

Variaciones sobre la escucha

Apuntes sobre sonido, escucha y resonancia

Participantes del seminario

Variaciones sobre la escucha,

UNAM, 2017.





La oreja (in)culta

laorejainculta.wordpress.com

Variaciones sobre la escucha: apuntes sobre sonido, escucha y resonancia.

Participantes del seminario *Variaciones sobre la escucha* (MUAC, 2017).

Coordinadores: Diego Morábito, Jorge David García

Ciudad de México, enero de 2018.

Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional



Este texto se encuentra publicado bajo una licencia Creative Commons, que permite compartir sus contenidos sin hacer modificaciones a los mismos ni usarlos con fines comerciales.

Imagen de portada:

Listen, de Al Ibrahim. Flickr: <https://flic.kr/p/6F6atL>

Asistencia editorial: Mario Arellano González

Índice general

Introducción. LA OREJA (IN)CULTA.....	1
Escuchando desde el cuerpo, volver a los orígenes	
ADELA MARÍN.....	3
La escucha musical cuando bailamos	
ANA LUISA TREVIÑO MONTOYA.....	9
El sonido domesticado	
GABRIEL SALCEDO SANSÓN.....	13
Todos somos Juan Preciado	
EDGARDO ESPINOSA.....	18
Resonancia interna en el silencio y comunicación con el Mundo.	
ALEYDA MORENO RAMÍREZ	24
La piel y la cuerda: sobre la importancia de sabernos vulnerables.	
JORGE DAVID GARCÍA.....	29
Del temor a la música o por qué huí de ella durante un largo periodo.	
MAGDA GÁRATE.....	41
Resonar a través del otro.	
SERGIO RUIZ TREJO.....	45
La escucha de la multipercusión.	
ANDREA SORRENTI.....	49
Bucolismo y resonancia.	
DIEGO MORÁBITO.....	53
Puntos en común en los sonidos de la ciudad. ¿Cómo explorar ese entorno?	
OTTO CASTRO.....	57
El otro en uno: resonancias de la escucha.	
ALDO LOMBERA.....	64
A manera de epílogo.....	87

Índice de ilustraciones

Ilustración 1: Escucha, por Adela Marín.....	3
(Imagen proporcionada por la autora).	
Ilustración 2: pista de baile 1.....	9
(Imagen proporcionada por la autora).	
Ilustración 3: pista de baile 2.....	11
(Imagen proporcionada por la autora).	
Ilustración 4: contaminación acústica.....	13
(Imagen tomada de: http://theguiltycode.com/wp-content/uploads/2017/08/the-guilty-code-contaminacion-acustica-ciudades-2-1024x759.jpg).	
Ilustración 5: Bill Morrison, Light Is Calling.....	18
(Fotograma de la película de Bill Morrison).	
Ilustración 6: silencio, representación plástica de Aleyda Moreno Ramírez.....	24
(Imagen proporcionada por la autora).	
Ilustración 7: Remedios Varo, Ruedas Metafísicas.....	29
(Imagen tomada de: http://remedios-varo.com/obras-remedios-varo/decada-1940/ruedas-metafisicas-bicicletas-en-cafe-1944/).	
Ilustración 8: La visión de Tondal, de El Bosco.....	41
(Imagen tomada de: https://www.cuadrosylaminas.es/1290-medium_default/cuadro-la-vision-de-tondal.jpg).	
Ilustración 9: Piano Strings.....	45
(Imagen tomada de: http://www.houstonpianocompany.com/archive/images/pages/hpc_grand-piano-strings-opt.jpg).	
Ilustración 10: Baquetas para marimba.....	49
(Imagen tomada de: http://www.houstonpianocompany.com/archive/images/pages/hpc_grand-piano-strings-opt.jpg).	
Ilustración 11: Paisaje bucólico, por Mónica Bracons.....	53
(Imagen tomada de: https://monicabracons.wordpress.com/tag/paisajes-en-acuarela/).	
Ilustración 12: Paisajes sonoros urbanos.....	57
(Imagen tomada de: http://paisajessonorosurbanos.tumblr.com/).	

Introducción

Variaciones sobre la escucha es el título de un seminario que fue impartido en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM, en la Ciudad de México, entre agosto y diciembre de 2017.

Coordinado por Diego Morábito y Jorge David García, y organizado por el MUAC en colaboración con la Facultad de Música de la propia UNAM, este espacio pretendía dedicar el semestre a discutir diversos marcos teóricos y metodológicos relacionados con el complejo arte de escuchar.

Pero en el mes de septiembre, cuando comenzábamos a adentrarnos en las complejidades de nuestro tema de estudio, el seminario se vio atravesado por los temblores que hoy resultan sobradamente conocidos. ¿De qué manera *repercutió* nuestra experiencia de los sismos en la manera en la que entendemos la escucha y el sonido? ¿Cómo significar las *vibraciones siniestras* que los temblores implicaron, para trascender el espasmo y comprender, al menos de manera fragmentaria, lo que vivimos en aquellos momentos? ¿Cómo vincular las discusiones académicas, que el seminario pretendía sostener alrededor del sonido y de la escucha, con el “desborde de realidad” que el movimiento de la tierra generara?

Preguntas como aquéllas fueron las que llevaron a los participantes del seminario a pensar en la *resonancia* como un concepto articulador de las diversas experiencias, inquietudes y asociaciones que se comparten en este documento. Sin necesariamente referirse a los sismos mexicanos, sin remitirse forzosamente a los “desbordes de realidad” que la vivencia de los mismos implicó, los autores de este texto reflexionan acerca del fenómeno que se produce cuando un cuerpo se ve afectado por las vibraciones de otro. Sea para formar *frecuencias en armonía* que constituyen acordes consonantes, o sea para caer en *oscilaciones destructivas* que pongan en riesgo las estructuras sociales, la resonancia sirve como pre-texto para tejer un diálogo colectivo en torno a la capacidad que tenemos de vibrar, y de a través de la escucha hacernos conscientes de las vibraciones que nos envuelven.

Si bien en un principio los textos aquí reunidos, originalmente publicados en el blog de *La oreja (in)culta*, sirvieron como motor de un debate interno que sirviera para los fines didácticos del seminario, la decisión de publicarlos a manera de un dossier responde a la intención de abrir nuestro debate y ponerlo a consideración de un espectro más amplio de lecturas.

Esperando que las ideas que aquí se presentan entren en resonancia con otras escuchas, no nos queda más que desear una buena travesía por los canales reflexivos que a continuación se presentan.

La oreja (in)culta

laorejainculta.wordpress.com

laorejainculta@hotmail.com

Escuchando desde el cuerpo, volver a los orígenes

ADELA MARÍN

El sonido es una ausencia presente, [...] una relación con lo irracional y lo inexplicable que deseamos y tememos al mismo tiempo. Quien escucha es, entonces, una especie de médium, alguien que percibe y se conecta con aquello que subyace a las formas del mundo.

David Toop, *Resonancia siniestra: el oyente como médium*.



Ilustración 1: Escucha, por Adela Marín.

Quizá el escuchar sea una manera de interpretar una materialidad que proviene de un tipo de naturaleza intangible en comparación con otras materialidades percibidas por los órganos sensoriales humanos. David Toop nos dice en su libro *La resonancia siniestra*: “[...] el sonido se nos presenta perturbadoramente intangible, indescifrable o inexplicable en comparación con lo que podemos ver, tocar y sostener” (Toop, 2013, p. 17).

Ahora bien, podríamos preguntarnos si escuchar o aproximarse a la percepción del sonido se da únicamente mediante el oído. Yo afirmaría que no. El sonido es una materia que, aunque no es visible, nos invade y nos atraviesa. Por tanto se puede escuchar con el cuerpo completo. Además, es una poderosa fuerza que tiene el potencial de afectar nuestras emociones.

La relación de la escucha con el cuerpo podría ser una especie de resonancia, en la que sonido y cuerpo encuentran una comunión interesante. Un vínculo que podría establecer una modificación -psicológica, anímica e incluso física-transitoria o de mayor permanencia. Es decir, el sonido puede escucharse con la piel.

Pauline Oliveros conceptualizó una posición frente a la escucha, consistente en “agudizar y expandir la consciencia de lo sonoro en tantas dimensiones de conciencia y dinámicas de atención como nos sea humanamente posible” (Oliveros, Pauline: Deep Listening). Mientras que Merleau-Ponty afirma: “Mi cuerpo [...] es la textura común de todos los objetos y es, por lo menos con respecto al mundo percibido, el instrumento general de mi «comprensión»” (Le Breton, 2009; Merleau-Ponty, 1945, p. 272). Podríamos pensar entonces que el tener conciencia de la escucha, de una manera activa y consciente, podría ampliar otras maneras de entender, sentir y conocer al mundo.

Aunque en occidente, en la actualidad, la conciencia de la escucha es algo que se ha pasado de lado en la cotidianidad, la escucha en diversas culturas no es un sentido perceptivo con la misma jerarquía. Para algunos pueblos la escucha es una posibilidad de supervivencia, de comunión y de entendimiento del mundo, desde ámbitos como los simbólicos y los cosmogónicos. Por ejemplo, para algunos pueblos esquimales su correspondencia de atención con el mundo tiene que ver con las relaciones que establecen con los diferentes sentidos, sobre todo con el olfato y el oído, mientras que la vista pasa a segundo plano, debido a las características de su hábitat.¹

1 Revisar Le Breton (2009), El sabor del mundo: una antropología de los sentidos.

A partir de estos elementos de variedad cultural, me parece esencial posicionarse como ser humano desde otro lugar; de esta manera tener conciencia y entendimiento de otros aspectos ontológicos de la existencia, mediante espacios alternativos que propongan otras maneras de aproximarse al mundo. Aprendiendo el conocimiento que se ha olvidado de las culturas milenarias y de pueblos autóctonos que vinculan el discernimiento y la intuición de lo que les rodea, como un medio de comprensión de su propio cuerpo y de la manera en que modelan los fenómenos de la naturaleza para entenderse a sí mismos. Detrás del sonido, su escucha y la intuición de este fenómeno invisible, quizá esté encerrado el secreto de la salud y la enfermedad, de la supervivencia, de lo sagrado.

Detengámonos a analizar la importancia que para los monjes tibetanos tiene el sonido como factor de conocimiento interior, pero también de sanación y conexión con el aquietamiento de su propio ser. La implementación de artefactos sonoros como el tazón cantador, el dungchen –una trompeta extremadamente larga– utilizado en ceremonias, el Tingsha –que consiste en dos platos de metal amarrados entre sí y que producen una serie de sonidos armónicos–, y los sonidos guturales y difónicos –que involucran al cuerpo como un gran resonador, todos estos son medios en que la resonancia de frecuencias, de índole sonora, transporta al ser humano a otro tipo de consciencia paralela a la realidad que conocemos.

Sonidos y conocimientos cohesionan esa aparente inmaterialidad que tiene lo sonoro, siendo el sonido una vibración de la materia intencionada, en el dominio de sus propios cuerpos. Su resonar repercute en la configuración operacional de nuestro cerebro –según estudios científicos, por ejemplo en el caso de los monjes budistas,² así como en nuestras capacidades sensorial, intelectual y emotiva, como un todo complejo.

2 Científicos como Richard Davidson, director del Laboratorio de Neurociencia Afectiva de la Universidad de Wisconsin e instituciones como el Massachusetts Institute of Technology y la Universidad de Harvard, han hecho investigaciones y encuentros al respecto. Pueden revisarse notas de prensa en: <http://www.udd.cl/medios-y-prensa/ciencia-estudia-la-mente-de-monjes-budistas/> y <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2005/01/13/neuropsiquiatria/1105614507.html>

Si bien la percepción es una adecuación biológica a un nicho ecológico o hábitat, que plantea una serie de necesidades de una especie, en el caso de la especie humana nuestros aparatos perceptivos son limitados, y distinguen sólo un pequeño espectro de la energía electromagnética. Por consiguiente, otras manifestaciones de la energía como el ultrasonido y la radiofrecuencia no son audibles en los ámbitos perceptivos del ser humano. Sin embargo, afectan la materia. Pueden modificar el cuerpo a nivel muscular y celular, además de ser usados para diferentes terapias.

Quizá el conocimiento de los pueblos originarios aún no puede ser explicado con la frialdad de nuestra época y con los instrumentos actuales de la ciencia. Sin embargo, es notorio que en ellos la vida está permeada de una experiencia única de lo que les rodea, en la contemplación de lo que no es visible, como lo es el sonido y otras manifestaciones de la energía y la materia.

Por otro lado, volviendo a nuestra cotidianidad cultural y a nuestra época, Hartmut Rosa en su libro *Alienación y aceleración*, propone una apreciación acerca sobre las estructuras temporales de la sociedad moderna. Según Rosa, éstas provocan alienación y una incapacidad de apropiarnos del mundo, conllevando esto una insatisfacción que promueve la búsqueda de una compensación de necesidades falsas, dictadas por la velocidad competitiva. Además, esta competencia provoca patrones de conducta y fracasos en los individuos, quienes son incapaces de conciliar el tiempo para la reconstrucción racional y entendimiento del mundo. Esta distorsión temporal no permite al individuo tomar conciencia, dada la velocidad que conlleva esta época. Entonces el hombre se recluye en el silencio, perdiendo capacidad responsiva y sumiéndose en la sordera. Paradójicamente, algunas personas buscan una resonancia individual alejada del entorno. Rosa propone a la música y a la religión como antídotos contra la alienación, apuntando hacia una vida rica en ejes de resonancia discernibles entre el sujeto y los diferentes ámbitos sociales, objetuales, naturales y laborales que lo comprenden.

Quizá por esta razón la música de fondo o Muzak³ ha encontrado una manera de operar en ciertos sectores. En ocasiones es utilizada en los negocios para normar la conducta, aproximar o alejar grupos humanos, estableciendo un dominio en el ánimo y el consumo, o bien provocando un espacio agradable para que el consumidor permanezca mayor tiempo en el establecimiento. Este fenómeno se ha enraizado debido a que necesitamos la presencia y el acompañamiento de lo sonoro en nuestros cuerpos. Probablemente nos conecta con una necesidad inconsciente y milenaria, algo que olvidamos, que está en nuestro inconsciente colectivo y que ordena nuestra materia. Sin embargo, debería ser una elección personal y no una dinámica normativa de consumo y de segmentación social como ocurre en muchos casos, en este espacio temporal.

Ahora bien, si volvemos a nosotros mismos desde lo más profundo, si hurgamos en nuestro pasado, quizá la primera percepción como ser humano se da en el vientre de nuestras madres, en el líquido embrionario, y es posible que fuera la escucha la que mediara en ese espacio contenido: una escucha ligada a las sensaciones en la piel y a la vibración que viene del exterior. Por tanto ese vínculo, esa resonancia corporal podría ser importante en nuestra conformación como seres que sienten.

La actitud de abrir nuestros cuerpos a las posibilidades de la escucha del sonido -de lo cotidiano, de la naturaleza, del ruido de la ciudad... en fin, de cuanto nos rodea- y de otras resonancias culturales en nuestros pasados milenarios, puede despertar una nueva consciencia de quiénes somos y de cuál es nuestro lugar en el mundo.

3 Gari, C. (2005) menciona: “La tecnología de la escucha, ordenación, almacenamiento y transmisión del ruido son parte esencial de este arsenal: la escucha y su memoria permiten controlar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y orientar su esperanza. [...] Los primeros sistemas de difusión de la música son utilizados para construir un sistema de escucha y de vigilancia social. Muzak inaugura en los años 70 un sistema que permite utilizar los canales de difusión musical para difundir órdenes y para controlar al oidor. Desde Muzak el abanico de los sonidos fabricados para el control de los grupos humanos se despliega y se expande en su particular cosmos inquietante”.

BIBLIOGRAFÍA

Le Breton, David. (2009). *El sabor del mundo: una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rosa, Hartmunt. (2016). *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.

Toop, David. (2013). *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

Gari, Clara. (2005) "Introducción" en *Espacios Sonoros, Tecnopolítica, y Vida Cotidiana*, edición Orquesta del Caos e Institut Català d'Antropologia, Festival Zeppelin 2005.

Pauline Oliveros: Electroacoustic Pioneer and Mother of Deep Listening.

La escucha musical cuando bailamos

ANA LUISA TREVIÑO MONTOYA



Ilustración 2: pista de baile 1.

Durante un largo tiempo he conocido personas que consideran que cuando bailamos al ritmo de una canción, la música se queda como “música de fondo”, ya que la actividad principal es la del movimiento al hacer nuestros pasos de baile. Se puede llegar a pensar que sólo es necesario escuchar un fragmento de una pieza musical para conocer el ritmo, y que con eso es más que suficiente para poder sincronizar nuestros movimientos con la música y con nuestra pareja de baile, enfocando nuestra atención en bailar y pasando la música a segundo plano.

La música de fondo se considera como “música para no ser escuchada” según Alejandro Vainer (2013). El diccionario Glosbe (<https://es.glosbe.com/>) la define como música reproducida en un espacio público, cuya función principal es crear un clima adecuado para una ocasión específica, más que para ser

escuchada. Josep Martí diferencia la música de fondo de la de concierto, por las características que tiene de presentarse: a diferencia de un concierto, la música de fondo se presenta de manera desritualizada, sin comienzos, sin finales, pausas ni aplausos.

A veces esto también ocurre en los establecimientos dedicados a la danza no profesional, principalmente cuando la música es reproducida por algún artefacto electrónico. No existen silencios entre una y otra canción y todo el tiempo estamos bajo una escucha musical. La situación cambia un poco cuando la música es en vivo, ya que los instrumentistas pueden tomar una pausa entre canciones, pero eso no sucede siempre.

Cuando una persona va a algún espacio dedicado al baile, piensa que va sólo a bailar, no a escuchar música, y entonces, ¿cómo bailas si no escuchas la música?, ¿cómo es que nos damos cuenta cuándo cambió el ritmo y adaptamos nuestro movimiento a la música escuchada? Como menciona David Toop (2016), “te puedes tapar los ojos, pero no los oídos”, siempre estamos bajo una escucha y es más obvio cuando depende de nuestra escucha el movimiento como resultado.

Según investigadores, para poder sincronizar nuestros movimientos con la música, es necesario una escucha activa. Para este tipo de escucha es necesario un buen porcentaje de nuestra atención, a diferencia de la escucha pasiva, en donde no prestamos atención a lo que estamos escuchando y a veces ni siquiera somos conscientes de que alguna canción está sonando.



Ilustración 3: pista de baile 2.

Cuando bailamos, el cuerpo se convierte en un resonador, donde la música y el movimiento se fusionan, se vuelven uno solo, existen simultáneamente. La escucha está ahí, es la que impulsa el movimiento, cualquiera que sea, a estar bajo el régimen de algún ritmo conocido o no conocido. No importa si prestas atención a tu pareja de baile, al entorno en el que estás, si hablas mientras agitas tus brazos o mueves tus piernas de un lado a otro: tu cerebro está escuchando y el cuerpo respondiendo.

Es inevitable ser atrapados por el ritmo musical, de manera psicológica y biológica, el cuerpo está listo para producir un movimiento al percibir un ritmo amigable o que nos ha fascinado desde años atrás. El circuito cerebral, que se enciende al percibir un ritmo musical, está estrechamente relacionado con áreas que involucran control motor y, es por esto que al percibir un ritmo nuestro cuerpo se prepara para ejecutar algún movimiento, por mínimo que sea, como mover un dedo, marcar el ritmo con el pie o hasta tararear lo que se está escuchando.

Gracias a que parte de nuestra atención está en la música, podemos decidir con qué intensidad, distancia y velocidad se harán los movimientos. Una de las áreas que mayor trabajo tiene aquí es el cerebelo, el cual se encarga de

patrones de movimiento y de correcciones motoras para poder sincronizar adecuadamente nuestro cuerpo al ritmo musical. Así, tu cuerpo lleva el mismo ritmo que está escuchando; nosotros no llevamos a la música, la música nos lleva a nosotros.

No es música de fondo la que escuchamos al bailar, es la música y el cuerpo en sintonía, en resonancia. No es una escucha pasiva, no es “música para no ser escuchada”, es una escucha activa, es música que se ejecuta con el cuerpo, es una retroalimentación de escucha y producción constante.

Si tu movimiento depende de la música, lo que escuchas no pasa a segundo plano, al contrario, es tu guía principal.

BIBLIOGRAFÍA

Zatorre, Robert, Joice Chen & Virginia Penhune. (2007). "When the brain plays music: auditory-motor interactions in music perception and production". *Nature Reviews Neuroscience*, 8(7), 547-558. <https://doi.org/10.1038/nrn2152>

Esparza, D.Y., Larue, J. (2008). "Interacciones cognitivo-motoras: el papel de la representación motora". *Rev. Neurol*, 46 (4), pp. 219-224.

Vainer, Alejandro, (2013). "Música de fondo. Música para no ser escuchada". *Topía*. Disponible: <https://www.topia.com.ar/articulos/m%C3%BAsica-fondo-m%C3%BAsica-no-ser-escuchada>

Martí, Josep. (2002). "Músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión". *Trans*, (6), 8. Disponible: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/234/musicas-invisibles-la-musica-ambiental-como-objeto-de-reflexion>

Toop, David. (2016). *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

El sonido domesticado

GABRIEL SALCEDO SANSÓN



Ilustración 4: contaminación acústica.

En la actualidad estamos inmersos un paisaje sonoro¹ basto que no se limita al llamado “sonido musical”. Este entorno sonoro ha sido mediado o creado en gran medida por la tecnología industrial, que desde el siglo XIX ha condicionado la forma de vida social y cultural en gran parte de nuestro planeta. La música como todas las actividades humanas se ha visto modificada por la tecnología, un ejemplo es el uso doméstico de la música, donde ya no es necesario ir a un lugar en específico para poder relacionarte con la música sino que tienes acceso a ella en cualquier lugar que te encuentres. Otro cambio que podemos citar es la expansión de “vocabulario”

1 El origen del concepto “paisaje sonoro” está ligado a trabajos artísticos basados en sonidos grabados que se originaron en el campo de la música concreta. Para el compositor e investigador R. Murray-Schaefer el paisaje sonoro es cualquier campo acústico de estudio desde un programa de radio hasta una grabación de un ambiente acústico.

sonoro que contiene nuestra música, donde se introduce material sonoro que acústicamente se catalogaría como ruido. Esto no es restrictivo de la música experimental académica, como muchas personas podrían pensar; hay gran cantidad de música “popular” que usa este tipo de acercamientos al sonido. Sin meterme en “esoterismos”, puedo citar un ejemplo claro en los Beatles. Este tipo de planteamientos pueden generar más preguntas que respuestas. La pregunta esencial podría ser: ¿qué es la música?

Abordaré esta pregunta desde el punto de vista de la fenomenología. Ésta toma en cuenta la experiencia como parte fundamental de nuestra relación con la música. Este tipo de pensamiento surge de ideas planteadas por Edmund Husserl (1859-1938), Maurice Merleau-Ponty, Thomas Clifton (1935-1978), entre otros, y postula la centralidad del cuerpo y la experiencia perceptiva como elementos primarios del conocimiento, evitando la conceptualización y la abstracción. En este pensamiento la percepción es la forma por la que nos relacionamos con los objetos de la realidad, es decir, la percepción es la conciencia del objeto. Según Husserl, el ser consciente de un objeto es percibirlo (Husserl, 1928).

En esta línea de pensamiento el significado no se descubre o se encuentra, sino que se construye y modifica constantemente. Intenta describir la experiencia humana más que analizarla, es por esta metodología que nos devuelve resultados divergentes y subjetivos (Bowman, 1998).

Para David Burrows y Thomas Clifton, la experiencia musical le da al participante el sentido de individualidad con una responsabilidad central en la creación de su propio mundo provisional (Bowman 1998, pág. 290), así como posesión de la música que está escuchando, con lo que se puede derivar que el sonido sin posesión no es música sino simple sonido, es decir que el receptor de la música en potencia debe apropiarse de ese sonido y significarlo como música. La música tiene que ser algo que experimentemos como tal, algo que

vivamos: la música solo es música en la medida que para nosotros signifique música (Bowman 1998).

Pierre Schaeffer hace referencia explícita a Husserl y a la fenomenología cuando trata al objeto sonoro² y la escucha reducida,³ donde se hace una conciencia del objeto sonoro a través de la escucha del sujeto. En palabras de Schaeffer, “si el sonido tiene una realidad es precisamente con relación a ella” (Schaeffer 1966).

Con estas ideas se puede introducir lo que algunos autores han denominado “domesticación del ruido”. Esta idea está influenciada por *El Arte del Ruido* de Luigi Russolo, y propone al ruido como algo cotidiano y en algunas ocasiones necesario en nuestra sociedad. Jacques Attali propone que el ser humano es un ser ruidoso e igualmente el mundo es un mundo ruidoso, de modo que el ruido nos rodea constantemente (Attali, 1977). En este sentido, el llamado “sonido musical” sólo tiene sentido con una connotación cultural particular (que es del siglo XIX) basada en una definición de ruido acústico,⁴ en la cual cualquier sonido que no sea periódico, que sea irregular en su vibración o que no se comporte como un sonido con una altura definida, es considerado ruido. Otra acepción del ruido es considerarlo como un elemento disruptor de un estatus normativo, como una agresión, desorden, contaminación o destrucción social (Goodman, 2010). Esta definición sería la del ruido como un sonido no deseado (Sterne, 2012).

Sin embargo, si escucháramos con atención cualquier momento de nuestra vida cotidiana, nos daríamos cuenta de que ese desorden mencionado está con nosotros básicamente en cada momento. En grandes ciudades como la Ciudad de México, ese desorden que catalogamos como ruido es el paisaje sonoro de la misma ciudad, no hay tal cosa como un elemento disruptor de un estatus, ya

2 El objeto sonoro se refiere a una unidad de sonido percibida (mas no representada), esta percepción se hace tomando la materialidad del sonido, teniendo una relación sonora con las cualidades del sonido en sus dimensiones perceptivas.

3 La escucha que se dirige hacia la identidad sónica (desarrollo espectromorfológico).

4 De la rama de la física que estudia el sonido.

que el estatus es el ruido mismo; si se quisiera romper algún estatus tendría que haber un elemento contrario al ruido, el “no-ruido” (¿silencio?).

Así, el “sonido no deseado” está más bien definido por el escucha que por el sonido como “objeto sonoro”. Esto se vincula directamente con la idea de sentido o posesión de la música de Clifton, donde un sonido (sin llamarlo “ruido” o “música”) sin ser poseído no tiene significado: es cuando se significa que se le puede dar una etiqueta como “música” o como “ruido”. Con esta idea se abre un tránsito sonoro en el que la música puede ser ruido y el ruido puede ser música, dependiendo de la relación sujeto-objeto. Por lo tanto, si alguien está escuchando “música” que no es deseada, puede volverse ruido para esta persona o simplemente ignorarla, convirtiéndola en un sonido más en su entorno. Desde esta perspectiva, la llamada “música de fondo” no tendría realmente una acepción de música ya que en su mayoría no significa para el sujeto “música”, sino hasta el momento en que el sujeto la considera como tal por medio de su percepción activa. Pero en este sentido dejaría de ser “de fondo”, ya que tiene un vínculo directo con el sujeto que la percibe. La llamada “música de fondo” lo que implica es más bien una situación de control espacial y conductual, por medio de objetos mediáticos manipulados culturalmente. Esto plantea un problema de imposición del sonido que potencialmente puede ser “música” o puede ser “ruido”.

Estas ideas nos exponen que más allá de una posición estética, o de una definición socio-cultural de lo que denominamos música, las relaciones que planteamos con el sonido en la actualidad van más allá de la doctrina oficial. El sonido nos plantea problemas en áreas como: la cognición, la filosofía, la estética, política, economía, ética, sociología y hasta la epistemología.

BIBLIOGRAFÍA

Attali, Jacques. (1977). *Noise: The Political Economy of Music*, USA: University of Minnesota Press.

Bownman, Wayne D. (1998). *Philosophical Perspectives in Music*, New York USA: Oxford University Press.

Goodman, Steve. (2010). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Economy of Fear*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Husserl, Edmund. (1928). *The phenomenology of Internal Time-Consciousness*, Indiana, USA: Indiana University Press, 1964.

Martí, Josep. (2002). *Las músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión*, Trans. *Revista Transcultural de Música*, no. 6, Barcelona: España.

Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*, España: Planeta-De Agostini, 1994.

Russolo, Luigi.(1913). *The Art of Noise (Futuristic manifesto, 1913)*, Traducción Robert Filliou, Something Else Press, 1967.

Schaeffer, Pierre.(1966.) *Traité des Objets Musicaux*. Éditions du Seuil, Paris. Traducción al Español. *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid: Alianza Editorial, 1st Edition: 1988, Re-impression: 1996.

Sterne, Jonathan. (2012). *MP3: The meaning of a format*, Durham and London: Duke University Press.

Todos somos Juan Preciado

EDGARDO ESPINOSA

Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos

Juan Rulfo



Ilustración 5: Bill Morrison, Light Is Calling.

Hablar de sonido y silencio, de eco y resonancia, es entrar al mundo interior de quien escucha, acceder al vasto campo del *homo auditor*. Cuando asumimos que el ser humano es una entidad que escucha, tenemos inmediatamente que plantearnos el qué y el cómo, es decir, lo que escucha y cómo lleva a cabo esta aparentemente intrascendente actividad cotidiana. Asociados al fenómeno del sonido, encontramos elementos como la escucha, la resonancia y el silencio, componentes que, interactuantes dentro de una lógica de causa y efecto, proyectan su sombra unos en otros mediante una intrincada red de significaciones.

En el terreno de la epistemología de la escucha, las perspectivas abordadas por personajes como Pierre Schaeffer, John Cage, Françoise Delalande, Barry Truax y Murray Schafer, entre tantos otros, reflejan aproximaciones al fenómeno sonoro desde perspectivas múltiples que van, de lo meramente musical, hasta lo psicosocial y tecnológico.

Todo sonido, y por lo tanto toda resonancia, tiene un origen causal, es decir, que para que un objeto resuene se tienen que dar una serie de fenómenos causados por la acción de un componente sobre otro, cuyos efectos y duración dependerán del medio. Para que una resonancia se dé, tiene que existir una acción mecánica o de otro tipo (eléctrica, electromagnética, sísmica, etc.) que se transmita de un elemento a otro. Por otra parte, el requisito indispensable para que se produzca el sonido, que a su vez habrá de producir resonancias, es el silencio.

En este sentido, uno de los primeros compositores en ocuparse del silencio, como elemento fundamental para la elaboración de discursos musicales, fue John Cage (1912-1992). En *Lecture on Nothing*, conferencia escrita por Cage en 1950 y presentada por primera vez, ese mismo año, en el Artist's Club de Nueva York, el autor lleva a cabo una especie de declaración de principios en la que aborda sus principales preocupaciones estéticas, además de servirle como pretexto para mostrar y poner en práctica los recursos compositivos que lo mantenían ocupado en aquel momento. A través de esta obra es posible entender el proceso mediante el cual Cage llegó a la utilización de dos elementos que serían fundamentales en toda su obra posterior: el uso del indeterminismo como método compositivo y la utilización del silencio como material musical equiparable al sonido. En este contexto, su estrecha vinculación con algunas de sus obras fundamentales, concretamente *Imaginary Landscape no. 4* y *4'33"*, resulta evidente.

Es importante señalar que *Lecture on Nothing* fue ideada por Cage, desde un punto de vista estructural, a la manera de una pieza de música. En ella hay

un sentido de pulso, una proporción seguida al pie de la letra a nivel micro y macroscópico, y una organización en cinco grandes secciones. La cuarta de estas secciones carece de texto y constituye una demostración práctica de que cualquier estructura, independientemente de su contenido, continuará siendo una estructura *per se*. Del mismo modo, dicha sección sirve para evidenciar, aunque de una manera sutil, la inexistencia de verdaderos silencios en música. Al respecto podemos citar a Lewis Rowell: “No hay espacios vacíos en las artes, ni hay verdaderos silencios en la música toda vez que incluso el aire que respiramos es una aspiración” (Rowell, 1983, p. 26).

Regresando a los tipos de resonancia, habrá que señalar que además de sus características como fenómeno físico, el término es susceptible de diversas lecturas metafóricas o filosóficas, como en el caso de la memoria o la empatía. En este sentido, David Toop señala que el oyente, una vez suprimido el origen causal de una resonancia, se transforma en una suerte de médium y el sonido adquiere dimensiones siniestras que pueden despertar, entre muchas otras cosas, nuestros temores más profundos alojados en el ámbito de nuestra memoria o nuestras fantasías, trasladándonos a realidades remotas en las que el sonido adquiere dimensiones fantasmales (Toop, 2016). En este contexto, parecería que todo sonido es una evocación y que, como el tiempo, tiene aquella cualidad líquida de lo que no se puede retener, transformándose en una señal que puede resonar en la forma de un recuerdo, un sentimiento o un concepto.

La conceptualización de la resonancia como algo que desata evocaciones fantasmales es desde luego poderosa. Al respecto quiero referirme a dos obras que en el pasado reciente han ejercido sobre mí una profunda fascinación: *Mamma* (2012), obra para violoncello y electroacústica de Francisco Colasanto (Buenos Aires, 1975) y *Light is Calling* (2004), cortometraje realizado por Bill Morrison (Chicago, 1965).

En *Mamma*, el discurso está construido a partir de una antigua grabación en acetato en la que el padre del autor, un joven inmigrante italiano en la Argentina de los años cincuenta, canta una canción napolitana tradicional. La obra inicia con los sonidos de la aguja de una tornamesa crepitando al hacer contacto con la superficie del disco, mezclados con ondas de radio y otros sonidos al parecer provenientes de una unidad de terapia intensiva, lo que produce en el oyente una sensación decididamente arcaica que de golpe nos trae al presente a una especie de espectro (en un sentido fantasmal) sonoro.¹

Los sonidos de la grabación original son procesados de tal manera que al principio resultan irreconocibles, aunque poco a poco comenzarán a adquirir cuerpo y coherencia hasta emerger de las profundidades del tiempo para, en un salto de décadas, alcanzar la superficie, fundiéndose en un dueto con el violoncello.²

[archiveorg archivos_variados/mamma2.flac width=400 height=30 frameborder=0 webkitallowfullscreen=true mozallowfullscreen=true]

La voz del cantante es fresca, nítida y decididamente joven, creando una paradoja en la que el descendiente tiene más edad que su ancestro sónico.

Por otras parte, en *Light is Calling*, Morrison parte del procesamiento de imágenes de una copia muy dañada de la película silente *The Bells* (1923) realizada por James Young, que de forma casual llega a sus manos mientras se encuentra realizando una investigación en la Librería del Congreso de los Estados Unidos. En la cinta original, los protagonistas aparecen completamente desdibujados por el paso del tiempo y toman la forma de pálidas apariciones espectrales, perturbadoras y a la vez imbuidas de una profunda tristeza, encarnación elegíaca de una ausencia que resuena hasta nuestros días.³

1 Escuchar: https://ia800102.us.archive.org/31/items/archivos_variados/mamma1.flac

2 Escuchar: https://ia800102.us.archive.org/31/items/archivos_variados/mamma2.flac

3 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=yx0HzBiaVn4&>

El cineasta queda fascinado por la calidad de las imágenes que sugieren, con un gran poder poético, la persistencia fantasmal de personajes que pertenecen a otro tiempo y otro espacio pero que, empecinadamente, se resisten a desaparecer del todo, trayéndonos resonancias visuales que evocan una realidad que ya no existe. En el trabajo de Morrison no hay una línea argumental sino que su propuesta se fundamenta en la calidad plástica de las imágenes que les hace adquirir, por sí mismas, una gran dimensión expresiva. De alguna manera parecería que las imágenes, junto con todo el montaje sonoro, nos trasladan a un imaginario inequívocamente rulfiano:

“Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen”. (Rulfo, 2010, p. 101)

Dije más arriba que las imágenes en *Light is Calling* resultan perturbadoras. Quizás lo que quise decir es que nos conducen a resonar en ellas porque inevitablemente nos remiten a nuestra propia temporalidad, obligándonos casi a mirarnos en el espejo de la transitoriedad. En este sentido resulta pertinente referirnos a Hartmut Rosa (Rosa, 2016) y su señalamiento de que en el contexto de lo que él llama «la aceleración de la sociedad tardomoderna», la alienación es, entre muchas otras cosas, la falta de capacidad responsiva del individuo hacia la sociedad y el entorno. Por consiguiente, lo contrario de alienación es precisamente la resonancia, o en todo caso la capacidad de tener experiencias multidimensionales de resonancia (social, religiosa, estética, conceptual, etc.).

Parecería, pues, que en el ámbito de las resonancias hay mucho más que transferencias mecánicas de energía. Hay quizás un atisbo hacia la posibilidad de poder “resonar en otros”, trasladándonos a circunstancias aparentemente ajenas a nosotros o, en todo caso, a circunstancias que nos son propias

aunque no tengamos plena conciencia de ello. Citando a Toop, podríamos puntualizar que en el terreno de las resonancias "resulta imposible distinguir entre lo que se escucha y lo que se alucina" (Toop: 2016, p. 20).

BIBLIOGRAFÍA

Cage, John. (1971). *Silence*, London, Reino Unido: Calder & Boyars.

Toop, David (2016). *Resonancia siniestra: El oyente como médium*, Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Rosa, Hartmut. (2016). *Alienación y aceleración: Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Buenos Aires, Argentina: Katz editores.

Rowell, Lewis. (2010). *Thinking about Music*, Massachusetts, USA: The University of Massachusetts Press.

Rulfo, Juan (2010). *Pedro Páramo*, Madrid, España: Cátedra.

Medios

Morrison, Bill (Director y Productor), Gordon Michael (Música). (2004). *Light is Calling*, USA: Hypnotic Pictures.

Colasanto, Francisco (Voces Electroacústicas), De Andrade, Iracema (Producción y violoncello). (2014). *Mamma*, México: Fonca-Conaculta.

Resonancia interna en el silencio y comunicación con el Mundo

ALEYDA MORENO RAMÍREZ

Tengo miedo de escribir. Es tan peligroso. Quien lo ha intentado lo sabe. Peligro de hurgar en lo que está oculto, pues el mundo no está en la superficie, está oculto en sus raíces sumergidas en las profundidades del mar. Para escribir tengo que instalarme en el vacío. Es en este vacío donde existo intuitivamente. Pero es un vacío terriblemente peligroso: de él extraigo sangre. Soy un escritor que tiene miedo de la celada de las palabras: las palabras que digo esconden otras: ¿cuáles? Tal vez las diga. Escribir es una piedra lanzada a lo hondo del pozo.

Clarice Lispector, Un soplo de vida (Pulsaciones)



Ilustración 6: silencio, representación plástica de Aleyda Moreno Ramírez.

¿Cuáles son los sonidos en el microcosmos que la humanidad puede llegar a escuchar? ¿Estos sonidos microcósmicos serán de una sonoridad inusitada o guardarán algún parecido con los sonidos que ya conocemos? En una madrugada, cuando la mayor parte de una ciudad duerme y su actividad disminuye, es posible escuchar sonidos a lo lejos que se acercan y alejan gradualmente hasta desaparecer y los cuales nos dejan una impresión emocional: como escuchar una ambulancia a las tres de la mañana y escuchar con nitidez su efecto Doppler. Los sonidos de este transporte de urgencias durante este horario del día, pueden dejarnos en miedo, tristeza, preocupación, alerta, angustia y diferentes emociones dentro de estos matices. Al estar acostados en la cama comenzamos a escuchar los latidos de nuestro corazón, los sonidos de nuestros oídos y los sonidos de nuestra respiración. Estos sonidos de nuestro cuerpo, pueden ser detonadores para la reflexión y el autoconocimiento. En el capítulo “El oído de Derrida. «Escuchar», auscultar, puntar” del libro de Peter Szendy ***En lo profundo de un oído*** (Szendy, 2015, pp. 55-100), el autor nos habla de su lectura al tratado de Laënnec en donde nos dice que no podía dejar de pensar en el médico que escucha al cuerpo que sufre y que a su vez escucha su propia actividad auditiva. El mismo médico en este caso según Szendy, padece una sonoridad de sí que le impide escuchar la enfermedad del otro. Partiendo de esta reflexión de Szendy y de la auscultación, la noche abre una puerta a la percepción de lo sutil y los sentidos del oído, del tacto y el olfato se agudizan. En la meditación budista zen estar en el presente implica ser consciente de la respiración. Según al antropólogo David Howes, quien ha realizado estudios en antropología sensorial, la reflexión de Oriente es a partir de la respiración y en Occidente es a través de la vista (Howes, 2014). También Howes nos habla de que en Occidente el sentido de la vista es el más importante en contraste con culturas orientales o no occidentales en donde hay una valorización de otros sentidos como el oído, el olfato, el tacto y el gusto. ¿Cada cultura tendrá una jerarquización de los sentidos?, ¿cuáles serían los factores que determinan esa jerarquización? Un ejemplo de valorar el acto de escuchar, lo podemos

encontrar en **4'33''** del compositor estadounidense John Cage en donde hace una invitación al público a escuchar los sonidos de su entorno. Cage tuvo la experiencia de entrar en una cámara anecoica en donde escuchó los sonidos de su sistema nervioso y el fluir de su sangre. Tanto esa experiencia como el asistir a la exposición de Robert Rauschenberg en donde pudo contemplar lienzos en blanco, fueron los detonadores para la creación de **4'33''**.

¿Es posible que la única forma de poder escuchar sonidos microcósmicos sea a través de la tecnología? A través de la creación de una herramienta que pudiera captar las sonoridades del microcosmos, ¿podríamos escuchar los sonidos producidos por micro organismos al desplazarse en el agua, ¿cómo sonaría esa actividad microcósmica? ¿Es posible que exista en el universo algo que nuestros sentidos humanos no puedan percibir? ¿Si la humanidad pudiera percibir algo nuevo con su propio cuerpo más allá de los cinco sentidos, sería otra especie de humanidad?

Es posible que muchos de nosotros hayamos experimentado en algún espacio, como una cafetería o el transporte público, que puede haber muchas personas inmersas en su celular escuchando música, generando experiencias de “autoresonancia” como lo dice Hartmut Rosa y al hacer esto evitan hacer resonancia con su entorno (Rosa, 2016). De acuerdo con Rosa, estos serían síntomas de un desastre de resonancia transmoderno. En oposición a esto, también es realmente conmovedor observar como los bebés o los niños son los más empáticos con su entorno. Hace un tiempo, cuando viajaba en una combi (se me ha quedado muy grabado este acontecimiento en la memoria), pude observar como dos bebés de edades cercanas (menos de un año), trataban de comunicarse a través del balbuceo. Es muy raro ver que personas adultas puedan empezar a comunicarse a partir de una conversación sin haberse visto antes en algún lugar. También durante el tiempo que trabajé impartiendo clases de piano a niños, recuerdo como llegaban a pelearse cuando estaban jugando y que el mismo día de la disputa, era el día que se reconciliaban como si lo que hubiese pasado, no hubiera sido de gravedad. ¿En qué momento de la

etapa de la vida, los seres humanos dejan de ser tan empáticos como bebés o como niños y qué es lo que exactamente, vuelve tan tormentosas las relaciones adultas? El caso de los bebés tratando de comunicarse por el balbuceo y haciendo contacto físico, me hace pensar que conforme vamos creciendo, los prejuicios aumentan, así como los miedos. La aceleración en la que vivimos quizás también influya en que existe poco tiempo para un conocimiento profundo de nuestro entorno y de nosotros mismos.

El presente texto, tiene como objetivo más que afirmar, abrir preguntas para reflexionar sobre los sonidos microcósmicos, el silencio y la comunicación en la sociedad actual.

Llevando a la práctica el concepto de la resonancia, realicé una interacción en un espacio con una acústica interesante que es el espacio donde se encuentran las taquillas del metro Insurgentes en donde hay una cúpula. Las veces que he estado en este espacio, he podido observar que muy pocas personas interactúan con él o quizás no capture su atención.¹

También realicé una improvisación en el piano con resonancias producidas por los pedales, su caja de resonancia así como con un xilófono de juguete. Cuando realicé la improvisación algunas personas volteaban a verme con extrañeza, hubo quienes me sonreían e inclusive hay quien resonó con la improvisación que estaba haciendo con silbidos y resonó también silbando.²

Ante la frialdad, la indiferencia y la apatía, es posible encontrar resonancias con una parte del Mundo. Es posible que no todos resuenen con nuestras ideas en la vida pero considero que es realmente valioso y le da sentido a la existencia, encontrar aquello y personas con lo que resonamos como parte de un autoconocimiento. Nada es permanente y la misma resonancia se extingue así como la vida

1 Escuchar: <https://soundcloud.com/aleyda-moreno-r/improvisacion-con-silbidos-en-metro-insurgentes>

2 Escuchar: <https://soundcloud.com/aleyda-moreno-r/resonancias-nocturnas>

BIBLIOGRAFÍA

Szendy, Peter. (2015). *En lo profundo de un oído: una estética de la escucha*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.

Howes, David. (2014). El creciente campo de los estudios sensoriales, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* (pp. 10-26), vol. 6, núm. 15. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba Argentina.

Rosa, Hartmut. (2016). *Alineación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires, Argentina: Katz editores.

Lispector, Clarice (1978). *Un soplo de vida*. Madrid, España: Editorial Siruela.

La piel y la cuerda: sobre la importancia de sabernos vulnerables

JORGE DAVID GARCÍA



Ilustración 7: Remedios Varo, *Ruedas Metafísicas*.

I

Martes, 13:15 hrs. 19 de septiembre de 2017.

Debo confesar que sentí fascinación ante las vibraciones que entraban en mi cuerpo. Nunca antes percibí un movimiento tan profundo. La tierra hablaba a través de oscilaciones abismales, mientras nuestros rostros expresaban una mezcla de confusión, terror y consternación frente a la *resonancia siniestra* que con todo su esplendor se mostraba ante nosotros (cf. Toop 2016).

Pero la fascinación duró tan sólo unos momentos, a los que siguió la consciencia abrumadora de que algo se rompía en aquel preciso instante. Vino entonces la preocupación por las personas queridas, la duda de que nuestra casa existiera todavía, de que tuviéramos aún una ciudad que reprodujera las rutas y las certezas que estructuran nuestra vida. La gente entonces comprendió que aquellas vibraciones no movían sólo la tierra, sino el sistema general de nuestras “cuerdas resonantes”: si nuestro cuerpo, nuestra consciencia y nuestro sentido de identidad pueden ser pensados como una caja de resonancia en la que desembocan las complejas frecuencias del mundo, aquella tarde descubrimos que una “nota musical” es capaz de derrumbar nuestras propias estructuras. Cual guitarra que se desintegra con el impacto de su propio sonido, vimos nuestras cuerdas proyectándose hacia todas direcciones, sonando y resonando al compás de una *verdad* que nos hacía sentir desprotegidos y vulnerables.

Días después del terremoto, el Instituto de Geofísica de la UNAM explicó a la sociedad las razones de que éste, a pesar de no haber sido tan intenso como otros, hubiera tenido un efecto tan destructivo. Entre las distintas explicaciones que daban los expertos, atrajo mi atención una curiosa analogía: “De la misma manera que sucede con el sonido emitido por una cuerda de guitarra, los sismos están formados por ondas con diferentes períodos de oscilación”.¹ Fue entonces cuando entendí que las vibraciones que días antes entraron por nuestro cuerpo tienen en el fondo, aunque también en la superficie, la misma naturaleza que las ondas sonoras. Si el sonido se define como la *propagación de una perturbación en un medio elástico*, el terremoto se define en términos similares, como una fuerza que se difunde en las entrañas del subsuelo. Es así que fuimos, literal y no metafóricamente, una caja de resonancia capaz propagar las frecuencias vibratorias que mueven el mundo.

1 El artículo al que me refiero es el siguiente:
http://usuarios.geofisica.unam.mx/cruz/Nota_Divulgacion_Sismo_19092017.pdf

Esto lleva a cuestionar qué tendríamos que aportar, quienes estudiamos la escucha y el sonido, a la comprensión del fenómeno vibratorio que hace apenas dos meses nos hizo resonar con tanta conmoción.

II

Desde la perspectiva de la acústica, la resonancia se explica como la excitación que ciertas ondas sufren al contacto con otras. Más específicamente, decimos que dos o más cuerpos entran en resonancia cuando sus vibraciones coinciden en frecuencia. Cada cuerpo tiene al menos una *frecuencia característica* a la que resulta particularmente sensible, al punto de que una onda con la misma periodicidad es capaz de provocarle efectos devastadores. No son mitos las historias de puentes colgantes que se desmoronan cuando el viento oscila a determinada velocidad, como sabemos bien que no es leyenda que los edificios se desmoronan bajo ciertas oscilaciones. Desde las ondas abismales de los movimientos telúricos, hasta las frecuencias nanométricas de los fenómenos lumínicos, estamos atravesados por toda clase de vibraciones que nos impactan de diversas maneras. Así las cosas, resulta milagroso que a pesar de lo anterior estemos constituidos como cuerpos estables, como formas definidas que no se desintegran cuando entran en contacto con un entorno vibrátil.

Pero ¿somos realmente cuerpos estables? ¿No será tan sólo nuestra consciencia, efímera y caprichosa, la que genera la ilusión de una falsa integridad que no coincide con las leyes del universo? Quizás lo que el pasado 19 de septiembre vivimos como estado de excepción, no fue más que la confirmación, terrible y dolorosa, de que lo excepcional es el estado de certidumbre y seguridad al que nos aferramos con tanta fuerza. Si todo es vibración, si todo es movimiento, y si el impacto de unas ondas sobre otras altera constantemente la estructura del *sistema*, resulta absurdo pensar que podemos ocupar un lugar inamovible en todo este entramado de energías re-estructurantes. ¿Debemos admitir que vivimos engañados? Probablemente.

Sin embargo, cabe preguntarnos si tenemos alguna alternativa, o si estamos condenados a abrazar nuestra ilusión y repetirnos que es mentira que nos estamos desintegrando.

19 de septiembre de 1985. Un temblor de magnitudes insospechadas removió la capital mexicana. "El miedo. La realidad cotidiana se desmenuza en oscilaciones, ruidos categóricos o minúsculos, estallido de cristales, desplome de objetos o de revestimientos... El miedo, la fascinación inevitable del abismo contenida y nulificada..." Esas son las palabras con las que Carlos Monsiváis (2005: 61) nos recuerda hoy en día que ni el temblor ni la fascinación son eventos novedosos en nuestra vida, sino acaso resonancias de frecuencias siniestras que regresan a nuestra piel desde tiempos remotos.

¿Cuántas veces hemos de sufrir *el retorno* para entender que nuestra piel es no es otra cosa que una cuerda oscilante?

III

La historia de la humanidad podría narrarse a partir de la tensión entre dos tipos de pensamiento: uno que reflexiona sobre el flujo y el movimiento, sobre la imposibilidad de fijar lo que sólo existe en el devenir inagotable del tiempo, y otro que se preocupa por construir estabilidad donde las fuerzas naturales impiden hacerlo. Si ya en los presocráticos teníamos los debates entre Heráclito de Efeso (quien defendía la idea de que el mundo se compone de flujo perpetuo) y Parménides de Elea (quien argumentaba que el *ente* es íntegro e imperecedero), en los últimos siglos hemos visto florecer una enorme gama de versiones de este histórico contrapunto.

No obstante, y a pesar de las aportaciones que filósofos como Bergson, Husserl o Deleuze (entre muchos otros) han hecho en defensa del dinamismo, en los últimos siglos hemos visto decaer el "pensamiento fluctuante" mientras la voz del estatismo parece fortalecerse. El culto por el archivo y por las leyes universales, la lucha contra la muerte y el terror frente a los fenómenos

naturales, son sólo ejemplos de nuestra búsqueda obsesiva por lo estable. Incluso cuando el movimiento de nuestros cuerpos y sociedades nos lleva todo el tiempo a caer en ambigüedades, vivimos con la convicción de que las fuerzas del caos deben ser sometidas a nuestras pulsiones estructurantes. Confiamos en nuestra ciencia, nuestra razón, nuestra tecnología. Contemplamos nuestras creaciones satisfechos, seguros de que el futuro estará de nuestro lado siempre y cuando nos apuremos a desarrollar nuestra potencia.

Es por lo anterior que sentimos vergüenza cuando nuestras creaciones y sueños se derrumban con el menor movimiento de la Tierra.

IV

"Ya lo he pensado; esto es lo que me ha hecho comparar a veces las fibras de nuestros órganos con cuerdas vibrantes sensibles. La cuerda vibrante sensible oscila, resuena mucho tiempo después de haber sido tañida. Es esta oscilación, esta especie de resonancia necesaria la que tiene el objeto presente, en tanto que el entendimiento se ocupa de la cualidad que le conviene" (Diderot 1975: s/p).

Contra el discurso que repite que el proyecto de la Ilustración nació constreñido al pensamiento *observante*, el enciclopedista Diderot nos presenta otra versión de las ideas que se erigieron durante el Siglo de las Luces. Y continúa diciendo:

"Pero las cuerdas vibrantes tienen otra propiedad aún, que es la de hacer estremecerse a otras y de este mismo modo una primera idea llama a una segunda, estas dos a una tercera, las tres juntas a una cuarta, y así en adelante, sin que se pueda fijar el límite de las ideas despiertas, encadenadas, del filósofo que medita o que se escucha en el silencio y la oscuridad. Este instrumento da saltos asombrosos y una idea despierta va a hacer estremecerse a veces una armónica que está a un intervalo incomprensible. Si el fenómeno se observa entre las cuerdas sonoras, inertes y separadas, ¿cómo

no había de ocurrir entre los puntos vivos y unidos, entre las fibras continuas y sensibles?" (ibid.)

Si he querido transcribir esta larga cita es porque desmiente el planteamiento habitual de que la llamada *modernidad* es una era que se sostiene de manera exclusiva sobre el culto a la visión, a la razón y al individuo. Como advierte Veit Erlmann, "existió un momento en la historia cultural de Occidente en el que la razón y la resonancia se desarrollaron en contigüidad, a lo largo de trayectorias sorprendentemente paralelas que sin embargo son ampliamente desconocidas en la actualidad" (Erlmann 2010: 11). Las cuerdas de Diderot son una muestra clara de que la llamada modernidad nació bajo la consciencia de que el conocimiento es dinámico e inestable; depende de la vibración de ideas diversas que se estimulan mutuamente en vibraciones "despiertas", dando lugar a un pensamiento que se concibe como "continuo y sensible", consecuencia de intervalos resonantes e incomprensibles.

Aclarando mi posición, no propongo matizar el argumento de que la era que nos contiene privilegia la estabilidad por encima del cambio, incluso cuando éste se coloca como estandarte del estado que se quiere conservar: "Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie".² Lo que me interesa señalar es que el pensamiento de nuestro siglo está también preñado de pensamientos que focalizan la fluctuación, y que requerimos "dar a luz" su potencia creativa para sobrevivir a los problemas que tenemos por delante.

Si algo se reveló para quienes vivimos el sismo, es la convicción de que necesitamos transformar nuestra relación con los flujos "caprichosos" que mueven la Tierra, so pena de que el sistema que hemos alimentado termine por destruir nuestra propia existencia.

2 Frase célebre de la novela *El Gatopardo*, de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, que sintetiza la posición política que se conoce como "gatopardismo".

V

Entre las muchas ideas que en las últimas décadas se han puesto de moda, quisiera remitirme a dos: una que nos repite que *nuestro* mundo se está terminando y que los desequilibrios ecológicos que hemos propiciado terminarán por destruirnos; otra que nos insiste que la cultura global se está transformado a partir de las conexiones que las tecnologías electrónicas han traído consigo. Respecto a esta última idea, un discurso relativamente común es el que asocia dicho cambio cultural con el desarrollo de nuevas capacidades perceptivas, y más específicamente con el paso de una cultura centrada en lo visual hacia una que se expande hacia otros sentidos. De manera aún más focalizada, hay quienes hablan de un supuesto "giro aural" que privilegia las funciones sensitivas del oído.³

Las modas son peligrosas, porque tienden a trivializar los argumentos que defienden y a convertirlos en objetos de mercado. Pero al mismo tiempo manifiestan las preocupaciones de una época y sirven para socializar los problemas urgentes que se requiere resolver para que las sociedades sigan adelante. La pregunta que nos concierne es: ¿quién dicta la manera en la que los temas urgentes son tratados, y el modo en el que los problemas serán resueltos y socializados? En los casos que nos ocupan, ¿quién decide cómo afrontar los problemas ecológicos, o cómo experimentar el cambio de sensibilidad que las tecnologías electrónicas están provocando?, ¿quién decide colocar el tema de la auralidad en un marco constreñido a los estudios culturales (o de cualquier tipo de "studies"), deslindándolo de los debates sobre el momento coyuntural que en términos de supervivencia estamos teniendo?

3 Entre los autores representativos de esta posición, podemos mencionar a Marshall McLuhan, quien hace varias décadas desarrolló una teoría sobre el cambio desde una cultura visual hacia una de orden "acústico" (McLuhan 1996); otro autor referencial a este respecto es el economista Jacques Attali, particularmente por su libro subtulado *La economía política de la música* (Attali 1995); entre los autores más recientes que han venido trabajando el tema del "giro aural", podemos mencionar a Sterne (2003), Ochoa (2014), Feld (2015), Erlmann(2010), LaBelle (2010) entre otros, quienes de maneras diversas defienden la necesidad de estudiar la escucha y el sonido como aspectos de la cultura que fueron desatendidos en décadas anteriores.

Las interrogantes anteriores sirven para colocar el argumento central de este escrito: *hace falta vincular los estudios sobre la escucha, y en general sobre las sensibilidades humanas, con una fuerte reflexión sobre la vital necesidad de transformar nuestro pensamiento de fondo*. Hace falta pensar diferente para actuar de manera distinta; hace falta tener una *otra* sensibilidad para dotar a nuestra mente de nuevas ideas. Requerimos, en suma, de herramientas epistemológicas que privilegien la integración por encima de la fragmentación disciplinar que en los últimos siglos se ha venido recrudeciendo, y que pongan en movimiento los estratos ideológicos que nos llevan a suponer que el capital, el progreso y el desarrollo son aspectos inamovibles de nuestra propia condición.

VI

Durante los días posteriores al sismo, cuando las voluntades sociales se concentraban en remover los escombros para rescatar cualquier indicio de vida, nos dimos cuenta de que necesitamos, más allá de lo que dictan las modas discursivas, escucharnos atentamente para poder sobrevivir a los momentos de crisis. Nunca antes fue tan tangible esa escucha del *nosotros* que pensadores como Carlos Lenkersdorf enfatizan: “el escuchar en serio (...) exige ante todo que nos acerquemos a la persona o las personas que queremos escuchar y que nos escuchen. Que nos arrimemos a la voz, a la persona para escucharla y que nos escuche”, desmontando “la imagen que a menudo solemos tener del otro como enemigo” (Lenkersdorf 2008: 41, 49). Cuando levantábamos escombros, cuando dedicábamos horas a empaquetar alimentos para las zonas afectadas, hablábamos y escuchábamos a personas desconocidas que sin embargo compartían nuestra misma afección. Confiábamos en el *otro* y recibíamos, responsables, su confianza, porque sólo así podíamos canalizar la energía social que emanaba de nuestro miedo, nuestra confusión y nuestra tristeza.

Fuimos, ciertamente, solidarios, pero el concepto de *solidaridad* resulta insuficiente para explicar aquella experiencia. Siguiendo a Monsiváis, quienes vivimos aquella experiencia podemos afirmar que “la hazaña absolutamente consciente y decidida de un sector importante de la población que con su impulso desea restaurar armonías y sentidos vitales, es, moralmente, un hecho más vasto y significativo” de lo que la noción de *solidaridad* expresa (Monsiváis 2005: 64). En los términos que aquí se plantean, podríamos decir que las frecuencias del sismo nos hicieron *entrar en resonancia* con las vibraciones de la “cuerda” social: “el 19 [y esto aplica para el 19 de septiembre de 1985, pero también de 2017], y en respuesta ante las víctimas [aunque también a la vulnerabilidad que nuestra potencial condición de víctimas implicaba], la Ciudad de México conoció una *toma de poderes*, de las más nobles de su historia, que trascendió con mucho los límites de la mera *solidaridad*, fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil” (ibid). Fue, siguiendo con sus palabras, el reconocimiento de que la palabra *democracia* puede significar “la importancia súbita de cada persona”, en contra de la abstracción deshumanizante del concepto de *pueblo*.

Si la resonancia es capaz de derrumbar edificios, es también propicia a destruir los mecanismos que sostienen nuestro comportamiento: “En un instante las seguridades se trituran. Un paisaje inexorable desplaza al anterior... En los rostros lívidos las preguntas se disuelven incontroladas... Absortos, los sobrevivientes peregrinan, ansiosos de un apoyo confiable para su mirada.”. Eso dice Monsiváis (ibid: 69), a lo que yo agregaría: ansiosos de confiar no sólo en lo que ven, sino también en las vibraciones que en el subsuelo se escuchan.

VII

Somos sobrevivientes. Siempre fuimos sobrevivientes, pero la vivencia del temblor nos hizo más conscientes de ello. Y no pienso solamente en nuestra condición de sobrevivencia respecto a los cientos personas que murieron en el

sismo, sino también respecto a la idea que el 19 de septiembre *nuevamente* se derrumbó: la idea de vivir en un lugar seguro, bajo techos y paredes que se asumen como estables.

¿Qué responsabilidades habremos de asumir frente a esta doble condición de sobrevivencia? ¿Cómo desenvolvemos en la vida que se nos abre después de que la muerte resonara en nuestras “cuerdas”? Si bien estas preguntas no se pueden satisfacer con una única respuesta, para los fines de este escrito nos quedaremos con la siguiente propuesta: *la experiencia resonante de un evento como el sismo nos coloca en la posición de asumirnos responsables de nuestra propia condición de vulnerabilidad.*

Desarrollando lo anterior, hemos de sugerir que sabernos vulnerables implica reconocer que estamos expuestos a las incontables vibraciones que oscilan en nuestro mundo, y actuar en consecuencia de ello. Si bien en términos etimológicos la palabra *vulnerabilidad* significa que se está en *posibilidad de ser herido*,⁴ desde una lectura más abarcadora podríamos decir que se es vulnerable cuando se está en disposición de ser afectado por otro. En este punto nos adherimos a la opinión de David Gutiérrez Casteñada, quien plantea que “una teoría política del afecto (...) implica un replanteamiento, una resignificación, del estado de vulnerabilidad en tanto sensaciones y emociones” (Gutiérrez Castañeda 2015: 3): un cambio de perspectiva sobre lo que implica recibir las vibraciones que “lastiman” nuestro estado de reposo, tanto en términos emocionales como físicos y cognitivos.

“¿Acaso no somos todos algo o del todo vulnerables? ¿Acaso las situaciones del mundo no nos atraviesan?” (ibid). Con estas interrogantes, David Gutiérrez nos remite a la *hiriente* situación que vivimos cada día... no sólo cuando los edificios de nuestra colonia se desploman, sino cada vez que una cuerda epitelial, en cualquier rincón del mundo, hace resonar nuestros propios filamentos.

4 El término “vulnerabilidad” se compone del prefijo *vulnus*, que significa herida, y del sufijo *abilis*, que indica posibilidad.

Con esta última idea llego a los argumentos finales de este texto, para los cuales es preciso remitirnos a dos asuntos que me interesan de manera prioritaria. El primer asunto consiste en el papel que el arte tiene en el momento histórico que vivimos, y el segundo nos traslada a la noción de *epistemología de la escucha*, concepto sobre el que he venido reflexionando en los últimos años, y que se relaciona estrechamente con el “conocimiento resonante” de Diderot.

A propósito de lo primero, conviene re-citar las palabras que David Gutiérrez retoma de Suely Rolnik: “Si el arte puede algo, es tornar este algo sensible en aquello que atraviesa el cuerpo, que lo coloca en jaque ante las cifras actuales y le causa malestar y lo hace especialmente vulnerable. Y cuando una obra es portadora corporalmente de este enfrentamiento, ella tiene el poder de abrir espacios potenciales de enfrentamiento” (Rolnik en Gutiérrez 2015: 1). A propósito de lo segundo, colocaremos el concepto de *acustemología*, con el que Steven Feld se refiere a la unión de “la acústica y la epistemología para investigar el sonido y la escucha como un conocimiento-en-acción: un conocimiento-con y conocimiento-a-través de lo audible (...). Una forma de ontología relacional que aborda el sonido y el sonar como algo 'situacional' entre 'sujetos relacionados', que explora el espacio 'mutuo' y 'ecológico' del conocimiento sonoro, concibiéndolo como 'polifónico', 'dialógico' e 'incompletable’ ” (Feld 2015: 12-13).

Partiendo de tales consideraciones, a lo que quiero llegar es a plantear la necesidad de construir un pensamiento que integre la piel y la cuerda: que penetre en el cuerpo de manera sensible, al tiempo de resonar con las frecuencias audibles del otro. En mi caso, esto implica la integración de las herramientas expresivas del arte, concretamente del arte musical, con el desarrollo de una noción epistemológica que tenga la escucha como principio fundante.

Cada quien encontrará su manera particular de abordar las preguntas y retos que las vibraciones del mundo provocan cuando entran en resonancia con las nuestras.

BIBLIOGRAFÍA

Attali, Jacques. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Diderot, Denis. (1975). *Escritos filosóficos*. Madrid: Editora Nacional.

Erlmann, Veit. (2010). *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. Nueva York: Zone Books.

Feld, Steven. (2015). "Acoustemology". *Keywords in sound*. EUA: Duke U.P.

Gutiérrez Castañeda, David. (2015). "Nosotras Desenfadadas y Vulnerables. Poética ante la Reparación Simbólica". *Cumbre Internacional de Artistas por la Paz en Colombia*.

Labelle, Brandon. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.

McLuhan, Marshall. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

Monsiváis, Carlos. (2005). "No sin nosotros": *Los días del terremoto 1985-2005*. México, Ediciones Era.

Ochoa Gautier, Ana María. (2014). *Aurality: Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham y Londres: Duke University Press.

Sterne, Jonathan. (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. EUA: Duke University Press.

Toop, David. (2016). *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

Del temor a la música o por qué huí de ella durante un largo periodo

MADGA GÁRATE



Ilustración 8: *La visión de Tondal*, de El Bosco.

La última vez que compré y coleccioné música fue cuando cursaba la preparatoria. Después, en la universidad, fue creciendo en mí una especie de temor a la música, no sólo a la que por fuerza tenía que oír en la calle, en el transporte o en alguna reunión con amigos, sino a la que yo misma pudiera acercarme por afinidad. Temor a extraviarme en ella como en un viaje sin retorno; a vincularla a algún suceso en particular, el cual se repetiría una y otra vez, cuando escuchara esas notas en otro contexto; a perder el resto de los sentidos por sentirme invadida gracias a uno solo. No podría cerrar los ojos como ante *La visión de Tondal* de El Bosco, ni apartarla de mí con un manotazo como se hace con algo que se ha podrido, ni escupirla, aventarla, huir en un segundo de ella.

Carecía de bases para explicar su influencia hasta ahora: la música, al llegar a nuestros oídos, está en nosotros, es decir, nos habita. Por eso no es posible poner una barrera física entre ella y nuestro ser, como sí puede hacerse con una pintura, un espectáculo de danza, una obra escultórica o arquitectónica, un festín de olores, una representación teatral.

¿Qué decir del ruido ambiental? Del taladro, de la campana de la basura, del ensayo diario de batería, del estruendo del vecino, del músico ambulante, del chillido de los niños, del chirriar de la puerta al abrirla y cerrarla...

El ruido, sin embargo, sobre todo si es repetitivo, puede crear una especie de cápsula sin-sentido en la cual sumergirnos, tal como pierde sentido una palabra cuando la pronunciamos tantas veces que ya no significa nada. Un ruido que a fuerza de repetición se convierte en un vacío.

Así, el ruido posee un carácter inocuo. Es fácil sobrevivirlo porque sabemos lo que hay detrás de él: el ensayo del vecino que pierde su tiempo tocando un instrumento que nunca dominará, la necesidad del niño de que su madre lo atienda, la llegada del camión de la basura que apura a la gente a salir con sus bolsas de desechos, las monedas que hay que ir preparando para dejarlas caer en la mano del músico que pasa junto a nosotros... Un mar de ruidos en el que hemos aprendido a navegar desde que nacimos: “Palabras y ruidos pasan por las orejas y no nos fijamos, no los percibimos. Ya estamos acostumbrados a tanta bulla, ya no prestamos atención a tantos sonidos que nos rodean.” (Lenkersdorff, 2013, p. 12).

El peligro, no obstante, está en la música porque implica una remisión, un regreso al momento en que oímos tal melodía, al clima de ese día de verano cuando nos sentimos enamorados, a la oscuridad de la sala de cine donde nos sacudió la pista sonora de aquella película fantástica u horripilante, a las honduras metafísicas en las que nos situaron los compases de ese músico magistral, al cosquilleo de rebeldía que nos inspiraron aquellas letras cargadas de furia y hartazgo, al terror a esos bosques sonoros cargados de gritos de fieras incomprensibles y absurdas. Tal como dice Nancy, la música está constituida “por una totalidad de remisiones: de un signo a alguna cosa, de un estado de cosas a un valor, de un sujeto a otro o a sí mismo, y todo ello de manera simultánea [...] se propaga en el espacio donde resuena, a la vez que resuena en mí” (Nancy, 2007, pp. 20-21).

¿Cómo librarse de su embrujo?, y muchos dirían ¿para qué hacerlo? Si finalmente “las personas de alguna manera hacen eco de sus paisajes sonoros en el lenguaje y en la música”, según la hipótesis de Schafer (Feld, 2013, p. 220). ¿Cómo es eso posible?, ¿buscamos proyecciones de nuestro ser en la expresión musical? El lugar común dice que vemos el mundo según lo que somos. Si en nosotros anida el miedo, percibimos un mundo lleno de peligros y maldad; si somos optimistas, siempre estaremos a la espera de un mañana mejor. Así, no es de extrañar que busquemos en la música (ese perverso sonido que no es posible eludir), –en cierto tipo de música– los paisajes sonoros que riman y hacen eco con nuestros paisajes internos. Ambos se sobrepone como en un juego de diapositivas, en negativo-positivo, revelando una escena única, un binomio inseparable.

Tal fenómeno, si existe de esta manera, seguramente es una especie de milagro. No es posible concebir que todos en todo momento de exposición ante cierta música, experimentemos tal fusión, que el adentro sea afuera y el afuera adentro. Tiene que ser, en definitiva, algo único, precioso, inconfundible: una epifanía.

Entonces ¿por qué temerle a tal revelación? La música crea un espacio y un tiempo propios en los que es posible perderse, pero quizá también encontrarse, hallar fragmentos de uno mismo como en un mosaico multicolor... ¿Dije que durante muchos años huí de la música? Como un náufrago he vuelto a la playa, esta vez no huyendo del canto de las sirenas, sino rendida ante la posibilidad de hallar eco de mis voces interiores en otras voces, frutos de inspiraciones que están más allá de este mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Feld, Steven. (2013) “Una acustemología de la selva tropical”. *Revista colombiana de antropología*, Vol. 49 (1), 217-239.

Lenkersdorff, Carlos. (2008) *Aprender a escuchar: enseñanzas mayatojolabales*. México: Plaza y Valdés.

Nancy, Jean-Luc. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Resonar a través del otro

SERGIO RUIZ TREJO



Ilustración 9: Piano Strings.

Pitágoras creía que todo lo existente en el cosmos era susceptible de moverse, de sonar y de volver a sonar al entrar en sintonía con otros cuerpos también en movimiento. Bajo esa premisa desarrolló la *Armonía de las Esferas*, un tratado en el cual establecía que los astros, al moverse, tenían que emitir cierto sonido continuo. El cosmos, al estar fuera de la manipulación humana, contenía en su esencia un orden superior; esto lo llevó a pensar en que esta Harmonía bajo la que se movían los astros no era sino una forma de acomodo musical, por lo que, los planetas, juntos, constituyen el primer tipo de escala musical registrada de manera teórica. Tuvieron que pasar miles de años para que la NASA encontrara los sonidos que emiten los planetas a través de su vibración constante. Es cierto que estas vibraciones no se encuentran en el espectro audible por el ser humano, sino que su vibración es emitida a través de ondas electromagnéticas y no mecánicas como en el caso del sonido como lo conocemos.

Para Pitágoras, la inquietud se presenta alrededor del movimiento perpetuo y continuo de todo lo que existe. Ese movimiento, él lo intuía, se ve convertido en sonido. Y si el sonido se estudió antes que las ondas electromagnéticas, es porque se escucha, porque existe la capacidad de percibir estas vibraciones. Si podemos escuchar, es porque nuestro tímpano tiene la capacidad de recibir las ondas sonoras y moverse a la misma velocidad a la que se mueven las fuentes sonoras. Una persona comprime el aire de los pulmones y lo expulsa pasándolo a través de las cuerdas bucales, las cuales se mueven rápidamente, a velocidades entre 20 y 20 mil oscilaciones por segundo, estas oscilaciones perturban las partículas que están en el aire y esta energía se comienza a propagar en ondas, como una piedra arrojada a un lago. El escucha, a través de los orificios del oído, recibe en el tímpano las vibraciones y, entonces, vibra también, a la misma velocidad que vibra la cuerda bucal. Existe entonces una doble vibración, o un sonido puesto a repetirse, una re-sonancia.

Si uno toca un piano cerca de una guitarra, se notará que, ante ciertas notas, la guitarra tiembla, aún sin tocarse, o al menos no tocarse de manera visible. Hemos aprendido a mirar la distancia ante los objetos y nosotros, la distancia entre los objetos y otros objetos, pero al cerrar los ojos y escuchar, sabemos que todo está conectado, sumergido en la misma completud que nos separa. Merleau-Ponty creía en una no-distancia entre el sujeto y el mundo, de hecho, el ser no puede dejar de ser un «ser-en-el-mundo».

Heidegger, por otro lado, apunta al ser como un «siendo»; es decir, el sujeto en continuidad, un tiempo constante en el cual sólo se existe mientras se atraviesa la misma idea del sujeto-pasado y futuro al mismo tiempo, y una nula existencia del presente. Ante esto ¿cómo explicar la presencia del sonido, si mi voz diciendo esto, en el momento de ser percibida ya se ha extinguido para siempre?

La resonancia es el sonido puesto en continuidad. Es la exposición de una vibración a través del tiempo de manera cíclica. Es un sonido desgastado, la

re-sonancia. Es la persistencia de un sonido que se ha ido y lo que ha traído consigo mientras alteró al sujeto. Es un reconocimiento. El conocimiento puesto en respuesta, en réplica. Es el eco interno de un sonido “de lo que (o quien) se identifica resonando de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez en el mismo y otro que sí, uno en el eco del otro, y este eco como el sonido mismo de su sentido” (Nancy, 2008, p. 26). Es la escucha a través de la resonancia, pero también esta resonancia desde fuera: se compone como un eco del exterior, como una forma de ser capaces de incorporar el exterior en la vibración interna. Por su puesto que a Nancy le interesa la metáfora de la resonancia como la acción que ejerce el interior para ser acorde con lo que ocurre fuera. Esto es más claro a nivel ideológico, pues un pensamiento que ya se conoce hace resonar el recuerdo y lo activa.

Si el sonido es una constancia de que el tiempo está pasando, la resonancia representa la oportunidad ante un desfase temporal. Cuando se siente escuchar, cuando se piensa en ello, el sonido ya terminó de atravesar al cuerpo, ya hizo vibrar y volver a vibrar otros circuitos, es probable que la fuente ya no exista, sin embargo, las repercusiones siguen existiendo. En este sentido, podemos pensar que todos los cuerpos están dispuestos a ser resonantes, es decir, a entrar en vibración, por la necesidad misma de ser a través de lo demás, del mundo. Si un objeto vibra, otro vibra en consecuencia, es una manera de hacer manifiesta la propia existencia de algo ante otro algo. El sonido, o las vibraciones, irrumpen una estabilidad determinada. David Toop (2010) abarca en *Resonancia Siniestra* el sonido como sobresalto, como un canal a algo desconocido. “Si los ojos son las ventanas del alma, entonces los oídos deben ser los túneles hacia otro lugar, hacia el oscuro territorio de la sinrazón; los cauces por donde discurren sentimientos internos demasiado sutiles y elusivos para el racionalismo de la visión” (Toop, 2010, p. 233). Tenemos entonces a la escucha como posibilidad de diálogo, que se gesta, precisamente, a través de algo que resuena. Un niño llorando en algún lugar hace resonar algo primitivo en cada persona y demanda atención. El ruido de

un motor, que puede exceder en presión sonora al llanto del niño, es un signo sonoro que se pretende ignorar. La escucha entonces está determinada por la resonancia: uno intenta resonar a partir del diálogo con alguien importante, aun cuando este diálogo se de en el lugar más ruidoso, se buscará la forma de separar este discurso del entorno acústico que pretende enmascararlo.

A manera de conclusión, podríamos decir que si escuchamos es porque necesitamos tender puentes hacia el otro. Estos puentes se dan a través del movimiento, el cual afecta a los demás implicados en esta atmósfera llena de moléculas y hace que ciertas formas, ciertos cuerpos o ciertas fibras se alteren. La resonancia entra como esta puesta en escucha del movimiento en desfase, la perduración o eco de un movimiento que, en el momento de su repercusión, cambió la forma y la intensidad de su vibración. Un cuerpo que hace resonar a otro, cambiará su forma de vibración, ya sea decayendo en intensidad, ya sea aumentando o disminuyendo sutilmente su frecuencia, sin embargo, el movimiento que comenzó avanza irremediabilmente a través de los otros, en el tiempo. La escucha de una resonancia es la consciencia del ser-en-el-mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Augoyard, Jean-Francois. (2005). *Sonic experience*. Montreal, Canadá: McGill-Queen's University Press.

Merleau-Ponty, Maurice. (1978). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona, España: Península.

Nancy, Jean-Luc. (2008). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Novak, David. (2015). *Keywords in sound*. Durham, UK: Duke Univ. Press.

Toop, David. (2010). *Resonancia siniestra*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

La escucha de la multipercusión

ANDREA SORRENTI



Ilustración 10: Baquetas para marimba.

La literatura del mundo de la percusión académica es algo relativamente joven. A pesar de la larga historia que tienen las percusiones, sólo en el siglo XX el papel escolar del percusionista, en conservatorios y facultades de música, empieza a tener un peso relevante.

El desarrollo del percusionista clásico se observa en el ámbito sinfónico-orquestal. El crecimiento técnico y la creación de nuevos instrumentos de percusión determinó la conformación de este nuevo profesional, volviéndolo un artista «multitasking»: un músico que no estudia un único instrumento

musical, y al cual no se le pide una sola perspectiva con lo que tiene por delante.

El crecimiento de habilidades del percusionista no pasó desapercibido por los compositores; el interés hacia estos instrumentos permite que el percusionista obtenga papeles como solista adentro y afuera de la orquesta sinfónica. Es así que, en los países de cultura occidental, el repertorio para instrumentos de percusión creció frenéticamente, las puertas de la música contemporánea se abrieron a una nueva y peculiar literatura musical. Importantes ejemplos son *Ionisation* de Edgar Varèse, que se estrenó en el 1933, y las *Constructions* de John Cage, obras compuestas para ensamble de percusiones entre 1939 y 1941, que constituyeron una verdadera novedad para esos años. Gracias a estos nuevos procedimientos compositivos el percusionista ve cambiar su forma de escucha.

Además de las innovaciones y experimentaciones generales del repertorio para percusión, en la segunda mitad del siglo XX se desarrolla un ramo específico de este mundo tan extenso: la multipercusión. Cuando hablamos de multipercusión (set-up o multiple-percussion), nos referimos a un conjunto de percusiones predispuesto para ser tocado por un solo percusionista. Por ejemplo, la batería utilizada en casi todos los géneros musicales podría ser considerada una multipercusión, con la singularidad que este instrumento tiene una conformación estandarizada. Por el contrario, la multipercusión a la que nos referimos en el mundo académico siempre es cambiante. Se podría hablar de un instrumento musical camaleónico, mutable según el deseo del compositor. Es decir, cada obra para multipercusión siempre tendrá un conjunto instrumental diferente.

La idea de componer para muchas percusiones destinadas a ser tocadas por un único intérprete se presentó por primera vez en el año 1919 en la *Histoire du Soldat* de Igor Stravinsky. Esa nueva concepción se desarrolló tan rápido que ya en 1930 Darius Milhaud escribió el *Concerto pour batterie y petit*

orcheste, pero todavía la multipercusión no se alejaba del mundo orquestal. Se tuvo que esperar hasta 1959 para que ocurriera la separación que volvió la multipercusión autónoma e independiente, gracias a *Zyklus* de Karlheinz Stockhausen.

Aclarado cómo nació y cuál es el concepto de multipercusión, ¿a qué me refiero cuando hablo de una nueva forma de escucha del percusionista? y ¿por qué enfocarse en el repertorio para multipercusión?

Desde la segunda mitad del siglo XX, las nuevas composiciones para multipercusión presentan nuevos retos al percusionista académico. Las habilidades necesarias para tocar este repertorio cambian, o mejor, aumentan. Además de un crecimiento técnico, el percusionista tiene que desarrollar su forma de escucha para poder interpretar. Adorno, en su ensayo titulado *Tipos de comportamientos musicales* (Adorno, 2009, p. 177-197), habla de cómo los músicos tienen una escucha técnica, diferente de la del "buen oyente" que disfruta de la sonoridad sin fijarse en aspectos técnicos. Por ejemplo, en una obra para multipercusión como *Anvil Chorus* de David Lang, se pide al percusionista habilidades particulares de escucha e independencia corporal. El compositor no especifica el conjunto de instrumentos musicales, sino simplemente el material y la altura. El percusionista tiene que elegir objetos que correspondan a estas características y orquestar su set-up. Su escucha técnica se fusiona con las habilidades de "buen oyente" para tener la capacidad de sacar la melodía pensada por el compositor, aunque tenga la libertad de personalizar su conjunto instrumental.

Las habilidades que se van añadiendo al saber general del percusionista académico le permiten descubrir y profundizar su conciencia como músico multitasking. En el escrito de Jean-Luc Nancy, *A la escucha* (Nancy, 2007), entre las varias preguntas se puede leer: "¿qué es un ser que escucha con todo su ser?" Justamente, el percusionista contemporáneo tiene que preguntarse algo de parecido. El golpe de la baqueta en un parche o en una tecla resuena

en todo su cuerpo. Se podría decir, usando palabras de Hartmut Rosa en *Alienación y Aceleración* (Rosa, 2016), que el percusionista, a la hora de tocar, estimula una experiencia de «autorresonancia», alienándose de todo lo que está al rededor y perdiendo la resonancia con su entorno.

En mucha literatura para multipercusión de los siglos XX y XXI se piden habilidades que involucran cuerpo y mente en su totalidad. Por ejemplo, en *Corporel* de Vinko Globokar el percusionista se vuelve en un actor sonoro, *XY* de Michael Gordon es un tratado en música sobre la polirritmia que el músico tiene que resolver casi con un enfoque matemático, *Psappha* de Iannis Xenakis pide una traducción de una notación no convencional, independencia corporal y orquestación del conjunto instrumental. Estos pocos ejemplo nos permiten comprender como el desarrollo de las habilidades de percusionista permitieron que este músico escuche y permita al oyente que escuche lo melódico llegando desde el ritmo.

Siguiendo la idea de Jean-Luc Nancy, “sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro (en este caso, el percusionista), no es sólo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí” (Nancy, 2007, p. 22-22).

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor. (2009). “Tipos de comportamiento musical” en *Disonancias/Introducción a la sociología de la música*. Madrid, España: Akal.

Nancy, Jean-Luc. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Rosa, Hartmut. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.

Bucolismo y resonancia

DIEGO MORÁBITO



Ilustración 11: Paisaje bucólico, por Mónica Bracons

«Cuando comenzamos el ensayo, todos nos sorprendimos por lo reverberante del lugar. Nuestro sonido se tornaba puro y alcanzaba todos los rincones de aquel espacio. Las frases musicales que, antes de tocar en aquel lugar resultaban difíciles de ensamblar, sonaron mejor que nunca. Las notas del ensamble, amplificadas y transformadas por la reverberación, sonaron perfecto. Y sin embargo, cuando nos fuimos acostumbrando a aquella nueva acústica, también nos dimos cuenta de que muchos detalles musicales que habíamos trabajado con mucho esmero en los ensayos previos, se perdían en la grandilocuencia de aquel sonido. Tuvimos que bajar el tempo de las piezas para que no se encimaran las frases musicales y tuvimos que aceptar que habría cosas que, con aquella acústica, nunca sonarían».

La idea de la naturaleza bucólica es el jardín ampliado: el bosque sin osos y sin lobos; el arrecife de coral sin tiburones; la selva sin jaguares o serpientes. En el bucolismo se desea el contacto con lo natural dormitando a la sombra de un árbol y no en constante alerta. El bucólico se pasea por los senderos ya trazados o se divierte haciendo un picnic rodeado de árboles y un pasto bien cortado. En un ambiente más rústico, como el parque, se olvida de la ciudad aun estando en ella. En el momento bucólico no hay prisas porque se ha creado un espacio de tiempo libre que, aun enmarcado en ciertas horas (siempre debe terminar), se abre a la sensación del *dolce far niente*. Negado el tiempo del trabajo, los bucólicos se entregan a un tiempo cuya vivencia es estática. El tiempo lineal, acentuado por un sinfín de plazos con el que nos coordinamos en la cotidianidad, da paso a un tiempo contenido en sí mismo, a una meta que es ella misma. Se rompe la lógica del estar para algo y predomina el estar para estar.

En una convivencia temporal de esta índole con los demás, el sujeto, protegido en primer lugar por la transitoriedad de la situación, al abrigo de una naturaleza domada y una urbe que se escucha a lo lejos, como un rumor de fondo, abre los oídos. El sonido atenuado de la urbe, o su total ausencia, le recuerdan en un momento dado que está inmerso en un nuevo horizonte acústico. Los cláxones y los ruidos de los motores desaparecen y dan lugar al canto de las aves, al sonido del viento entre los árboles y, sobre todo, a la voz de los demás. Aquellas voces que, en la urbe, deben por fuerza entenderse en términos utilitarios (¿qué está diciendo el otro?), se transforman en algo más. Se puede perder incluso la necesidad de significado, porque en su lugar aparece el placer de escuchar al otro como si de un canto se tratara. La conversación se transforma en una actividad estética y se recupera aquel «arte de la conversación» que era una virtud en tiempos pasados.

La escucha se transforma. No solo nos abrimos a una nueva dimensión ante el otro, sino también frente a nosotros mismos. Las palabras, aligeradas del peso del significado, tienen ahora la posibilidad de resonar en nosotros de otras

maneras. Aparecen, como en los viejos relatos de la Arcadia del antiguo poeta griego Teócrito, las ninfas y los faunos. En particular la ninfa Syrinx y la ninfa Eco.

El mito de la primera nos relata la historia de cómo, para escapar de los violentos avances amorosos del dios Pan, es transformada por su padre, el dios del río, en un pequeño matorral de carrizo. Pan, frustrado, corta los carrizos y con ellos hace una flauta, la flauta de Pan o siringa. La interpretación de este mito, como de todos los mitos, es múltiple, pero una de sus posibles acepciones es la de la reverberación. En este fenómeno sonoro el sonido original se refleja en alguna o algunas superficies y es percibido por nosotros como una adición al sonido original, tal como ocurre en las iglesias, donde el sonido amplificado adopta una suerte de halo y persiste una vez que la fuente sonora desapareció. En relación al mito, cada vez que Pan sopla por los carrizos de la flauta, percibimos la voz de Syrinx transformada: la reverberación transforma su voz en música.

En el mito de la ninfa Eco, por una maldición de la diosa Hera, esta ninfa sólo es capaz de hablar cuando alguien ya ha hablado y es incapaz de mantenerse en silencio después de que alguien habló. La ninfa que todo lo repite, dice Aristófanes. El eco es el fenómeno sonoro donde un sonido, a causa de una manera particular de reflexión, se repite cuando la fuente sonora desapareció. Una suerte de espejo sonoro que nos permite escucharnos a nosotros mismos.

El eco y la reverberación aparecen en una conversación cuando la resonancia entre dos individuos no se limita al significado de lo que dicen y perdura más allá de su emisión: resuenan, haciendo de la conversación una *Erfahrung* (experiencia) y no una *Erlebnis* (vivencia), como diría el filósofo Walter Benjamin.

La diferencia entre estos dos fenómenos radica en su trascendencia. Mientras que una vivencia es olvidada rápidamente, una experiencia nos transforma y es asimilada como un evento relevante en la narrativa de nuestra propia

historia. Benjamin decía que la sociedad estaba encaminada a experimentar más vivencias que experiencias, y tenía razón. La vivencia, que cae en el olvido, sólo puede ser recordada a través de los dispositivos que nos permiten archivar la realidad. No es sorprendente que en la sociedad actual la mayoría de nosotros tengamos a disposición un celular que nos permite fotografiar y grabar video y sonido; una suerte de prótesis que nos permite archivar nuestras vivencias y reproducirlas cuantas veces queramos para recordar nuestra historia. No sólo la memoria se atrofia, sino que la propia vida se vuelve una serie de recuerdos que pocas veces nos transforman. Como dice Hartmut Rosa, vivimos alienados del mundo, en tanto que no resonamos con él, no sólo a un nivel sonoro. Cerrados los oídos hacia el sonido del mundo, terminamos por auto-resonar con nuestros audífonos puestos sobre las orejas. En lugar de la mirada que observa, adoptamos la mirada a través de la pantalla del celular.

Los espacios bucólicos, en este sentido, son regresos a la necesidad de vivir de una manera más lenta, donde el tiempo no nos aliene de nuestra propia vida. Espacios que, justo por la cualidad de ser transitorios y enmarcarse en la naturaleza domada, son seguros para revivir la vida que teníamos cuando vivíamos en los territorios de la diosa Artemisa y no de Démeter y Apolo. Son espacios que nos permiten vislumbrar, atados a nuestro mástil como Ulises, el canto de las sirenas sin sufrir el destino del argonauta Butes. Pero recordemos que, al mismo tiempo, los compañeros de Ulises tenían tapones de cera en las orejas, y los argonautas, la música de Orfeo para esconder la música de las sirenas. Este es el precio que hay que pagar para adentrarse en lo salvaje desde la propia seguridad. Es un poco como tocar en los grandes espacios reverberantes de una catedral. Las fallas técnicas y los detalles musicales de la ejecución se pierden en la grandilocuencia del sonido.

Puntos en común en los sonidos de la ciudad.

¿Cómo explorar ese entorno?

OTTO CASTRO SOLANO



Ilustración 12: Paisajes sonoros urbanos.

Los sonidos de la ciudad siempre han sido en mi producción sonora, un eterno retorno. En una de esas vueltas de exploración a la ciudad me he hecho algunas preguntas que más adelante expondré, teniendo algunas respuestas todavía no completas pero que confrontan el trabajo del compositor ante la urbe, según las epistemologías y metodologías acostumbradas.

Desde 1999 hasta hoy he realizado una exploración a través de diferentes piezas que se han vinculado con los sonidos de la ciudad. Una pequeña mención de ellos son: Caminos (1999), Murmuraciones (1999), Espirales (2000), Jardín Tóxico (2000), Encuentros televisivos (2001), Mala Fe (2002), Fluctuaciones (2006), Código vestimenta (2004), Transurbano (2008), Cuerpo mutable (2015), y las obras que resultaron de la Maestría en Tecnología Musical de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Argia, Ersilia, Zobeide y Olinda, todas ellas basadas en los sonidos de la ciudad de Morelia y la Ciudad de México.

La primera pregunta que salta cuando se realizan grabaciones en la ciudad para su utilización en la creación sonora es: ¿cómo capturar ese «paisaje sonoro», si es que existe como tal, es decir, como una referencia o vinculación a una imagen?

Los pioneros del paisaje sonoro tuvieron en sus primeros escritos la idea de que ese entorno podía fijarse, recuperando de esta manera un fragmento sonoro para la posteridad, a la manera de un arqueólogo que trabaja con sonido. Como una especie de cordón umbilical con ese enjambre de sonidos. Es aquí donde convendría hacerse otra pregunta: ¿será que la escucha nos permitirá reconocer algunos de los lugares capturados, o esto será una ilusión?

Una de las primeras dificultades para capturar los sonidos de la ciudad está en la manera en la que nos aproximamos epistemológicamente a éstos. Por lo general, muchos compositores que estudian los sonidos de la ciudad y que desean trabajar estéticamente con estos materiales sonoros lo hacen a través de la epistemología desarrollada por Murray Schafer, Hildegard Westerkamp y Barry Truax, es decir, los pioneros del paisaje sonoro, quienes constituyen la referencia habitual por donde se debe pasar al iniciar este tipo de exploración vinculada a la captura del entorno sonoro.

Estos autores designaron el registro de ese entramado sonoro como «paisaje sonoro». Afloran dudas e inquietudes sobre cómo podemos utilizar la palabra «paisaje». ¿Podríamos entender ese entorno sonoro a la manera de un paisaje, tal y como lo percibimos cuando vemos una imagen alargada ya sea en un cuadro o una foto?, ¿conservará las mismas características de la imagen al sonido?, es decir, ¿podremos identificar los sonidos de un «paisaje sonoro» tal y como se ordenan los objetos, figuras o imágenes en una fotografía «a-paisajada»?

El filósofo francés Jean-Luc Nancy nos da una pista cuando afirma: “El sonido no tiene una cara oculta, es todo delante detrás y afuera adentro” (Nancy, 2002, p. 32). Esa característica del sonido que se cuele por todos lados, que es parte fundamental del espacio, nos lleva a suponer que el espacio está con el sonido y da significación a ese espacio, en muchos casos a través de él. El sonido lo envuelve todo, lo cubre y lo penetra e incluso nos hace resonar. ¿Será que podemos capturar un fragmento de todo ese acontecer sonoro complejo como lo haríamos en una fotografía obteniendo «una imagen sonora» que nos sugiere el lugar?

La posición de los micrófonos da en el compositor la ilusión de una captura sonora fijada en un soporte. Tenemos la impresión de que hemos logrado a través de ella tomar un fragmento de esa generalidad y entramado sonoro complejo para su posterior disfrute. Deberíamos pensar que esa posición microfónica sólo es un posicionamiento subjetivo en un punto determinado por el registrador sonoro en un tiempo y espacio específico, no puede dar ese posicionamiento una idea general del lugar que se desea capturar.

Por otro lado, se comenta continuamente en círculos dedicados a la grabación cómo la tecnología cada vez es más fiel a la captura de los entornos sonoros, a lo cual diremos que esa tecnología (es decir, los medios y aparatos con que se lleva a cabo la grabación) viene a resolver el problema a medias, debido a que

incorpora en su registro no sólo el sonido, sino también un tipo de «escucha tecnológica».

Este tipo de escucha está atravesada por la calidad de la circuitería, sus conexiones, la calidad de los cables, el diseño estructural y el factor de precisión y velocidad del muestreo, la conversión de sus registros analógicos a digitales, incluyendo en ese flujo de datos algunas omisiones o errores que se pueden presentar, afectando el resultado del registro sonoro o incluso ocasionando cierto retardo en la codificación y conversión de nuestro material sonoro en su fijación en el formato digital.

Una situación interesante de reflexionar desde nuestra posición de «escucha tecnológica» es la colocación de los aparatos para llevar a cabo el registro sonoro, y la relación que ésta tiene con nuestra escucha. El tema aquí no es analizar todas las técnicas posibles o las que dan un resultado sonoro preciso de ese entorno, porque igual podríamos incorporar a nuestro análisis algunas de las técnicas ambisónicas y binaurales más recientes. El tema es darnos cuenta de que el registro de los sonidos de la ciudad conlleva una subjetividad propia de nuestra tecnología y de nuestra intencionalidad, la cual va unida a la colocación de nuestro equipo tecnológico ante los sonidos urbanos. Esa subjetividad podríamos etiquetarla utilizando un término: «enmarcado sonoro».

Podríamos decir sobre este enmarcado sonoro que los registros realizados a través de una intencionalidad, utilizando una tecnología determinada, van a segmentar un fragmento de ese entorno sonoro dando como resultado una delimitación dada por nuestra subjetividad, intencionalidad y tecnología utilizada. El resultado será una interpretación de ese enmarcado que se realice con la intención (o no) de capturar ese registro sonoro para la posterioridad, lo que en realidad es imposible, debido a las razones que he argumentado hasta este momento.

Por otro lado, en cada registro sonoro tendremos diferentes profundidades, calidades, detalles a veces mejores otras peores, los cuales no dependerán

incluso ni de la tecnología ni de nuestra subjetividad, sino del ambiente, como afirma el artista sonoro Llorenç Barber a través del musicólogo Rubén López Cano: “arrastra el sonido hacia donde él quiere, sonoriza o inaudibiliza zonas insospechadas, modifica severamente las características paramétricas de los bloques sónicos, crea glissandi donde no los había, articula los continuos, conglojera o dispersa los planos sonoros” (Cano, 1997, p. 14).

El sonido en la ciudad que permea y atraviesa todos los lugares no tiene una sola escucha. Ni siquiera a través de muchas capturas en un mismo instante, podríamos capturar ese entorno. La serie de fragmentos registrados, todos sumados, no llega a una «sinécdoque» de ese complejo sonoro. Es tan solo una ilusión que se ha quedado inscrita en los diferentes textos de paisaje sonoro que fueron en su tiempo textos canónicos. Técnicas como las de Barry Truax, como son la posición variable, fija, cercana y lejana, pueden sugerir posibilidades de colocación microfónica, pero nunca podríamos asumirlas como guías de que el sonido se manifieste así en un espacio abierto en la ciudad.

Es muy difícil concebir el sonido de una ciudad a la manera de una tarjeta postal en donde capturamos la «esencia» del lugar para reproducirlo y disfrutarlo a través de una escucha pasiva, queriendo representar ese lugar a través de nuestra captura sonora. Esta situación es engorrosa debido a la complejidad con que se manifiesta el sonido, primero por la «condición líquida» y amorfa con que se presenta en cualquier un lugar de la urbe, y segundo porque los sonidos, aparecen y desaparecen de forma súbita, instante a instante, cambiando de forma constante.

Inclusive López Cano afirma con relación a la obra del artista sonoro Llorenç Barber que “iniciar un concierto de ciudad no significa romper con el silencio. Significa romper con el ruido urbano y con la rutina que lo genera” (Cano, 1997, p. 67). Un lugar en la ciudad siempre tendrá sonido: un sonido, como

afirma el filósofo francés Jean-François Augoyard, «oscuro o neblinoso», un «ruido» constante que habita la ciudad y que la hace viva, orgánica y dinámica.

El sonido de la ciudad está muy alejado de su representación estática tal y como se muestra en un mapa. El sonido aparece y desaparece, se funden unos sonidos con otros, se podría caracterizar por su contorno amorfo que invade zonas y donde sus límites se desdibujan constantemente.

Sobre lo anterior, afirma Augoyard: “La primera característica es la discontinuidad; el espacio sonoro no implica necesariamente ni la continuidad, ni la homogeneidad” (Augoyard, 1995, p. 207). A través de este punto es que también podríamos afirmar que su registro, a la manera de una imagen, es muy difícil de obtener debido a todos esos planos sonoros que se suceden, a veces de forma yuxtapuesta, otras veces combinados e incluso enmascarados, perdiendo toda identificación.

Con toda razón Jean Luc-Nancy afirma: “puedo oír lo que veo: un piano o el follaje movido por el viento. Pero nunca puedo ver lo que oigo. Entre la vista y el oído no hay reciprocidad” (Nancy, 2002, p. 26). Comprendemos entonces la dificultad de registrar con el fin de preservar o conservar un entorno sonoro para futuras generaciones a la manera de una arqueología sonora o de una preservación del sonido de una localidad. Todavía más difícil es lograr esto dentro de una creación sonora, porque además de la interpretación realizada por la tecnología utilizada, por nuestra intencionalidad y enmarcado sonoro, sumamos a todo eso la subjetividad impregnada a nuestro material sonoro en nuestra pieza acusmática.

Sophie Arkette afirma sobre la ciudad que puede ser entendida a través de “un enfoque fenomenológico” que “puede incluir la descripción de los atributos de una ciudad corpórea, a través de los aspectos sensoriales y psicológicos de la experiencia subjetiva, así como las características culturales más amplias de las diferentes comunidades y subculturas que contribuyen a la diversidad de espacios urbanos” (Arkette, 2004, p. 159).

En conclusión, la exploración de los sonidos de la ciudad deberá hacerse teniendo en cuenta la complejidad que ésta conlleva, entendiendo ese conglomerado sonoro en su gran complejidad, no escuchando cada sonido de la urbe de forma particular, individual, descontextualizada. Habrán sonidos que por una u otra razón podrá el escucha relacionar a experiencias previas, pero la percepción sonora del lugar dentro de la ciudad siempre será ambigua, dinámica y compleja. Nunca estática. No tendrá en su registro sonoro una relación "a-paisajada" con la imagen. Imagen y sonido tienen características totalmente diferentes, por lo que ya es hora de estudiarlas de manera independiente.

BIBLIOGRAFÍA

-Arkette, Sophie. (2004). Sounds Like City. *Theory, Culture & Society*, vol. 21(1), 159-168.

-Augoyard, Jean Francois. (1997). La sonorización antropológica del lugar. En Amerlinck, M.J. (ed.), *Hacia una antropología arquitectónica* (pp.176-190). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.

-López Cano, Rubén. (1997). *Música Plurifocal: Conciertos de Ciudades de Llorenç Barber*. D.F., México: JGH Editores.

-Nancy, Jean Luc. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

El otro en uno: resonancias de la escucha

ALDO LOMBERA

Posiblemente este texto sea mejor *sonarlo* de noche...

Posiblemente *tú* no escuches el clic del teclado haciendo cada una de estas letras.

() ¿Y qué tal ahora?

wienfioewnÑOnoienwignuNGWNIONoiwfioewnIR39290IU48U894HuhfuehfebwoEW
¿O ahora?

¿Te imaginas cuántas letras fueron escritas y eliminadas en la creación de esta simple oración?¹

Quizás habría que tomar un momento de ()

“¡Gracias!”

...para darle *sentido* a todo ese *sonido*/()

que escuché, que existió y que “*resonó algo y en algo*”.²

¿Acaso escuchaste el sonido de una hoja? ¿Se siguen usando hojas?

¡¡Pausa!! Justo en este momento -no *este*, pero *ese*: 29 de noviembre de 2017 a la 01:10:?? de la madrugada-, un “vecino que habita en las calles”³ suena al otro lado de la ventana. En esa realidad que no es la mía pero que (con)tiene y (re)suena en la mía. No distingo las palabras entre sus balbuceos. De pronto, comienzan a hacerse más claras, ¿estoy *a la escucha* o por qué suenan más inteligibles? Entre su balbucear distingo algo parecido a lo siguiente:

*¿A quién le va a hablar? ¿A quién le va a hablar? ¿A quién? ¿Quién? ¿A quién? ¿A quién le va a hablar? ¿A quién? ¿Cómo ves, pinche puto? ¿Cómo ves? ¿Cómo ves?*⁴

(Escucho un sonido metálico. Como cuando alguien se tropieza con un tubo)

Balbucesos, balbudseos y balbudefuegos.

Silencio.....
(¿Por qué es tan largo el silencio?).....
.....(¿Por qué muchas cosas suenan en el silencio?).....

Balbuhsdusehudshos....

(Silencio)

¿()?

Ofrezco una disculpa en caso de que alguien se haya sentido ofendido por mi distracción (o porque esta letra esté muy chica), pero considero que era importante “sonar el evento de uno y resonarlo en el otro”.

Antes de continuar con lo que quedó pendiente al principio de la página anterior, aprovechando la pausa creada por el vecino, me gustaría dejar sonando unas preguntas que originalmente iba a escribir más adelante:

Al leer todo esto...

¿escuchas tu propia voz leyendo?

O,

¿a quién o a qué te suenan estas letras?

¿Por qué?

...Y, ¿la voz del vecino sonó igual que la(s) otra(s)?

Continuemos...

¿ahora sí escuchaste el sonido de una hoja?...

.... ¿Respondiste si aún se siguen usando hojas?

Y en esta respuesta, ¿qué voz sonó?....

...¿esa voz sonó en tu mente o en el mundo físico?⁵

Si no escuchaste la hoja, ¿escuchaste el sonido de un clic para desplazarte?...

...O, ¿el sonido al deslizar los dedos en la
almohadilla “*pad*” de tu computadora?

¿Escuchaste a qué suena ese deslizar?

¿Todavía hay computadoras?...

...¿Todavía hay sonido?

Algo que noté por primera vez desde que comencé a escribir este texto -hace ya muchas horas-, es que la acción y el resultado de escribir y pensar, de usar las teclas con sentido, es música. O, si aún no te convence, ocupa varios de los principios de la música.⁶

()

sonido,

()

sonido,

(),

sonido, (), sonido, (), (), sonido, ()

sonido, (), sonido, sonido (), sonido, (), (), sonido, (), sonido, (), sonido,

sonido, sonido, (), sonido, (), (), (), (), sonido, sonido, sonido, sonido, (),

sonido, (), sonido, sonido (), sonido, (), sonido, (), (), sonido, sonido, (),

(), (), sonido, (), sonido, (), sonido, (), sonido, (), sonido, (), sonido, sonido, (), sonido,

(), (). Sonido, (), sonido, (),

sonido, (), sonido, (), sonido, sonido

¿Pero realmente el () es ()?

¿Acaso lo blanco o crema (o el color del que sea el fondo de esta página) no es un fundamento en el que existe “algo más”, al igual que el ()?

Además, ¿no hay un espacio alrededor y al fondo de esta página?

¿O estamos *alienándonos* de todo lo que se escucha y todo lo que se ve mientras pensamos esto?...⁷

...Después de leer esto, ¿qué se escucha? ¿Qué se ve?

Si no alejaste tus ojos de la página y sólo los bajaste, preguntaría lo siguiente...

...¿Realmente estás aquí?

¿En verdad ya no se usan las hojas?....

...(quizás sea bueno para no desperdiciarlas en esta partitura,

perdón, "texto".

O, en caso de que sí te interese

-y aún existan hojas-

por favor utiliza usadas o recicladas).

Otra duda...

¿Qué diferencia hay entre una pieza para instrumento solista y orquesta,

y una pieza para otro tipo de solista -clics, o, almohadillas, o cambios de página...

....o, voces en tu mente-....

...y la orquestación única que se genera en este momento

-en el *estar* en un *lugar*-⁸

en tu espacio, en la calle, en la ciudad, en el mundo?

¿En qué se hubiera convertido este texto si no hubiera escuchado al vecino?

A esta persona comúnmente despreciada por la sociedad,

continuamente -y erróneamente- considerada sin valor alguno.

Si mi escucha no hubiera estado interesada...

...si no estuviera *a la escucha*...⁹

...*si no estuviera*.

Por último, hay algo que no deja de resonar en mí (¿y quizás en ti?):

¿Cómo puedo estar seguro de si escuché al vecino en mi mente o en el mundo físico?

Ya ha pasado mucho tiempo,

mucho sonido...

...y...

...mucho (),

Ya no puedo asomarme a la ventana y saber si en verdad estaba ahí
o si quizás fue una resonancia siniestra...

...aunque ésto quizás lo sea .

¿Será que su resonancia es tanta que además de habitar en las calles
también habita en mi mente?

¿Tú aún lo escuchas?

¿Qué escuchas?

¿Será que mi escucha quiere gritar?...

...¿Eliminar el “silenciamiento del mundo”, la “sordera”?...¹⁰

...¿P a r a r e l t i e m p o ? ...

...¿Estar?...

...¿Resonar?

Posiblemente este texto sea mejor sonarlo, *(re)sonarlo y resonarlo* de noche...

Poco a poco, nos hemos auto-alienado a base de prejuicios, de “*un mundo que se ha vuelto tan veloz e inestable que dificulta el análisis a fondo de sus rasgos*” (Ibíd: 178)

A la vez, esta creencia de que ya adquirimos la mejor respuesta para todo me resuena a la historia de John Cage en *Conferencia sobre nada*. A los tres personajes que, al ver a “*un hombre de pie en un alto promontorio*”, aseguran tres diferentes posturas, tres diferentes sentidos de por qué se encuentra ahí.

¿Es posible que ya hayamos perdido la posibilidad de “*estar*”? Y, a su vez ¿de “*llegar a ningún lado*”? (cf. Cage, 1959: s/p).

Quizás el vecino ya se apropió de esta posibilidad, mientras nosotros pasamos la vida solamente intentando adquirirla. Quizás el vecino tiene más resonancia que muchas personas en la sociedad.

4 Pensando y sonando en mi mente, las palabras del vecino, de “el otro en uno” y a su vez “del otro en el otro y ese segundo otro en uno”, pareciera que hay algo o más bien alguien (re)sonando en su mente; algo a lo que él resuena, y después yo, y después tú. Y también él en ti, y en mí, y en él.

Esto me remite a una *resonancia siniestra* a “la presencia de un intruso”. A un sonido que es y no es, que está y no está. En palabras de David Toop:

El sonido es una ausencia presente, el silencio es una presente ausente. O tal vez sea mejor su reverso: ¿es el sonido una presencia ausente, es el silencio una ausencia presente? (...) Esta posibilidad -que el sonido no sea nada- es propia del sonido, desconcertante, perturbadora y, sin embargo, peligrosamente atractiva. (cf. Toop, 2016: 11-12),

5 *Resonando a Toop:*

¿Es un sonido en mi mente -un momento del sueño sin relato ni duración- o es un sonido real que proviene del mundo físico? (...) El sonido no viene de ninguna parte, no pertenece a ninguna parte, no tiene ningún lugar en el mundo excepto a través de mi descripción”(Ibíd: 11).

6 Aunque en el texto sólo aparezca la palabra sonido y la implicación de (), hay algo más ahí. Mas *presencias ausentes o ausencias presentes* dependiendo de cómo escuchemos. Hay ritmo, velocidad, tempo, dinámica. Si lo estas escuchando al igual que quizás escuches esto, también hay timbre y altura. Quizás haya más cosas.

7 Nuevamente (re)escuchando a Rosa:

(...) una alienación cuyo núcleo es una distorsión (temporal) completa de la relación tardomoderna entre el yo y el mundo. (cf. Rosa, 2016: 178).

8 Aquí tenemos dos opciones, podemos volver a Cage y a la nada:

Lentamente (...) estamos llegando a ningún lado y eso es un placer. No es molesto estar donde uno está. Sólo es molesto pensar que uno quisiera estar en otra parte. (Cage, 1959: s/p)

O, podemos pensar en “*un lugar de resonancia*”, que Katherine Jerkovic nos propone como:

(...) un espacio-tiempo sonoro donde los registros se (con)funden y donde se efectúa una captación de cierto modo híbrida, en el cruce de lo acústico y de la significancia, del sonido y del sentido y, quizás, del objeto y del sujeto. (Jerkovic, 2005: 199).

Y yo me pregunto... ¿Las dos opciones no están hablando del mismo lugar?

9 *Resonando* -seguro ustedes dirán o estarán resonando de tanto desgaste de la palabra-. Aunque, espero que, a partir de mi insistencia, la continuemos construyendo juntos.

Resonémosla hasta el punto que ya no se considere *fresca* o *desgastada*, que sea una *presencia* permanente y la *adoptemos* en un *lugar* colectivo en el que siempre pueda “*estar*”.

Como decía, *resonando* a Nancy:

¿Qué significa entonces *estar* [être] a la escucha, así como se dice *ser* [être] en el mundo? ¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? ¿Qué se juega en ello, qué resuena, cuál es el tono de la escucha o su timbre? ¿Será la escucha misma sonora?

10 (cf. Rosa: 2016:179)

BIBLIOGRAFÍA

Cage, John. (1959). “Conferencia sobre la nada”. Milán, Italia: Incontri Musicali.

Jerkovic, Katherine. (2005). “Un lugar de resonancia”, *La psicopatología revisitada*. Montevideo, Uruguay: Ñácate N°1.

Nancy, Jean-Luc. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Rosa, Hartmut. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.

Toop, David. (2016). *Resonancia siniestra: El oyente como médium*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

A manera de epílogo...

El silencio.

Es muy difícil escucharlo.

Es muy difícil escuchar, en el silencio, a los otros. Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas. A través de la escucha, intentamos habitualmente encontrarnos a nosotros mismos en los otros. Queremos encontrar nuestros propios mecanismos, nuestro propio sistema, nuestra racionalidad, en el otro.

Hay en esto una violencia totalmente conservadora.

En lugar de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, esperamos escucharnos todavía una vez más a nosotros mismos. Esta repetición es académica, conservadora, reaccionaria. Es un muro elevado contra el pensamiento, contra aquello que no es posible explicar, todavía, actualmente. Es el producto de una mentalidad sistemática, basada en los a priori - interiores o exteriores, sociales o estéticos. Amamos el confort, la repetición, los mitos; amamos escuchar siempre la misma cosa, con sus pequeñas diferencias que nos permiten demostrar nuestra inteligencia.

(...)

Para Musil, si existe un sentido de la realidad, debe existir un sentido de la posibilidad. Lo que hemos elegido no es necesariamente justo; quizás lo que no hemos elegido era más justo aún. Pasamos por esta experiencia en el trabajo en el estudio: hay muchos imprevistos, azares, errores. Pero errores que tienen una gran importancia.

Porque el error rompe las reglas. Es una transgresión. Es oposición a la institución establecida. Es lo que nos permite vislumbrar otros espacios, otros cielos, otros sentimientos - en el interior y en el exterior, sin dicotomía entre los dos, contrariamente a la mentalidad banal y maniqueísta sostenida hoy en día.

(...)

En el trabajo de investigación o de ensayo estallan los conflictos. Estos son los momentos más emocionantes. Luego viene la ritualidad del concierto. Pero quizás es posible transformar esa ritualidad y despertar los oídos.

Despertar los oídos, los ojos, el pensamiento, el máximo de interiorización exteriorizada: esto es lo esencial hoy.

LUIGI NONO, *El error como necesidad (fragmento)*

Variaciones sobre la escucha

