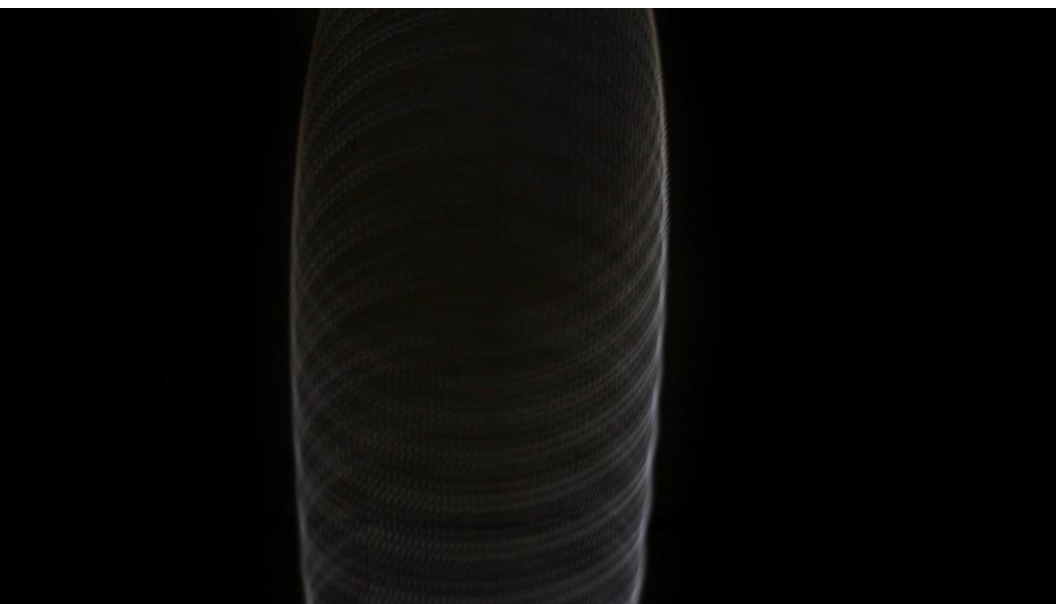


Panambí

revista de investigaciones
artísticas

n. 4 Valparaíso jun. 2017 ISSN 0719-630X online



Especial: investigación sonora



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Centro de Investigaciones Artísticas
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Panambí

revista de investigaciones
artísticas

n. 4 Valparaíso jun. 2017 ISSN 0719-630X online



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Centro de Investigaciones Artísticas
FACULTAD DE ARQUITECTURA

Panambí. Revista de investigaciones artísticas n. 4 Valparaíso jun. 2017
ISSN 0719-630X online

Director

Gustavo Celedón, U. de Valparaíso (Chile)

Editora en jefe

Carolina Benavente, U. de Valparaíso (Chile)

Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)

Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)

Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)

Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)

Marcia Martínez, U. de Valparaíso (Chile)

Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)

Sergio Navarro, U. de Valparaíso (Chile)

Carmen Pardo, U. de Gerona (España)

Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)

Valeria Radrigán, Translab (Chile)

Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

Ayudantes de edición

Sibila Sotomayor / Samuel Toro

Revisores idiomas

Thomas Rothe, U. de Chile (EE.UU. - Chile). Inglés.

Daiana Nascimento dos Santos, CEA, U. de Playa Ancha (Brasil - Chile). Portugués.

Imagen portada n. 4

Fernando Godoy y Rodrigo Ríos Zunino, *Revolt. Instalación sonora/cinética* (2016).

Dirección postal

CDHACS UV / Av. Blanco 1215 of. 101, edificio Nautilus / 2380005 Valparaíso / CHILE

Direcciones virtuales

<http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi> / www.panambi.uv.cl

<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>

panambi-editor@uv.cl / panambi@uv.cl

Patrocina

Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, U. de Valparaíso

Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad, U. de Valparaíso

Edita

Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura, U. de Valparaíso

SUMARIO

Panambí n. 4 Valparaíso jun. 2017

EDITORIAL	7
Especial sobre investigación sonora Gustavo Celedón y Carolina Benavente	9
GALERÍA	11
Portada: <i>Revolt</i> . Instalación sonora/cinética Fernando Godoy y Rodrigo Ríos Zunino	13
Residencia: <i>La memoria de Chile está en el mar</i> . Instalación sonora Ana María Estrada	19
DOSSIER “Música, sociedad y procesos de subjetivación”	25
<i>h˘ h-ko</i>	27
Presentación Colectivo AIMEE	29
El festival <i>Architectures Contemporaines</i> : un dispositivo “participativo” o ¿Cómo “re-figurar” el espacio de los cuerpos en la ciudad? Christine Esclapez	33
Algunos apuntes sobre el uso del sonido en el cine de Jean-Luc Godard Ángel Quintana	49
Músicas, sonidos, ruidos de la ciudad: hacia una polifonía sonora Kostas Paparrigopoulos	65
La naturaleza (sonora) de la ciudad. <i>Buildings [New York]</i> , de Francisco López Makis Solomos	79
Elementos para una “acusia” de la ciudad Roberto Barbanti	95
Capitalismo, sonidos y procesos de subjetivación en la ciudad contemporánea Carmen Pardo	111

ARTÍCULOS	125
Tránsito al límite de la ciudad. Por los campos acotados de ruido entre el sujeto y la colectividad Josep Berenguer	127
Cuando los sonidos se hacen arte: la ciudad y la radio Ray Gallon	137
RESEÑA	143
<i>Revista de arte sonoro y cultura aural</i> (3), editada por Samuel Toro y Fernando Godoy, Valparaíso, 2017, 56 p. Jaime Villanueva	145
POLÍTICA EDITORIAL	151
Convocatoria permanente: investigación artística	153
Instrucciones a los autores	155
Listado de evaluadores 2015-2017, números 1 a 4	159

EDITORIAL

Especial sobre investigación sonora

Gustavo Celedón y Carolina Benavente, U. de Valparaíso

El presente número de *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* está dedicado a la investigación sonora. Su eje central lo constituye el dossier “Música, sociedad y procesos de subjetivación”, a cargo de la destacada profesora Dra. Carmen Pardo, de la Universidad de Gerona, quien ha realizado una vasta e importante reflexión sobre las cuestiones sonoras.

Junto a este dossier, la sección Galería cuenta con el aporte de tres importantes artistas sonoros, Fernando Godoy y Rodrigo Ríos Zunino, en Portada, con *Revolt. Instalación sonora/cinética*, y Ana María Estrada, en Residencia, con *La memoria chilena está en el mar*. Además, se incluye una reseña escrita por Jaime Villanueva al número 3 de *Aura. Revista de arte sonoro y cultural*, de Tsonami Arte Sonoro.

Destacamos la importancia de la presente edición de *Panambí*, que nos invita a explorar las culturas, las visiones políticas, ecológicas, sociales, económicas, etc. asociadas al sonido, materia o elemento que pasa comúnmente desapercibido, no sólo en el cotidiano general, sino también en el espacio académico, estético y científico.

Es muy interesante comprobar, en este número, cómo una reflexión sobre el sonido es también una reflexión sobre los problemas actuales. Cada uno de los escritores que se dan cita en las páginas que siguen, así como también los artistas colaboradores, sorprenden por una alta preocupación por el momento presente, con todos los problemas que lo constituyen. El sonido no es una excusa, sino, más bien, todo lo contrario, una suerte de agente contemporáneo ligado a todo lo que sucede y nos sucede.

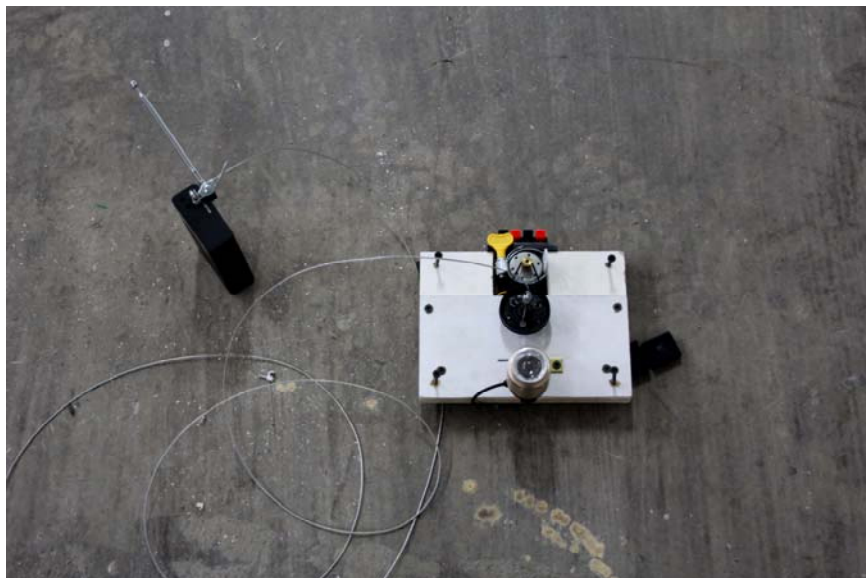
Invitamos a los lectores a sumergirse atenta y conscientemente en las páginas de este especial de *Panambí* dedicado a la investigación sonora.

GALERÍA

Portada: *Revolt*. Instalación sonora/cinética

Fernando Godoy, artista sonoro, Tsonami
fergodoy@gmail.com

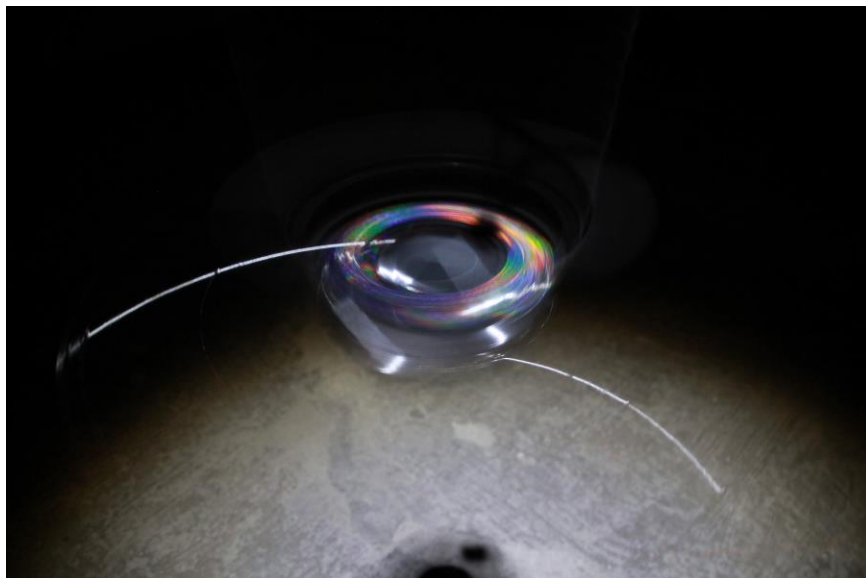
Rodrigo Ríos Zunino, artista sonoro
soundofku@gmail.com



Todas las imágenes son de Rodrigo Ríos Zunino, 2016

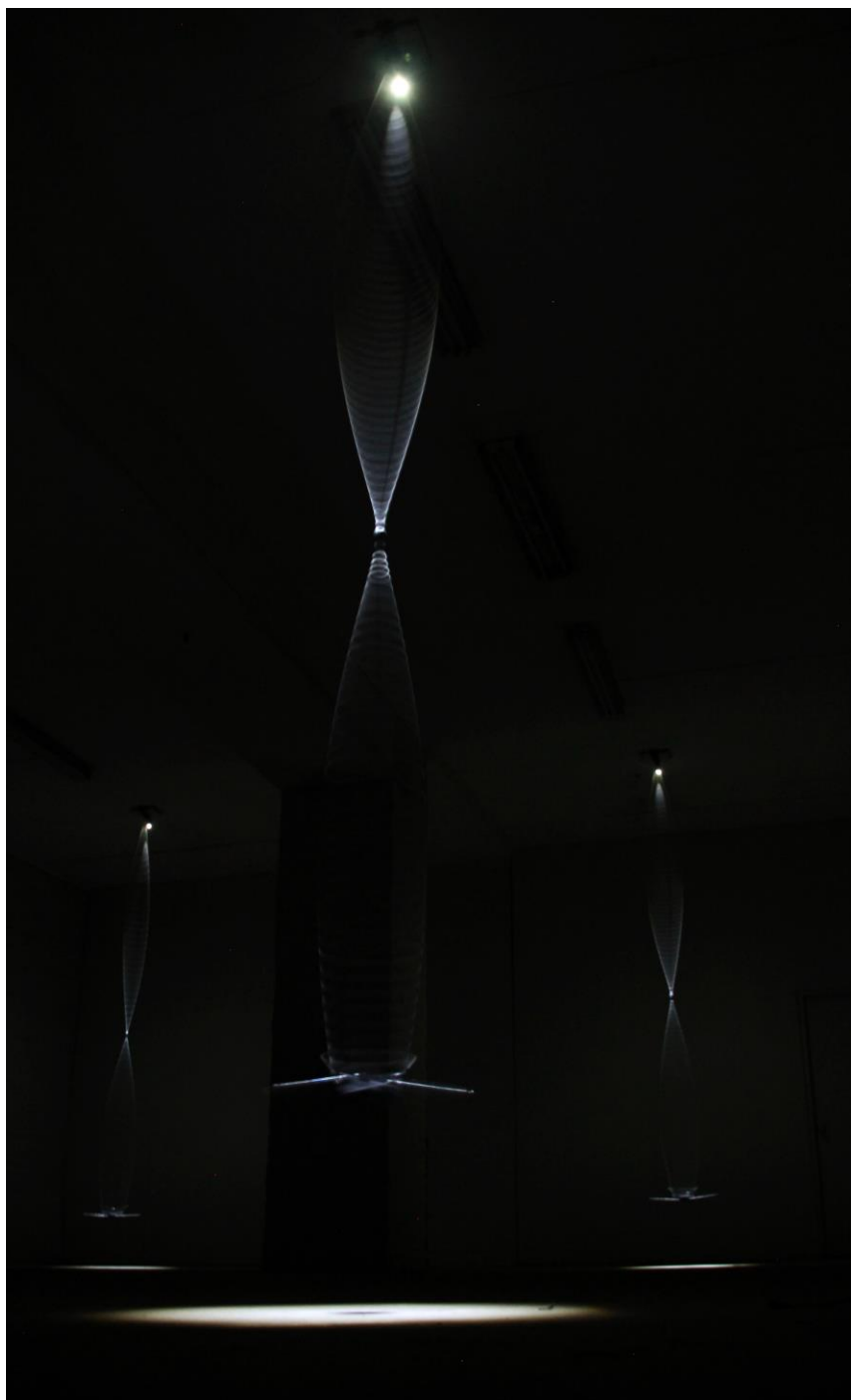
Revolt nace por encargo para el *Festival Internacional de Radioarte Radio Revolt*, que se realizó en la ciudad de Halle, Alemania, en septiembre de 2016. A partir de una re-lectura de la historia del Fasat Alfa, el fallido primer satélite chileno que nunca logró entrar en órbita, la obra explora los fenómenos de transmisión y recepción de radiofrecuencias, así como las ideas de giro, rotación y circunambulación.

Estos fenómenos pueden ser observados en las órbitas planetarias, los electrones, la rotación de la Tierra, el micro y macro mundo físico, así como también en tradiciones ancestrales presentes en todo el mundo. Los derviches sufíes, los monjes budistas que caminan alrededor de las stupas, los musulmanes girando alrededor de la Kaaba, las naciones americanas del norte con sus rituales de danza al sol alrededor del Árbol de la Vida y, así, la lista sigue y sigue. El que las personas giren sobre sí mismas o alrededor de algo —generalmente totémico/simbólico/sagrado— es tan antiguo como los seres humanos y, a la vez, el giro es un fenómeno vital en la exploración del universo. De esta manera, *Revolt* intenta explorar artísticamente los fenómenos vibratorios y rotatorios, como también las ondas sonoras, electromagnéticas y mecánicas propagadas dentro de un espacio específico.



Estamos girando a través de un espacio sin fin a una velocidad inconcebible, a nuestro alrededor todo esta girando, todo está en movimiento, todo es energía.

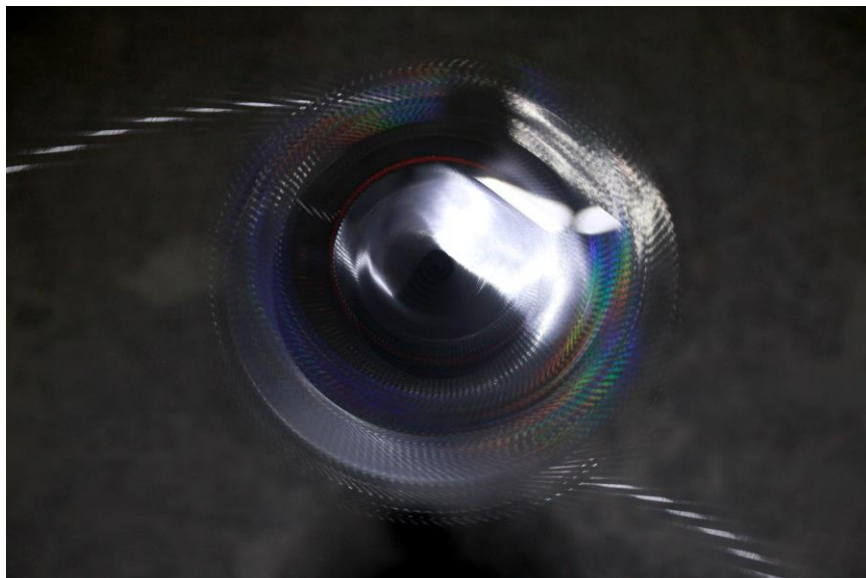
Nikola Tesla



A nivel visual, la manifestación y la modulación de vibraciones pueden ser observadas en ondas sinusoidales que se forman en las cuerdas de las que cuelgan un conjunto de radios FM. En otro nivel, la obra funciona como una suerte de coreografía en la cual estas radios giratorias cambian de velocidades y direcciones, produciendo diferentes movimientos pendulares, y se metamorfosean en suertes de platillos/satélites o extraños objetos no identificados, los que, a su vez, capturan sonidos que terminan de dibujar una partitura de movimientos y luces.

Nada está inmóvil; todo se mueve; todo vibra.

Principio de Vibración, *El Kybalion*



En lo sonoro, la pieza utiliza la recepción de las pequeñas radios para sintonizar una composición que es enviada vía radiofrecuencias por un transmisor ubicado en el mismo espacio de exhibición. Al mismo tiempo, el efecto de giro de las radios produce una transformación, debido a las diferentes velocidades creando un efecto tipo leslie/doppler que modula los sonidos de la composición. Estos sonidos están principalmente compuestos de armónicos de cuencos y grabaciones electromagnéticas, conformando una suerte de escultura sonoro/cinética que busca construir un puente entre distintos estados de la percepción humana.

Video a la documentación de la obra: <https://youtu.be/k0Rae6Q0TR0>

Web Fernando Godoy: <http://www.00000000.info/>

Web Rodrigo Ríos Zunino: <http://www.rprz.info/>

Residencia: *La memoria de Chile está en el mar.*
Instalación sonora

Ana María Estrada, artista visual y sonora
U. de Chile / U. de Barcelona
cerosilencio@gmail.com



Todas las fotografías de La memoria de Chile está en el mar son de Luis Alanis, 2015.

El proyecto *La memoria de Chile está en el mar* fue presentado en el Convento de San Agustín de Barcelona, como parte del Festival Vértex, el año 2015. La instalación se configuró de la siguiente manera: sobre una mesa ubicada en una sala iluminada por la tenue luz de una lámpara, había un álbum fotográfico sin fotos y dos pares de cascos conectados a él. Junto a la mesa, se colocaron dos sillas, para que el público pudiera sentarse a hojear el álbum. La sala estaba inundada por el sonido del mar. Si bien el álbum estaba vacío, bajo cada espacio donde debía ir una imagen estaba registrado el nombre completo de una persona. A través de los cascos, se escuchaba una voz narrar brevemente la historia de algún amigo o pariente, cómo recordaba su vida y qué día le había dejado de ver. Las personas de las que se hablaba habían sido detenidas y desaparecidas durante la dictadura chilena de 1973-1990. Estos relatos corresponden a cápsulas radiales generadas por el proyecto <http://loslatidosdelamemoria.cl>, de las psicólogas Karen Bascuñan y Paulina Pavez.

La relación entre sonido y memoria, que he explorado en diversas propuestas, se torna aún más pertinente de explicitar en esta instalación, puesto que, al ser elaborada desde la distancia, la memoria se despliega, en cierta medida, en la dimensión del *recuerdo*.



Quizá habría que decir que los recuerdos se distribuyen y se organizan en niveles de sentido o en archipiélagos separados posiblemente mediante precipicios, y que la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer y de remontar el tiempo, sin que nada en principio pueda impedir que continúe sin solución de continuidad ese movimiento.

Paul Ricoeur

La dimensión temporal que implica la memoria es relevante para la dimensión temporal que involucra normalmente el trabajo con el sonido, pues, como bien señala Michel Chion, “el sonido no relata el tiempo de su duración. Relata —o no relata— otro tiempo, e incluso, en ciertos casos, la misma ausencia de tiempo”. El sonido tiene la capacidad de reconstituir el tiempo, en tanto el sujeto que escucha *entra y sale* de un presente al que puede volver a ingresar sin perder el sentido, aun cuando lo escuchado sea ya un pasado, porque logra hilvanar un recorrido no necesariamente lineal, pero que sí es continuo, puesto que el individuo que escucha se vuelve consciente —reflexiona y recuerda— que ha estado escuchando (en el pasado).



Si reflexiono y, durante este tiempo, dejo de oír, en el momento en que vuelvo a tomar contacto con los sonidos, se me aparecen como ya ahí, encuentro un hilo que había soltado y que no está roto.

Maurice Merleau-Ponty



Uno de los objetivos centrales de la instalación fue intentar restaurar una parte de la historia de mi país que aún permanece silenciada, porque su “conocimiento” no ha contado con el suficiente re-conocimiento. El sonido, en ese contexto, se usó como una herramienta estética que permite insistir en relatos que precisan ser reiterados, para que su recuerdo contribuya a la conformación de una memoria que sólo se ha construido a tientas y requiere ser dicha y escuchada en el tiempo. Señalo el mar como lugar geográfico en el cual podríamos encontrar parte de esa memoria, debido a la gran cantidad de cuerpos de personas vivas y muertas que fueron arrojados en nuestro océano Pacífico durante la dictadura y sobre los cuales el ejército chileno nunca ha dado información certera. Además, la marca sonora del mar señala un territorio específico, subrayando mi distancia geográfica con él, y busca guiar a la audiencia a un estado reflexivo. De esta manera, lo que buscaba con esta instalación era generar una instancia para la memoria, más allá de tan sólo reflejar una realidad.

Por último, los elementos no se dispusieron para que el espectador *contemplase* un altar, sino para que se acercara a él y lo *habitara* por medio de la escucha, desde una relación de identidad. En efecto, se invitaba al público a *habitar* una memoria que no era necesariamente la suya, sino que era mía, pues se trataba de *la memoria de Chile*. Más allá de la nostalgia, la distancia con mi país radicalizó en mí la necesidad y la urgencia de mantener en nuestra y en mi memoria a todas esas personas desaparecidas y muertas bajo uno de los períodos más oscuros de Chile. Esto, a su vez, podría redundar en una pregunta por la historia propia del público para el que se presentaba este trabajo, considerando que una de las dictaduras más extensas que ha habido es la de Francisco Franco, desarrollada en España entre los años 1939 y 1975.



Convento de San Agustín en Barcelona.

DOSSIER
“MÚSICA, SOCIEDAD Y PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN”

h° h-ko

Presentación

Colectivo AIMEE, ed.

(Carmen Pardo, Roberto Barbanti, Kostas Paparrigopoulos, Makis Solomos)

Resumen

Se establece el vínculo del dossier "Música, sociedad y procesos de subjetivación" con las Jornadas Internacionales de Estudios en Cultura Sonora, realizadas en la Universidad de Gerona el 27 y 28 de octubre de 2015, y otros encuentros académicos sobre la materia. Señalando la preocupación común por las relaciones entre sonido, entorno, sociedad y subjetivación, se introducen los artículos que conforman el dossier.

Palabras clave

Investigación artística, música, sonido, subjetividad.

Presentation

Abstract

This presentation establishes the link of the dossier "Music, society and processes of subjectivation" with the International Conference of Studies in Sound Culture, held at the University of Gerona on October 27 and 28, 2015, and other academic meetings on the subject. Pointing out the common concern for the relationships between sound, environment, society and subjectivation, the articles that make up the dossier are introduced.

Keywords

Artistic research, music, sound, subjectivation.

Apresentação

Resumo

Esta apresentação estabelece o link do dossiê "Música, sociedade e processos de subjetivação" com a Conferência Internacional de Estudos em Cultura Sonora, realizada na Universidade de Gerona nos dias 27 e 28 de outubro de 2015, e outras mesas acadêmicas sobre o assunto. Apontando a preocupação comum pelas relações entre o som, o meio ambiente, a sociedade e a subjetivação, são introduzidos os artigos que compõem o dossiê.

Palavras-chave

Pesquisa artística, música, som, subjetivação.



Los textos que se publican en este dossier “Música, sociedad y procesos de subjetivación”, de Panambí. *Revista de Investigaciones Artísticas*, pertenecen al contenido de las Jornadas Internacionales de Estudios en Cultura Sonora, realizadas en la Universidad de Gerona el 27 y 28 de octubre de 2015. Estas jornadas continuaban el trabajo de investigación y divulgación científica iniciado con el Coloquio Internacional *Musique et écologies du son. Projets pratiques et théoriques pour une écoute du monde*, organizado por la Universidad de Paris VIII (2013), seguido por la Jornada Internacional *Arte y Decrecimiento* (Universidad de Gerona, 2014) y el Coloquio Internacional *Transitions des arts, transitions esthétiques* (Universidad de Paris VIII, 2015); todos ellos organizados por el colectivo AIMEE.

Los eventos realizados han tenido como problemática común el análisis de las modificaciones que están teniendo lugar en el ámbito artístico, así como en los discursos teóricos que los acompañan. En ambos campos, es notable el rechazo a una consideración del arte y de la estética como ámbitos cerrados en sí mismos y se atiende, particularmente, a los cuestionamientos surgidos a partir de las crisis ecológica, económica, social y de representaciones que estamos atravesando.

Los textos que aquí se publican se centran en el análisis de las relaciones entre las manifestaciones sonoras con el entorno, la sociedad y la creación de procesos de subjetivación.

El ámbito sonoro ocupa un lugar fundamental en nuestras vidas cotidianas y, sin embargo, el modo en que lo sonoro modifica nuestra experiencia y modula la vida en común acostumbra a ser relegado, sino ignorado. Por ello, atender a los procesos de subjetivación que se originan en relación con el campo sonoro resulta fundamental. Estos procesos son comprendidos desde una dimensión individual y social, lo que supone otro acercamiento a la noción de sujeto y a su relación con los campos artístico y social. Si el sujeto cartesiano era el objeto clásico de la estética y del arte, desde Michel Foucault (1984) y Félix Guattari (1989), esta cuestión nos lleva a la idea de subjetivación y de procesos de subjetivación. La actitud artística se convierte en la base de producción y recomposición de las subjetividades individuales y colectivas.

Los textos aquí presentados abordan dos grandes líneas temáticas que están interrelacionadas:

1. Los sonidos de la ciudad como música subjetiva.
2. La relación de las polifonías de la ciudad con la creación de procesos de subjetividad.

A la primera línea temática se adscriben los artículos de Christine Esclapez (profesora de la Universidad Aix-Marseille), quien expone la experiencia del festival

universitario *Architectures Contemporaines*, donde lo estético y lo político se hallan imbricados, y de Ángel Quintana (profesor de la Universidad de Gerona), sobre el tratamiento de los sonidos de la ciudad en el cine de Jean-Luc Godard.

En la segunda línea temática se encuentran, por una parte, los artículos de Kostas Paparrigopoulos (profesor del Technological Educational Institute de Creta), quien atiende a la dicotomía entre sonidos musicales y no musicales; y de Makis Solomos (profesor de la Universidad de París 8), centrándose en la obra del artista sonoro Francisco López. En la misma línea, les siguen los artículos de Roberto Barbanti (profesor de París 8), con la propuesta de una nueva “acousia” de la ciudad y de Carmen Pardo (profesora de la Universidad de Gerona) quien atiende a los nexos entre el sistema económico predominante, los sonidos que habitan la ciudad, y la creación de procesos de subjetivación.

El Practicum de la primera temática recoge las notas de José Manuel Berenguer (compositor y director de la Orquesta del Caos), quien propone una exploración introspectiva de la percepción sonora que va de lo más íntimo a lo colectivo, y de Ray Gallon (artista y antiguo programador de la radio WNYC-FM de Nueva York), quien atiende a los sonidos de la ciudad en el radio-arte.

El festival *Architectures Contemporaines*: un dispositivo “participativo” o ¿Cómo “re-figurar” el espacio de los cuerpos en la ciudad?*

Christine Esclapez
Aix-Marseille Université
christine.esclapez@univ-amu.fr

Resumen

Con el fin de responder a la problemática de las interacciones entre música, sociedad y procesos de subjetivación, se elabora una postura teórica a partir de una situación artística singular. El objetivo de esta contribución es doble. (1) Dar cuenta de una experiencia artística “participativa” conducida hace diez años atrás en el área de Música y Ciencias de la música de la Universidad Aix-Marseille: el festival universitario de jóvenes propuestas artísticas *Architectures Contemporaines*, creado en el año 2008. (2) Conectar esta situación artística y musical a la problemática de la “re-figuración” de los cuerpos en la ciudad, lo que entablará la reflexión en las esferas estrechamente ligadas de la estética y de lo político. Se tratará de mostrar cómo este festival nos ha permitido *hacer actuar al mundo* participando en él, es decir, *transformándolo*.

Palabras clave

Estética y política, situación participativa, individuación, espacio público, música y musicología.

The Architectures Contemporaines festival: a “participatory” device or How to “re-figure” the space of the bodies in the city?

Abstract

In order to address the problematic of interactions between music, society and processes of subjectivation, a theoretical position is elaborated from a singular artistic situation. The objective of this contribution is twofold. (1) To account for a “participatory” artistic experience conducted ten years ago in the Music and Music Sciences area of the Aix-Marseille University: the university festival of young artistic proposals *Architectures Contemporaines*, created in 2008. (2) Connect this artistic and musical situation to the problematic of the “re-figuration” of the bodies in the city, which will initiate reflection in the closely related spheres of aesthetics and politics. It will be shown how this festival has allowed us to *make the world act* by participating in it, that is, by *transforming* it.

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017.

Keywords

Aesthetics and politics, participatory situation, individuation, public space, music and musicology.

As Architectures Contemporaines festival: um dispositivo "participativa" ou Como "re-figurar" o espaço dos corpos na cidade?

Resumo

A fim de abordar a problemática das interações entre música, sociedade e processos de subjetivação, elabora-se uma posição teórica a partir de uma situação artística singular. O objetivo da esta contribuição é duplo. (1) Para dar conta de uma experiência artística “participativa” realizada há dez anos na área da Música e Ciências da música da Universidade Aix-Marseille: o festival universitário de jovens propostas artísticas *Architectures Contemporaines*, criado em 2008. (2) Conectar esta situação musical e artística a problemática da "re-figuração" dos corpos na cidade, o que irá iniciar a reflexão nas esferas estreitamente relacionadas de estética e política. Será mostrado como este festival nos permitiu *fazer o mundo atuar*, participando nele, isto é, *transformando-a*.

Palavras-chave

Estética e política, situação participativa, individuação, espaço público, música e musicologia.

Introducción

El objetivo de mi contribución es doble. (1) Dar cuenta de una experiencia artística “participativa” que conducimos hace diez años atrás en el sector de Música y Ciencias de la Música de la Universidad Aix-Marseille: el festival universitario de jóvenes creaciones artísticas *Architectures Contemporaines* (Arquitecturas Contemporáneas), creado en el año 2008¹. (2) Conectar esta situación artística y musical a la problemática de la “re-figuración” de los cuerpos en la ciudad, problemática que entablará mi reflexión en las esferas estrechamente ligadas de la ética, la estética y lo político. Plantearé desde un principio una pregunta principal: ¿en qué medida(s) esta manifestación nos ha dado la oportunidad de retrabajar nuestra relación con la democracia, permitiéndonos considerarla como una posible zona de aprendizaje (o de re-aprendizaje) de nuestro compromiso (o re-compromiso) personal? En el marco de esta contribución, intentaré mostrar cómo este festival nos ha permitido hacer actuar al mundo² participando en él, es decir, *transformándolo*. Además, me gustaría aclarar que esta conciencia surgió progresivamente después de muchos tanteos, de diversos intentos y de una buena dosis de utopía y de intuición. Como suele ser el caso, el *hacer* y el *actuar* han precedido nuestra propia conciencia de haber finalmente creado —*sin decirlo y sin saberlo bien*— un lugar para habitar el mundo, común y, al mismo tiempo, personal.

A partir de esta situación singular, quizás podremos ser capaces de identificar algunas pistas de reflexión más amplias que aborden la relación del ciudadano-sujeto con el espacio público, intentando plantear la pregunta de su individuación como “un producto de la interacción entre el individuo y lo social”³ (Zask, 2011: 120), interacción que permite a cada ciudadano “realizar plenamente [su] individualidad, al mismo tiempo que la sabe contingente”⁴ (Zask, 2011: 11).

Las *Architectures Contemporaines*: un dispositivo artístico entre investigación y creación

El festival *Architectures Contemporaines* fue creado en 2008. Este evento es un festival estudiantil que pone en escena las creaciones de más de doscientos estu-

¹ Sitio web: www.architecturescontemporaines.com.

² Nosotros “hablamos”, aquí, prioritariamente, del “mundo universitario” y su inserción en la ciudad.

³ “*Un produit de l’interaction entre de l’individuel et du social*”.

⁴ “*De réaliser pleinement [son] individualité tout en la sachant contingente*”.

diantes procedentes principalmente de los sectores de Música, Cine y Artes Plásticas de la Universidad de Aix-Marseille y del sector de Danza de la Universidad de Nice-Sophia Antipolis.

Desde hace más de nueve años, la línea artística de las *Architectures Contemporaines* favorece los cruces entre las artes y lo interdisciplinario, a partir de lo musical. Las demás contribuciones artísticas vienen ya sea a superponerse, ya sea a insertarse, como en contrapunto. En efecto, el festival pone en escena talleres de creación cuya concepción se inicia desde el mes de enero del año académico. En un tiempo muy corto (de enero a mayo), los estudiantes acompañados por investigadores-artistas participan en un proyecto común, que será presentado durante una de las veladas del festival⁵. La inscripción en los talleres es totalmente libre y la oferta de práctica es amplia: desde las músicas antiguas, improvisadas, contemporáneas, tradicionales, actuales, electroacústicas hasta un laboratorio de retranscripción, o a composiciones en ciernes y creaciones *in situ*. Como se puede ver, la noción de “creación” es concebida de forma amplia: la transcripción, la reescritura, el anacronismo poético o incluso la interpretación *son y hacen* creación. De esta manera, los estudiantes pueden elegir el mismo taller cada año, profundizando así su práctica, o irlo cambiando y, así, ampliar sus curiosidades estéticas. También se observa que cada taller se prolonga (¿o tal vez es lo contrario?) a través de cursos teóricos que abordan cada uno de estos estilos, géneros o prácticas a través de la historia, del análisis o de cuestionamientos más bien estéticos, sociológicos, semióticos o antropológicos. La idea es crear una circulación entre la teoría y la práctica, de manera de que la investigación actúe como práctica y la práctica, como investigación. A estos talleres se superponen o se cruzan, durante el festival, creaciones de cortometrajes de los estudiantes del sector de Cine⁶, instalaciones-creaciones digitales de los estudiantes del sector de Artes Plásticas⁷ o, también, performances improvisadas de los estudiantes-bailarines de Niza. Cabe asimismo destacar que todas las ediciones del festival se archivan gracias a los registros documentales realizados por estudiantes del sector de Cine. Cada edición es también la oportunidad para trabajar en la concepción de emisiones

⁵ En la medida en que cada taller de creación acoge de manera mixta los estudiantes de los tres años de Licenciatura con sus niveles de técnica y práctica muy diversos, el investigador-artista debe entonces concebir su proyecto de creación tomando en cuenta esta diversidad. El objetivo es dar a cada estudiante un “lugar”.

⁶ Magíster profesional “*Métiers du cinéma documentaire*” (Oficios del cine documental), Universidad Aix-Marseille.

⁷ Magíster profesional “*Création et gestion de l’image numérique*” (Creación y gestión de la imagen digital), Universidad Aix-Marseille.

de radio difundidas sobre las ondas de Radio Grenouille⁸. Las *Architectures Contemporaines* son, así, a la vez un espacio de investigación estética y de de experimentación inter-artística, pero también una herramienta pedagógica pre-profesional que permite a los estudiantes inscritos en la línea de Acción Musical del sector de Música enfrentarse a las diferentes etapas —organización, concepción, valoración y comunicación— de su elaboración. Cada edición es apoyada por un padrino o madrina que ha sido un o una antiguo(a) estudiante de uno de nuestros sectores artísticos y que, desde entonces, ha hecho su camino en el mundo de la creación contemporánea.

En el presente artículo, voy a referirme solamente a la primera dimensión, la investigación estética que perseguimos en el seno de esta manifestación. Esta investigación se basa en una línea editorial militante que podría ser resumida en tres puntos principales: (1) dar a las formaciones universitarias en artes un espacio de expresión en la ciudad; (2) valorizar la aparición de jóvenes creaciones *en devenir*; y (3) permitir a los/las estudiantes sentirse verdaderos actores de su universidad, su sector y, más profundamente, su futura vida artística o personal, independientemente de su “nivel” de práctica artística. En efecto, nuestra misión de educación pública es también acoger y dar un lugar al conjunto de nuestros estudiantes: algunos vienen de conservatorios y poseen una práctica demostrada; otros (numerosos), de escuelas de música aficionada o de otras prácticas en donde la escritura y la decodificación no constituyen el centro. Es necesario, de hecho, constatar (tomando en cuenta esta diversidad) que la universidad no siempre es considerada como un espacio propicio para el desarrollo de singularidades artísticas o de proyectos de calidad similar a la de escuelas superiores de arte u otros polos superiores de enseñanza y de práctica de la música. No voy a extenderme en este aspecto que, sin duda, está siendo transformado tras la adopción del proceso de Bolonia y la profunda reconfiguración que, en la actualidad, conoce la universidad francesa; sólo quiero recordar que, en el año 2008, la situación era diferente. Por muchas razones que no tengo tiempo de recordar (pero que todos vivimos) existía en ese entonces una urgencia por defender la formación en Artes en la universidad, al igual que la calidad y la especificidad de sus creaciones artísticas. Esta línea editorial adoptó muy rápidamente una fuerte dirección: unir teoría y práctica en un movimiento fecundo de fertilización mutua.

De esta manera, la línea artística del festival sostiene una concepción expandida del “concierto”; concepción que podríamos calificar de “participativa”. Es a partir de la lectura de un artículo muy corto del compositor y musicólogo belga André Souris (1947/1976), titulado “*Donné à écouter*” (dar a entender), que brotó esta idea. Practicamos sin ningún límite la abolición de fronteras entre géneros, estilos

⁸ Sitio web : <http://www.radiogrenouille.com>.

y épocas evocadas por Souris a finales de los años 1940; apertura que favorece la participación activa de los actores del evento, es decir, tanto los artistas como los auditores o espectadores. Esta heterogeneidad permite a los receptores confrontarse a una historia de la música y al arte no-lineal, dejando que las obras resuenen entre ellas, fuera de todas las formas de ideologías progresistas o con la voluntad “jerarquizante”. Las creaciones son sumergidas en espacios escénicos, ellos mismos abiertos, donde la proximidad entre el público y los artistas es porosa e íntima. Desde luego, haremos el vínculo estético entre este sesgo y la evolución de la relación escena-público desde las primeras vanguardias contemporáneas (Fluxus, por ejemplo), así como la de los dispositivos escénicos contemporáneos. La dimensión “participativa”, por ende, se debe concebir bajo el ángulo de la reconfiguración, la lectura cruzada y libre, la búsqueda de espacios intermedios de escucha y de práctica. Potenciadas por este modelo sobre el que se construyeron, las *Architectures Contemporaines* proponen a los públicos y a los artistas experimentar una temporalidad equidistante, en donde convergen presente, pasado y futuro. Este guiño confeso a lo que se llama (o se llamaba) postmodernidad es un guiño activo: invita a vivir una experiencia común, en *live*, situada en un mismo “lugar” con “coordenadas” múltiples⁹.

- El lugar se refiere, en primera instancia, al espacio escénico que reinventamos en cada edición del festival: de las escenas a la italiana a las salas de museo, de la parte delantera de una iglesia a las calles de una comuna obrera, del cine a un jardín, de un techo a una fortaleza de cielo abierto. Por ejemplo, para el opus 9 que tendrá lugar entre mayo y junio de 2016, el próximo 14 de mayo (en el marco de la Noche Europea de los Museos), iremos a la Cité Radieuse-Le Corbusier (Ciudad Radiante-Le Corbusier) que vamos a ocupar hasta el más mínimo rincón. No es necesario recordar hasta qué punto este espacio, debido a su historia, era para nosotros una de nuestras ambiciones más locas o, incluso, de las más utópicas.
- El lugar, luego, hace referencia a la temática propuesta en cada versión que unifica, teórica y artísticamente, este estallido del sentido. La temática no es un modelo ilustrativo a seguir, sino una simple incitación a la creación. Sugiere múltiples declinaciones como los tantos mundos posibles, variaciones estéticas propicias a los imaginarios más desfasados. La temática es objeto de un estudio preliminar en cada taller de creación: tanto docentes-investigadores-artistas como estudiantes la discuten, la excavan, la trabajan como un material artístico y poético.

⁹ Ver anexo.

Cada taller, entonces, es libre de tratarla como un proceso creativo o como una simple apertura poética.

En resumen, enfatizaremos que las *Architectures Contemporaines* son un territorio nómade que circula entre varios hitos, los que se utilizan para delimitar un sendero en movimiento y en constante mutación; son una escena plural y anacrónica dónde se mezclan, en un presente ampliado, los saberes y los saber-hacer; practican voluntariamente lo que Daniel Charles amaba por sobre todo, es decir, “nomadizar en el lugar”.

La participación en debate: volver a dar la palabra

Presentamos las *Architectures Contemporaines* como un dispositivo participativo, a sabiendas de que este término debe, en la actualidad, ser utilizado con precaución. En efecto, el término “participación” se ha infiltrado en nuestras sociedades. De la utopía de los años 1970, que pretendía refundar el “vivir juntos”, a su proliferación contemporánea, la “participación” nos concierne a cada uno de nosotros. En el campo de la música, estas situaciones son particularmente efectivas en los *conciertos participativos*, que son verdaderas experiencias, emocionalmente intensas, ya que son vividas colectivamente en *live*. Citaremos, por ejemplo, la gira de conciertos de Coldplay durante la difusión de su álbum *Mylo Xyloto*, o los “happenings” propuestos por el artista Dan Deacon (Absolute Event, 2013, 30 de septiembre). También citaremos los conciertos participativos organizados por la Orquesta Nacional de Lyon (2016) o los de la Filarmónica de París (2016).

La cuestión participativa se infiltra en nuestra cotidianidad artística, cultural, mediática, política. Esta experiencia ofrece al público mayores oportunidades de interacción emocional con los artistas, las empresas o incluso las instituciones, fortaleciendo sus sentimientos de compromiso y de pertenencia a la colectividad. En efecto, la desafección con la causa política, el aumento de las exclusiones, el aumento de la frecuentación de las redes sociales, la pérdida de relación concreta con la realidad o la inserción de nuestros seres en sistemas cada vez más globalizados y mundializados dan, a menudo, la impresión de un distanciamiento de la vida *que se está viviendo* (Lazarus-Matet, 2012). Son muchas las razones –que aquí se han evocado brevemente– que podrían explicar este renovado interés en el “vivir juntos” barthesiano y su puesta en acción colectiva, como si nuestras soledades pudiesen eludirse o, incluso, frenarse mediante la acción participativa.

Sin embargo, no nos dejemos engañar. En algunas de estas situaciones, el sentido parece fragmentado, diluido, desindividualizado. La dirección principal se dirige hacia la masa; el público es anónimo, virtual. Algunos de estos dispositivos son operaciones de marketing a gran escala que no tienen realmente que ver con

la utopía equitativa del “vivir juntos”. El uso empresarial a menudo motiva la elaboración; su relación con el poder mediático es evidente. Las condiciones de la participación están delimitadas de antemano, los roles son distribuidos de forma precisa y la acción participativa a menudo parece totalmente falsa (Zask, 2011) o, incluso, autoritaria, en la medida en que la participación se convierte en una imposición y la no participación, en un factor de exclusión. Así, la participación se convierte a veces en ficción. Para Joëlle Zask:

En política, lo que es problemático, es *hacer creer* en la participación. Cuando participar está limitado en definitiva a “hacer figura” de participante, dentro de un dispositivo que no ha sido elegido para nada, cuyos desafíos nos escapan y cuyas finalidades no son las nuestras, sería mejor utilizar otro término¹⁰ (2011: 9).

Sin embargo, hemos decidido de todas formas utilizar el término “participativo” para calificar el dispositivo que intentamos experimentar en el marco del festival *Architectures Contemporaines* ya que nos parece proponer otra manera de vivir la acción participativa en la medida en que favorece la toma de palabra de todos y de cada uno en el seno de su espacio de creación, espacio que hemos calificado de nómada, es decir de abierto.

Para Mathieu de Nanteuil (2014), la actividad artística (como el discurso crítico) es otra forma de “re-figurar” la relación del ciudadano-sujeto con el espacio público, al permitir la aparición “de un espacio de problematización de la experiencia política de los cuerpos (...)”¹¹ (181). En este sentido, algunos dispositivos artísticos favorecen una experiencia encarnada que re-figura la problemática de nuestros cuerpos y su relación con la ciudad, desde los más utópicos a los más ideológicos. Desde otra perspectiva, Pascal Michon (2007), por su parte, ha profundizado en la pregunta de los ritmos de lo político. La hipótesis de partida es retomada de Marcel Mauss, que “ha mostrado que los cuerpos son sometidos a formas de movimiento y de reposo, formas de fluir, en suma, ritmos determinados socialmente a través de las ‘técnicas del cuerpo’ y definiendo lo que podemos llamar una corporalidad”¹² (Michon, 2007: 47). Prolongando estas primeras hipótesis, Pascal Michon ahonda en la forma temporal sugerida por la economía que es la nuestra

¹⁰ “En politique, ce qui est problématique, c’est de faire croire à la participation. Quand participer se borne en définitive à “faire figure” de participant dans un dispositif qui n’a en rien été choisi, dont les enjeux nous échappent et dont les finalités ne sont pas les nôtres, il vaudrait mieux utiliser un autre terme”.

¹¹ “D’un espace de problématisation de ‘l’expérience politique des corps’ (...)”.

¹² “A montré que les corps sont soumis à des formes de mouvement et de repos, des manières de fluir, bref des rythmes, déterminés socialement à travers des “techniques du corps” et définissant ce que nous pouvons appeler une corporéité”.

desde finales de los años 1990: el capitalismo mundializado. La temporalidad contemporánea, neo-capitalista, conduce a una fluidez, a una flexibilidad y a una descentralización que engendra una polirritmia limitada por un poder tan dominante como los regímenes políticos anteriores, pero más difícil de delimitar. Una consecuencia de este régimen temporal es la amenaza que pende sobre el individuo en lo que tiene, sin duda, de máspreciado: su persona. Pues está emergiendo un nuevo nomadismo obligatorio (movilidad de carrera, preferencia por las acciones y los objetivos a corto plazo, relaciones sociales episódicas, etc.) que ya no tiene nada que ver con la utopía nómada que, en el periodo anterior, era la forma de escapar del capitalismo centralizado y burocrático. De esta forma, el capitalismo mundializado, a quien se le unió recientemente el capitalismo mediático, empobrece los contenidos, al ser “instado a decirlo todo”¹³ (Michon, 2007: 300), al tiempo que endulza las formas de decir para permitir que estas informaciones sean reproducidas y puestas en circulación lo más rápidamente posible:

Así, las democracias liberales, que se veían hasta ese entonces como máquinas de producción de individuos emancipados, tienden a convertirse hoy en inmensos dispositivos que aseguran, a través de una fluidificación generalizada de las corporeidades, las discursividades y las socialidades, la multiplicación de individuos débiles y flotantes, constantemente atrapados por las necesidades de la producción y del intercambio mercantil y por las interacciones en las que están cautivos¹⁴ (Michon, 2007: 307).

Por lo tanto, si las prácticas artísticas participativas estructuran, sea lo que sea, “el espacio de experiencias subjetivas” (Nanteuil, 2014: 178), podemos, entonces, pensar que poseen un rol esencial que jugar, sin la reconquista de nuestra persona. Como lo subraya Mathieu de Nanteuil (2014):

Es en este contexto que las prácticas de democracia participativa adquieren un relieve particular. También en este caso, su aporte a la práctica democrática no se sitúa, prioritariamente, en el terreno funcional. Ellas son favorecidas cuando se les comprende como tentativas que buscan “re-figurar” lo que la representación instituye bajo la forma de una separación: el ejercicio de la ciudadanía¹⁵ (180-181).

¹³ “Enjoint de tout dire”.

¹⁴ “Ainsi les démocraties libérales, qui se voyaient jusque-là comme des machines à produire des individus émancipés, tendent-elles à devenir aujourd’hui d’immenses dispositifs qui assurent, à travers une fluidification généralisée des corporeités, des discursivités et des socialités, la multiplication d’individus faibles et flottants, constamment happés par les besoins de la production et de l’échange marchand et les interactions dans lesquelles ils sont pris”.

¹⁵ “C’est dans un tel contexte que les pratiques de démocratie participative prennent un relief tout particulier. Là encore leur apport à la pratique démocratique ne se situe pas, prioritairement, sur le terrain fonctionnel. Elles gagnent à être comprises comme des tentatives visant à “re-figurer” ce que la représentation institue sous la forme d’une séparation: l’exercice de la citoyenneté”.

Es importante, entonces, al mismo tiempo que se destaca su ambigüedad, intentar —como lo hace la filósofa Joëlle Zask (2011)— revalorizar la experiencia participativa, de manera de acceder a una verdadera experiencia democrática, que hace de la participación no un requerimiento, una moda pasajera, una cualidad de lo políticamente correcto inmerso en lógicas mercantiles y mediáticas, sino una transmisión de palabras que favorece su liberación, su proyección como indicios de una ciudadanía en acción. La práctica de un “ritmo” que Michon califica como “beneficioso” (2007: 298) permite la aparición de una individualidad más fuerte. La palabra de lo que está aquí en cuestión trasciende las entonaciones o los vocablos; esta palabra es la que —más allá de su inserción en lo colectivo— sigue siendo el fruto de nuestras experiencias individuales. La palabra es participación. Experiencia. Compromiso. Transformación. La palabra es individuación.

Dispositivo participativo e individuación

Para que un dispositivo participativo conduzca realmente al proceso de individuación de sus participantes, objetivo —acabamos de verlo— esencial en cuanto a la mantención de un verdadero espacio democrático, es necesario, para Joëlle Zask (2011), concebir la participación como una interacción de tres campos de acción (tres tipos de experiencias). Participar, es, de esta forma, “tomar parte”, “aportar una parte” y “recibir una parte”. A continuación, presentaremos sólo un breve resumen que no rinde ninguna justicia al estudio preciso de la filosofía al que hacemos referencia más ampliamente.

- “Tomar parte” se distingue de “hacer parte”, que sugiere una pertenencia pasiva o no-elegida a un grupo dado. “Tomar parte” debe ser comprendido como un compromiso, una voluntad, un deseo consciente y deliberado de unirse a un grupo.
- “Poner una parte o contribuir” destaca el indispensable aporte personal del participante del grupo y, esto, independientemente de cual sea su competencia decretada a priori. “La contribución aparece, por tanto, como un acontecimiento profundamente interactivo cuya característica esencial es que integra el contribuyente en una historia común, lo que sigue siendo fundamental para el desarrollo de uno mismo”¹⁶ (Zask, 2011: 12).
- “Recibir una parte o beneficiarse” es la condición innegable de la individuación, sin la cual las otras dos experiencias no podrían conducir a una participación plena y efectiva. Este beneficio no se asimila a un

¹⁶ “La contribution apparaît donc comme un événement profondément interactif dont la caractéristique essentielle est qu’elle intègre le contributeur dans une histoire commune, ce qui est là encore fondamental pour le développement de soi”.

bien material, sino a una satisfacción y a un reconocimiento. Reconocimiento de la adquisición de una experiencia, posiblemente reintegrable en la sociedad. Nutriendo plenamente nuestra vida personal, es capaz de transformar, a través de nuestras acciones, nuestra sociedad y sus modalidades de funcionamiento. Es esta última dimensión la que permite a la palabra liberarse y descentrarse, desplazándose. Para Joëlle Zask, el beneficio “es tal si favorece la individuación (...) –si le procura al individuo los medios permitiéndole tomar parte y contribuir– lo que se justifica por el hecho (...) de que la individuación proviene de la participación misma”¹⁷ (226).

Estos tres tiempos (“tomar parte”, “contribuir” y “beneficiar”) son a concebir en su simultaneidad, sus interacciones recíprocas, en movimiento perpetuo. Planteamos la hipótesis que éstos podrían constituir una matriz de análisis situacional de los dispositivos participativos capaces de captar la palabra en acción, es decir, la salvaguardia de la parte creativa de nuestros gestos y de nuestras acciones. Capaces, también, de iniciar posibles zonas de libertad y de este modo asegurar que nuestras participaciones no sean solamente ficciones, sino que puedan realmente dialogar con las de los demás.

*

No tengo la pretensión de presentar las *Architectures Contemporaines* como particularmente representativas de esta iniciativa participativa, ya que es difícil “medir” los posibles beneficios de esta manifestación para sus participantes –tanto estudiantes como artistas e investigadores–, es decir, los posibles “retornos a sí mismo” que podría procurar. ¿Cómo volver a traer las sonrisas? ¿Las ganas de volver a comenzar cada año la experiencia? ¿Las generaciones de estudiantes que se cruzan diciéndose “¿en qué opus estabas tú?”? ¿La inmensa satisfacción que tuvimos, al permitir que estas jóvenes creaciones vieran el día? ¿De aprender, unos años más tarde, que tal o cual estudiante hace carrera, que vive su vida como músico a tiempo completo? ¿O, incluso, simplemente, que se ha desviado del mundo musical, pero que recuerda el opus del cual fue actor?

¿Cómo “medir” nuestra voluntad colectiva e inquebrantable, a pesar de las restricciones de todo tipo (financieras, particularmente), para asumir todas las imperfecciones? Porque, efectivamente, es la “medida” de este tercer tiempo del beneficio lo que permitiría validar el proceso de individuación y, quizás, solucionar

¹⁷ “Est tel s’il favorise l’individuación (...) –si, il procure à l’individu les moyens lui permettant de prendre part et de contribuer -, ce qui est justifié par le fait (...) que l’individuación provient de la participation elle-même”.

el problema de la posible re-figuración de los cuerpos en la ciudad. En otros términos, ¿cómo validar el hecho de que las *Architectures Contemporaines* instauren un “ritmo beneficioso”?

Esta noción tomada de Pascal Michon (2007), quien, por su parte, la tomó prestada de Diderot, debe ser desplegada. Ella supone no concebir el ritmo por el modelo del “metro” (Michon, 2007: 297-298), sino que en forma más fluida – como un proceso que no es medible o evaluable, cuantitativamente, al menos. El ritmo dicho beneficioso no se ve limitado por una medida normada o validada por una doxa. El ritmo “beneficioso” tampoco es completamente “idiorrítmico”¹⁸, es decir, anárquico, ya que, según Roland Barthes “la demanda de idiorritmia siempre se hace contra el poder”¹⁹ (en Michon, 2007: 129).

De hecho, ¿no debiésemos más bien conjugar esta noción de “ritmo beneficioso” al plural y entre paréntesis: ritmo(s) beneficioso(s)? Esto sería entonces la garantía de una historia concebida como intersticio entre el ritmo individual y el ritmo colectivo²⁰.

Para Michon (2007), que recuerda las conclusiones de Diderot, los ritmos beneficiosos son aquellos que permitirían “superar los dualismos que desgarran y frenan a los individuos, abriéndoles así la posibilidad de un aumento de su ser y su

¹⁸ El vocablo alude al tiempo propio de cada individuo (n. de la t.).

¹⁹ “*La demande d'idiorrythmie se fait toujours contre le pouvoir*”.

²⁰ Era, de hecho, el objetivo de la temática del opus 3 de las *Architectures Contemporaines*, que tuvo lugar en el año 2010, *La Méditerranée. Histoire de rythmes* (El Mediterráneo. Historia de ritmos), de la cual me permito reproducir el editorial: “Para su tercera edición, las *Architectures Contemporaines* eligen cuestionar el espacio mediterráneo, concibiéndolo a la vez plural y unificado. El Mediterráneo, en el corazón de los debates locales y regionales, no podía permanecer fuera de las preocupaciones universitarias y alejado de los estudiantes del Departamento de Música de la Universidad de Provenza. El Mediterráneo, tal como lo ha estudiado Fernand Braudel, desde finales de los años 40, es una historia de ritmos: aquel casi inmóvil del medio, aquel lentamente ritmado de los destinos colectivos, y aquel de oscilaciones breves y rápidas de la vida de los hombres. El Mediterráneo de las *Architectures contemporaines* está lleno de estos relieves y contrastes. Suena como un territorio unificado por el aliento de voces y gestos en dónde el ritmo, utopía del sentido, sueña con culturas respetuosas de sus alteridades” (Fuente: www.architecturescontemporaines.com). “*Pour sa troisième édition, Les Architectures contemporaines choisissent de questionner l'espace méditerranéen, le concevant à la fois pluriel et unifié. La Méditerranée, au cœur des débats locaux et régionaux, ne pouvait rester extérieure aux préoccupations universitaires et demeurer éloignée des étudiants du Département de Musique de l'Université de Provence. La Méditerranée telle que l'a étudiée Fernand Braudel, dès la fin des années 40, est une histoire de rythmes : celui, quasi immobile du milieu, celui lentement rythmé des destins collectifs et celui, à oscillations brèves et rapides de la vie des hommes. La Méditerranée des Architectures contemporaines est pleine de ces reliefs et de ces contrastes. Elle sonne comme un territoire unifié par le souffle des voix et des gestes où le rythme, utopie du sens, rêve de cultures respectueuses de leurs altérités*”.

poder de vida”, de los ritmos fluidos, de cualidades “que aumentan la intensidad y la riqueza de la vida de los individuos singulares y colectivos involucrados” ²¹ (298). ¿Acaso es así como debería concebirse, entonces, la pregunta del beneficio? ¿En la fluidez? ¿La imprecisión? ¿La vinculación? ¿El excedente de lo cualitativo? Y no en la evaluación. La rentabilidad. Las repercusiones. La valorización. Tantos términos que, lamentablemente, ya no nos son extranjeros. Me parece que, en todo caso, sería una de las únicas soluciones para que la “cultura verdadera” —entendiendo un espacio de expresión de nuestras múltiples alteridades— pueda formar parte integrante de nuestras vidas, para que podamos tomar parte en ella, contribuir a ella y beneficiarnos de ella. Para que no sea imposición, coacción o uniformización. Esta fluidez debe, sin embargo, encontrar un lugar donde habitar, bajo el riesgo de vagar sin tierra para fertilizar, ya que el meollo de un proceso de individuación es la emergencia de un yo consciente de estar en el centro de una red de encuentros donde cada uno ocupa en conjunto un mismo lugar, en una relación dinámica del compartir. Por tanto, no es, entonces, a un estado de naturaleza que deba conducirnos esta “cultura verdadera”²². Ella es salvaje, plural; es la de los migrantes o de los excluidos de la cultura institucional o mediática. Por lo tanto, no atribuye a priori “cualidades individuales a la naturaleza humana, las plantea como un producto de la interacción entre el individuo y lo social” ²³ (Zask, 2011: 120).

Para volver a las *Architectures Contemporaines* y al espacio cuyo reparto favorecen, mencionaré dos puntos específicos. Desde el primer año, tres tiempos fueron concebidos: los preludios, el opus y las fugas. Si el opus resguarda ferozmente la línea estética del festival (que hemos presentado anteriormente), los preludios y las fugas son, simplemente, puntos de referencia temporales contruidos sobre

²¹ “De dépasser les dualismes qui déchirent et brident les individus, leur ouvrant ainsi la possibilité d’une augmentation de leur être et de leur puissance de vie”, des rythmes fluides, de qualité “qui augmentent l’intensité et la richesse de la vie des individus singuliers et collectifs concernés”.

²² A la cultura como formas de nuestras vidas personales más que nuestras identidades, garantías de lo que Joëlle Zask llama, siguiendo a Edward Sapir, una “cultura verdadera”. Para Sapir: “Una cultura verdadera (...) se niega a considerar al individuo como un mero engranaje, como una entidad cuyo única razón de ser sería la de servir a un propósito colectivo del cual no sería consciente o que sólo tuviese una pertinencia lejana para sus intereses y esfuerzos. Las actividades principales del individuo deben satisfacer directamente los impulsos creativos y emocionales; siempre deben ser más que unos medios para un fin” (en Zask, 2011: 262). (“Une culture véritable (...) refuse de considérer l’individu comme un simple rouage, comme une entité dont la seule raison d’être serait qu’il serve un but collectif dont il ne serait pas conscient ou qui n’aurait qu’une pertinence lointaine pour ses intérêts et ses efforts. Les activités principales de l’individu doivent satisfaire directement des impulsions créatrices et émotionnelles ; elles doivent toujours être plus que des moyens en vue d’une fin”).

²³ “Qualités individuelles à la nature de l’homme, elle les pose comme un produit de l’interaction entre de l’individuel et du social”.

el modo del “antes” y el “después”. En estos tiempos, la libertad de programación reina y es dejada a la iniciativa de los artistas-investigadores que gestionan las creaciones. Dependiendo de sus propias redes de difusión o de nuevos lugares descubiertos durante sus propios encuentros artísticos, ellos programan sus talleres respectivos y rodean así el opus de una variedad de proyectos personales que responden a la temática, de la cual son, asimismo, variaciones libres. Estamos actualmente reflexionando sobre el despliegue de las *Architectures Contemporaines* y pensamos abrir un festival “off”, bajo la forma de un *open space virtual*, sección de nuestro sitio dónde los estudiantes podrían postear ellos mismos diversos anuncios de sus conciertos, si y solamente si las “obras” a escuchar son “creaciones” en el sentido amplio del término.

¿Permitirán estas acciones “medir” la parte de beneficio y de transformación de cada uno, investigadores, artistas y estudiantes? No lo creo. Pero, ciertamente, permitirán la apertura, la circularidad de los aportes recíprocos, entre los participantes y la estructura, entre los participantes mismos que protegerán en vida este festival, transformándolo continuamente, con el viento, o contra viento y marea.

Apertura

¿Acaso las preguntas que atraviesan esta contribución no son, finalmente, tan sencillas como puede serlo cualquier complejidad aparente? Las preguntas de los lugares de la “cultura verdadera”, entendiendo por ello una cultura no estandarizada, variada, rechazando con sus riesgos y peligros la rentabilidad absoluta. Las de la apertura de toda estructuración que tenga un objetivo realmente democrático. Las de la circularidad de los aportes de todos en dicha estructura. Las del reconocimiento de su necesaria transformación. Para que una estructura colectiva permanezca abierta, debe aceptar integrar lo impredecible y lo aleatorio como parámetros esenciales para su propia evolución. Imprevisibilidad y aleatoriedad revelan su grado de tolerancia frente a sus participantes considerados como personas y no como figurantes. Tantas palabras que no son ajenas al arte y, particularmente, a ciertos manifiestos poiéticos musicales de la segunda mitad del siglo XX. Lo impredecible, la apertura, lo aleatorio —o tal vez (simplemente) la consideración de este *impreciso* que Abraham A. Moles (1995) proponía como un campo verdadero de conocimiento, de la vida, de la experiencia. Las *Architectures Contemporaines*, este minúsculo festival cuyo título ha sido cuestionado en repetidas ocasiones, cuyo título es difícil de llevar y de defender e, incluso, a veces, de pronunciar, tienen esta pretensión: simplemente, la de no saber de antemano cómo estará hecho mañana. Entonces, más que tratar de predecir y de clausurar, estas arquitecturas tratan de permanecer abiertas, de afirmar que el proyecto se construye de a varios, de forma participativa, y que esta proyección debe enrai-

zarse en el presente, es decir, *en* la relación, en el entre, en el intermediario moldeado por nuestras múltiples sensibilidades que intentan cohabitar —o, más exactamente, en un reparto equitativo de nuestras contemporaneidades que es *proyecto*.

Proyecto de circulación de conocimientos, de competencias; intercambiabilidad de los “roles” y porosidades de nuestras máscaras sociales e institucionales.

Proyecto de distribución justa y equitativa de los beneficios, aceptación del desequilibrio y de la arqueología de nuestros saberes.

Proyecto siempre en creación.

Referencias

- Absolute Event (2013, 30 de Septiembre). *Concerts participatifs : quand le public fait aussi le show*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <https://www.absolute-event.com/blog/concerts-participatifs-et-interactifs>
- Auditorium Orchestre National de Lyon (s.f.). *Programmation 16-17. Concerts Participatifs*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://www.auditorium-lyon.com/Programmation-16-17/Concerts-participatifs>.
- Lazarus-Matet, Catherine (2012). Un syntagme contemporain: la crise du “vivre ensemble”. *Lacan quotidien*. Recuperado el 21 de mayo de 2015 de <http://www.lacanquotidien.fr/blog/wp-content/uploads/2012/01/Observatoire-Lazarus-Matet.pdf>.
- Michon, Pascal (2007), *Les rythmes du politique. Démocratie et capitalisme mondialisé*. París: Les Prairies ordinaires.
- Moles, Abraham A. (1995). *Les sciences de l'imprécis*. París: Seuil.
- Nanteuil, Mathieu (de) (2014). Ce corps qui manque à la représentation. Entre démocratie participative et critique artistique, les nouvelles scènes de l'expérience politique. *Participations*, 2 (9). 177-205.
- Philharmonie de Paris (s.f.). *Programmation Concerts & spectacles. Concerts & Spectacles Participatifs*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://philharmoniedeparis.fr/fr/programmation/concerts-spectacles/concerts-spectacles-participatifs>
- Souris, André (1947/1976). Donner à entendre. *Les conditions de la musique et autres écrits*. París / Bruselas: CNRS / Éditions de l'Université de Bruxelles. 132-135.
- Zask, Joëlle (2011). *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*. Lormont: Le Bord de l'eau.

Traducción de Sibila Sotomayor

Anexo: los “lugares” de las *Architectures Contemporaines*

Opus 1	2008	<i>non archivé</i>	
Opus 2	2009	GRIM/ scène musicale de Montéviedo/Marseille Théâtre Vitez / Aix-en-Provence	Formes et regards
Opus 3	2010	GRIM/ scène musicale de Montéviedo/Marseille Lycée militaire / Aix-en-Provence	La Méditerranée Histoire de rythmes
Opus 4	2011	GRIM/ scène musicale de Montéviedo/Marseille Cité du Livre / Aix-en-Provence	[Sans titre]
Opus 5	2012	Théâtre Vitez / Aix-en-Provence Musée d'Art Contemporain [MAC] / Marseille	Respirer
Opus 6	2013	Théâtre Vitez / Aix-en-Provence Vieille Charité / Marseille Cour de l'Hotel Maynier d'Oppède –Aix-en-Provence	[Et] autres dérisiones...
Opus 7	2014	GRIM / Scène Musicale de Montévidéo / Marseille Théâtre Vitez / Aix-en-Provence	[Re]Mix
Opus 8	2015	GRIM / Scène Musicale de Montévidéo / Marseille Théâtre Vitez / Aix-en-Provence Musée d'Art Contemporain [MAC] / Marseille Ville de Miramas – déambulations urbaines Fondation Vasarely / Aix-en-Provence	MoonWalk
Opus 9	2016	Théâtre Vitez / Aix-en-Provence Cité Radieuse – Le Corbusier / Marseille Ville de Miramas – déambulations urbaines Ville de Cabriès – déambulations urbaines	Le Radieux

Fuente: www.architecturescontemporaines.com.

Algunos apuntes sobre el uso del sonido en el cine de Jean-Luc Godard*

Ángel Quintana
Universidad de Gerona
angel.quintana@udg.edu

Resumen

Jean Luc Godard es uno de los grandes creadores de formas del cine contemporáneo y uno de los cineastas que más ha reflexionado en sus obras sobre la relación entre la imagen y sonido. A partir del concepto de interferencia sonora, el texto expone algunas de las estrategias utilizadas por el cineasta para romper con el naturalismo y la espectacularidad sonora propios del cine convencional. Godard trabaja la interferencia sonora situando al mismo nivel el sonido ambiente y los diálogos. Otras veces, busca un ritmo peculiar entre ellos. También le interesa filmar la música durante los ensayos como proceso creativo, tal como hizo con la composición del tema “Sympathy for the devil”, de los Rolling Stones. Finalmente, desde la militancia y el compromiso, acaba utilizando el sonido como elemento para establecer una metáfora del carácter político sobre la dialéctica entre ver una imagen y escuchar un sonido.

Palabras clave

Godard, cine contemporáneo, interferencia sonora, Rolling Stones.

Some notes on the use of sound in the cinema of Jean-Luc Godard

Abstract

Jean Luc Godard is one of the great creators of contemporary film forms and one of the filmmakers who has reflected more in his works on the relation between image and sound. From the concept of sound interference, the text exposes some of the strategies used by the filmmaker to break with the naturalism and the spectacular sound of conventional cinema. Godard works on sound interference by placing the ambient sound and dialogues at the same level. At other times, he search a peculiar rhythm between them. He is also interested in filming music during rehearsals as a creative process, as he did with the composition of the Rolling Stones theme “Sympathy for the devil”. Finally, from militancy and commitment, he ends up using sound as an element to establish a metaphor for the political character of the dialectic between seeing an image and hearing a sound.

Keywords

Godard, contemporary cinema, sound interference, Rolling Stones.

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017.

Algumas notas sobre o uso do som no cinema de Jean-Luc Godard

Resumo

Jean Luc Godard é um dos grandes criadores de formas do cinema contemporâneo e um dos cineastas que tem mais refletido em seus trabalhos sobre a relação entre imagem e som. A partir do conceito de interferências sonoras, o texto expõe algumas das estratégias utilizadas pelo cineasta de romper com o naturalismo eo som espetacular de cinema convencional. Godard trabalha em interferências sonoras, colocando ao mesmo nível o som ambiente e o diálogo. Em outras ocasiões, ele procura um ritmo particular entre eles. Também está interessado em filmar a música como um criativo durante o processo de ensaios, como fiz com a composição do Rolling Stones tema “*Sympathy for the Devil*”. Finalmente, a partir de militância e compromisso, Godard acaba usando o som como um elemento para estabelecer uma metáfora para o caráter político da dialética entre ver uma imagem e ouvir um som.

Palavras-chave

Godard, contemporary cinema, sound interference, Rolling Stones.

La dialéctica sonido/imagen

En los años de la efervescencia política posteriores a mayo de 1968, Jean Luc Godard redactó un texto para presentar y promocionar su película militante, *British Sounds* (1970). En el texto, afirmaba:

El film es básicamente la crónica de un sonido que se opone a otro sonido: un sonido revolucionario se opone a un sonido imperialista. En toda película siempre se pone de manifiesto una dialéctica, que siempre funciona como resultado de la lucha existente entre las imágenes y los sonidos (Godard en Bergala, 1985: 337-338).

En el cine industrial, la mayoría de los cineastas entienden el sonido desde una perspectiva naturalista y piensan que debe ser utilizado como referente de la realidad. En determinadas películas de género, también puede ser visto como un elemento clave para reforzar la perspectiva espectacular o emocional del discurso. La creación de determinados efectos sonoros sirve para amplificar la intensidad emocional de aquello que no se ha podido llevar a cabo mediante la puesta en escena o mediante las estrategias del montaje. En el cine de Jean Luc Godard, en cambio, el sonido siempre funciona a partir de una relación dialéctica respecto a la imagen. Esta dialéctica genera una tensión y esta tensión es uno de los aspectos fundamentales que nos pueden ayudar a entender la complejidad de la obra cinematográfica del cineasta de la Nouvelle Vague. En sus trabajos, los diálogos suelen estar tapados por el impacto del sonido directo y la sonoridad actúa como el pretexto que permite crear una musicalidad que acaba definiendo o modulando el ritmo interno de la obra.

Tal como afirmó Colin MacCabe en el transcurso de un estudio sobre la implicación política de la obra de Godard, la cuestión fundamental no reside en “cómo llevar a cabo una película política sino en cómo poder hacer cine políticamente” (1980: 35). A partir de esta perspectiva, debemos tener presente que toda película no es únicamente el resultado del proceso de construcción de una fábula o de un relato, puesto que toda obra interesante debe ser vista como el resultado de un proceso de autoconsciencia y de investigación interna sobre el uso del lenguaje. En el caso de Godard, todo este trabajo de investigación no sólo se lleva a cabo a partir de la innovación formal en el uso de la puesta en escena o mediante la transgresión de los vínculos que se establecen durante el proceso de montaje. La investigación también se hace efectiva mediante el uso del sonido.

Desde *À bout de souffle* (1960), la mítica película que inauguró su filmografía, hasta *Adieu au langage* (2014), su último trabajo hasta la fecha, rodado mediante el uso de cámaras 3D, Jean Luc Godard no ha cesado de investigar. Toda su filmografía experimenta en los fundamentos del lenguaje del cine y en el uso de las imágenes mediante las innovaciones tecnológicas. Durante cerca de sesenta

años, el cineasta ha establecido una filmografía única, en cuyo interior se encuentran algunos de los ejercicios más rigurosos de análisis y deconstrucción sonora que se han llevado a cabo en la historia del cine. Analizar el lenguaje expresivo del cine implica buscar nuevas formas estilísticas que establezcan vínculos y relaciones entre la imagen y el sonido. Todos los vínculos pueden ayudar a estimular la posibilidad de que surjan nuevas propuestas de sentido. Toda película se transforma en un espacio de acción política porque, en su interior, se pone de manifiesto una clara voluntad de pensar la imagen y el sonido como elementos de innovación formal o como unos simples instrumentos de transgresión de las políticas institucionales que han marcado la existencia de los discursos hegemónicos.

Las interferencias sonoras

En su libro *Godard au travail*, Alain Bergala (2006) afirma que, a lo largo de la historia del cine, ha habido dos modelos de cineastas rupturistas. El primer modelo sería el de los cineastas que imaginan de forma conceptual la ruptura y la programan como elemento esencial de su obra. En el contexto de la Nouvelle Vague, un caso paradigmático de este modelo sería Alain Resnais. Su trabajo de innovación se llevó a cabo en *Hiroshima mon amour* (1959) o en *L'année dernière à Marienbad* (1961), a partir de textos de Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, respectivamente. En cambio, existen otros cineastas, como Jean Luc Godard o Roberto Rossellini, que necesitan encontrar el accidente, es decir, el hecho causal o la resistencia técnica y material. Una serie de elementos imponderables los ayudan a poder encontrar otro modo de hacer que les permita llevar a cabo una serie de innovaciones.

El descubrimiento de las posibilidades generadas mediante el trabajo con el sonido nace de la resistencia técnica y de las dificultades económicas. En 1959, cuando Godard rueda *À bout de souffle* (1960), lo hace sin sonido directo. Filma la imagen y se propone llevar a cabo un trabajo posterior de registro en estudio, tanto de los diálogos como del sonido ambiente. Mientras el proceso de rodaje fue rápido –veintiún días laborales– el proceso de montaje se complicó porque fue necesario reconstruir todo el sonido y grabar todos los diálogos. En el momento de plantearse de qué modo se debía llevar a cabo el montaje sonoro –esa dialéctica entre las imágenes filmadas y los sonidos grabados–, Godard decidió potenciar un principio estético basado en la superposición de sonidos. Un método que, a partir de ese momento, no dejará de utilizar a lo largo de su obra. Para Godard, se trataba de aceptar que los sonidos ambientales, incluso los más perturbadores, como los sonidos del motor de un vehículo durante un rodaje en exteriores o los ruidos de los platos y vasos en el interior de una escena que transcurre en restaurante, deben anular la inteligibilidad de los diálogos. Las conversaciones entre los personajes no pueden ocupar un espacio preferencial en la banda

sonora, sino que deben estar mezcladas con el sonido ambiente, aunque éste impida al espectador escuchar los diálogos. No le interesa la claridad del diálogo como elemento de sentido, sino la posibilidad de dignificar la materia sonora. El gran giro estético de la obra de Godard consistió en la posibilidad de dar relevancia a la noción de interferencia sonora (Bergala, 2006: 53).

Al empezar a explorar las posibilidades estéticas de la interferencia sonora, Jean Luc Godard reivindica un modelo de montaje sonoro cuyo origen se encuentra en los años 1930, en el momento en que se institucionalizaron las formas de uso del sonido grabado en el cine. Cuando apareció el cine sonoro, uno de los principales debates que empezó a formularse fue el de la posibilidad de convertir la materia sonora —los diferentes ruidos— en una serie de elementos que pudieran provocar una clara tensión respecto al uso naturalista de los diálogos. Si observamos, por ejemplo, el uso que Jean Renoir hizo del sonido en *La nuit du carrefour* (1932), adaptación de una novela de Georges Simenon, podemos comprender con más claridad dicho procedimiento. La apuesta de Renoir era la de convertir los diferentes sonidos en parte de un campo sonoro que pudiese dilatar el campo visual y ofrecerle nuevas formas de significación. En los títulos de crédito, escuchamos el sonido de una moto Bugatti mezclado con el silbido de un soldador y una música que proviene del altavoz de una gramola. Renoir puso todos los sonidos al mismo nivel, sin minimizar ninguno de ellos, abriendo un camino alternativo a la deriva naturalista que empezaba a ser hegemónica en los primeros *talkies* americanos. Godard retomó esta lógica estética gracias al principio de que los diálogos nunca podrían llegar a ser más importantes que los sonidos provenientes del mundo real. Con *À bout de souffle*, Godard recreó una cierta estética del sonido ambiente que es grabado en estudio y que permite la creación de múltiples efectos sonoros. Curiosamente, todo este trabajo de reconstrucción del sonido desde el estudio le sirve para inventar una estética del sonido directo, antes de poder acceder a los aparatos técnicos que le permitieran empezar a grabar el sonido directo. Su primera película rodada con sonido directo sincrónico es *Une femme est une femme* (1961) y la película que radicalizó el uso del sonido fue *Vivre sa vie* (1962). En esta última, Godard empezó a trabajar con las modulaciones e interferencias en el uso de la voz *en off* y la voz *over*. Esta técnica lo condujo a experimentar en las posibles distorsiones de la voz. El momento fundacional de esta técnica tuvo lugar en *Alphaville* (1965), película rodada en el moderno París de la época, donde apareció la figura de un ordenador/robot que se expresa con una grave voz mecánica, simulando la existencia de un poder computacional que controla el mundo de esa ciudad futurista.

La creación de una materia sonora y las distorsiones de la voz provocan en la obra de Godard una fuerte tensión que aumenta cuando establece una relación del sonido con la música. A lo largo de toda la obra de Godard, las músicas siempre

han tenido un papel muy destacado. El cineasta trabaja con diferentes tipos de músicas y siempre ha demostrado un claro eclecticismo en sus elecciones afectivas. A lo largo de su cine, podemos encontrar referencias a la *chanson française*, sobre todo a partir de temas de Jean Ferrat y Léo Ferré, junto con diferentes piezas de música clásica como el *Concierto de clarinete K.622*, de Mozart, en *À bout de souffle* o el *Requiem*, de Gabriel Fauré, en *Passion* (1982). En algunas películas ha trabajado con compositores expertos en la creación de bandas sonoras para el cine, como es el caso de Georges Delerue en *Le Mépris* (1963) o Michel Legrand en *Bande à part* (1964). La música le sirve para establecer diálogos sonoros, pero también para crear nuevas modulaciones rítmicas con la imagen, que se ponen de manifiesto en el proceso de montaje. También le permite investigar en torno a la presencia de otros elementos que crean una concentración del espacio sonoro —sonido ambiente y diálogos. En algunos casos, es capaz de crear una verdadera sinfonía urbana a partir de una pieza musical, como en la admirable *Lettre à Freddy Buache* (1982), donde los colores, movimientos y formas de la ciudad suiza de Lausana intentan establecer una coreografía con el ritmo *in crescendo* de el *Bolero* de Ravel.

En otros casos, Godard utiliza una misma música de diferentes formas. Un ejemplo significativo es el uso que hace de las mismas piezas en dos películas realizadas en dos momentos muy alejados de su propia filmografía. Godard utiliza fragmentos de los cuartetos 7, 9, 10, 14 y 15 de Ludwig van Beethoven en *Une femme mariée* (1964) y en *Prénom Carmen* (1983). Pero en *Prénom Carmen*, Godard filma todo el proceso de cómo toman forma los cuartetos de Beethoven durante los trabajos de ensayo llevados a cabo por los miembros del Quartet Prat. El interés del cineasta en esta película no es otro que el de mostrar como la obra se ensaya, se prepara, cómo toma forma y madura durante el proceso de preparación del concierto por parte de un grupo de intérpretes. Godard reutiliza los mismos temas sonoros de Beethoven a partir de dos premisas fundamentales. La primera es que “mientras el concierto es la lucha de todos los instrumentos contra todos, el cuarteto es sobre todo una manifestación del cuerpo a cuerpo” (Liandrat-Guigues y Leutrat, 1994: 70). La segunda premisa es que la regularidad rítmica y repetitiva de algunos de los cuartetos de Beethoven puede ser el elemento ideal para poder crear una tensión entre el tempo interno y el ritmo de la propia película. En *Une femme mariée*, el tema de la monotonía que surge en las relaciones de la pareja estalla en las elecciones llevadas a cabo mediante la puesta en escena. Este sentimiento se encuentra acentuado por el uso de la música. En cambio, en *Prénom Carmen*, donde el tema subliminal es el mito de Carmen, entendido como manifestación de un modelo de mujer carnal, el hecho de substituir la música de la ópera de Bizet por los cuartetos de Beethoven tiene que ver con esa lucha cuerpo a cuerpo inherente a la ejecución de los cuartetos durante el proceso de ensayo. Tenemos que recordar que, en los títulos de crédito de *Prénom*

Carmen, se indica que no nos encontramos ante una película dirigida o puesta en escena, sino ante una película compuesta por Jean Luc Godard. Esta idea de la película compuesta por el cineasta no hace más que reforzar la reflexión de que todo su trabajo gira en torno a la cuestión de la carnalidad del mito de Carmen. Tal como ha indicado el propio cineasta:

La música no debe expresar el alma, sino el cuerpo de las mujeres. Es una música fundamental que permite guiar una acción en la que los músicos son tan actores como los otros intérpretes. No es una música que acompaña la película, es una película hecha con música. Mi productor era Carmen y mi guionista fue Beethoven (Godard en De Baecque, 2010: 617-618).

La investigación en torno al uso de la música como banda sonora tiene en la filmografía de Godard un momento clave cuando el cineasta establece un acuerdo con la compañía discográfica alemana ECM, de Manfred Eicher. Godard ha explicado que, cuando conoció el catálogo de la compañía, se sintió fascinado por la exigencia de la selección de música llevada a cabo por ECM. Sabía que no se trataba de una música pensada para el cine, pero intuía que, a partir de ella, podría llevar a cabo interesantes trabajos sonoros. Al productor alemán Manfred Eicher, en cambio, le gustaba el modo en que Godard podía llegar a yuxtaponer el sonido, la luz, el texto y la música (Jullier, 2004: 272-273). En las bandas sonoras que Godard construye desde 1990, vemos cómo utiliza obras de Arvo Pärt, Paul Hindemith y Mederith Monk, sacadas del amplio catálogo alemán.

Por otra parte, la compañía ECM editó, en 1998, en diferentes CDs, toda la banda sonora íntegra –música, diálogos y sonido ambiente– de su producción de cuatro horas y media de duración *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). La edición de esta banda sonora supuso un reto, porque se trataba de escuchar el sonido de una producción compleja, surgida a partir de una cierta idea del collage en la que el aspecto de la tensión dialéctica ha sido siempre un elemento fundamental. Por otra parte, demostraba que la musicalidad del cine de Godard no estaba determinada por las músicas concretas, sino por la cadencia de las voces distorsionadas –en *Histoire(s) du cinéma*, estaba muy presente la voz del propio Jean-Luc Godard– junto al uso de sonidos –el ritmo del teclear de la máquina de escribir eléctrica marcó todo el inicio de la serie–, las canciones –entre ellas, “Palabras para Julia”, interpretada por Paco Ibáñez– y las músicas. La separación del sonido de la imagen para su venta como CD del catálogo ECM provocó una sensación extraña. De todos modos, la edición certificaba que el trabajo sonoro llevado a cabo por Godard podía ocupar un lugar clave dentro de las investigaciones sobre el concepto de espacio sonoro en el interior del mundo de la cultura contemporánea.

La complejidad del trabajo en torno a la estética basada en la idea de interferencia sonora, así como el deseo de convertir la forma en un camino hacia la autoconsciencia creativa, nos llevan hacia tres formas específicas del uso del sonido

en el cine de Godard. Estos tres elementos básicos son la coreografía del sonido, la mostración del proceso creativo que da origen a la música y la idea de poder llegar a pensar el sonido como metáfora de índole política.

La coreografía del sonido

En los años 1920, cuando, en el contexto de las vanguardias, se articularon las grandes teorías sobre el montaje cinematográfico, surgió la idea de que la unión de las imágenes, la creación de intervalos y las repeticiones de motivos visuales podían llegar a crear un ritmo interno del que dependía la musicalidad de la película. Una parte de estos debates surgieron en torno a un cine mudo que establecía relaciones con los movimientos artísticos de la época —cubismo y dadaísmo. En los manifiestos cinematográficos se hablaba de que la película ideal era la obra capaz de constituirse en una sinfonía visual hecha de imágenes rimadas (Sánchez-Biosca, 1996: 72-73). En Rusia, después de la revolución, el teórico Sergei M. Eisenstein, quién creó las bases de una sólida teoría del montaje, no cesó de utilizar los conceptos de música y ritmo para poder hablar del efecto que se producía mediante la unión entre diferentes imágenes. En un artículo escrito en 1937, explica que todo montaje tiene dos funciones clave: la función narrativa y la función rítmica. A partir de esta premisa, Eisenstein retomó las reflexiones expuestas en una conferencia que impartió en la Universidad de la Sorbonne de París en 1930, en la que establecía una clasificación de los modelos de montaje ordenados por su secuencia cinética. Los modelos de montaje propuestos eran métrico, rítmico, tonal (melódico), armónico e intelectual, entendido este último como una nueva modalidad dentro del desarrollo del montaje armónico hacia la creación de lo que se conocía como armónicos significativos (Eisenstein, 2001: 12-13). Hoy, es curioso observar esta clasificación establecida por Eisenstein en los años del nacimiento del cine sonoro. De hecho, nos permite comprobar cómo, desde una cultura claramente visual, el cine puede acabar desembocando hacia el concepto de ritmo extraído de la cultura musical y del mundo de la danza.

Godard resalta las reflexiones de Eisenstein cuando afirma que el trabajo llevado a cabo en el ámbito del montaje puede ser ante todo musical. En toda película se puede “pasar de un plano a otro por un motivo dramático, y es la conexión establecida por Eisenstein la que se opone de un modo con el otro y las enlaza de forma indisoluble. El paso de un plano general a un primer plano se convierte posteriormente en el paso en música de un tono mayor a la de un tono menor” (Liandrat-Guigues y Leutrat, 1994: 69).

El cine de Godard yuxtapone esta idea del ritmo en el montaje con la idea de crear un ritmo interno que funcione como un elemento interior de la puesta en escena. A lo largo de su filmografía, son diferentes las coreografías más o menos

explícitas en las que trabaja el ritmo sonoro como elemento que marca el ritmo de la puesta en escena. En *Bande à part*, por ejemplo, pone en escena una famosa escena de danza entre Ana Karina, Sami Frey y Claude Brasseur que empieza con el sonido ambiente, sigue con el sonido de los golpes de unos cuerpos que entrecocan y acaba con una danza al ritmo de la música que suena desde la *jukebox* de un bar. En otro momento de la misma película, Godard establece otras coreografías en torno a una mesa de billar. En otras ocasiones, la búsqueda del ritmo aparece acentuada por el uso del sonido ambiente hasta llegar a los límites de lo burlesco, tal como pone de manifiesto Godard, por ejemplo, en *Soigne ta droite* (1987). En esta película, la comicidad vendría determinada por el uso del sonido, siguiendo de este modo las lecciones establecidas años antes por un cineasta como Jacques Tati. La idea de *collage* sonoro como elemento articulador del sonido a partir de diferentes modulaciones sonoras entre distintos modelos de registro es una técnica que Godard utilizará en sus últimas películas. Tal como afirmaba Román Gubern, en algunas obras de Godard como *Made in USA* (1966), la idea visual consistía en ir hacia la no figuración mediante la destrucción del argumento por la vía del absurdo, convirtiendo los personajes en simples ectoplasmas y añadiendo a la presencia de diferentes collages ópticos, una serie de collages de carácter sonoro que se basan en la sobredimensión del sonido, hasta el punto de llegar a crear auténticos “torrentes acústicos” (Gubern, 1969: 92). En una película como *Film socialisme* (2010), en la que Godard trabaja mediante el uso de diferentes texturas de las imágenes –video de baja definición, imágenes capturadas desde teléfonos móviles, imágenes de alta definición– también podemos llegar a ver cómo se establece un juego entre los diferentes niveles cualitativos del propio sonido.

La música como proceso creativo

En junio de 1968, Godard se instala en Londres con el remordimiento de tener que abandonar los debates políticos que habían estallado en París, como consecuencia de mayo del 68. Su propósito es rodar una película con los Rolling Stones. Unos meses antes, en marzo, Godard se entrevistó con Mick Jagger y le propuso la idea de capturar el proceso de grabación del nuevo disco del grupo, *Beggars Banquet*. Las sesiones de grabación se efectuaron en el Olympic Recording Studio de Londres. La idea de Godard consistía en poder mostrar a los Stones trabajando en la preparación del disco, junto con algunos momentos creativos que funcionarían como una especie de *tracks* de carácter político sobre diferentes formas de lucha anticapitalista, dando cierta presencia al movimiento de los Black Panthers y reflexionando sobre las consecuencias que tenía la crisis de ciertos valores de la civilización occidental.

El rodaje con los Stones se efectuó a lo largo de tres noches, durante las cuales los miembros del grupo estaban dando forma a uno de los temas más importantes de su trayectoria musical, *"Sympathy for the devil"*. Godard utilizó una cámara con una gran carga de película, para poder llegar a filmar de forma ininterrumpida hasta doce minutos de metraje por toma. Un equipo ligero se encargó del registro del sonido. Durante las jornadas de registro, Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, Charlie Watts y Bill Wyman retomaron de forma obsesiva algunos acuerdos, improvisaron diferentes fragmentos instrumentales, empezaron a dar forma a la letra del tema y no cesaron de investigar en torno al ritmo interno que debía tener la pieza musical. Godard se interesó por el acto de captura del proceso creativo, por las repeticiones constantes y por las variaciones creativas que podían generarse. No obstante, el cineasta prefirió mostrar la obra en proceso de creación antes que quedarse hasta los momentos finales, para poder mostrar el momento en que la obra estaba terminada. Este hecho provocó una cierta polémica con los productores, que veían la película como un gesto de promoción del nuevo disco de los Rolling Stones. Godard tituló su película *One Plus One*, con la idea de que aquello que el espectador podía acabar viendo era una película incompleta, en la que el tema musical de los Stones se estaba generando, pero nunca terminaba de completarse. El productor Iain Quarrier, que anteriormente había trabajado como actor en diversas películas de Roman Polanski, reaccionó con brusquedad y decidió remontar algún aspecto de la película hasta acabar incluyendo, en los momentos finales, los seis minutos de la canción completa. La película acabó estrenándose con el título de *Sympathy for the Devil* (MacCabe, 2005: 236). A partir del momento de la publicación del disco, cuando el tema de los Stones terminó convirtiéndose en una de las obras más emblemáticas de su carrera musical, la polémica se acentuó.

La experiencia de filmar todo un proceso creativo volvería a tentar a Godard dieciocho años después, cuando, en 1985, empezó a preparar *Soigne ta droite*, una película insólita en la que intentó integrar diversos elementos del burlesco en el interior de su trabajo de puesta en escena. Por este motivo, contrató como protagonista a uno de los actores más representativos de la comedia popular francesa, Jacques Villeret. De nuevo, Godard se propuso filmar todo el proceso creativo generado durante la grabación de un disco. Esto le permitió crear una banda sonora deconstruida que servía de contrapunto al relato burlesco. Después de visionar el videoclip del grupo Les Rita Mitsouko, *Marcia Baila*, realizado por Philippe Gautier, decidió investigar la trayectoria de este dúo que alcanzó gran popularidad en la música francesa de los años ochenta. Godard tomó la decisión de filmarlos durante el momento de la preparación de la grabación y durante los ensayos de su nuevo disco *The No comprendo*. El dúo integrado por Catherine Ringer y Fred Chichin estableció un pacto con el cineasta. Durante dos semanas grabarían su disco en un estudio cercano a la Porte de la Villette, en París. Godard

podía pasar por el estudio cuando lo considerara adecuado y filmar lo que creyera conveniente. El cineasta delegó el trabajo a su directora de fotografía Caroline Champetier, que acudió en repetidas ocasiones a la grabación. Champetier trabajó con una cámara de 35 mm y un equipo reducido de sonido. Godard no asistió a buena parte del rodaje, pero reelaboró el material durante el curso del montaje. Su intención fue la de establecer un claro paralelismo entre su propio proceso creativo de preparación de una película que no tenía ninguna dirección prefijada y el trabajo creativo en torno al uso del sonido en el disco de Les Rita Mitsouko.

En diferentes ocasiones, Godard ha justificado que el deseo de mostrar el trabajo de los músicos era un modo de llevar hasta el límite la idea expuesta por Jean Cocteau de que era preciso filmar la muerte en el momento de trabajar. El cine, incluso el cine de ficción siempre captura alguna cosa documental que transcurre frente a la cámara. Al hacerlo, redime la realidad y embalsama los gestos y movimientos de un momento determinado. La idea de que es preciso establecer un doble juego entre el acto de filmar y el acto de trabajar ha estado muy presente en todo el cine de Godard. En una entrevista publicada en el momento del estreno de *Soigne ta droite*, en 1987, lo expresaba con claridad:

Podría estar horas mirando a los músicos mientras trabajan. El hecho de mirarlos trabajando me permite poder llegar a imaginarme una ficción. Es una forma de imponer una mirada documental, en un momento en que el concepto de mirada parece haber perdido su sentido originario. Desde sus orígenes el cine y el documental fueron juntos. Hoy, con la necesidad de observar las cosas antes de poder hablar de ellas la mirada ha desaparecido. Estamos ante una crisis (Godard en Bergala, 1998: 123).

El sonido cómo metáfora política

En 1974, Godard se sintió atrapado en medio de una crisis creativa. La práctica del cine militante que se había llevado a cabo después del mayo del 68 por los miembros del grupo Dziga Vertov –integrado por Jean Pierre Gorin y Henri Roger– se encontraba en un callejón sin salida. Godard empezó a interesarse por la práctica del video, junto con otras posibilidades para la utilización de las imágenes y sonidos. Juntamente con su compañera sentimental, Anne Marie Mieville, creó la empresa Sonimage, que se transformó en un espacio clave para llevar a cabo las nuevas investigaciones con el video, realizadas durante una de las épocas más iconoclastas y experimentales de la carrera de Godard. A lo largo de este período, Godard mezcló el cine comprometido políticamente con la experimentación y la reflexión sobre los usos y poderes de las imágenes. Esto lo llevó a convertir *Ici et ailleurs* (1974) en una obra apasionante. La innovadora utilización del sonido se convirtió en el pretexto para poder articular una clarividente metáfora de carácter político, que no dejó de estar envuelta de una cierta polémica.

Ici et ailleurs tiene como punto de partida el material que Godard rodó con el grupo Dziga Vertov en Palestina, durante la primavera de 1970. En esa ocasión, filmó a los combatientes de Al Fatah como protagonistas de una película titulada *Jusqu'à la victoire*. La película nunca se acabó de montar, ni fue proyectada en público. Unos años después, en 1974, Godard y Anne Marie Mieville decidieron retomar las imágenes rodadas para poder llevar a cabo un trabajo que fuera capaz de confrontar las imágenes de la revolución —entre las que había la imagen de algunos militantes palestinos muertos poco tiempo después— con las imágenes de la vida cotidiana en la sociedad francesa, una sociedad en crisis interna que vivía alienada después de las decepciones que vivieron las utopías políticas de la década de los 1960. Después de haber sido un militante activo que se movía en los círculos cercanos al maoísmo, Godard decidió comprometerse en la militancia a favor de la causa palestina, mostrándose como una figura tremendamente crítica con las políticas emprendidas por parte del Estado de Israel.

En *Ici et ailleurs*, Godard no cesa de interrogarse sobre el valor político de las imágenes, la función del montaje y el uso del sonido. Hay un momento de la película en la que sus preocupaciones se muestran de forma clarividente. En primer término, vemos a una familia francesa formada por un padre, una madre y una hija. Los tres están sentados en el sofá del comedor familiar y contemplan la televisión. El padre se encuentra en el paro y la madre le acusa de no ser capaz de encontrar trabajo. El cineasta se pregunta qué pasa cuando se sube el volumen de la televisión, qué se apaga y que factores se pierden de la reacción familiar. ¿De qué modo el sonido de la televisión se impone en el interior del ámbito familiar? Para poder contestar a esta cuestión, el cineasta sitúa la cámara frente a un amplificador en el que existe un contador de decibelios. Godard muestra cómo la televisión se impone frente al sonido de un *pinball electrónico* o cómo la mujer que trabaja en las tareas de limpieza de una fábrica decide substituir el silencio por el acto de escuchar la radio. Los sonidos saturados atraviesan la línea roja del aparato que mide los decibelios. En un momento determinado, Godard muestra en un plano frontal el contador de decibelios y nos indica de qué modo existen determinados sonidos que se imponen, que son capaces de saturarlo todo y de destruir todo acto posible de escucha. El sonido cuya medida vemos en la pantalla y que traspasa la línea roja es la voz de Adolf Hitler durante sus mítines políticos o durante sus discursos radiofónicos. Escuchamos la voz en off del propio Godard que afirma que siempre ha habido un momento en el tiempo en que un sonido toma el poder de los demás. Existe un punto en el tiempo en el que un sonido busca de forma desesperada la posibilidad de conservar dicho poder. ¿Cómo fue posible que este sonido tomara el poder? El sonido tomó el poder porque, en un momento determinado, se hizo representar por una imagen. A partir de aquí, Godard empieza a establecer un collage entre la imagen del presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon, y la imagen del político y militar israelita Moshe Dayan.

Godard piensa que el sonido ayuda a representar la imagen que permite tomar el poder como icono de la sociedad de su época.

La idea de utilizar el sonido como metáfora política vuelve a estar presente, con la misma voluntad polémica en un momento de *JLG par JLG* (1995), un interesante trabajo autobiográfico planteado como un ensayo de reflexión íntima llevado a cabo por el propio Godard. En un momento de su ensayo fílmico, vemos al cineasta frente a una hoja de papel en blanco, en la que desea llevar a cabo una demostración dibujada sobre el proceso de creación de la estereofonía sonora. Godard empieza afirmando que el estéreo fue creado por los perros y los ciegos. Frente a la hoja en blanco, dibuja un triángulo, mientras indica que el sonido estéreo se desplaza desde un punto concreto hacia dos altavoces que difunden el sonido. La figura que crea este desplazamiento es triangular. En otro punto, muestra al espectador que escucha y mira. Desde un punto concreto, el espectador necesita capturar el sonido de los dos puntos sonoros de la estereofonía. Esto provoca la creación de un triángulo invertido. El resultado final, a partir de la combinación de los dos triángulos, no es otro que la estrella de David, símbolo del judaísmo.

Además de estos ejemplos tan clarividentes, vemos cómo la metáfora sonora es utilizada otras veces por Godard para llevarnos hacia la historia y la política, poniendo en evidencia el sentido crítico que el cineasta siempre ha mostrado ante las políticas del Estado de Israel. Este factor no ha estado ausente de cierta controversia que ha servido para que algunos sectores lo acusaran de cineasta antisemita (Darmon, 2011: 14). Dejando de lado las polémicas, resulta curioso observar cómo, en numerosos ensayos suyos como *Scénario du film Passion* (1982) o *JLG par JLG* (1995), Godard aparece dentro de su estudio rodeado de numerosos monitores de video y diferentes aparatos de amplificación. Otras veces, como en *King Lear* (1987), aparece con la cabeza cubierta por diversos cables de sonido y de video. El cineasta quiere focalizar su mirada hacia su espacio de creación, de modo parecido a como en otras ocasiones se ha propuesto filmar los músicos, y pensar de qué modo el sonido no es más que el elemento fundamental para entender una dialéctica creativa basada en repensar cual es el espacio de pensamiento generado después de escuchar un sonido y de ver una imagen.

Referencias

Bibliografía

Bergala, Alain, ed. (1985). *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*, 1. París: Cahiers du cinéma.

_____ (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, 2. París: Cahiers du cinéma.

Ángel Quintana. Algunos apuntes sobre el uso del sonido en el cine de Jean-Luc Godard.

Bergala, Alain (2006). *Godard au travail*. París: Cahiers du cinéma.

Darmon, Maurice (2011). *La question juive de Jean Luc Godard*. París: Le temps qu'il fait.

De Baecque, Antoine (2010). *Godard. Biographie*. París: Grasset.

Eisenstein, Sergei. (2001). *Hacia una teoría del montaje*, Vol. 2. Barcelona: Paidós.

Gubern, Román (1969). *Godard Polémico*. Barcelona: Tusquets.

Jullier, Laurent (2004). JLG / ECM. En Michael Temple, James Williams y Michael Witt. *For Ever Godard*. London: Black Dog Publishing. 272-287.

Liandrát-Guigues, Suzanne; Leutrat, Jean-Louis (1994). *Jean Luc Godard*. Madrid: Cátedra.

MacCabe, Colin (1980). *Godard, images, sounds, politics*. Londres: British Film Institute.

_____ (2005). *Godard: A Portrait of the Artist at Seventy*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

Sánchez-Biosca, Vicente (1996). *El montaje cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Filmografía

Godard, Jean-Luc (director) (1960). *À bout de souffle*. 90 min. Francia: Beauregard / SNC / Impéria.

_____ (1961). *Une femme est une femme*. Francia / Italia: Rome-Paris Films / EIA - Euro International Film.

_____ (1962). *Vivre sa vie*. 80 min. Francia: Les Films de la Pléiade, Pathé Consortium Cinéma.

_____ (1963). *Le Mépris*. 110 min. Francia / Italia: Rome-Paris Films, Les Films Concordia.

_____ (1964). *Bande à part*. 95 min. Francia: Anouchka Films, Orsay Films.

_____ (1964). *Une femme mariée*. 98 min. Francia: Anouchka Films, Orsay Films.

_____ (1965). *Alphaville*. 98 min. Francia / Italia: Chaumiane Productions / Filmstudio.

_____ (1966). *Made in USA*. 52 min Francia: CinéCinéma.

_____ (1968). *Sympathy for the Devil*. 100 min. Gran Bretaña: Cupid Productions.

_____ (1970). *British Sounds*. 52 min. Gran Bretaña: Kestrel Productions, LWT - London Weekend Television.

_____ (1982). *Lettre à Freddy Buache*. 11 min. France.

- _____ (1982). *Passion*. 87 min. Francia / Suiza: Les Films A2, Sara Films, Sonimage / Film et Video Productions, RTS - Radio Télévision Suisse.
- _____ (1983). *Prénom Carmen*. 85 min. Francia: Sara Films, JLG Films, Films A2.
- _____ (1987). *Soigne ta droite*. 82 min. Francia / Suiza: Gaumont, JLG Films, Xanadu Films / Radio Télévision Suisse Romande.
- _____ (1987). *King Lear*. 90 min. EEUU: The Cannon Group, Golan Globus Productions.
- _____ (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma*. 8 capítulos. Francia: Canal+.
- _____ (1982). *Scénario du film Passion*. Francia / Suiza: JLG Films / Radio Télévision Suisse Romande.
- _____ (1995). *JLG par JLG*. 62 min. Francia: Gaumont.
- _____ (2010). *Film socialisme*. 102 min. Francia / Suiza: Wild Bunch, Canal+ / Vega Film AG, Radio Télévision Suisse Romande, Suissimage.
- _____ (2014). *Adieu au langage*. 70 min. Francia: Wild Bunch.
- Godard, Jean Luc; Miéville, Anne-Marie (directores). (1970). *Ici et ailleurs*. 60 min. Francia: Sonimage, INA - Institut National de l'Audiovisuel.
- Renoir, Jean (director) (1932). *La nuit du carrefour*. 75 min. Francia: Europa Films.
- Resnais, Alain (director) (1959). *Hiroshima mon amour*. 91 min. Francia / Japón: Argos Films, Como-Films, Pathé Overseas / Daiei Motion Picture Company.
- _____ (1961). *L'année dernière à Marienbad*. 93 min. Francia / Italia: Terra Film, Société Nouvelle des Films Cormoran, Précitel, Como-Films, Argos Films, Les Films Tamara, Cinétel, Silver Films / Cineriz.

Músicas, sonidos, ruidos de la ciudad: hacia una polifonía sonora*

Kostas Paparrigopoulos
Instituto Tecnológico y Educativo de Creta
kpaparrigopoulos@yahoo.com

Resumen

En este texto, nos preguntamos por las diferentes bipolarizaciones que se encuentran frecuentemente en la ecología del sonido. La atención estará centrada particularmente en una dicotomía esencial que clasifica los sonidos entre "deseables" e "indeseables", musicales o no musicales, *hi-fi* o *lo-fi*, ruido o no ruido. Nos detendremos en algunas observaciones ligadas a esta dicotomía y que conciernen la estética y la libertad en el arte, la formación y la expresión de la subjetividad individual y colectiva, así como las eventuales implicaciones sociales, ecológicas, políticas, incluso geopolíticas.

Palabras clave

Ruido, subjetivación, ecosofía, ecología sonora, ecología social.

Musics, sounds and noise of the city: towards a sound polifony

Abstract

In this text, we ask for the different bipolarizations that we frequently found in the sound ecology. We will be specially focused on an essential dichotomy which classifies sounds between "desirables" and "undesirables", musicals or non-musicals, hi-fi or lo-fi, noise or non-noise. We will dwell on some observations linked to this dichotomy and that concern aesthetics and freedom in art, formation and expression of individual and collective subjectivity, as well as possible social, ecological, political, even geopolitical implications.

Keywords

Noise, subjectivation, ecosophy, sound ecology, social ecology.

Musiques, sons e ruídos da cidade: para uma polifonia sonora

Resumo

Neste artigo, perguntamos pelas diferentes bipolaridades frequentemente encontradas na ecologia do som. A atenção será focada principalmente em uma dicotomia essencial que classifica os sons entre "desejável" e "indesejável", musical ou não musical,

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017.

hi-fi ou lo-fi, ruído ou nenhum ruído. Nos detemos em algumas observações relacionadas com esta dicotomia e relativas à estética e à liberdade na arte, à formação e expressão da subjetividade individual e coletiva, bem como quaisquer implicações geopolíticas – até mesmo políticas ecológicas sociais.

Palavras-chave

Ruído, subjetivação, ecosofia, ecologia do som, ecologia social.

La música en el siglo XX

En música, la cuestión de los sonidos deseables o indeseables comporta una dimensión estética y una importancia histórica. Examinando la historia de la música, encontramos asiduamente, en el pasado, obras inspiradas por el ambiente sonoro de la naturaleza; esta última, con frecuencia, apolínea, apacible e idílica, pero también, a veces, dionisiaca, agitada, orgiástica. Podemos citar ejemplos bien conocidos, como el canto de los pájaros o los ruidos de tormentas en Antonio Vivaldi, las olas del mar en Claude Debussy o el despertar de la naturaleza en Gustav Mahler y Arnold Schönberg.

Sin embargo, desde el comienzo del siglo XX, los compositores se interesaron, asimismo, en los sonidos producidos por la actividad humana. Los ruidos de la ciudad moderna, especialmente los que son emitidos por máquinas, atraen la atención de los compositores, en particular de aquellos llamados de vanguardia. Estos compositores se sienten fascinados por el progreso y las promesas de la revolución industrial, pero también y, por sobre todo, por el universo sonoro que acompaña esta revolución. Se podría así decir que, si en el curso de los siglos pasados hubo una “emancipación de la disonancia”, a partir del siglo XX fue el turno de la “emancipación del ruido”: en Luigi Russolo, el despertar de la ciudad no es más idílico, sino lleno de ruidos mecánicos. Arthur Honegger se fascinaba con los trenes, en particular, con los más potentes —y sin duda los más ruidosos. Por su parte, Edgar Varèse introduce el “ruido” de las percusiones de sirenas mecánicas en las salas de concierto.

En la segunda mitad del siglo XX, la tendencia va a continuar y será incluso amplificada. Pierre Schaeffer y los compositores de la “música concreta” van a utilizar en sus trabajos únicamente sonidos grabados. El magnetófono permite el registro, la edición y la difusión de prácticamente todos los sonidos del ambiente, ruidosos o no. Al mismo tiempo, la música electrónica permitirá enriquecer nuestro universo sonoro con nuevos sonidos inimaginables, inesperados hasta entonces. Del otro lado del Atlántico, John Cage, el admirador de los sonidos de la vida cotidiana, llega al punto de encontrar más interesantes los sonidos del tráfico de Nueva York que la música de Beethoven o Mozart. Para Iannis Xenakis, los ruidos de la multitud durante las manifestaciones políticas o los estallidos de las metralletas en las calles de Atenas serán una fuente de inspiración, en sus formalizaciones teóricas y en su música instrumental y electroacústica¹.

Finalmente, en los años 1960, aparece la música rock gracias también a la comercialización masiva de productos de la revolución electrónica. Se fabrican y se

¹ Para mayor información y un análisis detallado de las relaciones entre música y sonido, consultar Makis Solomos (2013).

venden a los clientes máquinas musicales (amplificadores, guitarras eléctricas...) a un precio “accesible para todos”. Estas máquinas son capaces de modificar el timbre y el volumen sonoro de un instrumento, y, en función de ajustes, también son capaces de hacer bastante ruido. Así, la distorsión de la Stratocaster de Jimmy Hendrix va a dinamizar la estética musical: el ruido se transforma en un medio para liberar la sociedad... El ruido se compromete al servicio de la revolución... Y, por otra parte, las revoluciones siempre han sido más bien ruidosas.

Ecología sonora

Sin embargo, una nueva aproximación “ecológica” del sonido nace en los años 1960 y 1970, y la relación entre la música, el sonido y el ruido adquiere una nueva dimensión. Todos estos sonidos “fuertes”, “agresivos”, “dionisiacos” que nutrieron el modernismo, van a estar dotados de una carga negativa desde el punto de vista de una ecología del sonido. Aquí, la cuestión de los “sonidos indeseables”, principalmente los sonidos de una gran intensidad, pero también los sonidos electrónicos, se vuelve preponderante. En los años 1970, Murray Schafer introduce el concepto de *soundscape* (de paisaje sonoro, como es traducido al español), aislando y autonomizando, de alguna manera, la sensación auditiva de las otras sensaciones. Al mismo tiempo, introduce la idea de una dicotomía entre paisaje sonoro de *alta-fidelidad* (*hi-fi*) (en los cuales todos los volúmenes sonoros son bajos y equilibrados, pudiendo así escucharse todos los sonidos de un paisaje) y paisaje sonoro de *baja fidelidad* (*lo-fi*) (donde los sonidos más fuertes dominan y esconden a los más débiles). Estos conceptos son expresados en términos de la teoría de la información, como relación señal sobre ruido, con el fin de volverlos igualmente medibles en dB, unidad de medida que es, por otra parte, utilizada en la lucha contra la “polución sonora”.

Esta dicotomía entre *hi-fi* y *lo-fi* es enunciada con una hipótesis moral integrada: el *hi-fi* es bueno y el *lo-fi* es malo (Cusack, 2000). El sonido débil, esto es, el silencio, ocupa un lugar eminente en estas estéticas. Por el contrario, el sonido fuerte es considerado indeseable y es casi (o directamente) demonizado. El paisaje sonoro *hi-fi* es asociado sobre todo al campo pre-industrial, mientras que el *lo-fi*, al paisaje sonoro resultado de la revolución industrial y post-industrial, particularmente el de las ciudades. Así, el *hi-fi* devendrá en cierta medida un “ideal” acústico a buscar/alcanzar, bien prometedor, que servirá a la lucha contra la polución sonora. Estas estéticas nos alejan de la ciudad ruidosa y nos llevan a la naturaleza apacible. Los sonidos fuertes de la ciudad son cuestionados y confrontados a los sonidos del campo y, en muchos casos, se intentará transportar el paradigma del campo a la ciudad. Se diría aquí, casi, que la ciudad “ideal” debería parecerse (al menos acústicamente) al campo.

Definiendo el paisaje sonoro, Murray Schafer abre al mismo tiempo la vía para las nuevas artes sonoras. En su famoso libro *The Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*, escribía que el término paisaje sonoro “puede referirse tanto a ambientes reales como a construcciones abstractas, como las composiciones o montajes sobre banda, en particular cuando son consideradas como haciendo parte del ambiente” (Schafer, 1993: 274-275). Aparecen así nuevas prácticas sonoras como el *field recording* y las composiciones de paisajes sonoros (*soundscape compositions*).

Las composiciones de paisajes sonoros, tal como han sido teorizadas en la Universidad Simon Fraser de Vancouver, cargan también con una moral “ecológica”. Según Barry Truax, uno de los pioneros de la ecología acústica, las composiciones de paisajes acústicos deben tener un objetivo: necesitan apuntar a “la reintegración del auditor con el ambiente, en una relación ecológica equilibrada” (Truax, 2008: 106). Sin embargo, atribuyendo un objetivo moral a la composición, se opera al mismo tiempo una alteración importante del rol del compositor, un rol que comienza a confundirse con el del educador. O bien, como más firmemente lo formula François-Bernard Mâche, “[en este caso,] el compositor aparentemente no tiene sino funciones pedagógicas” (2000).

Evidentemente, estas proposiciones de la ecología acústica incitan muchas preguntas: ¿es un retorno, más bien nostálgico, hacia el pasado pre-industrial? ¿Una suerte de neoclasicismo, como dirían los historiadores de la música? ¿Un moralismo estético...?

Subjetivación

Poniendo en práctica la dicotomía entre sonidos deseables y sonidos indeseables, una pregunta, digamos, fundamental se plantea inmediatamente: ¿cómo podemos calificar un sonido como indeseable o como deseable, como ruido o no ruido? ¿Según qué criterios? ¿Biológicos, estéticos, éticos, ecológicos... o incluso políticos o económicos? ¿Se pueden aplicar criterios objetivos, científicos, medibles? ¿O bien criterios subjetivos, culturales y variables según las épocas? ¿Cómo esta misma pregunta encuentra expresiones diferentes según la óptica adoptada?

Una primera observación incumbe a la implicación de la subjetividad individual en el juicio: ¿sonidos deseables o indeseables para quién? Aquí, entramos en el dominio de la riqueza de la subjetividad humana y de las contradicciones que de ahí resultan, cosa que, por otra parte, es señalada por Murray Schafer cuando escribe que: “la música de un hombre puede ser el ruido de otro” (Schafer, 1993: 273). Podríamos detenernos para hacer algunas consideraciones al respecto.

En tanto enseñantes, nos encontramos con frecuencia ante estudiantes que aman escuchar música rock, house, trance, rap, noise u otras músicas llamadas “ruidosas”. Algunos o algunas, entre nosotros o nosotras, hemos sido probablemente amantes de este tipo de músicas cuando teníamos su edad... y algunos, probablemente, siguen todavía escuchándolas. A menudo, este tipo de músicas se escucha poniendo el volumen del canal *hi-fi* casi hasta el fondo. Evidentemente, mientras más aumenta el volumen del canal *hi-fi*, más el paisaje sonoro se vuelve *lo-fi*. A veces, se alcanzan volúmenes en donde se vuelve un problema escuchar al vecino. En estos momentos, los sonidos emitidos por el altoparlante se vuelven la sola y única realidad perceptible. Nos podemos molestar por esta situación, pero no es el caso para todo el mundo. Hay gente que siente un verdadero placer al sumergirse en esta ruidosa “atmósfera” sonora; y se puede remarcar fácilmente que, a mayor edad, más esta forma de placer disminuye.

Lo que es aquí interesante observar, es que la situación en clases puede invertirse cuando es el profesor quien pone fuerte el volumen de una música de un género musical desconocido, o casi, para los estudiantes; por ejemplo, hacer escuchar un extracto de *Bohor*, de Iannis Xenakis (1962), a los estudiantes de primer año. Los estudiantes no se molestan tanto por el volumen sonoro (Xenakis pedía que la pieza fuese ejecutada bien fuerte) como por la presencia de sonoridades poco habituales para sus oídos. Así, una música, un paisaje sonoro o un único sonido pueden volverse indeseables no sólo por su volumen, por sus dB, sino también por su contenido sonoro. Un ejemplo bien conocido es la forma de onda sinusoidal, calificada por la mayoría como un sonido indeseable, incluso a muy bajo volumen.

Otro parámetro susceptible de intervenir y modificar el juicio es el tiempo. ¿Cuándo un sonido es deseable o indeseable? Un mismo sonido puede ser deseable en un momento e indeseable en el otro. La repetitividad temporal de un acontecimiento sonoro puede también cambiar su calificación: un sonido puede ser deseable cuando se le escucha una o dos veces, pero puede tornarse indeseable cuando se repite; por ejemplo, las campanas idílicas de una iglesia en el campo, el primer día de vacaciones, y las mismas campanas luego de una semana...

Otra observación: un sonido puede ser deseable cuando somos nosotros los que lo producimos, cuando se es el emisor del sonido, pero puede volverse indeseable cuando es emitido por otra persona y nosotros devenimos receptores pasivos; por ejemplo, un pianista que trabaja en su casa, y nosotros, que tenemos la “mala fortuna” de habitar el departamento vecino.

Podríamos continuar y encontrar otras situaciones y citar otros ejemplos que indiquen el rol jugado por la subjetividad en la evaluación de un sonido como deseable o indeseable.

Subjetivación colectiva

Es evidente que la subjetividad no es solamente individual, sino también colectiva. La subjetividad colectiva de un grupo humano, de una comunidad, integrada por quienes tienen en común ciertas ideas o prácticas, juega igualmente un rol determinante en la evaluación ética y estética de un sonido.

Tomemos el ejemplo de un sonido considerado indeseable en ecología acústica: el sonido “plano”. El sonido de un motor, de combustión interna o eléctrico, es un sonido plano típico. Se clasifica en la misma categoría el *bordón* musical, una nota pedal sobre la cual se apoyan una o más melodías. El sonido plano se caracteriza por una repetición casi interminable; permanece constantemente igual y es calificado generalmente de monótono y aburrido —y, en el caso del bordón, incluso de hipnótico. A gran intensidad, se vuelve extremadamente indeseable, digamos, insoportable.

A pesar de la connotación negativa que porta este sonido, existen sonidos planos (e incluso de gran intensidad en dB) que son agradables o, al menos, que son calificados de esta manera por poblaciones que han vivido siempre cerca de cascadas de agua, como las que viven cerca de las caídas del Niagara. Para estas poblaciones, una hipotética tentativa política de disminución de dB emitidos por el sonido de las caídas de agua (en nombre de la lucha contra la “polución sonora”), habrá tocado un elemento esencial de su cotidiano, de su identidad y de su singularidad². Se puede decir lo mismo de todos los pueblos del mediterráneo que han vivido, durante siglos, con el canto de las cigarras (que se llama, en efecto, el “ruido de cigarras”).

Estas observaciones no significan que debamos ser admiradores del ruido de los motores... aunque hay ciertas personas que encuentran interesante este sonido (y no hablo solamente de los admiradores de carreras de automóviles, sino también de compositores que utilizan estos sonidos en sus composiciones, o de artistas —sonoros o no— que los usan en sus instalaciones u otros también en el cine, etc.). Se trata de subrayar que no se puede enunciar un juicio estético o moral frente a ningún sonido (ni, menos todavía, de aplicar una política sonora), sin tomar en cuenta la singularidad de la subjetividad, individual o colectiva.

De esta manera, parece que la calificación de un sonido como deseable o indeseable rápidamente se convierte en una cosa bastante compleja, dada la cantidad de parámetros que entran en juego. Sobre todo, porque estos parámetros no son exclusivamente sonoros; es decir, no dependen únicamente de la manifestación sonora de un fenómeno físico. Por ende, se vuelve difícil hablar de una “ecología

² Consultar asimismo la cita de Margaret Fuller en Johnson (2008: 6).

del sonido” sin hablar, al mismo tiempo, de una “ecología” en sentido amplio. En otros términos, la ecología del sonido no puede ser considerada y estudiada como un sistema cerrado, autónomo, sino más bien como un proceso abierto e interdependiente. Evidentemente, pueden estudiarse las características físicas de un fenómeno sonoro o de un paisaje sonoro, como la acústica lo hace ya desde hace siglos; pero, desde el momento en que la sensibilidad humana entra en juego; a partir del momento en donde una relación “ecológica” se establece (en el sentido de una interacción y de una interdependencia entre los diferentes componentes del ambiente), estamos también obligados a considerar el aspecto psíquico y social del hombre.

Dimensión socioecológica

El relato de la ecología del sonido está sobre todo basado en la idea de que, mejorando la calidad del paisaje sonoro ambiente, se mejora al mismo tiempo la calidad de vida de la sociedad que habita este paisaje sonoro. Es igualmente sobre esta idea que se basan las intervenciones urbanas contra la polución sonora. Sin embargo, puede también formularse una proposición complementaria: al mejorar la calidad de vida de la sociedad (el sistema sociopolítico), se mejora, al mismo tiempo, el paisaje sonoro donde habita esta sociedad.

Me detendré en esta proposición y en ciertas reflexiones que han sido expresadas en relación a la ausencia de análisis sociopolítico en ecología del sonido, análisis que podría abrir nuevas perspectivas, extendiendo así su campo teórico y práctico. A grandes rasgos, el análisis social de la ecología acústica se limita a constatar un deterioro del entorno acústico, que comenzó con la revolución industrial y la aparición de máquinas, para desembocar en la revolución electrónica y la *esquizofonía*³. Sin embargo, este análisis no toca las ideologías y las políticas que existen en el fondo (¿incluso en un primer plano?); que definen y orientan el curso del “progreso”, dando forma, así, a nuestro ambiente cotidiano —que es igualmente sonoro.

Podemos citar el caso del artista-investigador Gregg Wagstaff, quien propone una ecología del sonido más activa sobre las cuestiones sociales. Estima que “debemos centrarnos más intensamente en los procedimientos y los aparatos políticos (los instrumentos) que reinan en nuestro paisaje sonoro, y no exclusivamente en los sonidos” (Wagstaff, 2004). Califica la aproximación de la ecología acústica schafariana de “fonocéntrica” y la ecología profunda de Arne Naess de “biocén-

³ La separación de un sonido y su fuente, debido a su grabación sobre un soporte y a su transmisión y reproducción electroacústica (Schafer, 1993: 90).

trica”. Por otra parte, constata que, según Andra Mc Cartney, “la ecología del sonido está implícitamente ligada a la ecología profunda”. Estima así que la ecología del sonido “haría bien al reflexionar sobre los objetivos de la ecología social, que toma igualmente en cuenta las relaciones sociales y políticas entre la gente”. Remarca finalmente, bajo forma de slogan, que “de hecho, el paisaje sonoro está en nuestros oídos, pero no entre nuestras manos” (Waggstaff, 2004).

En el mismo espíritu, propone una conexión de la ecología del sonido con la ecología social de Murray Bookchin. El filósofo norteamericano, uno de los principales representantes de la ecología social, ponía el acento en el vínculo entre el ambiente y la sociedad y, en particular, sobre el hecho de que el primero depende del segundo. Así, escribía que “en último análisis, es imposible realizar la armonización del hombre con la naturaleza sin crear una comunidad humana que viva en equilibrio permanente con su ambiente natural”⁴ (Bookchin, 1986: 80). Y agregaba que: “lo que confiere literalmente el carácter ‘social’ a la ecología social, es el reconocimiento del hecho frecuentemente descuidado de que casi todos nuestros problemas ecológicos actuales derivan de problemas sociales profundamente arraigados. Los problemas ecológicos actuales no pueden ser verdaderamente aprehendidos, y menos resueltos, sin hacer claramente frente a los problemas de la sociedad”⁵ (Bookchin, 1995: 245).

Bookchin se opone al “ambientalismo”, que es, según él, una aproximación fragmentaria de los problemas ambientales, “parches” como dice, y lo acusa de no poder dar verdaderas soluciones, manteniendo así un régimen problemático de base (Bookchin, 1987). Es también muy crítico con la “ecología profunda” de Arne Naess, que considera la humanidad como “una mala cosa ‘antropocéntrica’ –probablemente un producto maligno de la evolución natural– que ‘sobrepopulariza’ el planeta y ‘devora’ sus recursos, destruyendo la fauna salvaje y la biosfera” (Bookchin, 1987: 3). Aconseja, así, un cambio profundo de la estructura social con la creación de numerosas pequeñas comunidades ecológicas autónomas y democráticas, que viven en armonía con su ecosistema. Muchas pequeñas comunidades pueden constituir juntas una todavía más grande y así sucesivamente (en Latouche, 2007: 72) (como las muñecas rusas, bromeando sobre su origen ruso).

⁴ “For, in the final analysis, it is impossible to achieve a harmonization of man and nature without creating a human community that lives in a lasting balance with its natural environment”.

⁵ “What literally defines social ecology as ‘social’ is its recognition of the often overlooked fact that nearly all our present ecological problems arise from deep-seated social problems. Conversely, present ecological problems cannot be clearly understood, much less resolved, without resolutely dealing with problems within society”.

Podemos referir también la “ecosofía”⁶ de Félix Guattari, proposición parecida, en el sentido de que se anima por las mismas inquietudes ecológicas y el deseo de extender el debate. En su libro *Les trois écologies* (Las tres ecologías), Guattari (1989) propone una visión tripartita de la ecología: no solamente ambiental, sino también social y mental. Según él, no se puede separar lo ambiental de lo social y lo mental, a riesgo de una deteriorización del conjunto de estos tres dominios. Escribe que “no es justo separar la acción de la mente, del *socius* y del ambiente. El rechazo a observar de frente la degradación de estos tres dominios, tal como es operada por los medios, confina a una empresa de infantilización de la opinión y de neutralización destructiva de la democracia” (Guattari, 1989: 32).

Dimensión sociocultural

La última cuestión que abordaré en este texto concierne a una aproximación sociocultural del sonido dotada de características económicas y geopolíticas. Desde 1979, luego de la aparición del libro de Schafer, Mâche escribía: “se diría que Murray Schafer desea a la vez que la Paz Americana controle todos los paisajes sonoros del mundo, siendo su fichaje apenas la primera etapa...” (2000: 213-214). Mâche se refería aquí al “*World Soundscape Project*” (“Proyecto Mundial del Paisaje Sonoro”), un proyecto de registro y reserva en archivo (en esta época en bandas magnéticas) de los paisajes sonoros del mundo, con el fin de preservarlos ante la desaparición⁷.

En su crítica, Mâche hacía alusión a las tentativas de dominación planetaria por las cuales era acusado el imperialismo norteamericano en esta época. Hoy, la dominación se hace cada vez más presente: pasa sobre todo por la economía y está bastante globalizada. En Europa, la crisis reciente, llamada económica, ha hecho aparecer, entre otras cosas, una dicotomía entre el Norte y el Sur. Esta dicotomía, amplificada por los políticos y exagerada por los medios de comunicación masivos, opone los Siemens y los Volkswagen frente a las cigarras y los PIGS⁸ del sur. Se trata de una generalización polarizadora que opone también la angelización y el orgullo del fuerte, frente a la demonización y la humillación del débil.

Paralelo a esta dicotomía, y en relación con nuestro tema, se puede observar otra dicotomía que concierne al paisaje sonoro: la que opone al Norte, considerado globalmente silencioso y apacible (como el campo *hi-fi*), al Sur, considerado

⁶ Sobre la “ecosofía sonora”, consultar Roberto Barbanti (2011).

⁷ Un proyecto ambicioso, que dio nacimiento a a continuación al “*World Forum for Acoustic Ecology*” (Foro Mundial por la Ecología Acústica).

⁸ Acrónimo en inglés de Portugal, Italia, Grecia, España. El vocablo homónimo “*pigs*” significa cerdo, por lo cual se hace un juego de palabras con las cigarras (n. del t.).

globalmente como ruidoso y agitado (como la ciudad *lo-fi*). E incluso si este paralelismo parece un poco excesivo, pienso que es interesante detenerse un instante en él. Citaré a Andra McCartney, una figura importante de la ecología del sonido en Canadá, que escribía, refiriéndose a los estudios del paisaje sonoro: “la soledad de los pastizales y de la tierra salvaje es sentimentalizada y opuesta a la familiaridad y la proximidad de lo cotidiano ruidoso de la vida urbana. Al referirnos al paisaje sonoro *hi fi* como un ejemplo de paisaje sonoro ecológico, ¿estamos dando forma a los estudios del paisaje sonoro a través de un enfoque particularmente nórdico y aislacionista? ¿Es lo que queremos?”⁹ (McCartney, 2010: 24).

En esta referencia, se trata de diferentes realidades sonoras locales que pueden existir en el planeta y, al mismo tiempo, de diferentes disposiciones culturales para la escucha del paisaje sonoro. Se pueden plantear, evidentemente, muchas preguntas al respecto, como: ¿privilegiamos acaso (incluso inconscientemente) ciertos paisajes sonoros familiares y desfavorecemos otros? ¿Tenemos tendencia a generalizar y a transportar (incluso imponer) nuestra propia experiencia cultural local en otro marco, inapropiado? Se puede igualmente formular una pregunta, a riesgo de caer en la trampa de una teoría del complot: ¿es un juego sutil de poder y dominación? ¿Quién puede eventualmente sacar provecho de esta situación?

Permaneciendo en la misma problemática, se pueden efectuar otras consideraciones similares: no se puede no observar, por ejemplo, que el silencio es también una característica del hombre individualizado, aquel que está alejado de la muchedumbre ruidosa. Es también una característica del hombre “civilizado”, del hombre “cultivado”, que se ubica en contraste contra el salvaje ruidoso e impulsivo. Se puede observar, también, que el silencio es portador de otra simbólica: la de la sumisión. Puede incluso volverse una suerte de castigo; se dice que se hace callar al débil, al agitado, al niño. Imponer el silencio (literal o metafóricamente) es un acto de poder, del mismo modo que la imposición del ruido.

Frente a estas cuestiones, la ecología del sonido toma una posición más bien errónea, de una sociedad sin clases, sin disparidades y sin tensiones entre sus miembros: la imagen de una humanidad homogénea, sin diferencias o singularidades locales. Y crea también la impresión que no hay más que una sola vía, una sola moral que legitima la aplicación de una única realidad social, individual, sonora también, por todas partes en el mundo. Debemos todas y todos volvernos, de alguna manera, idénticos, parecidos, “iguales”... y “calmos”.

⁹ “*The solitude of the pasture and the wilderness is romanticized and desired in contrast to the familiarity and close quarters of daily, noisy urban life. By referring to the hifi soundscape as an example of an ecological soundscape, are we shaping soundscape studies through a particularly northern and isolationist framework? Is this what we want?*”.

En efecto, esta tendencia a la homogeneización, que excluye progresivamente las otras voces, no puede tener por efecto sino un empobrecimiento gradual de la diversidad sonora. Y, haciendo un juego de palabras tomado prestado a la música: arriesgamos pasar de una “polifonía” sonora a una “homofonía”, esto es una “monofonía” —palabra que hace alusión a la monotonía.

Para concluir

Bien parece que esta polarización restrictiva entre términos opuestos (*hi-fi/lo-fi*, silencio/ruido...), que excluye la existencia de estados intermedios, no puede ser actualmente superada por una eventual “de-demonización” del ruido. Tal “de-colonización del imaginario sonoro”¹⁰ de los estereotipos establecidos, habría podido también favorecer —por simpatía o analogía— la emergencia de ideas emancipadoras y liberadoras en otros dominios también, de ideas tan necesarias y deseadas actualmente.

Referencias

Bibliografía

Barbanti, Roberto (2011). Écologie sonore et technologies du son. *Sonorités* (6). 9-41.

Bookchin, Murray (1986). *Post-Scarcity Anarchism*. Montreal: Black Rose Books.

_____ (1987). Social Ecology versus Deep Ecology. *Green Perspectives: Newsletter of the Green Program Project*, (4-5). 1-23. Recuperado el 10 de septiembre de 2016 de http://dwardmac.pitzer.edu/Anarchist_Archives/bookchin/socecovdeepco.html

_____ (1995). What is Social Ecology? En James P. Sterba (ed.) *Earth Ethics: Environmental Ethics, Animal Rights, and Practical Applications*. Toronto: Prentice-Hall. 245-259.

Cusack, Peter (2000). Dialogue. *Soundscape, the Journal of Acoustic Ecology*, (1-2). 8.

Guattari, Félix (1989). *Les trois écologies*. París: Galilée.

Johnson, Phyllis (2008). "American Frontier Soundscapes: Rehearing the Old West", *Soundscape, the Journal of Acoustic Ecology*. (8-1). 5-8.

Latouche, Serge (2007). *Petit Traité de la Décroissance Sereine*. París: Éditions Mille et une nuits.

¹⁰ Según la “decolonización del imaginario económico” de Serge Latouche (2007).

- Mâche, François-Bernard (2000). "Le paysage sonore". *Panorama de la musique*, (33) 1980. Republicado en: Un demi-siècle de musique... et toujours contemporaine. París: L'Harmattan.
- McCartney, Andra (2010). "Ethical questions about working with soundscapes". *Soundscape, the Journal of Acoustic Ecology*, 10(1). 24-26
- Schafer, Raymond Murray (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Solomos, Makis (2013). *De la musique au son: L'émergence du son dans la musique des xxe et xxie siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Truax, Barry (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape. *Organised Sound*, 13(2). 103-109.
- Wagstaff, Gregg (2004). *Sound, Art & Environment, Towards a Social-Ecological Soundscape*, Thesis, M. Phil, University of East Anglia, Norwich, England. En WFAE Newsletter. Recuperado el 20 de junio de 2008 de <http://wfae.proscenia.net/library/newsarchive/2004/07/resources.htm>.

Discografía

- Xenakis, Iannis (1962). *Bohor* (LP). 21 min 30 s. Francia: Salabert.

Traducción de Gustavo Celedón

La naturaleza (sonora) de la ciudad. *Buildings [New York]*, de Francisco López*

Makis Solomos

Université Paris VIII Vincennes - Saint-Denis

makis.solomos@univ-paris8.fr

Resumen

El artista sonoro Francisco López ha frecuentemente remarcado la importancia de la escucha —“creo que el acto fundamental de composición o creación es escuchar”, escribe. A diferencia de la música electroacústica, que elabora su propia materia sonora, sus obras son mayoritariamente salidas del *field recording*. Sin embargo, no estamos frente a una lógica de documentación o de representación de paisajes sonoros: si bien, con frecuencia, se reconoce el origen de los sonidos, López tiende a privilegiar la inmersión en el sonido en sí. La escucha de sus obras es así llamada a trabajar sistemáticamente el intervalo entre el sonido como índice y el sonido autonomizado, entre el sonido como dimensión del entorno y el sonido como material artístico. Este intervalo genera formas de subjetivación particulares. El presente texto analizará una obra sonora en donde Francisco López se ha servido de registros realizados en edificios neoyorkinos, dando a escuchar una ciudad hecha de máquinas misteriosas y que parecen en momentos un bosque tropical.

Palabras clave

Francisco López, artes sonoras, ecología sonora, escucha.

The (sonant) nature of the city. Buildings [New York] of Francisco López

Abstract

The sound artist Francisco López has often underlined the importance of listening: “I believe that the most fundamental act of composition or creation is listening”, is one of his main statement. While an electroacoustic work elaborates its own sound material, his works are mainly rooted in field recordings. Nevertheless, this has nothing to do with documentation or soundscape representation. Even if very often we can recognize the origins of the sounds, López aims an immersion in sound-itself. Thus, listening to his music means to work constantly with the gap between sound as a sign and sound as an autonomous entity, between sound as an environment’s dimension and sound as an artistic material. This gap generates particular forms of subjectivation that this article will explore. This paper will take as example a sound work where Francisco

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017.

López uses recordings that were made in New York buildings, making audible a city made by mysterious machines and sounding sometimes like a rainforest.

Keywords

Francisco Lopez, sound arts, sound ecology, listening.

A natureza (sonora) da cidade. Buildings [Nova York], de Francisco López

Resumo

O artista de som Francisco López muitas vezes sublinhou a importância de ouvir: “Eu acredito que o ato mais fundamental de composição ou criação está ouvindo”, é uma das principais afirmações. Enquanto um trabalho eletroacústico elabora seu próprio material de som, seus trabalhos são principalmente enraizados em gravações de campo. No entanto, isso não tem nada a ver com a documentação ou a representação de paisagem sonora. Mesmo que, muitas vezes, possamos reconhecer as origens dos sons, López visa uma imersão no próprio som. Assim, ouvir sua música significa trabalhar constantemente com a diferença entre o som como sinal e o som como uma entidade autônoma, entre o som como uma dimensão e o som do ambiente como material artístico. Esta lacuna gera formas particulares de subjetivação que este artigo irá explorar. Este artigo tomará como exemplo um trabalho de som onde Francisco López usa gravações feitas em edifícios de Nova York, tornando audível uma cidade feita por máquinas misteriosas e soando às vezes como uma floresta tropical.

Palavras-chave

Francisco López, artes sonoras, ecologia do som, audição.

Introducción

Francisco López es con frecuencia calificado ya sea como músico experimental, ya sea como artista sonoro —expresión que él mismo parece preferir¹ (López, 2003). Pero estaríamos tentados, asimismo, de ubicarlo en la categoría del *field recording* (grabación de campo), pues lo esencial de sus obras musicales (o sonoras) proviene de registros. Sin embargo, él rechaza la idea de registrar para documentar, testimoniar o representar. Muchos de sus registros han sido realizados en sitios naturales excepcionales —bosques tropicales u otros entornos naturales “salvajes” (*wilderness*). No es en absoluto trivial indicar que tiene una formación de entomólogo, biólogo y ecólogo y que ha enseñado estas materias en muchas universidades de España y América Latina².

Puede parecer paradójico, tal vez, que Francisco López realice en otros tipos de ambientes sonoros la clase de trabajo que hace con los ambientes naturales, particularmente en los registros de sitios urbanos. Nos interesaremos aquí en *Buildings* [New York] (2001), creado a partir de registros de edificios neoyorquinos, como lo indica el título, y que forma parte de una trilogía (la *Trilogía Americana*) cuyos dos otros componentes contienen registros de la *wilderness*: *La Selva* (1998) y *Wind* [Patagonia] (2007). Para permitirnos comprender lo que busca Francisco López en la ciudad, tal como se expone en *Buildings* [New York], comenzaremos por abordar ciertas cuestiones que promueve su filosofía del sonido.

Wilderness y “naturaleza” urbana: del ambiente sonoro

La obra de Francisco López rebosa de bosques tropicales: para *Belle Confusion* 966 (1996), se trata de bosques subtropicales de Brasil, Argentina, Venezuela, Costa Rica, Senegal, Gambia y China; la pieza ya clásica *La Selva* (1998), que forma parte de la trilogía que aquí nos interesa, utiliza sonidos del bosque tropical (una reserva) del mismo nombre de Costa Rica; *Untitled 308* (2013) da a escuchar el bosque tropical de Calakmul (Yucatán, México)... La naturaleza salvaje de Francisco López prescinde de seres humanos (“un mundo vacío de presencia humana”³, se lee en las notas del CD de *Wind* [Patagonia]). Por otro lado, evidentemente, convoca la noción de sublime: “A menudo siento que la naturaleza es un

¹ Se declara *sonicist* (en inglés) más que “músico”.

² Es difícil obtener en la web o en otra parte informaciones precisas y detalladas sobre este aspecto de Francisco López. En lo que concierne a su formación exacta, tiene, al parecer, un PhD como biólogo ecosistémico (*ecosystem biologist*). Ver: <http://www.franciscolopez.net/field.html>.

³ “A world devoid of human presence”.

fantasma gigante sin lenguaje y sin el menor interés en mí. Ahí es cuando se convierte en una experiencia emocionante”⁴ (López, 2001, noviembre).

La presencia de este tipo de naturaleza se explica en gran parte por el trabajo en terreno que López tuvo que realizar como investigador. Como lo explica en una entrevista en el 2000:

He estado haciendo investigación de campo durante los últimos quince años a través de todo el mundo. Esto, obviamente, me da una oportunidad excepcional para experimentar todo tipo de entornos sonoros sorprendentes. [...] La complejidad de los entornos sonoros, su riqueza natural, el inusual ritmo que tiene el flujo de los eventos sonoros –todos estos rasgos han tenido una influencia en mi manera de entender la creación de obras sonoras. Uso cambios radicalmente lentos, dinámicas de nivel extremo (desde los límites de la percepción auditiva hasta el umbral del dolor), un intenso enfoque en los sonidos de banda-ancha y su complejidad –todas las cosas que se encuentra en la realidad sónica de la naturaleza⁵ (López, 2002).

Estos propósitos permiten comprender que, en la obra de Francisco López, la naturaleza no estará presente como referencia, símbolo o evocación nostálgica, sino a través de las *características sonoras* incluso de la música. Estamos cerca del universo de un Iannis Xenakis que, en *La Légende d'Eer*, pone en escena a través del mismo sonido a un auditor que sería un navegador perdido en un océano agitado⁶. Y en estos dos compositores, la naturaleza convocada –la *wilderness* para uno, la naturaleza caótica para el otro– explica la calidad sonora de sus obras: ellas se orientan hacia el ruido.

Esta naturaleza –salvaje y “bulliciosa” (acústicamente hablando), sino ruidosa– es, por definición, no bucólica. Encontramos, así, un desacuerdo profundo entre nuestro compositor y R. Murray Schafer (y, más generalmente, la ecología acústica); desacuerdo que está explicado en el artículo de 1998 “*Environmental sound matter*”:

⁴ “Many times I feel nature as a giant ghost with no language and without the slightest interest on me. That’s when it becomes a thrilling experience”.

⁵ “I’ve been doing research field work in biology for the past 15 years all over the world. This obviously gives me an exceptional chance to experience all sorts of amazing sound environments. [...] The complexity of the sound environments, their natural richness, the unusual pace of the flow of sound events –all these features have influenced my way of understanding the creation of soundworks. I use dramatically slow changes, extreme level dynamics (from the limits of hearing perception to the threshold of pain), an intense focus on broad-band sounds and their complexity –all the things you find in the sonic reality of nature”.

⁶ “Cuando compuse *La Légende d'Eer*, pensaba en alguien que se encontraría en el medio del Océano. En torno a él, los elementos [...] se agitan” (“*Quand j’ai composé La Légende d'Eer, je pensais à quelqu’un qui se trouverait au milieu de l’Océan. Tout autour de lui, les éléments [...] se déchaînent*”, escribe Xenakis (1995). Sobre Xenakis y la naturaleza, revisar lo planteado por Makis Solomos (2004).

La “afinación”⁷, básicamente, es un “silenciamiento”, como si lo “ruidoso” fuese una condición maligna en sí y, además, un rasgo exclusivo del mundo pos-industrial de influencia humana. [...] Para intentar justificar esta supuesta condición maligna de ciertos ruidos o entornos ruidosos, se usan argumentos relacionales insostenibles, tan pueriles y sorprendentes como, por ejemplo, que “el drone en la música... es un narcótico anti-intelectual” [...] Muchos entornos sonoros naturales son bastante ruidosos (las cataratas, el borde del mar, ciertas selvas tropicales...) y el estado sónico estacionario es un rasgo muy común en la naturaleza (independientemente del carácter ruidoso o silencioso del entorno)⁸ (López, 1998).

Francisco López ama, así, lo que Murray Schafer detesta: paisajes sonoros “lo-fi”, bulliciosos, todo en “confusión” (sonora). “Confusión” (o “Bella confusión”) es un título del que a veces se ha servido nuestro artista sonoro. Para *Belle confusion* 966, hemos visto que los sonidos provienen de muchos bosques tropicales; sin embargo, auditivamente, no se reconoce casi nada, a excepción, a veces, del sonido de la lluvia. Se detectará aquí una de las raíces musicales de López, en las antípodas, de alguna manera, de la ecología acústica: como él mismo lo dice en una entrevista, “uno de mis trabajos recientes, *Belle Confusion* 969, se creó a partir de grabaciones de los bosques, pese a lo cual suena bastante ‘industrial’”⁹ (López, 1999).

Si muchas obras de Francisco López hacen escuchar ambientes sonoros de la naturaleza, otras lo hacen en relación a ambientes sonoros urbanos. El punto común reside en sus caracteres. En efecto, ellas recogen, en cierta medida, la *wilderness* de la ciudad, es decir, situaciones y espacios dejados a sí mismos, sin seres humanos: *Warszawa Restaurant* (1995) reproduce los sonidos de un restaurant vacío; *Untitled 119* (2004) utiliza un despegue de avión; *Buildings [New York]* (2001) hace escuchar máquinas, ascensores y diversos sonidos tan “íntimos” para una ciudad como lo son los sonidos de La Selva para un bosque tropical. “Me siento simplemente tan fascinado por la atmósfera sónica de los túneles del metro y la respiración de los edificios vacíos”¹⁰ como por un bosque tropical”, precisa (van Peer, 2002: 15).

⁷ Referencia al título del libro de Murray Schafer *The Tuning of the World...* (1977).

⁸ “The “tuning” is basically a “silencing”, as if “noisy” were an evil condition in itself and also an exclusive feature of post-industrial human-influenced world [...] This supposed evil condition of certain noises or noise environments is tried to be justified by untenable relational assertions, as puerile and amazing as, for example, that “the drone in music... is an anti-intellectual narcotic” [...] Many natural sound environments are quite noisy (waterfalls, seashores, certain tropical jungles...) and the sonic steady-state condition is a very common feature in nature (regardless of the noisy or quiet character of the environment)”.

⁹ “One of my recent works, *Belle Confusion* 969, has been created starting from recordings of forests, yet it sounds pretty ‘industrial’”.

¹⁰ “I’m just as fascinated by the sonic atmosphere of subway tunnels and the breathing of empty buildings”.

La obra de López no se opone a estos dos tipos de registros –los de la naturaleza y la ciudad. Los trata de manera idéntica: como largos momentos de inmersión, hechos para ser escuchados profundamente; momentos que el auditor no es invitado a descomponer en sonidos aislados, sino a aprehender globalmente. Es por ello que estos registros no constituyen “paisajes sonoros” según la terminología acústica, sino *ambientes sonoros*. Si Francisco López prefiere llamar así a los sonidos que nos hace escuchar, es porque uno se sumerge en su interior, en lugar de *contemplarlos* de frente. Si es *lo-fi*, es porque el propósito apunta a reforzar la sensación de pertenencia a un medio sonoro, a través de la inmersión, y no a cultivar la contemplación. Ahí donde la noción de “paisaje sonoro” –incluso cuando se la piensa en inglés, lengua que tiene el mérito de emplear una palabra compuesta, *soundscape*, y que reenvía menos, por consecuente, a la palabra “paisaje”– estará siempre ligada a lo visual y su perspectiva analítica, la noción de ambiente sonoro conviene mejor a la modalidad sintética de la escucha.

La experiencia fenomenológica de lo sonoro

El hecho de que Francisco López privilegie la percepción sintética (y, así, la escucha) por sobre la percepción analítica explica la diferencia entre sus obras y los magníficos *field recordings* de un Chris Watson, que están en la búsqueda del “detalle escondido” (Bailey, 2009: 242-263). Del *field recording* en general –aparte de su crítica a las prácticas más triviales y comerciales, que invitan a escuchar un ambiente sonoro lejano para hacernos viajar gastando poco–, López se desmarca, evitando, muy frecuentemente, documentar sus CDs. Las obras de las que hablamos más arriba, que se han podido vincular a ambientes sonoros (naturales o urbanos) nombrados con precisión, son raras.

Hay idealismo en Francisco López: está del lado de la obra y del sonido *en sí*. En su crítica del *field recording*, parte de la constatación de que el registro no puede ser aprehendido como copia de lo real. Ciertamente, nos dice, “la grabación de *La Selva* no fue modificada o sometida a algún proceso de remezcla mayor o de adiciones. En un contexto tradicional, por tanto, podría decirse que este trabajo tiene entornos sonoros de una naturaleza ‘pura’”¹¹, pero no hay que olvidar que, por definición, “un registro no es objetivo, dado que “diferentes micrófonos ‘escuchan’ de maneras muy diferentes entre sí”¹² (López, 1998). Y si las mejoras en

¹¹ “The recordings of *La Selva* have not been modified or subjected to any process of further mixing or additions. In a traditional context, it could therefore be said that this work features ‘pure’ straight nature sound environments”.

¹² “Different microphones ‘hear’ so differently”.

las tecnologías (por ejemplo, a través de sistemas ambisónicos) dan la ilusión de realismo, se trata, de hecho, de un hiperrealismo donde todo es (re)construido.

En el *field recording*, la pretensión de hacernos (re)vivir un lugar a través de su ambiente sonoro revela, entonces, la ilusión, esto es, la superchería (hiperrealismo). ¿Qué queda, entonces? Quedan, precisamente, la obra y el sonido “en sí”. De esta manera, escuchando *La Selva*, “lo que puede escucharse en este CD no es La Selva; explícitamente, no pretende serlo. En otras palabras, *La Selva* (la pieza musical) no es una representación de La Selva (la reserva en Costa Rica)”¹³ (López, 1998). De esta manera, se escuchan una obra musical y el sonido en sí, lo que explica la referencia a las teorizaciones de la primera música concreta propuestas por Pierre Schaeffer (1952).

Como Schaeffer en su tiempo, López opera una separación entre el sonido —la materia sonora, el ambiente sonoro, la huella registrada...— y su causa. Al igual que Schaeffer, busca, de este modo, una musicalización. Es por ello que rechaza la noción propuesta por Murray Schafer de “esquizofonía”, que critica —en nombre de la ecología— la separación entre un sonido y su causa. Según Francisco López, la música nace de la capacidad de la imaginación para escapar de la realidad.

Hemos hablado de idealismo, pero esto no constituye, de hecho, sino una apariencia: se trata sobre todo de una crítica de las posiciones a veces moralizantes de la ecología acústica, en provecho de una defensa de la libertad artística y de la posibilidad, para la obra de arte, de existir en cuanto tal. De hecho, en el fondo, la posición de Francisco López es más bien la de la fenomenología.

En efecto, cuando nos dice que *La Selva* no es La Selva (la reserva), sino que es la obra sonora así nombrada, no se hace parte de ninguna forma de trascendencia; simplemente, rechaza la idea de representación en virtud de la presencia, aquí y ahora, del sonido. No se trata, por tanto, de representar, sino de *ser*, nos dicen las obras sonoras de López. Escuchémosle una vez más hablar de la relación entre sus investigaciones científicas y su música:

El trabajar como biólogo me da muchas oportunidades para sumergirme en entornos sonoros sorprendentes, lo que debe tener una influencia en mis concepciones y orientaciones del trabajo con el sonido. No me interesa tanto realizar hallazgos en esta materia, puesto que la estoy viviendo. Lo que me hizo producir *La Selva* fue un poderoso llamado a sumergirme en tan asombroso asunto sonoro. Contrariamente a las concepciones más difundidas en la materia, en lo que cabe a algunos aspectos esenciales, esto se obtiene mucho mejor mediante el registro que a través del lugar “real”. Lo que veo

¹³ “What you can listen on this CD is not *La Selva*; it explicitly doesn’t pretend to be so. In other words, *La Selva* (the music piece) is not a representation of *La Selva* (the reserve in Costa Rica)”.

y siento en La Selva no es esencialmente diferente del resto de mi trabajo. Si sigues el camino que va de la representación al ser, difícilmente podrás notar una diferencia¹⁴ (van Peer, 2002).

Esta constatación —que se está mejor inmerso en un ambiente sonoro a través de su registro que cuando se está en el lugar de este ambiente— es, sin duda, fundamental: explica, sola, todo el trabajo de López. Se trata de *autonomizar* la dimensión de lo sonoro, que, por esto, puede ser aislada de su “causa” (el lugar) sin que haya esquizofonía.

Esta autonomización, que vuelve caduco el nivel de representación, permite abrir la escucha a una *experiencia fenomenológica de lo sonoro*:

No me interesar representar nada específico en mi música. De hecho, tengo un fuerte compromiso con lo contrario; es decir, con desarrollar un mundo sónico tan vacío de significado y propósito, que pueda quedar completamente abierto a la experiencia individual. Un terreno fenomenológico en blanco en el cual cada uno sea obligado a crear y desplazarse¹⁵ (López, 2000, octubre).

Se trata, en cierta medida, de crear las condiciones para que cada auditor, poniendo entre paréntesis las capas apiladas de significación (que están aglutinadas a los sonidos que escucha o a su subjetividad de auditor), pruebe la experiencia de escuchar como una primera experiencia que pone en contacto directo los sonidos a su subjetividad.

Esta experiencia está ligada a la experiencia del espacio —del espacio aquí y ahora, no del espacio de representación. Es por ello que López precisa que, luego de sus performances, desea que el auditor esté *en* posición de escuchar el *sonido*. De ahí la búsqueda, ya evocada, de la inmersión —que permite una nueva comparación con Xenakis¹⁶. A través de la inmersión, rechazando librarse a la representación y mediante las prácticas de performance que lleva a cabo, López apunta a

¹⁴ “Working as a biologist provides me with lots of chances for being immersed in amazing sound environments, which must have an influence on my conceptions and directions in my work with sound. I’m not so much interested in finding out about this as I am in living it. What made me produce *La Selva* was a powerful call to get immersed in such an astonishing sound matter. Contrary to commonly held conceptions, in some essential respects, this is much better attained within the recordings than in the “real” place. What I see and feel in *La Selva* is not essentially different from the rest of my work. If you move in the path from representation to being, you can hardly see such a difference”.

¹⁵ “I have no interest in “representing” anything specific with my music. I actually have a strong commitment to do just the opposite; that is, to develop a sonic world that is so devoid of meaning and purpose that it can be completely open for individual experience. A blank phenomenological terrain where everyone is compelled to create and move through”.

¹⁶ Cuando se le pregunta si conoce una música instrumental que evoque una aproximación inmersiva, responde: “Por supuesto. Dumitrescu o Xenakis son buenos ejemplos, para mí, de una sorprendente aproximación instrumental a la textura, la profundidad y supongo que también al potencial inmersivo de la música

hacer entrar en interacción el cuerpo del auditor (el “cuerpo oyente”) con el espacio concreto, con el lugar en donde éste se encuentra, retomando el propósito de Christine Esclapez (2015). En definitiva, pensando la obra musical como una inmersión sonora propicia a una experiencia fenomenológica, López, lejos de buscar cualquier forma de trascendencia, se hace parte de una escucha aquí y ahora¹⁷.

De lo sensible y una aproximación ecológica

“Creo que el acto de composición o creación más fundamental es el de la escucha”¹⁸ (López, 2015). “La composición o la performance no son esenciales para la creación musical; la escucha sí lo es. Entender las consecuencias de esto modifica radicalmente nuestro rol y nuestras posibilidades”¹⁹ (López, 2001). Se habrá comprendido: la escucha es la operación fundamental para Francisco López. La escucha, es decir, la relación *sensible* con el sonido.

La escucha buscada por López es una escucha que descontextualiza el sonido, que busca liberarlo de sus referencias, a fin de que pueda apreciarse por sí mismo, según hemos visto. Es por ello, decíamos, que en regla general el compositor da pocas indicaciones acerca de la proveniencia de sus sonidos y de sus intenciones o, si lo hace, agrega siempre que la obra debe ser escuchada sin estas indicaciones. Del mismo modo que —reclamándose del sonido en sí— se refiere a la noción de “objeto sonoro” inventada por Pierre Schaeffer, Francisco López, para calificar la escucha no referencial que desea, reenvía a la idea schaefferiana de “escucha reducida”, idea íntimamente ligada a la noción de objeto sonoro. No es trivial recordar que, para definir la escucha reducida, Schaeffer reenvía a Husserl, el fundador de la fenomenología (Solomos, 2013: 184-192). Por “reducción” se entiende la famosa “reducción fenomenológica” (o *epochè*; o suspensión). Sin reto-

creada”. (“Of course. Dumitrescu or Xenakis are good examples for me of an amazing instrumental approach to texture, depth and I guess also immersive potential in the music created” (López, 2010, agosto). La inmersión en la música de Xenakis ha sido tratada por Makis Solomos (2013: 257-261).

¹⁷ Seth Kim-Cohen (2009: 125-148) critica las posiciones —que juzga de “fundamentalistas” y “esencialistas”— de un sonido en sí desarrolladas por Francisco López. Según él, siempre hay lenguaje, símbolo. Y si las obras de López son interesantes, esto pasa precisamente a través del “relato” del autor, que consiste en intentar desembarazarse del lenguaje. Esta crítica, como acabamos de verlo, no es pertinente: si López se interroga por el sonido en sí, es para que el auditor pueda realizar la experiencia fenomenológica de lo sonoro y (re)descubrir su escucha —no se trata de una forma de sustanciación del sonido (sustanciación que se encuentra por ejemplo en un Giacinto Scelsi).

¹⁸ “I believe that the most fundamental act of composition or creation is listening”.

¹⁹ “Composition or performance are not essential for music creation; listening is. Understanding the consequences of this makes a radical change in our role and our possibilities”.

mar el vocablo de Schaeffer, López prefiere hablar de escucha “ciega” o de escucha “profunda”, expresiones que utiliza indiferentemente (Demers, 2010: 115-131).

Es a este tipo de escucha que apuntan las performances de Francisco López. Si hablamos de “performance”, más que de concierto, es porque se trata, como el mismo López lo dice, de verdaderas *proezas* [*tour de force*] de escucha profunda. Su artículo de 2004 “*Against the Stage*” (“Contra el escenario”) explica por qué rechaza totalmente cualquier otro elemento que el sonoro, se trate del elemento visual o de la presencia escénica. Desea hacer desaparecer la noción de “escena”, con el fin de favorecer una escucha multidireccional, como pudieron hacerlo en su momento Iannis Xenakis o Luigi Nono; una escucha que refuerza la inmersión y la experiencia fenomenológica.

López retoma la palabra schaefferiana de “acusmática” —escuchar sin ver— que el inventor de la música concreta había sacado de los Pitagóricos. Durante las performances, sumergido en la oscuridad, el auditor escucha, con los ojos vendados —en muchos de sus discos, López recomienda vendarse los ojos incluso en nuestras casas. El hecho de vendar los ojos implica no solamente la imposibilidad de ver, sino también “la cuestión crucial de la entrega a la experiencia. Al ser voluntaria y opcional, la ceguera se convierte, en este contexto, en un instrumento para la escucha transformativa por medio de la aceptación, la sumisión, la dedicación, la confianza, el compromiso. Y si somos aún más resueltos y ambiciosos, se convierte también en una herramienta para la expansión espiritual”²⁰ (López, 2015, noviembre). Durante las performances, López, para transmitir la música, está en el centro; el público se dispone en círculo alrededor de él y en dirección hacia los muros (y no hacia el performer, como se hace en los conciertos clásicos de música acusmática). Se encontrarán en su sitio web fotos de performances y el dispositivo técnico preciso que es requerido. Como testimonian los auditores, en este tipo de performance uno se siente más vulnerable y deviene más *sensible* (van Peer, 2002: 13).

Para concluir en relación a la filosofía de Francisco López, me gustaría simplemente prolongar la cuestión de la relación sensible al mundo y, más precisamente, a la naturaleza. Hemos visto que, para *escuchar* (de verdad) un ambiente sonoro, es necesario, justamente, aislar la dimensión propia de lo sonoro y, por consecuente, aislarla de su causa, del lugar donde ha sido registrada. Es así como

²⁰ “The crucial question of commitment to the experience. Being voluntary and optional, the blindfold becomes in this context a tool for transformative listening through acceptance, surrendering, dedication, trust, engagement. And if we are even more resolute and ambitious, a tool for spiritual expansion”.

podemos librarnos a la experiencia fenomenológica que, poniendo entre paréntesis las significaciones, referencias y asociaciones, nos permite redescubrir el mundo.

La reducción fenomenológica no tiene nada de una operación que termina en un formalismo desechado: hablar de sonido “en sí” es abrirse —como lo había hecho Schaeffer— a la morfología sonora; es pasar por la fascinación de la escucha para tomar conciencia de nuestra relación con el mundo. Es en este sentido que la experiencia fenomenológica de lo sonoro puede estar, contrariamente a las apariencias, más en relación con una aproximación ecológica que cualquier *soundscape composition* (si ésta limita su relación con la naturaleza al simple reconocimiento de la fuente de sus materiales sonoros). Como lo dice López:

La [aproximación] fenomenológica da acceso a un nivel diferente; un nivel menos obvio, menos mundano, más preocupado de una aprehensión más profunda de la realidad, más capaz de captar la enormidad de las cosas-en-sí-mismas (por ende, bastante más ecológico que los clichés diletantes que hoy en día escuchamos por doquier). De allí que contrarreste la perpetuación y la imposición del programa de escucha epistemológica como nuestra única vía —para algunos, la única vía posible; para otros, la única vía respetable— de acceso al mundo sónico²¹ (López, 2015, noviembre).

La Trilogía americana y Buildings

La *Trilogía americana* comprende tres CDs, ya nombrados: *La Selva* (1998), *Buildings* [New York] (2001), *Wind* [Patagonia] (2005). El título *Trilogía Americana* aparece por primera vez en la cobertura del CD de *Wind* [Patagonia], en el texto de Christoph Cox: “‘Trilogía de las Américas’, la obra magna del artista sonoro. Geográficamente, la trilogía cubre el hemisferio occidental, desde la ciudad de Nueva York hasta la punta sur de Argentina. Temporalmente, abarca una buena parte de la carrera de López”²² (Cox, 2007).

En la misma cubierta del disco, dándonos un concentrado de su filosofía, Francisco López escribe:

²¹ *The phenomenological [approach] gives access to a different level; one that is less obvious, less mundane, more concerned with a more profound apprehension of reality, more capable of grasping the enormity of things-in-themselves (hence vastly more ecological than the diletantist clichés we now hear everywhere). And thus it counteracts the perpetuation and the imposition of the epistemological listening program as our only way—some say the only possible way, some others say the only respectful way—to access the sonic world* (López, 2015).

²² “‘Trilogy of the Americas’, the sound artist’s magnum opus. Geographically, the trilogy covers the western hemisphere, from New York City to the southern tip of Argentina. Temporally, it spans a good part of López’s career”.

Wind [Patagonia] es un trabajo que fue creado en la misma perspectiva que *La Selva* ([...] que presenta entornos sonoros de la selva de Costa Rica) y *Buildings [New York]* ([...] que presenta entornos sonoros internos a los edificios de la ciudad de Nueva York). El sonido ambiental no procesado, no remezclado es importante para obtener cierta “realidad”. Una valoración de la riqueza y las cualidades esenciales del material sónico original. Una intención no-referencial. Una inmersión fenomenológica extrema, conducida por un anti-racionalismo y un anti-propositivismo. Un mundo vacío de presencia humana. Una pasión por los drones y sus universos internos: esa perceptivamente “invisible” matriz de ruido de banda ancha que fluye constantemente a nuestro alrededor, tanto en la naturaleza como en los entornos hechos por el ser humano. Una proeza de escucha profunda en la que cada auditor debe enfrentar su propia libertad y, de esta manera, crear²³ (López, 2007).

Buildings [New York] resulta de un pedido de la asociación *Creative Time* para un proyecto en y alrededor del Brooklyn Bridge y sus galerías (Brooklyn Bridge Anchorage). El compositor registró edificios neoyorquinos de enero a marzo del 2001. Se escuchan todo tipo de ruidos, que podemos imaginar emanando de oficinas, edificios residenciales y otros inmuebles: ascensores, sistemas de calefacción, salas de máquinas, cables, tubos y conductos de aire, relojes, termostatos, cámaras de video, agua...

Tal como en los registros de la *wilderness*, no hay, en efecto, presencia humana. Igualmente, el artista sonoro nos da a escuchar sucesiones de pistas (entre 2 y 5 minutos) de registros de momentos particulares, de manera que se le puede seguir a través de su visita en las entrañas de la ciudad. Estos registros son poco retocados en estudio —estamos lejos de las operaciones morfológicas de la música concreta: es el único motivo por el cual se podría decir que Francisco López está más lejos de esta última que de la *soundscape composition*. En ambos casos, asimismo, se trata ante todo de una experiencia *temporal*. De ahí la duración, considerable, de las obras (45 min 24 s para *La Selva*; 1 h 09 min para *Buildings [New York]*; 56 min 55 s para *Wind [Patagonia]*): las duraciones largas son más efectivas para situar al auditor en una condición de escucha profunda (López, 2010, agosto). Es por esto que las texturas evolucionan poco o nada, desplegándose durante largos momentos, hasta que nos sumergimos del todo, y terminando por desaparecer (rápida e incluso bruscamente) en beneficio de una nueva textura.

²³ “*Wind [Patagonia]* is a work that has been created under the same perspective than *La Selva* ([...] featuring sound environments from the Costa Rica jungle) and *Buildings [New York]* ([...] featuring inner sound environments of buildings in New York City). Non-processed, not mixed environmental sound matter from a certain “reality”. An appraisal of the richness and essential qualities of the original sonic material. A non-referential intention. An extreme phenomenological immersion led by anti-rationality and anti-purposefulness. A world devoid of human presence. A passion for drones and their inner universe; that perceptually “invisible” matrix of broad-band noise that is constantly flowing around us, both in nature and in man-made environments. A tour de force of profound listening in which every listener has to face his/her own freedom and thus create” (López, 2007).

Con esta expansión temporal y con sus performances acusmáticas, Francisco López crea las condiciones de la experiencia fenomenológica de lo sonoro.

En efecto, tanto con las obras de la *wilderness* como con los ambientes sonoros de *Buildings [New York]*, somos invitados, a través de la experiencia fenomenológica de lo sonoro, a una inmersión en un ambiente sonoro (y no a la contemplación de un paisaje sonoro). Dominan igualmente, en los dos casos, los ruidos en banda larga, y *Buildings [New York]* termina con un terrible ruido blanco, que invade casi la totalidad del espectro. Se puede decir que, si con los ambientes sonoros naturales, López nos da a escuchar la *wilderness*, con *Buildings [New York]* nos sumerge en el corazón de la ciudad; en aquello que la ciudad tiene de más “íntimo”: en ambos casos, nos hace visitar “el interior” del ambiente sonoro²⁴.

Referencias

Bibliografía

- Cox, Christophe (2007). The Sublime and the Sonic Life of Nature. En Francisco López. *Winds [Patagonia]* (CD). Holanda: V2_Archief.
- Bailey, Thomas (2009). *MicroBionic: Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*. Londres: Creation Books.
- Demers, Joanna (2010). *Listening Through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Esclapez, Christine (2015) Les “univers locaux” de Francisco López. Images in-temporelles du temps. *Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences société* (18). Recuperado el 25 de marzo de 2016 de <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=680>.
- Kim-Cohen, Seth (2009). *In the Blink of an Ear. Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. New York: Continuum.
- López, Francisco (1998). Environmental sound matter. *La Selva (Sound environments from a Neotropical rain forest)* (CD). Holanda: V2_Archief. Cobertura.
- _____ (1999). Interview. *Revue et Corrigée*, (40), junio. Recuperado el 25 de marzo de 2016 de http://www.franciscolopez.net/int_revue.html.
- _____ (2000, octubre). Interview. *Montreal Mirror*, Canada. Recuperado el 25 de marzo de 2016 de http://www.franciscolopez.net/int_mm.html.
- _____ (2001, noviembre). Towards the blur. *Francisco López* (sitio web). Recuperado el 25 de marzo de 2016 de <http://www.franciscolopez.net/aphorisms.html>.

²⁴ Para ampliar estas reflexiones, consultar Voegelin (2014) y Demers (2010).

- _____ (2003). Interview. *Loop*, Chile. Recuperado el 25 de marzo de 2016 de http://www.franciscolopez.net/int_loop.html.
- _____ (2007). Cobertura. *Winds [Patagonia]* (CD). Holanda: V2_Archief.
- _____ (2010, agosto). Interview. *Musique Machine*. Recuperado el 25 de marzo de 2016 de http://www.franciscolopez.net/int_musiquemachine.html.
- _____ (2015). Fifteen Questions interview with Francisco López. Unfolding from sound. *Fifteen Questions*. Recuperado el 25 de marzo de 2016 de <https://www.15questions.net/interview/fifteen-questions-interview-francisco-lopez/page-1/>.
- _____ (2015, 9 de septiembre). Expanded Listening: An Interview with Francisco López. *SonicField* (sitio web). Recuperado el 26 de junio de 2017 de <http://sonicfield.org/2015/09/expanded-listening-an-interview-with-francisco-lopez/>.
- Peer, René van (2002). Waterfall Music. Broad-Band Sound Sources in the music of Francisco López. *MusicWorks. Instruments and influences*, (82). 10-17.
- Schaeffer, Pierre (1952). *À la recherche d'une musique concrète*. París: Seuil.
- Schafer, Murray (1977). *The Tuning of the World. A pioneering Exploration into the Past History and Present State of the Most Neglected Aspect of our Environment: The Soundscape*. New York: Random House Inc.
- Solomos, Makis (2004). Xenakis et la nature? Entre les mathématiques et les sciences de la nature. *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*, (1). 133-146. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01202902>.
- _____ (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIème siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Voegelin, Salomé (2014). *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. Londres: Bloomsbury.
- Xenakis, Iannis (1995). Interview avec Dominique Druhen. *Iannis Xenakis 2: La légende d'Eer* (CD). 45 min 26 s. París: Montaigne.

Discografía

- López, Francisco (1995). *Warszawa Restaurant* (CD). 1 h 9 min 8 s. Alemania: Trente Oiseaux.
- _____ (1996). *Belle Confusion 966* (CD). 55 min 53 s. Alemania: Trente Oiseaux.
- _____ (1998). *Belle Confusion 969* (CD). 51 min 32 s. Francia: Sonoris.
- _____ (1998). *La Selva (Sound environments from a Neotropical rain forest)* (CD). 70 min 49 s. Holanda: V2_Archief.
- _____ (2001). *Buildings [New York]* (CD). 1 h 9 min 4 s. Holanda: V2_Archief.

- _____ (2004). *Untitled 119* (miniCD). 17 min 31 s. Gran Bretaña: Lapili Recordings.
- _____ (2007). *Wind [Patagonia]* (CD). 56 min 55 s. Holanda: V2_Archief.
- _____ (2007). *Untitled 308* (CD). 42 min 1 s (parte 1). 33 min 1 s (parte 2). Gran Bretaña: Very Quiet Records.

Traducción de Gustavo Celedón

Elementos para una “acusia” de la ciudad*

Roberto Barbanti
Universidad París 8
rbarbanti@free.fr

Resumen

En la ciudad moderna, la vista es el “primer” sentido. Ya a inicios del siglo XX, esta jerarquización sensorial, el dominio de lo escópico, había sido analizada por Georg Simmel. No obstante, la problemática de la ciudad como “ordenamiento de lo visual” se inscribe en un proceso histórico bastante más profundo, cuyas raíces se remontan a los orígenes de nuestra civilización. Es por ello que la reflexión actual sobre el *Homo videns* debe ser contextualizada históricamente. En efecto, deberá considerarse que toda teoría crítica del centrismo ocular es, y sigue siendo, una “*theoria* (en el sentido griego de ‘forma de saber’ que nace del hecho de mirar)”. Es decir, la noción de teoría es, ella también, el producto de este mismo oculocentrismo. Es por esta razón que se propone desplazar nuestra atención del ojo a la oreja, de manera de reemplazar el término de “teoría” por el de “acusia”, del griego “*akousis*” (oído). Se trata, por tanto de releer completa y radicalmente nuestra historia y nuestra relación con el mundo. La escucha de la ciudad es abordada a través de las cuestiones de la subjetividad y los procesos de subjetivación. Se constata lo siguiente: si el sonido contribuye hoy y de manera significativa al control biopolítico y a la desubjetivación en acto, es decir, al actual modelo de interiorización del control y la captación de lo sensible, la escucha puede permitirnos una reapertura de los posibles.

Palabras clave

Escucha, acusia, ecología sonora, ciudad, subjetivación.

Elements for an “acousia” of the city

Abstract

In the modern city, sight is the “first” sense. At the beginning of the twentieth century, this sensory hierarchy, the domination of the scopic, had been analyzed by Georg Simmel. However, this problematic of the city as an “ordering of the visual” is part of a much deeper historical process, whose roots go back to the origins of our civilization. That is why the current reflection on *Homo videns* must be contextualized historically. Indeed, any critical theory of ocular centrism must be regarded as, and remains, a “*theoria*” (in the Greek sense of a ‘form of knowing’ which is born of the fact of looking). That is to say, the notion of theory is, also, the product of this same oculocentrism. It is for this reason that it is proposed to shift our attention from the eye to the ear, so as to replace the term “theory” with that of “acousia”, from the Greek “*akousis*” (ear).

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017.

It is, therefore, to reread completely and radically our history and our relationship with the world. Listening to the city is approached through the questions of subjectivity and processes of subjectivation. It is verified that if the sound contributes today and significantly to the biopolitical control and to de-subjectivation in action, that is to say, to the current model of interiorization of control and the capture of the sensitive, listening can allow us to reopen the possible.

Key concepts

Listen, acousia, sound ecology, city, subjectivation.

Elementos para uma "acusia" da cidade

Resumo

Na cidade moderna, a visão é o “primeiro” senso. No início do século XX, essa hierarquia sensorial, a dominação do escópico, tinha sido analisada por Georg Simmel. No entanto, o problema da cidade como “ordem do visual” faz parte de um processo histórico muito mais profundo, cujas raízes remontam-se às origens da nossa civilização. É por isso que a reflexão atual sobre *Homo videns* deve ser contextualizada historicamente. Na verdade, qualquer teoria crítica do centrismo ocular deve ser considerada e continua sendo uma “teoria” (no sentido grego de uma “forma de saber” que nasce do fato de olhar). Ou seja, a noção de teoria é, também, o produto desse mesmo oculocentrismo. É por esta razão que se propõe deslocar a nossa atenção do olho para a orelha, de modo a substituir o termo “teoria” por “accousia”, do grego “*akousis*” (ouvido). É, portanto, reler completamente e radicalmente a nossa história e a nossa relação com o mundo. A escuta da cidade é abordada através das questões de subjetividade e dos processos de subjetivação. Verifica-se que, se o som contribui hoje e significativamente para o controle biopolítico e para a desindividualização em ação, isto é, para o modelo atual de interiorização de controle e captura de sensíveis, a escuta pode nos permitir reabrir a possível.

Palavras-chave

Escuta, acusia, ecologia sonora, cidade, subjetivação.

¿Cómo escuchar la ciudad a partir del sonido? ¿Qué “teoría” debe construirse a partir del sonido? Dicho de otro modo, ¿qué tipo de conceptualización no directamente forjada por el “centrismo ocular” (Pallasmaa, 2010: 21) podemos y, tal vez, debemos pensar? Propongo una nueva “*acusia*”: una conceptualización en devenir e “inclusiva”, portadora de una “esfericidad acúsica”.

En continuidad con el trabajo de investigación que he desarrollado a lo largo de estos últimos tres años¹ —es decir, durante el despliegue de las apuestas relativas a las implicaciones estéticas de la ecosofía—, quisiera abordar la cuestión de la escucha de la ciudad en relación a aquellas de la subjetividad y los procesos de subjetivación, intentando, al mismo tiempo, proponer algunas herramientas conceptuales elaboradas a partir de la noción de escucha, en tanto tal. Esta aproximación se inscribe en un pensamiento ecosófico cuyo contenido esencial remite a una concepción compleja, basada, en lo que a mí concierne, en las tres ecologías de Félix Guattari (ecologías mentales, sociales y ambientales), así como en la visión no instrumental de la naturaleza propuesta por Arne Naess y desarrollada por la estética ambiental.

En este contexto, el proceso de subjetivación será pensado, esencialmente, como alternativa al proceso de sujeción, en tanto capacidad colectiva de producir autonomía (en el sentido de Cornelius Castoriadis)² y capacidad de preservar y elegir un destino colectivo viable y equitativo *para todo el mundo*. En otras palabras, se trata de proponer una autopoiesis social productora de resistencia al actual modelo de interiorización del control y la captación de lo sensible, capaz, de este modo, de proporcionar modelos alternativos no sólo en el plano de los conceptos, sino también en el de los perceptos y afectos. A partir de ello, la pregunta que se plantea es la siguiente: ¿en la ciudad, ¿cuáles son los aportes del sonido a los procesos de sujeción o subjetivación?

La ciudad como “ordenamiento de lo visual”

En un artículo de 1969 referido por el antropólogo de los sentidos David Le Breton, el gran teórico de la lengua, la oralidad y la palabra escrita Walter Ong —alumno de Marshall McLuhan y sacerdote jesuita— afirmaba que, esencialmente,

¹ En los siguientes encuentros: *Colloque international Musique et écologies du son. Projets pratiques et théoriques pour une écoute du monde* (Coloquio internacional Músicas y ecologías del sonido. Proyectos prácticos y teóricos para una escucha del mundo), Universidad de París 8, 2013; *Journée internationale Art et Décroissance* (Jornada internacional Arte y decrecimiento), Universidad de Girona, 2014; *Colloque international Transitions des arts, transitions esthétiques* (Coloquio internacional Transiciones de las artes, transiciones estéticas), Université de París 8, 2015.

² Es decir, en tanto posibilidad y facultad, siempre actuales y necesarias en una sociedad, de auto-instituirse y auto-determinarse en sus elecciones, oponiéndose así al modelo heterónimo que atribuye a autoridades extra-sociales la construcción que les es propia y les corresponde en primera persona.

“cuando el hombre tecnológico moderno piensa en el universo físico, piensa en algo susceptible de ser visualizado o bien en términos de medidas y representaciones visuales”. Esta constatación lo condujo a concluir que “el universo es para nosotros algo de lo cual podemos esencialmente construirnos una imagen”³ (en Le Breton, 2006: 23-24).

Al comentar este pasaje, el antropólogo afirma que “la hegemonía de la vista sobre los demás sentidos no impregna solamente la técnica, sino también las relaciones sociales”. En efecto, según el mismo autor:

Vemos menos el mundo ante nuestros ojos que las innumerables imágenes que dan cuenta de él a través de todo tipo de pantallas: televisión, cine, computador o periódicos. Las imágenes prevalecen por sobre lo real y levantan la temible pregunta por el original. Si lo real ya no es más que imagen, esta última es la que se convierte en el original (Le Breton, 2006: 24).

Esta conclusión, que no deja de recordar las propuestas de Guy Debord y Jean Baudrillard, conduce a Le Breton a concluir de manera radical que “la penetración del ojo no ha dejado de acentuarse”, encontrando su apogeo en las actuales sociedades de la comunicación. La consecuencia fundamental de todo ello es que “la vista ejerce un ascendiente sobre los demás sentidos en nuestras sociedades, es la primera referencia” (Le Breton, 2006: 24). En otras palabras, para resumir lo dicho y según lo planteado por otro gran teórico y teólogo jesuita, Iván Illich: “la era de la información se encarna en el ojo”⁴ (Illich en Le Breton, 2006: 24).

Ya al comienzo del siglo XX, Georg Simmel (2013) había subrayado el rol capital de los sentidos para la sociología. Su análisis estaba igualmente centrado en el hecho de que “los medios de comunicación modernos ofrecen únicamente al sentido de la vista, y por mucho, la mayor parte de todas las relaciones sensoriales de hombre a hombre, y esto en una proporción siempre creciente”⁵ (en Le Breton, 2006: 24). Esto llevaba a Simmel a concluir que era necesario “cambiar por completo la base de los sentimientos sociológicos generales” (en Le Breton, 2006: 24). A esta proposición, cabría añadir otra, que resulta fundamental y decisiva en el análisis de Simmel. Para él —y llegamos aquí al meollo de nuestra problemática—, es la gran ciudad moderna la que juega un papel fundamental en este proceso. Este aspecto es subrayado por Philippe Simay en su prefacio a dos breves textos del filósofo alemán, *Las grandes ciudades y la vida del espíritu* (1903) y *Sociología de los sentidos* (1907). Escribe Simay:

³ Walter Ong (1969). *World as View and World as Event*. *American Anthropologist*, 71(4). 634-647, 636.

⁴ Iván Illich (2004). *La perte des sens*. París: Fayard. 196.

⁵ Georg Simmel (1981). *Sociologie et épistémologie*. Paris : PUF.

Pese a que todos los sentidos estén movilizados en la ciudad, Simmel le otorga a la vista una función única, sin la cual el proceso de socialización no podría verdaderamente constituirse. En *Sociología de los sentidos*, pero sobre todo en su versión ulterior, *Excursus sobre la sociología de los sentidos*, distingue los tipos de conocimientos sociales que proceden de los sentidos de la vista y el oído para oponer, como en el ensayo de 1903, la vida en la pequeña ciudad a aquella de la metrópoli. En la pequeña ciudad, apunta Simmel, las interacciones sociales se fundan principalmente en relaciones de interconocimiento donde la palabra y la escucha ocupan un lugar central. En la metrópoli, en cambio, la aprensión de los demás se lleva a cabo a partir de impresiones visuales momentáneas, dado lo difícil y delicado que resulta dirigirle la palabra a desconocidos (en Le Breton, 2006: 27-28).

La metrópoli es, pues, el lugar de una jerarquización sensorial que convierte a la vista en el “primer” sentido. Es exactamente esta constatación lo que permite a David Le Breton, al igual que Simmel a comienzos del siglo XX, alcanzar una conclusión incisiva y definitiva: “la ciudad es un ordenamiento de lo visual y una proliferación de lo visible” (2006: 23).

La idea según la cual la ciudad es un agenciamiento y una composición ordenada por la mirada, “un ordenamiento de lo visual”, no es rara, muy por el contrario. Es compartida por cierto número de investigadores que han abordado esta cuestión. Sin embargo, esta toma de conciencia (en realidad, todavía demasiado débil), sigue siendo interna a una dimensión *teórica*. Dicho de otro modo, no ha dado lugar a un corpus conceptual innovador, en consonancia con el mundo sonoro y acústico. En efecto, no es azaroso que una teoría —“*theoria*”— de la ciudad, en el sentido literal del término (es decir, siguiendo su etimología griega, una modalidad específica de estar en relación con el mundo que se construye según una postura específica: la del observador-espectador) ha sido históricamente elaborada y siga siendo actual. Esto significa, por tanto, que debemos realizar una profunda “re-visión” de nuestras concepciones a partir, esta vez, no de la mirada, sino del oído. Se trata de concebir y de operar de manera tal que otro ordenamiento sensible y conceptual pueda actualizarse. En este sentido, la propuesta de una nueva “acusia”, en tanto que alternativa conceptual sonora a la antigua “*theoria*”, puede hallar una legitimidad.

Homo videns

Si múltiples estudios han mostrado, desde hace más de medio siglo, la importancia e, incluso, la hegemonía del ojo en la cultura occidental⁶, muchos de ellos han tematizado directamente este asunto en la arquitectura, el urbanismo y el

⁶ Al respecto, ver el conjunto de los trabajos publicados por los investigadores de la “Escuela de Toronto” (Marshall McLuhan, Harold Innis, Edmund Carpenter, James Havelock, Walter Ong, Derrick de Kerckhove).

paisaje urbano, así como en el espacio público y el paisaje (Pallasmaa, 2010; Mariétan, 2014).

Un aporte considerable a la reflexión sobre las relaciones entre el ojo y la civilización occidental fue elaborado a inicios de los años 1990, tanto en los Estados Unidos como en Europa, por dos teóricos que concentraron sus reflexiones en dos “giros” que llamaron “pictorial”, uno, e “icónico”, el otro.

La idea de un “*pictorial turn*”, de un “giro pictorial”, fue propuesta por William John Thomas Mitchell en un artículo de 1992 (Jullien, 2014; Schafer, 2010), mientras que la idea análoga de un “giro icónico” fue formulada por el filósofo alemán Gottfried Boehm dos años más tarde, en 1994 (Di Monte y Di Monte, 2009).

Fundamentalmente, los giros pictorial e icónico demuestran el rol de la imagen en tanto nuevo paradigma, al constatar la fuerza inédita de lo visual, tanto en el plano societal como en el plano epistemológico: es lo que Mitchell llama “una cultura visual electrónica global” (2008: 32).

En el plano de la comunicación social, esta avalancha bien puede ser “visualizada”, al considerar la panoplia de imágenes mnemo-tele-tecnológicas propias de nuestro cotidiano (Skype, Facebook, fotos y videos digitales, internet, *smartphone*, televisión, *webcam*, tableta, etc.), mientras que, en lo relativo a los múltiples elementos de esta reciente cultura visual tecno-científica, podríamos referirnos a la larga lista redactada por Jonathan Crary en su libro *L’art de l’observateur* (1994)⁷, que cita, entre otros, el proyecto asistido por computador, la holografía sintética, los simuladores de vuelo, la animación digital, el reconocimiento robótico de las imágenes, el control del movimiento, los cascos de realidad virtual, la imagen de resonancia magnética, los sensores multi-espectrales...

Evidentemente, otros dispositivos de visión que refieren al control, la escritura, la localización, etc. también podrían formar parte de este listado (p.e., cámaras térmicas infrarrojas, visión satelital, drones, televigilancia, videófonos, Google Maps, Power Point, GPS, procesadores de texto, etc.), pero lo inventariado hasta aquí me parece ya vastamente significativo. Todo, por tanto, parece confirmar que, según lo plantea Emanuel Alloa, “parece irrefutable que la *Lebenswelt* [el “mundo vivido”] parece determinada, de manera todavía inimaginable hasta hace poco tiempo atrás, por lo visual y sus esquemas” (2012: 144).

En otros términos, al proponer una conclusión momentánea a esta problemática, tal como acabo de describirla, los “régimenes escópicos” (Jay, 1993), en tanto “‘nuevo’ hiper paradigma de la comunicación global” (Di Monte y Di Monte,

⁷ El título original es de 1990: *Techniques of the Observer*. Cambridge, Mass.: MIT.

2009: 8), producen un nuevo *Homo videns* (Sartori, 2000), cuya afirmación, para algunos, parece ser “incondicionada” (Di Monte y Di Monte, 2009: 8).

Una consecuencia de esta oleada visual ha sido la de desprender la cuestión de la imagen del influjo de la historia del arte, que tradicionalmente la había monopolizado, para reconducirla al plano societal, según lo afirma Bernd Stiegler (2008). Desde su nacimiento en los años 1970, la importante progresión de los “*Visual Studies*”⁸ es un síntoma fundamental de este dominio de lo escópico en la dimensión antropológica actual que los giros pictorial e icónico han fuertemente contribuido a analizar.

Así las cosas, una vez más, el marco conceptual de referencia en el cual estas investigaciones han evolucionado no parece haber sido suficientemente interrogado. En efecto, pese a que “la tradición del centrismo ocular y la teoría del conocimiento por el que mira que, en la tradición occidental, deriva de ella, también han sido criticadas desde hace tiempo por algunos filósofos” (Pallasmaa, 2010: 21), no puede negarse que toda *teoría* crítica del centrismo ocular del *Homo videns* es y sigue siendo una “*theoria* (en el sentido griego de ‘forma de saber’ que nace del mirar)” (Turri, 2010: 13-14). Esta es la razón por la cual el desplazar nuestra atención desde el ojo a la oreja significa releer completa y radicalmente nuestra historia y nuestra relación con el mundo, tanto la actual como la pasada. Por ende, es necesario tomar conciencia de que la problemática de la ciudad en tanto “ordenamiento de lo visual” se inscribe en un proceso histórico bastante más profundo, cuyas raíces se remontan probablemente a los orígenes de nuestra civilización.

Acusia

Para significar esta superación del concepto de *theoria*, propongo forjar otro término, que (inscribiéndose igualmente en los orígenes de la etimología griega) sea tan “hablante” como aquel, pero con la capacidad de hacernos entender el mundo al referir, justamente, al oído.

⁸ “La expresión *Visual Studies* corresponde a una corriente de investigación aparecida a inicios de los años 1990 en los países anglosajones. Esta corriente engloba la pluralidad de los fenómenos que recubren las nociones de visión, visualización y universos visuales, ya sea que trate de sus diversas manifestaciones, sus códigos fundamentales, sus fronteras o sus modos de circulación y funcionamiento. Este vasto campo de estudios concierne, en consecuencia, tanto los numerosos dispositivos que operan en las dimensiones visibles de las culturas humanas como los mecanismos neurocognitivos de la percepción o el conjunto proliferante de las antiguas y las ‘nuevas imágenes’” (CNRS).

Una primera propuesta podría ser la de reemplazar el término de *theoria* por el de *acusia*, del griego ἄκουσις, *akousis* (“oído”). Se trataría, así, de una “forma de saber” que nace y se elabora no a partir del mirar, sino a partir del escuchar.

A partir de este postulado “acúsico”, la tesis fundamental que propongo concierne, por tanto, una aproximación distinta a la ciudad, que analiza esta problemática haciendo referencia no tanto a “puntos de vista”, sino a “esferas de escucha”. La aproximación metodológica, el universo perceptivo de referencia, el conjunto de los conceptos respecto de los cuales podríamos intentar una conceptualización o, dicho de otro modo, una “organización ‘acúsica’”, estará por tanto referida y construida en torno al universo auditivo-sonoro y acústico, es decir: sus modos de existencia, sus metáforas y sus modelos. En suma, el paradigma constituyente es el del oído, en su realidad física y perceptiva.

Propongo el oído no para “reemplazar” la vista en la jerarquía sensorial (es decir, la vista subordinada al oído), sino para proporcionar un nuevo modelo de sensorialidad cuyo eje sea la dimensión de lo múltiple. En otras palabras, se trata de no renovar la concepción monosensorial propia de la visión, sino de indicar un modelo sensorial que sea intrínsecamente poli-sensorial. Un modelo dinámico, en devenir, apto a hacernos “re-aprehender” lo real, con el fin de conducirnos a él de otra manera.

Por tanto, se trata de abordar la ciudad a partir de un “punto de escucha” específico, el de sus componentes sonoro-acústicos, inscribiendo esta problemática en aquella más vasta de la ecología sonora. Esta última es una noción que, aquí, debe ser entendida –de acuerdo con lo que acabo de señalar– no en términos de un simple aspecto corolario, parcial o particular de la ecología (o sea, una ecología pensada y concebida como ciencia del medio ambiente), sino más bien en tanto proposición fundamental de una concepción ecosófica. Dicho de otro modo, se trataría de proponer el sonido como nuevo modelo, digamos, estético-epistémico, para la comprensión de nuestro imaginario, nuestras sociedades y nuestro mundo. En este sentido, la presente investigación recubre y se encuentra con las preocupaciones del antropólogo Steven Feld, quien forjó el término de “acustemología” (“*acoustemology*”) componiéndolo a partir de la contracción y la unión de las palabras “acústico” y “epistemología”, para significar el sonido como medio cognitivo⁹ (Feld, 2016, 11 de abril).

Evidentemente, la tarea es ardua y no estamos más que al inicio de esta apasionante pesquisa.

⁹ “I have expanded these concerns through the concept of *acoustemology*, from *acoustics* + *epistemology*, meaning sound as a way of knowing”.

Por una acúsia de la ciudad

¿Cómo puede el sonido permitirnos *entender* la ciudad? ¿Cómo entra en el juego y de qué manera debemos considerarlo en un contexto *acúsico*?

Para comenzar, nos damos cuenta de que la cuestión fundamental no es la de las molestias sonoras, aun cuando, obviamente, sigan siendo muy actuales y deban ser absolutamente tenidas en cuenta, tanto por los conflictos que provocan¹⁰ como por los malos hábitos que engendran¹¹. A mi parecer, este punto ya se ha asumido lo suficiente. Efectivamente, un proceso de toma de conciencia sobre la necesidad de definir las apuestas cualitativas del sonido y no solamente aquellas ligadas a sus molestias, se ha instalado progresivamente en el plano institucional.

La investigación actual se ha orientado a las cuestiones de la calidad sonora que debiese darse a nuestras ciudades y a nuestra vida cotidiana. Se trata de un punto delicado y que, en gran medida, todavía debe ser elaborado. En efecto, las interrogantes inherentes a las sonoridades deseables, a los ambientes, a las dimensiones polisensoriales y sensibles de los paisajes urbanos, plantean preguntas que, en muy vasta medida, siguen sin resolverse.

Entre las principales dificultades a superar para lograr dar respuesta a estas preguntas, dos me parecen significativas:

Primero, una cuestión de competencia terminológica y semántica en la descripción de los hechos sonoros en términos de sus cualidades propias y en las relaciones de interacción que instauran con las dimensiones arquitectónicas, urbanísticas y paisajísticas. Dicho de otro modo, ¿cómo identificar sonidos o modalidades de escucha satisfactorias *para todo el mundo*, si no disponemos de términos comunes y compartidos a partir de los cuales poder comunicarnos y discutir?

Segundo, una *visión* resueltamente antropocéntrica que, *de facto*, persiste en pensar la ciudad no como lugar de cohabitación viviente –podríamos decir, con Gilles Clément, una “ciudad-jardín”–, sino como tecnosfera. En efecto, todo lo que releva del sonido generalmente es reconducido a los humanos, puesto que la reflexión llevada a cabo sobre este tema versa esencialmente sobre las tecnofonías –y esto, evidentemente, es necesario, dada la importancia primordial de

¹⁰ “El sonido es la primera molestia de la que se quejan los franceses” (Montès, 2013: 2).

¹¹ “Un reciente estudio del CIDB [...] muestra que el 59% de los alumnos de primaria (de CE1 a CM2) frecuentan los conciertos con sus padres. De ellos, el 54% estima que los niveles sonoros son demasiado elevados. El uso nocturno del baladeur también constituye una práctica riesgosa. Está demostrado que el 21% de los niños interrogados se duermen en la noche escuchando música en sus MP3, de los cuales un 16% lo hace todos los días” (Érimée y Chateauminois, 2015, 22 de octubre).

los motores de todo tipo y de las técnicas en el mundo actual y sus diferentes contaminaciones, notablemente, las sonoras. A veces, refiere a las antropofonías (las voces, la presencia sonora de los humanos), pero raramente sobre las biofonías y las geofonías. Ahora bien, el tópico de la calidad sonora es, sin ninguna duda, un asunto de interrelaciones, de equilibrios y de contextualidad, como lo muestran claramente las investigaciones llevadas a cabo estos últimos años en la novísima disciplina científica que es la *eco-acústica*¹². Por calidad del sonido no debemos necesariamente entender un sonido “agradable” o deseado, puesto que esta noción de calidad, así concebida, corre el riesgo de ser puramente antropocéntrica. En efecto, no tener en cuenta sus componentes esenciales, como son las biofonías y las geofonías o el proyecto de cualquier “sonotopía”¹³, significa instituir una teorización que, desde el comienzo, se estructura sobre bases ampliamente amputadas.

A estas dos dificultades se añaden otros obstáculos que obstruyen, probablemente de manera todavía más fundamental, una búsqueda de calidad de vida y sonora en la ciudad. En efecto, lo que sigue prevaleciendo en la relación con el paisaje urbano es, de facto, la mantención del modelo dominante actual. Su ideología economicista y liberista, productivista y consumidora, estructural y fundamentalmente anti ecológica impide una concepción y una práctica de la ciudad en tanto bien “común” (Dardot y Laval, 2014). En este contexto —en contraste con su naturaleza intrínseca, vibratoria y difusa, que engendra y manifiesta de entrada un fenómeno del orden de lo “común”—, el sonido es, en el mejor de los casos, una mercancía y, en el peor, un instrumento de control y de optimización de los procesos de interiorización del *statu quo* actual, al participar, por esa vía, a la reproducción de la atomización social “en una cultura urbana individualista y cosmopolita cada vez más generalizada” (Donadieu, 2014: 9). Es decir, la búsqueda de calidad sonora de las ciudades podrá actualizarse plenamente sólo en un proceso de transformación y cambio global.

Queda, entonces, la cuestión *acúsica*, o sea, la del examen crítico del aparato conceptual subyacente al conjunto de las reflexiones que estamos llevando a

¹² “Entre el 16 y el 18 de junio [2014] tiene lugar en París el primer coloquio internacional dedicado a una disciplina enteramente nueva científica: la eco-acústica. En esa ocasión, Jérôme Sueur, su organizador, nos explica los grandes objetivos y los desafíos de esta disciplina. / ¿Qué es la eco-acústica? / Jérôme Sueur: una disciplina que todavía no está formalizada, surgida de numerosas investigaciones que se están desarrollando desde hace diecisiete años. En el cruce de la ecología, la acústica pura y la informática, intenta relevar uno de los mayores desafíos de la ecología: estimar y seguir los cambios de la biodiversidad animal en amplias escalas temporales y espaciales en función de las perturbaciones que afectan los hábitats naturales (destrucción de los mismos, contaminación, cambios climáticos)” (Bettayeb, 2014, 16 de junio).

¹³ El concepto de sonotopía remite a una “estructura sonora identitaria territorializada”, como plantea Philippe Woloszyn (en Montès, 2013, 12 de abril).

cabo. Hasta ahora ampliamente inscrito en una lógica y una sensibilidad de naturaleza retiniana, se organiza de manera estructural en torno a una axiomática, consideraciones y metáforas de orden esencialmente espacial, geométrico y de estética visual. Una *theoria*, pues, en el sentido literal de la etimología del término, que pide ser completamente refundado.

Con este fin, se trata de analizar, sentir y experimentar la manera mediante la cual los sonidos, omnipresentes y continuos en las ciudades (pero también, en lo que cabe a Europa, muy preponderantes en los medios extra-urbanos), intervienen en nuestras maneras de imaginar el mundo, vivir juntos y estar en relación con la naturaleza. En otros términos, el asunto consiste en pensar una esfera de escucha ecosófica: la manera mediante la cual un sentir compartido o, incluso, una subjetivación colectiva, pueden constituirse alrededor del oído. ¿Cómo el sonido puede producir o, por el contrario, impedir la formación de un sujeto común? ¿Cómo nuestra construcción social retino-céntrica orientó y orienta nuestras modalidades de socialización y construcción simbólica común?

La interrogante que se plantea es, por tanto, la siguiente: ¿cuáles son los aportes de los sonidos a los procesos de sujeción o subjetivación, notablemente en la ciudad?

Mi hipótesis es que el sonido contribuye actualmente y de manera significativa al control biopolítico y a la desubjetivación en acto. En efecto, el sujeto es descontextualizado y aislado, por un lado, y normalizado, por el otro, en una *pérdida de (los) sentido(s)* (Illich, 2004).

Cascos, orejeras, portables, autoradios... son tantas barreras y filtros que alejan el sujeto del lugar y la temporalidad presente hacia una alteridad separada y confinada, mientras la estandarización del *ritornello* publicitario y la profusión musical, omnipresentes en los lugares de socialización, tiene por consecuencia la producción de una fuerte tensión auto-protectora por la vía de la descarga afectiva. La emoción y la atención que publicidad y música buscan desesperadamente captar y que pueden distraernos, incluso alterarnos, inducen a una puesta en distancia emocional que genera una indiferenciación apática normalizadora¹⁴.

El diseño sonoro, esencialmente estructurado en torno a la producción de “señales” cuya singularidad es inmediatamente reconocible, se vuelve portador de

¹⁴ “Actualmente, el ruido urbano es causado por un exceso de información que afecta la atención. Es un fenómeno que no puede medirse solamente en sus aspectos cuantitativos, sino que también debe ser analizado en los contenidos. Un mensaje publicitario o un extracto de canción se imponen en los espíritus por medio de un pensamiento extranjero y se imprimen en la memoria según un impacto emotivo independiente del decibel” (Zambrini, 2011, septiembre).

instantaneidad y aceleración, lo que le quita lo propio al contenido musical, a saber, su despliegue en la temporalidad, al acostumbrarnos a la fragmentación y a la de-semantización.

La presencia constante de sonidos nos conduce, mediante un “efecto de umbral”, a una forma de “an-estesia”, es decir, de oclusión sensible, voluntaria o inconsciente, del mundo sonoro. Por otra parte, esta misma presencia, al constituirse como fondo sonoro permanente, se vuelve familiar y cotidiana, produciendo en última instancia una forma de “dependencia”. La consecuencia es doble: por un lado, necesitamos sonoridades de fondo permanentes que se caracterizan por sus cualidades no musicales, o sea, por su indiferenciación; por otro lado, el silencio se vuelve intolerable, por efecto de “falta”.

La escucha se ejerce más a partir de medios de reproducción que a partir de fuentes acústicas. Escuchamos mucho más la radio, la tele, los altoparlantes de nuestro computador o del teléfono móvil que la viva voz de nuestro vecino (a la cual, por cierto, raramente le prestamos atención). Esto se vuelve aplastante, en lo que concierne a la escucha de la música, la que muy raramente es escuchada en su realidad acústica propia, es decir, en el lugar en el cual es producida por los instrumentos que la producen. El estándar de escucha se forja y se nivela, así, en el nivel de los medios de reproducción y no en el de la fuente de origen directamente percibida en su contexto socio-físico.

En las ciudades actuales, todas estas realidades son reforzadas y amplificadas por la concentración humana, por la dimensión tecnosférica y por los modos de socialización que los caracterizan.

Ahora bien, podemos intentar entender la ciudad bajo otros aspectos, notablemente sonoros y *acúsicos*. Para ello, debemos comenzar a pensarla en forma prioritaria en términos de escucha.

Por ejemplo, considerar la comunicación basándola sobre relaciones directas entre los humanos y, más allá de los humanos, considerar la posibilidad de nuevas formas de cohabitación y de comunicación interespecies, en las cuales los aparatos fonatorios y las corporeidades sean tomados en cuenta;

Dar a elegir, en los lugares de socialización, entre escuchar, producir sonidos, hacer música o guardar silencio;

Imaginar arquitectura y organización urbana “al alcance de todos” y “al alcance de la escucha”, a medida de la escucha y a medida de la voz, para la escucha y para la voz;

Superar conceptualmente la dimensión estática para considerar la dimensión dinámica, vibratoria, difusa y englobante, integrando así a las dimensiones del espacio estático y geométrico la de una temporalidad topológica: un espacio-tiempo que se da por contacto, proximidad, continuidad.

La ciudad

Pese a la persistencia irresponsable de los modelos de desarrollo cuyo eje se centra en el crecimiento (crecimiento de productividad, de potencia, de poder, de técnicas, de beneficios, de alturas, de ampliación y extensión territorial, de tiempos “explotables” para trabajar o consumir (o hacer la guerra)¹⁵ —el proyecto del “Gran París” parece convertirse en un ejemplo emblemático de todo eso), es claro, desde ya, que la ciudad del siglo XXI debe ser pensada no en términos de crecimiento, sino de decrecimiento; no en términos de desarrollo, sino de sustentabilidad; no en términos de aceleración-velocidad, sino de ralentización; no en términos de consumo, sino de reciclaje; no en términos de extensión ilimitada, sino de bio-regiones; no en términos de tecnosferas exclusivas reservadas a los humanos, sino de lugares vivientes y de lo viviente, de coexistencia, de co-evolución interespecies y de biodiversidad animal y vegetal; no en términos de individuos en competencia, sino de colectividades participativas y de cooperación. Son las cuestiones vitales: o seremos capaces de detener la carrera desenfrenada que, en la actualidad, es heroicamente propuesta y alardeada por la ideología dominante o nuestro destino será la desaparición.

La ciudad, como lo indica el arquitecto y antropólogo Franco La Cecla en su panfleto *Contra la arquitectura* (2011), puede ser la solución, frente a la desesperación que parece invadir el planeta. Repensar la ciudad como fiesta es la solución propuesta por La Cecla porque la ciudad es, por definición, el lugar del encuentro con el otro y, por tanto, una reunión festiva.

La fiesta es este espacio y esta temporalidad donde una coexistencia entre los seres puede darse en forma feliz. Participamos en una fiesta, es decir, somos parte de ella: recibimos algo y aportamos algo. En esta escucha recíproca, una ciudad enfiestada es una ciudad en la cual podemos encontrarnos y hablar, bailar y reír, pero también recogernos y aislarnos, encontrarnos en la intimidad y en el silencio del otro.

¹⁵ Las actuales investigaciones de los ejércitos sobre el sueño conducen a la “producción” de un soldado “insomniaco” que duerme muy poco y que, por ende, es hiper-eficiente durante varios días seguidos (Crary, 2014).

Referencias

- Alloa, Emanuele (2012). “Iconic Turn”. Alcune chiavi di svolta. *Lebenswelt* (2). 144-159. DOI: 10.13130/2240-9599/2664.
- Bettayeb, Kheira (2014, 16 de junio). La biodiversité sur écoute. *CNRS Le journal* (en línea). Recuperado el 20 de junio de 2017 de <https://lejournel.cnrs.fr/articles/la-biodiversite-sur-ecoute>.
- Boehm, Gottfried (2009). *La svolta iconica. Modernità, identità, potere*. Roma: Meltemi.
- _____, ed. (1995). *Was ist ein Bild?* Munich: Bild und Text.
- Crary, Jonathan (1994). *L'Art de l'observateur : Vision et modernité au XIXe siècle*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- _____. (2014). 24/7. *Le Capitalisme à l'assaut du sommeil*. París: La Découverte.
- Dardot, Pierre; Laval, Christian (2014). *Commun. Essai sur la révolution au XXIe siècle*. París: La Découverte.
- Di Monte, Maria Giuseppina; Di Monte, Michele (2009). L'oggetto ambiguo. In Gottfried Boehm. *La svolta iconica. Modernità, identità, potere, a cura di M. Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte*. Roma: Meltemi. 7-35.
- Donadieu, Pierre (2014). *Paysages en commun*. Valenciennes: PUV.
- Erimée, Elsa; Chateauminois, Agathe (2015, 22 de octubre) Journée portes ouvertes d'ACOEM: le CIDB sensibilise les familles aux risques auditifs. *CidB. Centre d'information sur le bruit* (en línea). Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://www.bruit.fr/journee-portes-ouvertes-dacoem-le-cidb-sensibilise-les-familles-aux-risques-auditifs.html>.
- Feld, Steven (2016, 11 de abril). 40 ans, 4 continents: Réflexions sur l'anthropologie du son et l'acoustémologie. In Christine Guillebaud, Rosalia Martinez et Makis Solomos. *Séminaire international Espace-son. Approche interdisciplinaire des milieux sonores*. París: Université Paris Ouest la Défense.
- CNRS. RTP Visual Studies. *Institut des sciences humaines et sociales, Centre National de la Recherche Scientifique* (en línea). Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://www.cnrs.fr/inshs/recherche/RTP-Visual-Studies/definition.htm>.
- Jay, Martin (1993). Les régimes scopiques de la modernité. *Réseaux*, 11(61), 99-112. DOI: 10.3406/reso.1993.2406.
- Jullien, François (2014). *Vivre de paysage ou L'impensé de la Raison*. París: Gallimard.
- La Cecla, Franco (2011). *Contre l'architecture*. París: Arléa.
- Le Breton, David (2006). La conjugaison des sens : essai. *Anthropologie et sociétés*, 30(3). 19-28. DOI: 10.7202/014923ar.

- Mariétan, Pierre, dir. (2014). *Sonorités 8. Pour la recherche d'une haute qualité sonore environnementale, sa mise en oeuvre dans la création architecturale, paysagère et urbaine*. Nîmes: Champs Social.
- Mitchell, William John Thomas (1992). The Pictorial Turn. *Artforum*, 30. 89-94.
- _____ (2008). *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Palermo: Duepunti.
- Montès, Christian (2013, 12 de abril). Étudier les bruits de la ville. *Métropolitiques* (en línea). Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://www.metropolitiques.eu/Etudier-les-bruits-de-la-ville.html>.
- Schafer, Raymond Murray. (2010). *Le paysage sonore, le monde comme musique*. Marseille: Wild Project.
- Pallasmaa, Juhani (2010). *Le regard des sens*. París: Éditions du Linteau.
- Sartori, Giovanni (2000). *Homo videns. Televisione e post-pensiero*. Roma/Bari: Laterza.
- Simay, Philippe (2013). Préface. In Georg Simmel. *Les grandes villes et la vie de l'esprit (1903) suivi de Sociologie des sens (1907)*. París : Petite Bibliothèque Payot. 27-28. (Le Breton, 2006: 24).
- Simmel, Georg (2013). *Les grandes villes et la vie de l'esprit (1903) suivi de Sociologie des sens (1907)*. París: Petite Bibliothèque Payot.
- Stiegler, Bernd (2008). "Iconic Turn" et réflexion sociétale. *Trivium*, (1) (en línea). Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://trivium.revues.org/308>.
- Turri, Eugenio (2004-2010). *Il paesaggio e il silenzio*. Venecia: Marsilio.
- Woloszyn, Philippe (2012). Du paysage sonore aux sonotopes. *Communications* ("Les bruits de la ville"), (90). 54.
- Zambrini, Silvia (2011, septembre). Technologies et transformations sociales. *Sonorités* (6). 63-68.

Traducción de Carolina Benavente

Capitalismo, sonidos y procesos de subjetivación en la ciudad contemporánea*

Carmen Pardo Salgado

Universidad de Gerona / Universidad de Barcelona

carme.pardo@udg.edu

Resumen

Este texto tiene por objeto sondear algunos de los nexos que se tejen entre el sistema económico predominante, los sonidos que habitan la ciudad y la creación de procesos de subjetivación. Para ello, se parte de una primera aproximación a la percepción de la ciudad desde el oído, que conduce a la consideración de la ciudad como una máquina estética productora de la sensibilidad. A continuación, se analiza el vínculo entre máquina estética y capitalismo para atender a la modificación espacio-temporal que instauran los sistemas técnicos que rigen la ciudad. En este espacio-tiempo urbano y desde el oído, la hipersonorización se convierte en el rasgo fundamental de la máquina estética. El modo en el que la hipersonorización afecta al uso de la música en los grandes centros comerciales, o en los bares y restaurantes conduce, finalmente, a mostrar sus efectos sobre la producción de subjetividad.

Palabras clave

Capitalismo, sonidos, subjetivación, hipersonorización.

Capitalism, sounds and processes of subjectivation in the contemporary city

Abstract

This text aims to probe some of the nexuses that are woven between the predominant economic system, the sounds that inhabit the city and the creation of processes of subjectivation. To do this, we start with a first approximation to the perception of the city from the ear, which leads to the consideration of the city as an aesthetic machine producing sensitivity. Next, the link between the aesthetic machine and capitalism is analyzed to deal with the spatial-temporal modification established by the technical systems that govern the city. In this urban space-time and from the ear, the hypersonorization becomes the fundamental feature of the aesthetic machine. The way in which hypersonorization affects the use of music in large shopping centers, or in bars and restaurants leads, finally, to show its effects on the production of subjectivity.

Keywords

Capitalism, sounds, subjectivation, hypersonorization

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017.

Capitalismo, sons e processos de subjetivação na cidade contemporânea

Resumo

Este texto visa investigar alguns dos nexos que se entrelaçam entre o sistema econômico predominativo, os sons que habitam a cidade e a criação de processos de subjetivação. Para fazer isso, começamos com uma primeira aproximação à percepção da cidade a partir da orelha, o que leva à consideração da cidade como uma máquina estética produzindo sensibilidade. Em seguida, o vínculo entre a máquina estética e o capitalismo é analisado para lidar com a modificação espaço-temporal estabelecida pelos sistemas técnicos que governam a cidade. Neste espaço-tempo urbano e da orelha, a hipersonorização se torna a característica fundamental da máquina estética. A maneira pela qual a hipersonorização afeta o uso da música em grandes centros comerciais, ou em bares e restaurantes, leva, finalmente, a mostrar seus efeitos na produção de subjetividades.

Palavras-chave

Capitalismo, sons, subjetivação, hipersonorização.

La ciudad desde el oído

En su manifiesto *El arte de los ruidos* (1913), el futurista Luigi Russolo invita a atravesar “una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos” (1998: 10). Poco después, en 1921, los dadaístas proponen sus primeros paseos por la ciudad de París. Se trata de acceder a lugares que normalmente pasan desapercibidos desde el punto de vista estético, lugares considerados anodinos (Carreri, 2006: 49). A partir de entonces, se incrementa el interés de los artistas por los aspectos de la ciudad que antes eran considerados banales, lo que, a su vez, va a producir cambios sustanciales en la producción artística¹.

Más de cien años después de la propuesta de Russolo, es preciso empezar a interrogar los resultados de este ponerse a la escucha de la ciudad. Son muchas las cuestiones que se podrían suscitar, desde las relaciones de los sonidos de la ciudad con la música de nuestro tiempo, hasta los efectos de esta música en las formas de vida en la ciudad, pasando por las transformaciones que implica el debilitamiento del paradigma visual en pro del incremento de la importancia de la escucha. De entre todas ellas, se opta en este texto por sondear algunos de los nexos que se tejen entre el sistema económico predominante, es decir la hegemonía neoliberal, los sonidos que habitan la ciudad y la creación de procesos de subjetivación².

La exhortación de Russolo se realizaba, como es sabido, en consonancia con una alabanza de los nuevos sonidos surgidos del progreso de la industria. Estos sonidos habían producido, para los futuristas, una modificación de la sensibilidad que

¹ Centrándonos en lo sonoro se recordarán los *musicircus* iniciados por John Cage a finales de los años 1960 y los paseos sonoros de Max Neuhaus. Cage toma el nombre de *musicircus* de un poema de E.E. Cummings, “*Here of this Earth. Musicircus*”. Para el músico, indica la ejecución simultánea de dos o más obras distintas. Se trata de producir una experiencia semejante a la de la vida cotidiana, como la que él sintió en las calles de Sevilla en su primer viaje a Europa en los años 1930 (Cage y Charles, 1981: 146). Por su parte, los paseos de Neuhaus tienen lugar entre 1966 y 1976. En el primero, el artista invita a unos amigos a un recorrido por las calles de Manhattan con el objetivo de escuchar, lo que se explicita con la palabra *LISTEN* impresa en las manos de los participantes. Para Neuhaus, la exigencia de la escucha de todos los sonidos se sitúa como centro de una experiencia que reorientará la escucha considerada musical (Neuhaus, 1990: 190-192).

² Se sigue al respecto la noción de subjetividad de Félix Guattari, quien no concibe la subjetividad como una oposición entre el sujeto individual y la sociedad y considera que, frente a la obsesión de la economía neoliberal por el crecimiento, la producción de subjetividad debe tener como fin el enriquecimiento de la relación con el mundo (Guattari, 1990; 1996: 11-46).

conllevaba el rechazo de la música anterior. Hastiados del *Claro de luna* de Beethoven, los oídos futuristas querían complacerse entonando y orquestando los ruidos-sonidos de las calles³.

Atravesar hoy, desde el oído, las calles de una gran capital moderna puede resultar fascinante, pero no conlleva, necesariamente, una defensa a ultranza de una noción de progreso ligada a un sistema económico que, ensalzando unas formas de vida sonora, potencia la desaparición de otras⁴. Tampoco implica que la sensibilidad contemporánea se haya hartado de la música de Beethoven.

Russolo no pudo prever los efectos de la proliferación de la radio y de los medios de reproducción sonora sobre los gustos y la sensibilidad de los hombres. Pero este músico futurista contribuyó, en gran manera, a llamar la atención sobre el vínculo entre los sonidos del progreso, el sistema económico que rige la ciudad, y la sensibilidad de sus habitantes. Este vínculo enseña que, en consecuencia, ponerse a la escucha de la ciudad no es meramente una cuestión estética, es asimismo plantear una cuestión ética, tal y como en los años 1970 mostró Raymond Murray Schafer. Esta cuestión ética puede ser planteada, como lo hacía Schafer al explicar el paso del paisaje pre-industrial al industrial, en términos de una distinción entre los sonidos de baja calidad (*lo-fi*) y los de alta calidad (*hi-fi*) (1994: 43), pero se prefiere optar aquí por un acercamiento que no incluya, obligatoriamente, este tipo de valoración respecto a lo sonoro. Por ello, y sin menoscabar la importancia que tiene, vamos a dejar de lado la problemática de los niveles de sonido en la ciudad y sus efectos en la sensibilidad y nos centraremos ya no en la urbanidad, sino en la urbanización del oído a través del sonido⁵.

³ Se recordará que el segundo manifiesto de Filippo Tommaso Marinetti llevaba por título *¡Matemos el claro de luna!* (1909).

⁴ La creación de mapas sonoros de ciudades y grandes regiones ha contribuido a la toma de conciencia de los sonidos que están en peligro de extinción. En España, encontramos numerosos trabajos que dan cuenta de la importancia del sonido y de la escucha en la actualidad. Desde el recientemente desaparecido colectivo *Escoitar.org*, con el mapa sonoro de Galicia, hasta *Sons de Barcelona* (<http://barcelona.freesound.org/>) o *Soinumapa* en el País Vasco (<http://www.soinumapa.net/>). Otro lugar ocuparían los archivos sonoros como el Sonoscop (<http://caos.sonoscop.net/>) o el Museo de los Sonidos en Peligro de Extinción, de la Fonoteca Nacional de México (http://rva.fonotecanacional.gob.mx/fonoteca_itinerante/extincion.html).

⁵ La terminología usada hace referencia a Kant, quien, en la segunda edición de la *Crítica del Juicio* (1793), añade un conocido fragmento en el que culpa a la música de una “cierta falta de urbanidad” porque “extiende su influencia más allá de lo que se desea (sobre la vecindad); y de ese modo, por decirlo así, se impone, y, por tanto, perjudica a la libertad de los que están fuera de la reunión musical, cosa que no hacen las artes que hablan a los ojos (...)” (Kant, 1991: 290).

Desde el oído, la ciudad aparece como una textura sonora heterogénea que convida a una multiplicidad de escuchas distintas. Los sonidos de la ciudad imprimen diferentes velocidades en los movimientos de los ciudadanos. Desde la señal del cierre de puertas en un transporte público, hasta las bandas sonoras que escapan de los grandes centros comerciales, se van inscribiendo *tempos* diferentes en la sensibilidad. Recorriendo la ciudad se habitan numerosas tramas acústicas que, a su vez, nos atraviesan y de las que somos asimismo responsables. Sin los altavoces, sin los sonidos de los motores o sin el murmullo sordo de la muchedumbre, la ciudad y los ciudadanos serían otros.

Prestar oídos a los sonidos de la ciudad implica una escucha múltiple que oscila entre la escucha atenta para la supervivencia o el placer estético y la escucha distraída. Pero, al mismo tiempo, esta escucha múltiple tiende cada vez más a la serialización, como ocurre, notoriamente, en los centros de las grandes ciudades ocupadas por los mismos centros comerciales y locales de ocio que van difuminando los contornos sonoros propios de la ciudad. Desde el oído, la ciudad es una gran máquina estética productora de la sensibilidad. Esta ciudad-máquina no se corresponde con una sola partitura en la que se inscribiría la construcción sensible. Cartografiar su densidad sonora apela a partituras múltiples y cambiantes.

En correspondencia con el sistema económico neoliberal que traza el desarrollo de toda ciudad, la noción de ciudad-máquina cuenta con un amplio recorrido conceptual que ha llevado también a calificar la ciudad como una “máquina de crecimiento”; como una “máquina de diversión” o, incluso, como una “máquina de movilidad”, entre otros apelativos⁶. Centrándonos aquí en lo que denominamos la máquina estética, pasaremos a analizar su relación con esta fase del capitalismo conocida como hegemonía neoliberal.

Máquina estética y capitalismo: la hipersonorización

En 1969, Xavier Rubert de Ventós planteaba la necesidad de hacer de la ciudad una obra de arte en la que los hombres pudieran reconocerse y calificaba a nuestras ciudades como alienadas:

Como el *capital* que, producto del esfuerzo humano, se ha convertido en una entidad exterior en la que el hombre ya no se reconoce y que termina dominándolo, así también la *ciudad moderna* es el producto de unos ciudadanos que ya no la reconocen

⁶ La noción de ciudad-máquina deriva de la metáfora LeCorbusierana de la “machine-à-habiter” (máquina de habitar) (Le Corbusier, 1925: 219). Existen distintas concepciones de la ciudad-máquina (Molotch, 1976; Clark, 2004; Rousseau, 2008).

como suya y de la que son esclavos; que se ha convertido en opaco, autónomo e impersonal. La ciudad alienada no actúa como *mediadora*, sino como una *divisora* entre los hombres. En ella no hay —o hay muy pocos— espacios significativos de las formas de vida de sus habitantes: todo es esplendor comercial o anonimato (Ventós, 1969: 261)⁷.

Siguiendo a Ventós, la relación entre los hombres y la ciudad consistiría en la enajenación. Los ciudadanos ya no tendrían una ciudad en la que reconocerse. La ciudad que se ha ido construyendo pensando más en el crecimiento económico que en el de sus habitantes se ha homologado, para Ventós, con el capital y se ha convertido en una entidad exterior. Ciertamente, todas las grandes ciudades tienden a reproducir las mismas imágenes publicitarias, los mismos centros comerciales; últimamente, también, los mismos museos; y tienden a generar el mismo tipo de sonidos. Y, en este proceso, las variantes se van reduciendo rápidamente. En esta progresiva uniformización, los ciudadanos tal vez no reconocen su ciudad como propia, pero son capaces de trazar los rasgos preponderantes de toda ciudad contemporánea. El reconocimiento se da en la repetición.

La ciudad alienada de Ventós ha sido teorizada, posteriormente, como la “no ciudad”. Françoise Choay explica esta “no ciudad” refiriéndose a los sistemas técnicos —materiales e inmateriales— y a los objetos técnicos que forma un sistema operatorio que vale en todas partes, sea en la ciudad o en el medio rural (Choay, 2006: 167, 191). En esta “no ciudad”, el flujo del dinero, de la mercancía y de los ciudadanos convertidos en consumidores se suma al flujo de las imágenes y de los sonidos. Estos sistemas instauran un nuevo espacio-tiempo que va gestando otro modo de vida.

Si la ciudad es una máquina estética productora de la sensibilidad, entonces esta “no ciudad” está generando una sensibilidad que es válida asimismo en todo lugar. La sensibilidad de los ciudadanos formaría parte de una suerte de sensibilidad global, uniformizada. La máquina estética se convierte, entonces, en un juego de muñecas rusas en la que se van descubriendo en su interior, la máquina de crecimiento, la de diversión, la de movilidad y tantas otras aún sin nombrar.

En la ciudad alienada, en la “no ciudad”, se multiplican los sonidos y la música. La máquina estética urbana los deja escuchar en una continuidad que termina por

⁷ “Com el capital que, producte de l'esforç humà, ha esdevingut una entitat exterior en la qual l'home ja no es reconeix i que acaba dominant-lo, així la ciutat moderna és el producte d'uns ciutadans que ja no la reconeixen com a seva i de la qual són esclaus; que ha esdevingut opac, autònom i impersonal. La ciutat alienada actua com a mediadora, sinó com a divisora entre els homes. En ella no hi ha —o hi molt pocs— espais significatius de les formes de vida dels seus habitants: tot és esplendidesa comercial o anonimat.” Las palabras destacadas son del autor.

hacer del silencio un ideal. El silencio queda convertido en una idealización nostálgica que contribuye a la supuesta oposición entre el mundo rural y el bullicio de la vida en la gran ciudad. Esto se traduce, en la misma ciudad, en una división entre barrios populares y ruidosos y barrios residenciales y silenciosos⁸.

En este espacio-tiempo urbano, la hipersonorización es el término que designa, desde el oído, el nuevo régimen en el que se encuentran lo sonoro y la ciudad.

La hipersonorización se convierte en un rasgo fundamental de la máquina estética. La hipersonorización es el resultado de la multiplicación de lo sonoro y encuentra alguna de sus ejemplificaciones en la ubicuidad de lo sonoro y en su aumento de intensidad y presión (Gómez, 2016: 135-139). La hipersonorización afirma la era de la hiperrealidad (Baudrillard, 1978: 7) y certifica esta época de hiperconsumo (Lipovetsky, 2007) e hipercapitalismo o capitalismo global.

Si en 1928, Paul Valéry se quejaba de que era imposible comer o beber en un café sin ser perturbado por un concierto, en la actualidad, la digitalización de lo sonoro anuncia que nos encontramos en este nuevo régimen, tanto en lo que concierne a lo sonoro como a la ciudad (Valéry, 1962: 1285-1286). En este régimen, la ubicuidad de los sonidos se encuentra en armonía con el nuevo espacio-tiempo que instaura lo urbano. En este espacio-tiempo, la circulación y la velocidad son primordiales. El transporte de mercancías, los desplazamientos de personas o la comunicación de las informaciones generan la ilusión de un espacio-tiempo continuo que opaca la discontinuidad y heterogeneidad del espacio-tiempo urbano. En este sentido, lo urbano comparte con la percepción de los sonidos de la ciudad, su carácter heterogéneo y discontinuo⁹. Se puede afirmar, en consecuencia, que la hipersonorización responde, perfectamente, al nuevo régimen espacio-temporal instaurado por los sistemas y objetos técnicos que uniformizan la ciudad.

La hipersonorización, igual que las imágenes publicitarias, produce un ambiente: afecta a la escucha de la ciudad y a la escucha de uno mismo.

La hipersonorización supone la banalización del sonido, del mismo modo que las imágenes violentas de los filmes y los informativos producen la normalización de la violencia. Esta hipersonorización está ligada, como se ha visto, al desarrollo industrial y a la forma de vida urbana. Sin embargo, no podemos caer en la tentación de realizar oposiciones fáciles. El sistema económico actual se caracteriza por

⁸ Una sencilla consulta al *Mapa estratégico de ruido* de Barcelona (2016) puede ejemplificar esta afirmación.

⁹ La desagregación del tejido urbano, o la segregación social son algunos ejemplos de esta discontinuidad y heterogeneidad.

la dificultad para establecer dicotomías, pues ha sido capaz de integrar tanto sus finalidades como los discursos que se oponen a ellas. Un ejemplo de esta capacidad es la fábrica que Volkswagen construyó en el centro histórico de Dresde en el año 2001. Conocida como “La Fábrica Transparente” (*Die Gläserne Manufaktur*), está realizada en vidrio y en ella, según reza la página de comunicación de la empresa, “el cliente puede observar en directo el nacimiento de su berlina de lujo” (Volkswagen, 2002). Los trabajadores visten de blanco, como en un laboratorio, y se mueven en silencio. El suelo está recubierto de un parquet canadiense que absorbe el ruido producido por máquinas y trabajadores. Esta fábrica es silenciosa (Comeron, 2007). Le siguieron otras construcciones, como el edificio central de la fábrica de BMW en Leipzig, de los arquitectos Zaha Hadid y Patrick Schumacher, con espacios de aislamiento acústico que sirven para las reuniones de los directivos o como islas de comunicación para los trabajadores. Y se les suma la empresa Ford transformando la fábrica de River Rouge (Dearborn, Michigan) en una fábrica verde, con la colaboración del arquitecto William McDonough. Por ello, es preciso afirmar que la hipersonorización produce tanto la banalización de lo sonoro como la valoración del silencio. Esta valoración no afecta, sin embargo, a la puesta en cuestión del impacto de la industria automovilística en el ecosistema de una gran ciudad. Recuérdese tan solo que el bajo continuo de la ciudad contemporánea es el sonido de los motores de los vehículos.

Hipersonorización y procesos de subjetivación

La hipersonorización afecta también a la música que se hace omnipresente en los grandes centros comerciales o en los bares y restaurantes. La música forma parte esencial del ambiente que se crea para el consumidor¹⁰. Junto a la arquitectura del lugar o la iluminación, la música que suena, sea como fondo o situándose en primer plano, puede ser más importante que el producto que se ofrece. Numerosos estudios han mostrado la incidencia del uso de la música en las ventas y en el comportamiento de los clientes. Se ha analizado el efecto del *tempo* de la música (Milliman, 1982, 1986; Kellaris y Rice, 1993; Eroglu et al., 2005), el volumen (Wilson, 2003), el tipo de música en función del producto y/o del consumidor, su edad o el extracto social, entre otros (Yalch y Spangerberg, 1990; North y Hargreaves, 1998; Turley, 2000). A ello se añade, en los últimos años, la relación de la música en estos espacios con la producción de subjetividad (DeNora, 2000: 46-74; LaBelle, 2010: 163-200).

¹⁰ Philip Kotler (1973-1974) señaló la importancia de la atmósfera creada en relación con la venta de los productos. En el presente texto, se traduce el término inglés *atmospheric* por ambiente.

Es sabido que los efectos de la música sobre el comportamiento humano se remontan a la antigua Grecia, con Damon de Oa (siglo V a.c.) considerado como el fundador de la doctrina del *ethos* musical. Según esta doctrina, cada armonía y ritmo posee un carácter propio que afecta al carácter de los ciudadanos y, por ende, al Estado. De modo que, como recuerda Platón: “no se pueden remover los modos musicales sin remover a un tiempo las más grandes leyes”, como dice Damón y yo creo” (Platón, 1969: 424c 5-6).

Los estilos de música inciden directamente sobre los ciudadanos y sobre el Estado. Si esto se mantiene, tal y como apuntan los estudios realizados, entonces, volviendo al centro comercial, a los bares y a los restaurantes, hemos de convenir que los estilos de música en esos espacios ejemplifican, aunque sea idealmente, caracteres y formas de vida.

El ambiente que la música contribuye a crear es un ambiente acústico-emotivo que impregna al consumidor y a la mercancía expuesta. El deseo del objeto se gesta en una relación compleja que incluye al ambiente en sus aspectos sonoro, visual, táctil, olfativo, los que, potenciado por lo musical, se asocian a una forma de vida que puede ser, a grandes trazos, acorde con la vida que el consumidor lleva o que incorpora una fantasía que dura el tiempo en el que se permanece en ese ambiente. El ambiente acústico-emotivo conduce a la producción de formas de ser y de estar fluidas, que concuerdan con el modelo solicitado en esta sociedad que Zigmunt Bauman (2000) calificó como líquida.

En una sociedad donde el imperativo es que todo fluya y sea adaptable –los objetos y los sujetos, los espacios y comportamientos– para que el capital pueda fluir sin obstáculos, la atención a la creación de ambientes es crucial. En la percepción del ambiente intervienen, de modo simultáneo, distintos sentidos y no es preciso que se dé un reconocimiento consciente de lo percibido. El ambiente produce situaciones, no focaliza objetos. Por ello, la percepción del ambiente genera un sentimiento que no requiere ser traducido en ideas. La percepción del ambiente no pone frente a frente a un sujeto y un objeto, sino que constituye una forma de estar emocionalmente en una situación en la que ambos, sujeto y objeto entran en continuidad. Como explica Paul Zumthor, percibimos el ambiente a través de una sensibilidad emocional que actúa en forma extremadamente rápida y que necesitamos para sobrevivir (2006: 13). En este contexto, la música ocupa un lugar primordial, por su capacidad para producir ambientes externos e internos y, además, dejando sentir la continuidad entre ambos. El ambiente que se crea con la música aporta dinamismo, fluidez, inmersión y su carácter efímero apela a

la renovación constante que tanto interesa al capital¹¹. La música establece un nexo entre el ambiente creado en el espacio comercial y el que se crea en el cliente oyente. De este modo, la música puede incrementar las ventas y dirigir el deseo del cliente. La música que suena de fondo indica el tipo de producto a desear (De Nora y Belcher, 2000: 19). Estudios sobre el efecto de la música en las decisiones sobre el consumo de vino muestran, por ejemplo, que, si en un supermercado se emite música francesa, los clientes compran más vino francés, así como en un restaurante donde suena música clásica se tiende a consumir vinos más caros que si se programan *Los 40 Principales* (North, 2012: 293). La música actúa, en consecuencia, como una suerte de ingeniería del deseo del consumidor. En este proceso, ¿qué tipo de escucha realiza el consumidor que participa de la escena creada en el centro comercial?

Se acostumbra a considerar que el consumidor tiene una percepción distraída que lo convierte en altamente manipulable. En esta percepción, la escucha actúa en simultaneidad con el resto de los sentidos, no se encuentra focalizada. Esto no significa que el consumidor se encuentre a merced del ambiente creado, ya que las características subjetivas y culturales actúan de filtro de la percepción. Sin embargo, no hay que menospreciar la influencia de estos mecanismos para producir al sujeto como sujeto que desea. En esta relación, lo importante es saber qué intercambio se produce entre las melodías, los ritmos que suenan en el centro comercial, el bar o el restaurante y la vida afectiva, cognitiva y, finalmente, el comportamiento adoptado.

¿Qué es lo que cantamos y canta en nosotros? ¿Cómo actúa aquello que nos mueve, los bailes de los dependientes o los de uno mismo en el probador? ¿Qué nos hace y qué le hacemos a la música?

¹¹ En la página web de Movistar dedicada a promocionar el papel de la música en el incremento de un negocio se lee: "Hay pocos casos tan representativos para el marketing sensorial como el caso de las tiendas de ropa Abercrombie, famosas por su música, su iluminación y su olor tan característico. El ambiente de sus tiendas recrea algo más parecido a una discoteca que a una tienda de ropa tradicional. La música está a todo volumen, la iluminación es tan tenue que apenas se pueden ver los colores de las prendas. Y el perfume característico de la marca (su odotipo) impregna absolutamente todo lo que hay en la tienda e incluso puede ser detectado varios metros antes de entrar en ella. En ciertos momentos los dependientes incluso bailan generando de nuevo una experiencia del consumidor más cercana a una discoteca que a una tienda. / La estrategia es clara. El disfrute sensorial atenúa el raciocinio, apela a nuestro sistema límbico (aquel que nos hace sentir emociones) y consigue que las emociones tomen la voz cantante en las decisiones de compra. Ya no estamos sometidos a la 'tensión del acto de compra', sino que estamos disfrutando, bajamos la guardia." (López, 2 de octubre de 2012).

La conciencia o no de ese intercambio, de su consistencia, o la capacidad de respuesta, en suma, serán cruciales para establecer una producción de subjetividad que responda al deseo de uno mismo y no al del capital. Ser seducido por el ambiente es, en cambio, prestarse a un intercambio inconsistente. Se puede argumentar que se está en la experiencia del puro fluir, pero es preciso recordar que este fluir es una de las características centrales del sistema neoliberal. El valor de lo que suena, lo que se compra o las emociones del consumidor entran en un intercambio en el que lo que cuenta es el establecimiento de un proceso que siempre termina en el mismo lugar: el cajero.

La percepción responde a la mercantilización. El deseo del capital deviene deseo de un ambiente, de una música, de un objeto y se convierte en el deseo social. La producción de subjetividad es alcanzada por ese deseo en el que lo social, el capital y el individuo, pueden llegar a ser homologables. En esta deriva, la música aparece como la encarnación sonora del deseo en movimiento. La música incita a poseer y posee. El *tempo* de la música y el del consumidor se acompañan en un ejercicio que tiene su finalidad en la adquisición sin fin.

Estas reflexiones nos traen los ecos del *Discurso de la servidumbre voluntaria*, de Étienne de La Boétie (1980), o la pregunta de Baruch de Spinoza respecto al régimen monárquico, al interrogar por qué los hombres luchan por la esclavitud como si se tratara de su salvación (1986: 64). Responder a esta cuestión excede las pretensiones de este texto, pero, si nos centramos en la música, tenemos que convenir que es su capacidad imitativa, mayormente, la que conduce al sometimiento. De todos es sabido que la música es el arte que más se ha utilizado y se sigue utilizando para ejercer el poder. Desde su uso en las guerras y en los campos de concentración, hasta los cantos de trabajo en las plantaciones o los cantos religiosos en los templos. La música potencia la fuerza, el coraje, la fe y también los debilita. La música tiene el poder de conducir al oyente, de transportarlo y se le ha atribuido, asimismo, el poder de captar aspectos que, usualmente, quedan ocultos a los procedimientos cognitivos del intelecto. Por ello, la música, desde la antigüedad se ha considerado un arte imitativo (Platón, 1969: 395c; Halliwell, 2002).

La música es, además, un arte social. Tradicionalmente, la música ha sido una práctica colectiva con una función ritual y/o lúdica. La unión de su carácter mimético y colectivo la han llevado a ser usada como instrumento de poder para uniformizar las emociones y los comportamientos, para crear un estado, un ambiente. Entonar una canción puede liberar o destruir, aunque sea sólo durante el tiempo que dura esa tonada. Entonces, ¿por qué cantarla cuando se vuelve destructiva? ¿Ocurre lo mismo respecto a los sonidos cotidianos de las calles de una gran ciudad? ¿Entona el ciudadano esos sonidos?

Si el hombre, siguiendo a Aristóteles, es un animal político y mimético (1989: 1253a; 1946: 1448b), como se evidencia desde la adquisición de los primeros aprendizajes en la infancia, no pueden despacharse estas cuestiones con una simple negación. Parece descabellado pensar que una especie puede entonar sonidos que celebran en cierto modo su esclavitud, siquiera moral. Sin embargo, esto puede darse. Un ejemplo lo encontramos en otra especie de animales que, al tratarse de sonidos, resulta altamente mimética: los pájaros. De entre esta especie, destaca el conocido pájaro-lira. Habitante de los bosques de Australia, el ave-lira macho es capaz de imitar el canto de otros pájaros, los pasos de la gente, el chirriar de los frenos de un automóvil, el sonido de una cámara fotográfica, el sonido de una motosierra, el sonido de un árbol cayendo o el de la sirena de una ambulancia, entre otros¹². Este animal imita los sonidos de su hábitat y, entre ellos, se encuentran los sonidos que amenazan con su propia destrucción. Se puede pensar que es un ejemplo extremo, pero nuestra capacidad mimética nos lleva también a entonar los sonidos que sirven para la propia esclavitud.

La capacidad imitativa permite adaptarse al medio, pero, cuando este medio está formado por los hilos sonoros de un sistema económico que puede dañar al individuo y a la sociedad, entonces es imprescindible subvertir el modo en el que se escucha y se entona. Se hace necesario un cambio de actitud que aleje el fantasma de una vida uniformizada. Para ello, pensamos que la máquina estética debe convertirse en una máquina productora de posibilidades de vida. Esto significa comprender que la máquina somos todos y que, en consecuencia, escuchar la ciudad contemporánea significa atender a su composición y a la composición de sus ciudadanos. Esta actitud supone una escucha de la propia escucha, que permita comprender la ciudad y sus habitantes sin seguir los códigos de interpretación fijados por la economía neoliberal. Escuchar y escucharse es, a su vez, la condición indispensable para atender a los procesos de subjetivación que se dan en la ciudad contemporánea.

Referencias

Aristóteles (1989). *Política*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

Aristòtil (1946). *Poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Barberá, Jaume, dir. (1º de febrero de 2010). Carlos Lois (39'53''). *Singulars TV3*. Barcelona: Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals. Recuperado el 5 de septiembre de 2016 de <http://www.ccma.cat/tv3/alcanta/singulars/carlos-lois/video/2684330/>.

¹² De entre los numerosos documentos que pueden encontrarse en la red sobre las habilidades del pájaro lira se remite aquí a una entrevista con el profesor Carlos Lois (Barberá, 1º de febrero de 2010).

- Barcelona (2016). *Mapa estratégico de ruido*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. Recuperado el 12 de septiembre de 2016 de http://w20.bcn.cat/WebMapaAcustic/mapa_soroll.aspx.
- Bauman, Zigmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Cage, John; Charles, Daniel (1981). *For the Birds*. Boston-Londres: Marion Boyars.
- Careri, Francesco (2006). *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*. Turín: Einaudi.
- Clark, Terry (2004). *The city as an Entertainment Machine*. Boston: Elsevier.
- Comeron, Octavi (2007). *Arte y postfordismo (notas desde la Fábrica Transparente)*. Madrid: Trama.
- DeNora, Tia (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Ventós, Xavier Rubert (1969). *Teoria de la Sensibilitat II*. Barcelona: Llibres a l'abast.
- Eroglu, Sevgin; Machleit, Karen; Chebat, Jean-Charles (2005). The interaction of retail density and music tempo, effects on shopper responses. *Psychology and Marketing*, 22 (7). 577-589.
- Gómez, Carlos (2016). Notas sobre decrecimiento y ecología acústica. En Pardo, Carmen, ed. *Art i decreixement / Arte y decrecimiento / Art et décroissance*. Girona: Documenta Universitaria.
- Guattari, Félix (1990). Des subjectivités, pour le meilleur et pour le pire. *Chimères* (8). 23-37.
- _____ (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Halliwell, Stephen (2002). *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Kant, Immanuel (1991). *La crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- Kellaris, James; Rice, Ronald (1993). The Influence of Tempo, Loudness, and Gender of Listener on Responses to Music. *Psychology and Marketing*, 10 (1). 15-29.
- Kotler, Philip (1973-1974). Atmospherics as a Marketing Tool. *Journal of Retailing*, 49 (44). 48-64.
- La Boétie, Étienne de (1980). *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Barcelona: Tusquets.
- LaBelle, Brandon (2010). *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- Le Corbusier (1925). *Urbanisme*. París: Crès.
- López, Salva (2 de octubre de 2012). ¿Qué música escoger para tus clientes? *Con tu negocio*. Bilbao: Movistar. Recuperado el 9 de septiembre de 2016 de <http://www.con-tunegocio.es/marketing/musica-escoger-clientes/>.

- Milliman, Ronald (1982). Using background music to affect the behaviour of supermarket shoppers. *Journal of Marketing*, 46(3). 86-91.
- _____ (1986). The influence of background music on the behaviour of restaurant patrons. *Journal of Consumer Research*, 13(2), 286-9.
- Molotch, Harvey (1976). The City as a Growth Machine: Toward a Political Economy of Place. *The American Journal of Sociology*, 82 (2). 309-332.
- Neuhaus, Max (1990). Listen. En Caleb Kelly, ed. (2011). *Sound (Documents for the contemporary art)*. Londres / Boston: Whitechapel Gallery / The MIT Press. 191.
- North, Adrian; Hargreaves, David (1998). The effect of music on atmosphere and purchase intentions in a cafeteria. *Journal of Applied Social Psychology*, 28 (24). 2254-2273.
- North, Adrian (2012). Wine and Song: The Effect of Background Music on the Taste of Wine. *British Journal of Psychology*, 103 (3). 293-301.
- Platón (1969). *La República*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Rousseau, Max (2008). La ville comme machine à mobilité. Capitalisme, urbanisme et gouvernement des corps. *Métropoles* (3). 181-206.
- Spinoza, Baruch (1986). *Tratado teológico-político*. Madrid: Alianza.
- Turley, L.W., Milliman, Ronald (2000). Atmospheric Effects on Shopping Behavior: a Review of the Experimental Evidence. *Journal of Business Research*, 49 (2). 193-211.
- Valéry, Paul (1962). *Pièces sur l'art*. Oeuvres, vol. II. París: Bibliothèque de la Pléiade.
- Volkswagen (2002, 1° de septiembre). La fábrica de cristal de Dresde. *Sala de comunicación Volkswagen*. Barcelona: Volkswagen Group España Distribución. Recuperado el 12 de septiembre de 2016 de http://comunicacion.volkswagen.es/dossieres/tecnologia-m-ambiente/la-fabrica-de-cristal-de-dresde__819-830-c-24040__.html.
- Wilson, Stephanie (2003). The effect of music on perceived atmosphere and purchase intentions in a restaurant. *Psychology of Music*, 31 (1). 93-112.
- Yalch, Richard; Spangenberg Erich (1990). Effects of store music on shopping behavior. *Journal of Consumer Marketing*, 7 (2). 55-63.
- Zumthor, Paul (2006). *Atmospheres - Architectural environments - Surrounding objects*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser.

ARTÍCULOS

Tránsito al límite de la ciudad. Por los campos acotados de ruido entre el sujeto y la colectividad*

Josep Manuel Berenguer Alarcón
Orquesta del Caos
jmbenguer@sonoscop.net

Resumen

Exploración introspectiva de la percepción sonora, desde lo más íntimo hasta lo más público, centrada en la experiencia de la estratificación del paisaje sonoro, que se relaciona con posibles mecanismos de individualización de estructuras cerradas y autónomas, contribuyentes en su generación y cuya actividad podría llegar a justificar la consideración del paisaje sonoro y sus elementos aislados en términos de formas continuamente mutantes de resultados de los procesos evolutivos a los que sus fuentes se hallarían sujetas.

Palabras clave

Paisaje sonoro, clausura sónica, ruido, evolución.

Transit to the limit of the city. Through the limited fields of noise between the subject and the community

Abstract

Introspective exploration of the sound perception, from the most intimate to the most public, centered on the experience of the stratification of the soundscape, which is related to possible mechanisms of individualization of closed and autonomous structures, contributing in its generation and whose activity could arrive to justify the consideration of the soundscape and its isolated elements in terms of continuously mutant forms, as a result of the evolutionary processes to which its sources would be subject.

Keywords

Soundscape, sonic closure, noise, evolution.

Transitar para o limite da cidade. Através dos campos delimitados de ruído entre o sujeito e a comunidade

Resumo

Exploração introspectiva da percepção do som, do mais íntimo ao mais público, centrada na experiência da estratificação da paisagem sonora, relacionada a possíveis mecanismos de individualização de estruturas fechadas e autônomas, contribuindo para

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017

Josep Berenguer. Tránsito al límite de la ciudad. Por los campos acotados de ruido...

a sua geração e cujas atividades poderiam chegar para justificar a consideração da paisagem sonora e seus elementos isolados em termos de formas continuamente mutantes, como resultado dos processos evolutivos aos quais suas fontes estarão sujeitas.

Palavras-chave

Paisagem sonora, clausura sônica, ruído, evolução.

Dentro

Mientras consigas percibir de la forma más pasiva y el paisaje te envuelva sin que permitas que ningún objeto en particular retenga tu atención, si el paisaje entra en ti sin que lo sientas, si su geometría te atraviesa sin poseerte, sin que interpretes; si, aun así, eres capaz de oír, de escuchar, te encontrarás ante el sonido de lo más íntimo; aquel que se desvanece en cuanto el mundo entra en ti de la mano de la escucha, de la mirada o de cualquier otra percepción exterior suficientemente intensa y atenta; suficientemente profunda. Dejarás de escucharlo siempre que se perfila la particularidad de los límites del mundo, se revelen sus formas, sus cumbres, sus valles, y cada objeto se instale como por arte de magia en su plano, es decir, a la profundidad relativa del campo acústico que le corresponde.

El más radical e íntimo sonido de la rarefacción se manifiesta, en mi caso, como un pitido agudo de altura invariable y nivel bajo, también constante. Pero si le concedo mayor atención, como si se tratara de uno más de los sonidos del mundo —los otros sonidos—, lo percibo, además, ácido, porque es coloreado y brilla igual que el de algunas pantallas de datos cuando están mal ajustadas. Es complejo; bastante más que una senoide única y roma aislada ahí arriba, como podría parecer a la escucha no demasiado atenta, que sólo detectaría lo más sobresaliente de esa señal: una banda de ruido muy estrecha y aguda, centrada en torno a los 15 kHz, cuyo brillo probablemente se deba a que ni la distribución temporal ni el color de los destellos son perfectamente constantes. Ese sonido no es el único componente perceptible; además, hay, mucho más leve y esquiva, de contenido e intensidad variable, como si procediera de un plano espacial lejano, una banda de ruido muy ancha que casi cualquiera convendría en asociar a la respiración del mundo de ahí fuera, ese ruido de fondo permanente que, en última instancia, llena el universo (Serres, 1995: 62) y puede que hasta el vacío más elemental. Sin embargo, cuando estoy seguro de que nada a mi alrededor sería capaz de causar esa sensación tan persistente y real, pero tan tenue, comprendo que viene de mí mismo: es parte de mí. Soy yo. Quizá lo más esencial y desconocido de mi existencia sea ese residuo, mi ruido de fondo; el ruido, a secas, que brota de cualquier cosa que observe en detalle. Por eso, me es muy difícil distinguirlo completamente del que procede de fuera, a menos que me llegue información por un canal distinto del que me proporciona esa emergencia esquiva. Quién no quiere percibirlo o se rehúsa a aceptar su existencia, está obligado a construir filtros y vivir dependiendo de ellos, lo que, a su vez, generará ruido en algún lugar. Los sonidos de la rarefacción tienden a coincidir con los del núcleo de la intimidad. Como lo describiera y divulgara John Cage (1969: 134) —que probablemente padecía de *tinnitus* (Berenguer, 2014), como yo— tras su famosa experiencia en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, puede acompañar a ese agudo un grave

muy tenue, apenas perceptible y tampoco nada puro, que, en mi caso, flotando en la superficie de la banda ancha de ruido, ora emerge, ora se sumerge. No se le opone; no podría, ya que, al ruido blanco, que es su propio complemento, nada puede oponérsele, salvo él mismo. Por el contrario, es su contexto y su contingencia; navega en él y es intrínsecamente distinto. Es su medio y, además de que posee bordes, contrariamente a aquel, no parece ser generado en ninguna instancia del sistema nervioso. Ni siquiera necesariamente en las propias estructuras sensitivas del oído, aunque sí muy cerca. Resultaría para mí de la transmisión por vías no aéreas de cosas como el paso de la sangre por los vasos cercanos, contracciones musculares involuntarias o movimientos ocasionales, a veces tetánicos, en la cadena de *huesecillos* del oído medio. Ambos tipos de señal integran el paisaje sonoro más recóndito del sujeto y, en ausencia de otras señales que los enmascaren, jamás terminan desvaneciéndose completamente. A menos que desplace la atención sonora hacia afuera, para centrarla en algún punto sonoro del mundo, mientras no mire ni escuche ni oiga fuera de mí, ellos continuarán aquí dentro.

Ese continuo de comportamiento mucho menos banal de lo que me permitiría apreciar la habitual superficialidad de la escucha cotidiana, tan y cada vez más fragmentadora de la experiencia, es el sonido de lo más íntimo; el núcleo sónico más secreto de la soledad. Muy rara vez se manifiesta aislado, porque casi nunca estamos completamente solos. Por eso, la mayor parte de las veces se percibe mezclado con otros sonidos procedentes de ámbitos periféricos, cuya intensidad y distribución espectral son capaces de enmascararlo. El más próximo de esos ámbitos continúa siendo propio del sujeto, pero la percepción de sus sonidos es mucho más dependiente del entorno que la de los anteriores. Quizá sea porque tales sonidos ya no estimulan directamente el sistema nervioso o las estructuras internas del oído, sino que emplean los canales por los que llegan los demás: la vía aérea, que pone en movimiento el tímpano, y la vía ósea, la cual, aunque implicando al tímpano, compromete preponderantemente los *huesecillos*, el fluido coclear y las estructuras que baña, que se ponen en movimiento a causa de la vibración de los huesos de la cabeza. Este nuevo fenómeno de flotación, de transición entre presencia y no presencia acústica de la intimidad del sujeto, se manifiesta en diversos escenarios habituales; como al realizar un esfuerzo psíquico, físico o en esas noches en que, incapaces de conciliar el sueño, nos hacemos conscientes de la imagen sonora del latir del corazón o de la respiración, tan variables según el ánimo y el estado de salud. También, como cuando percibimos, resultado de una digestión complicada, los sonidos del peristaltismo propio o, al realizar algún gesto, de preferencia brusco, los sonidos cortos y de apariencia percutiva de las articulaciones y de los huesos; al ocurrir, unos u otros se reparten momentáneamente el primer plano de la atención consciente y, de alguna forma, el yo

se tiñe alternativamente de ellos. Se hace entonces difícil discernir entre las consciencias del yo y del mundo y la verdadera naturaleza de las entidades que se agazapan tras ella (Bateson, 1991: 303). Todo aquí parece asunto de memoria y de consciencia; acaso sólo de memoria, si es que la consciencia se deriva íntegramente de aquella.

Ya afuera, pero no muy lejos

En contacto íntimo con ese mundo sonoro interno, que, provisionalmente y en referencia al concepto de clausura operacional de Maturana y Varela (2003), llamaré clausura sónica. Ya claramente en el exterior, el sentido del oído alcanza el ámbito de los correlatos sonoros de la interacción con el entorno más próximo; aquel en virtud del cual el sujeto se relaciona por acoplamiento con todo lo que no forma parte de él, pero puede contribuir en la emergencia de sensaciones, así como también en su construcción, alterando sus estructuras o siendo, a su vez, transformado por su proximidad. Lo integran sonidos como el del roce de la ropa con el cuerpo o con sí misma, en función de los movimientos y de la naturaleza de la propia ropa; el de los pasos, que depende de las características físicas del calzado y del suelo, de su carácter e intencionalidad. Pero, además, está poblado por la hipercomplejidad sónica de nuestras herramientas, que casi son nosotros, ese ejército creciente de electrodomésticos, *gadgets* y robots que nos rodean, cuyas señales y epifenómenos sónicos se manifiestan imprevisibles, si los tomamos todos en conjunto. También, por la voz de las personas con quienes conversamos y nos relacionamos directamente; por los sonidos de los instrumentos que ellas emplean. Me referiré a este ámbito, también provisionalmente, como el borde externo de su clausura sónica y lo caracterizaré como el mundo sonoro de las acciones propias del sujeto y el de las de aquellos agentes de su entorno con capacidad de condicionarle y, a su vez, de ser condicionados por él. Por supuesto que el sonido se integra en los mecanismos de acoplamiento entre unos y otros, es decir, en las interfaces.

A partir de aquí, más allá del borde de la clausura sónica del oyente, se extiende un dominio sonoro estratificado de límites borrosos, acotables, pero no definibles, donde los planos sonoros sucesivos son percibidos cada vez con menor presencia; lejanía creciente, por supuesto, y valoración subjetiva de capacidad de afectación de nuestras realidades más inmediatas, generalmente decreciente. También, de sentimiento de atenuación de la influencia del oyente sobre las fuentes que representan y de forma directamente proporcional a la percepción de la distancia. La percepción resultante de ese conjunto sonoro, que se halla en movimiento constante e imprevisible, como las partículas de polen en suspensión en un líquido (Brown, 1866: 465-466), depende de una arena de relaciones espaciales de la que no es posible extraer umbrales absolutos que nos orienten en la

resolución de la distancia a la que se halla una fuente sonora dada. En un conjunto complejo de sonidos más o menos distantes, la sensación de pertenencia de uno de ellos a un plano o a otro no tiene por qué mantenerse constante. Todo depende del tira y afloja de la lucha de sus intensidades por la consciencia, que varía a lo largo de su existencia y, así, influye en la aparición y desaparición de experiencias (Varela, Thomson y Rosch, 1997: 106). Es un casi-equilibrio de fuerzas contrastantes en el hecho de la máscara: la intensidad con la que la autonomía de cada ente sonoro se expresa y prevalece o no ante las otras y, en definitiva, resuelve la forma en que los entes sonoros se acoplan (Maturana y Varela, 2003: 121), en virtud de las propiedades funcionales de sus clausuras.

Con la distancia, la identificación de los sonidos aislados se torna cada vez más ardua para el sujeto; sus formas, sus perfiles, sus límites pierden definición, tienden a confundirse tanto con los de los sonidos que percibimos a su misma distancia, como con los de aquellos que pueblan los otros planos que el oído alcanza. De hecho, éste es un dominio de concurrencia por la atención consciente de todos los sonidos de todos los planos, porque los sonidos de los planos lejanos están expuestos a la contingencia de los cercanos, estadísticamente mucho más presentes y con capacidad muy superior de enmascaramiento de los límites de aquellos.

Colectividad

Los sonidos son, además, en cierta forma, residuos de la actividad de sus causantes. Productos de desecho, al tiempo que síntomas. Los que componen esa amalgama que mora más allá de la clausura sónica compiten por la atención consciente individual y también por el conjunto de las posibles atenciones conscientes pobladoras de un área dada. De ahí surge una idea que serviría para caracterizar lo urbano en términos de confluencia de interacciones sonoras entre clausuras operacionales humanas en condiciones de alta densidad, en detrimento de las producidas por fuentes sonoras no antropogénicas, en clara minoría, si se tiene en cuenta que el sonido producido por las máquinas también forma parte de los antropogénicos. La probabilidad de interacción y transformación de la autonomía de los moradores de las ciudades aumenta con la densidad. Con ella, la de los bordes externos de sus clausurasónicas; así es que, desde esa perspectiva, el hecho de que la ciudad sea un lugar de conflicto acústico debería ser considerado como un fenómeno inherente a su naturaleza. El contexto urbano es un espacio donde el borde externo de la clausura sónica de cada sujeto se ve comprometida por la presencia de sus vecinos; otros sujetos, por cierto, de características atómicas comparables, lo que justificaría por sí solo una aproximación teórica basada en los presupuestos del caos determinista. Dada la supuesta contingencia de esa naturaleza, los conflictos sónicos urbanos no tendrían resolución posible. Solo les

estaría dado evolucionar y, quizá, llegar a disolverse, pero esa situación nunca sería final; debería necesariamente dar paso a la generación de otros conflictos, tan caros a los entornos de alta densidad, que resulta atractivo tomarlos como una especie particularmente adaptada a ellos.

Lo enuncio sólo de paso y con mucha cautela: ¿y si la idea de superación de los conflictos guardara alguna relación con esa tan extrañamente extendida valoración positiva del crecimiento? Tal vez conviniera substituir los objetivos de superación de los conflictos con los de transición de un campo conflictivo a otro, a fin de que los sistemas se mantuvieran en movimiento constante, pero sin direccionalidad, de planicie en planicie, como supone Dawkins (1993: 100) que ocurre en la evolución de las especies. Así, la trascendencia de los conflictos tendría como resultado, no su evaporación, sino el cambio dinámico de los estados de ordenación de las cosas y, como epifenómeno, la transformación de las viejas formas culturales junto a la emergencia de las nuevas. Al fin y al cabo, si no existieran conflictos, estaríamos muertos. Nos importa, pues, más que volatilizar conflictos, el aprovechamiento de su energía de la manera más segura y constructiva posible. Sin más consideraciones que lo maten, los conceptos de superación y de crecimiento son tan estáticos como los de decrecimiento o mantenimiento. Mientras no se demuestre lo contrario, su derivada es una constante, algo sin potencialidad alguna de cambio. Desde un punto de vista evolutivo, la derivada del movimiento browniano, el ruido blanco (Granero, 2011: 4), absolutamente imprevisible, resulta mucho más misterioso e inspirador que una simple y estéril recta.

En el límite sonoro de la ciudad

Siempre hemos estado expuestos a señales sonoras borrosas. Quizá el hecho diferencial urbano es que, en la ciudad, lo borroso de los sonidos da comienzo más cerca que en los contextos de baja densidad; como cuando nos rodea la niebla. Es habitual que los habitantes de las ciudades percibamos el campo acústico urbano desde su interior, pues casi cualquier punto de la ciudad se halla en su interior. La ciudad nos rodea casi todo el tiempo; así es que sus sonidos nos llegan de todas partes; como en la jungla, por cierto. En virtud del efecto de máscara que los unos ejercen sobre los otros, emergen y se sumergen rápidamente en ese magma sonoro rugiente y poco diferenciado que nos rodea al salir a la calle y en cuya forma global todos contribuyen en magnitud y forma poco determinables. Juntos, en esa dialéctica de inmersiones y emergencias fortuitas sólo aproximables por métodos inespecíficos, sorprendentemente cobran el mismo aspecto, aunque de mayor presión sonora, que la banda ancha de bajísimo nivel que percibo en condiciones de rarefacción del sonido, a solas, sin más motivo aparente que el daño acumulado en mi oído interno a lo largo de mi historia.

Si desde el interior de la ciudad el paisaje sonoro lejano se percibe en todas direcciones, cabe preguntarse —o mejor, investigar— qué ocurre cuando viajamos a su confín, allí donde se relaciona con los municipios colindantes; si en el comportamiento del sonido se advierte alguna interacción o acoplamiento entre sus clausuras; si sus clausuras sónicas son intercambiables, complementarias, simbióticas, sintomáticas de algún aspecto específico o si no aportan información alguna; si el sonido varía a medida que nos desplazamos del centro al borde o si se producen cambios bruscos en la experiencia sonora al llegar cerca de él. Existen condicionantes de todo tipo que determinan ese espectro de posibilidades. Además, a pesar de lo similares que puedan ser las materias y las fuentes sonoras, su gramática parece muy distinta de una ciudad a otra. Es una cuestión de sucesión y superposición. De tiempo. Intervienen en ello, por ejemplo, la existencia o ausencia de campo abierto, de accidentes geográficos o urbanísticos entre las zonas habitadas de ambos municipios, de vías de comunicación transversales y/o longitudinales entre ambos territorios, así como de su profusión; la existencia o ausencia de planes de crecimiento de una u otra ciudad, de orografía del terreno y del uso real que las poblaciones hacen de todo lo anterior. También, las características culturales del empleo de los transportes; por ejemplo, la proporción entre los medios privados o públicos de transporte y su comportamiento a lo largo del día. Es una casuística muy compleja, que va tomando forma y se articula a lo largo de la historia de cada población y sus límites, que no son solo físicos, ya que poseen, además, dimensiones mentales y sociales. En cierta forma, la consciencia de los propios límites indica el grado de autoconocimiento de un ente. Los ciudadanos acostumbramos a no saber demasiado bien dónde termina y dónde empieza la ciudad. Puede que sea porque la mayoría de los puntos de la frontera entre dos ciudades es inalcanzable. No hay camino para llegar a todos.

La Orquesta del Caos (2012) escogió estas observaciones como punto de partida para la investigación que sustentó el proyecto de ZeppelinExpandit2012 y dio lugar a la creación de una base de datos consultable, Barcelona-So-Limit, compuesta de paisajes sonoros de veinte puntos situados en los límites de los distritos barceloneses con los municipios de la periferia de la ciudad y el mar: Ciutat Vella, Sants-Montjuïc, Les Corts, Sarrià-Sant Gervasi, Horta-Guinardó, Nou Barris, Sant Andreu y Sant Martí. Pensábamos, ya entonces, que muy pronto el paisaje sonoro de algunos límites de Barcelona cambiaría mucho. El de otros permanecería igual o similar durante un cierto tiempo. Seguro que a largo plazo cambiaría el de todos, de manera que en cualquier momento de cambio sería interesante y fructífero comparar las evoluciones que unos y otros paisajes sonoros habrían experimentado. Barcelona-So-Límit fue concebido con la intención de poner de manifiesto que el patrimonio surge de aspectos culturales sometidos a evolución, “memes”, como los denominaría Dawkins (1993: 215). Cambia porque lo construimos día a

día, como resultado de nuestras adaptaciones al medio, que incluye al propio paisaje sonoro en igual medida que el resto de producciones culturales. Esas manifestaciones puntuales podrían ser entendidas en términos de producciones metabólicas de los procesos culturales. Esto parece frustrante desde una perspectiva individual, por necesidad restringida a cortas duraciones, por ser rápidamente perecedera, pues, es que nuestras emisiones sonoras serán patrimonio cuando cambien suficiente como para que pierdan los atributos por los que en un momento dado son reconocidos. Para llegar a este punto de no retorno, habrá tenido que seguir una evolución y sus primeros generadores ya habrán desaparecido.

Generalmente, no somos conscientes de este tipo de cambios. Tendemos a actuar como si lo que nos rodea fuera a permanecer siempre inmutable. Sin embargo, todo varía y termina dejando de ser lo que es, para dar a veces paso a nuevas realidades. Los cambios en el paisaje sonoro son inevitables. No tiene sentido insistir en mantenerlo igual, como sugerirían las orientaciones nostálgicas. Sí lo tiene, por el contrario, el registro, que permite el análisis y alimenta la reflexión, la creación, el goce y cualquier otra cosa que se nos ocurra para contribuir en una evolución viable.

Referencias

- Bateson, Gregory (1991). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Ramón Alcalde, trad. Buenos Aires: Lohlé-Lumen. (Obra original publicada en 1972.)
- Berenguer, Josep Manuel (2014). Tinnitus. En José Oliveras, curador. *Drone. Paco Torres Monsó* (catálogo de la exposición del 3 de octubre de 2014 al 18 de enero de 2015). Gerona: Bólit Centre d'Art Contemporani. 17-19. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://www.bolit.cat/download/712/3/lilibret-drone-eng.pdf>.
- Brown, Robert (1866). *The miscellaneous botanical works of Robert Brown*, 1. London: R. Hardwicke.
- Cage, John (1969). *A Year from Monday*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Dawkins, Richard (1993). *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Barcelona: Salvat. (Obra original publicada en 1974).
- Granero, Rafael (2011, 22 de marzo). El método de las características aleatorias: Notas de clase. *Homepage Rafael Granero Bélinchon. Université de Lyon*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://math.univ-lyon1.fr/~granero/files/edsedp.pdf>.
- Maturana, Humberto; Varela, Francisco (2003). *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires: Lumen.
- Orquesta del Caos. (2012). *Barcelona-So-Límit (Zeppelin Expandit 2012)*. Barcelona: Sonoscop. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://sonoscop.net/bsl/>.

Josep Berenguer. Tránsito al límite de la ciudad. Por los campos acotados de ruido...

Serres, Michel (1998). *Genesis*. Geneviève James y James Nielson, trads. Ann Arbor: University of Michigan Press. (Obra original publicada en 1982).

Varela, Francisco; Thomson, Evan; Rosch, Eleanor (1997). *De cuerpo presente. Ciencia cognitiva y experiencia humana*. Carlos Gardini, trad. Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1991).

Cuando los sonidos se hacen arte: la ciudad y la radio*

Ray Gallon
Universidad de Barcelona
ray@culturecom.net

Resumen

En este texto se reflexiona en torno al ruido como materia prima de composición sonora, visto desde una concepción artística. Se propone que, a partir de una re-contextualización del ruido, éste se convierte en sonido, y con ello se pueden crear múltiples juegos para el oído, generando incluso situaciones dramáticas y narrativas. Específicamente, se hará referencia a diversas composiciones emanadas del Hörspiel Studio, las que constituían un conjunto de retratos sonoros de ciudades de todo el mundo, en una serie titulada "Metropolis", de las cuales tuve el privilegio de participar en la creación del retrato sonoro de Barcelona, en el año 2001.

Palabras clave

Ruido, sonido, retratos sonoros, ciudad, Barcelona.

When sounds become art: the city and the radio

Abstract

This text reflects on the noise as a raw material of sound composition, seen from an artistic conception. It is proposed that, from a re-contextualization of the noise, it becomes sound, and with this it can create multiple plays for the ear, generating even dramatic and narrative situations. Specifically, a reference will be made to various compositions emanating from the Hörspiel Studio, which constituted a set of sound portraits of cities around the world, in a series entitled "Metropolis", of which I had the privilege of participating in the creation of the sound portrait of Barcelona, in the year 2001.

Keywords

Noise, sound, sound portraits, city, Barcelona.

* Recibido: 15 de abril de 2017 / Aceptado: 31 de mayo de 2017.

Quando os sons se tornam arte: a cidade e rádio

Resumo

Neste texto aborda-se o ruído como a matéria-prima da composição do som, visto a partir de uma concepção artística. Propõe-se que, a partir de uma re-contextualização de barulho, torna-se em som, e, assim, cria vários jogos para o ouvido, mesmo situações dramáticas e narrativas. Especificamente, a referência a várias composições que emanam de Hörspiel Studio, que formou um conjunto de retratos de som de cidades ao redor do mundo em uma série intitulada "Metropolis", do qual tive o privilégio de participar na criação do retrato sonoro de Barcelona, em 2001.

Palavras-chave

Ruído, som, retratos sonoros, cidade, Barcelona.

Normalmente sólo hablamos de "ruidos" cuando nos molestan. Cuando nos interesan, los llamamos "sonidos". Así, la idea de ruido como materia prima de composición sonora no entra fácilmente en nuestra concepción artística. No obstante, si sólo entendemos el ruido como una molestia, todo nuestro entorno acústico también se convierte únicamente en una molestia. Por ello, tenemos una gran cantidad de asociaciones sociales luchando contra el ruido y, prácticamente, ninguna entidad que luche por una gestión positiva y de calidad del territorio sonoro, sobre todo en entornos urbanizados.

De todos modos, si identificamos los ruidos aisladamente o los ponemos en un contexto no habitual, éstos pueden convertirse en elementos con los que podemos componer el entorno, tal como lo hacemos cuando componemos música. En consecuencia, los ruidos se convierten en "sonidos" cuando los re-contextualizamos.

Esta re-contextualización es una de las características naturales de la radio, que a menudo se olvida en el día a día de la programación radiofónica. Volvemos a contextualizar los sonidos cada vez que presentamos una grabación del exterior, ya sea en un reportaje, una entrevista o una canción. En cada audición presentamos un evento fuera de su lugar y de su tiempo, amputado de su entorno. En la radio, hacemos recreaciones sonoras de una realidad que ya no existe.

Cuando los artistas comienzan a jugar con ruidos (sonidos), están creando *juegos para el oído*. En alemán, el juego para el oído se llama *Hörspiel* –literalmente, "escucha-juego." Es la palabra para identificar el radiodrama, una forma radiofónica casi desaparecida en nuestra época post-televisiva, pero muy extendida en los años 1960. En esa época, el productor alemán Klaus Schöning, de la Westdeutscher Rundfunk (WDR) en Colonia, propuso: "¿y si fueran los sonidos, los que jugaran...?".

La idea de su *neues Hörspiel*, nuevo radiodrama (o nuevo juego para el oído), se basaba en la utilización del sonido, y sólo el sonido, para crear situaciones dramáticas y narrativas, sin texto. La voz no está prohibida en el *neues Hörspiel*, pero solo tiene la categoría de ruido, como cualquier otro sonido. La narrativa o la idea composicional se explica únicamente a través de los sonidos. Schöning tenía la creencia de que una obra dramática de estas características sería universalmente comprensible para un público internacional (Schöning, 1970).

Su programa, Hörspiel Studio, también incluía deconstrucciones literarias, como *Und Die Wörter*, de Gerhard Rühm y Klaus Schöning (1973), o híbridos de música y drama, como *Der Tribun*, de Mauricio Kagel (1979). En 1991, Schöning abandonó el equipo de redacción de Hörspiel Studio y el programa se convirtió en Studio für Akustische Kunst (Estudio para el Arte Acústico).

Muy pronto, diversas composiciones destacaron dentro del Hörspiel Studio. Constituían un conjunto de retratos sonoros de ciudades de todo el mundo, en una serie titulada "Metropolis". Schöning encargó a varios artistas la creación de impresiones personales acústicas (la composición de una subjetividad auditiva), a través de los ruidos de la vida urbana. Diversas ciudades fueron representadas por diferentes artistas en distintas épocas, con retratos diferentes. Algunas de las ciudades seleccionadas fueron:

- Nueva York (1984)
- París (1984)
- Calcuta (1986)
- Las Vegas (1987)
- Venecia (1987)
- Belgrado (1989)
- Buenos Aires (1989)
- Tokio (1990)
- Arlés (1993)
- París (1993)
- Barcelona (2001)
- Niza (2012)

Yo tuve el privilegio de participar con la creación del retrato sonoro de Barcelona, en el año 2001.

En aquella época, yo era un recién llegado a la ciudad y la producción fue para mí una oportunidad única, que me dio la ocasión de realizar un descubrimiento personal de la misma, donde pasé más de diez meses grabando el relato sonoro.

En mi exploración, observé que Barcelona tenía la estructura de una cebolla, en capas concéntricas:

- El corazón romano en el centro de la ciudad
- El núcleo gótico alrededor del centro
- La anilla modernista y expansiva del Eixample
- La corona "incorporada", con pueblos añadidos recientemente a la ciudad
- La capa contemporánea que barniza dinámicamente todos los eslabones.

Me hablaron, en ese momento, de la expresión catalana de "ser de la ceba", que formula la idea de "ser del terruño", y por eso decidí inmediatamente que el título del retrato debía ser "Barcelona de la ceba".

La organización de la obra siguió la estructura anular que se ha señalado y diseñó un itinerario sonoro en forma de capas, como una cebolla. Un ruido discernible fue la "señal acústica" que marcó el tránsito de una anilla a la otra. Esta señal se compuso de dos sonidos emblemáticos de la ciudad:

- La campana de la iglesia de Santa María del Mar, en el barrio gótico
- Los "butaneros" o cargadores de butano (ruido identificado oficialmente como un componente del patrimonio intangible de la ciudad de Barcelona).

Por casualidad, los dos sonidos-señales se encuentran en la grabación en la misma secuencia, creando un continuo en discontinuidad que es muy propio de esta ciudad, llena de contradicciones.

Después de terminar el trabajo, no estaba seguro de que esta forma de secuencia "en capas" fuera audible para la mayoría de la audiencia, pero, sin esta estructura interna, no hubiera podido construir una obra coherente. Al igual que en una forma musical, como el rondón o la sonata, la forma que escogí en mi representación mental no es una abstracción, sino una guía. Es, en realidad, una guía para la grabación, al igual que para el mezclado final. A diferencia de estas formas musicales normativas, mi estructura es el resultado de un proceso subjetivo, personal y voluntario.

El contenido acústico de la obra también fue seleccionado para crear una suerte de subjetividad auditiva mediante la cual el compositor pretende, tal vez de modo idealista, que el oyente capte ese lugar de escucha que ha sido el del compositor. Por este motivo, el lugar donde se coloca el micrófono para grabar es más importante que la selección del sonido que se registra. Al igual que los ruidos producidos en un momento determinado, la acústica del entorno en su contexto funcionaba como materia plástica sonora.

Lo que más me interesaba captar era lo siguiente:

- Lugares o recorridos donde el oyente emerge, desplazándose de un espacio acústico a otro y aportando con ello un cambio acústico particular.
- Lugares donde se escuchan simultáneamente eventos sonoros diferentes en cada uno de los oídos.
- Puntos o recorridos de mezcla sonora natural.
- Sonidos emblemáticos, culturales o personales.
- Contraste de un mismo sonido, sobre todo entre dos o tres posiciones de escucha, a distancias diferentes.

El resultado fue un viaje muy cerca del suelo, en círculos concéntricos, un collage acústico de ruidos que definen Barcelona o, al menos, que lo hacen en la representación mental que yo tenía de la ciudad en aquella época. También es

cierto que, dada la situación política y social de hoy en día, no se puede escuchar la obra de la misma manera que en 2001, cuando la creé. La ventaja es que una obra de este tipo se puede escuchar muchas veces y en cada ocasión será una experiencia nueva, debido a la naturaleza subjetiva de la obra y al contexto singular en que ocurre el acto de escuchar.

Por lo tanto, siempre hay una historia dentro de la obra. No es necesariamente una historia de narrativa lineal; es una historia de paseos fragmentados y parciales, como si saltásemos de un agujero de gusano a otro por el universo acústico de la ciudad, sólo deteniéndonos para explorar un rato en algún lugar, antes de continuar nuestro *juego radiofónico para el oído*.

Mientras consigas percibir de la forma más pasiva posible y el paisaje te envuelva sin que permitas que ningún objeto en particular retenga tu atención; si el paisaje entra en ti sin que lo sientas, si su geometría te atraviesa sin poseerte, sin que interpretes; si, aún así, eres capaz de oír, de escuchar, te encontrarás ante el sonido de lo más íntimo; aquel que se desvanece en cuanto el mundo entra en ti de la mano de la escucha, la mirada o cualquier otra percepción exterior suficientemente intensa y atenta; suficientemente profunda. Dejarás de escucharlo siempre que se perfile la particularidad de los límites del mundo, se revelen sus formas, sus cumbres, sus valles, y cada objeto se instale como por arte de magia en su plano, es decir, a la profundidad relativa del campo acústico que le corresponde.

Referencias

Bibliografía

Schöning, Klaus (1970). *Neues Hörspiel*. Fráncfort del Meno: Shurkamp.

Discografía

Kagel, Mauricio (1979). *Der Tribun. Hörspiel für einen politischen Redner, Marschklänge und Lautsprecher* (CD). 50 min. Alemania: Wergo.

Rühm, Gerhard; Schöning, Klaus (1973). *Ophelia Und Die Wörter* (LP). Alemania: Deutsche Grammophon.

RESEÑA

***Revista de arte sonoro y cultura aural* (3),
editada por Samuel Toro y Fernando Godoy, Valparaíso, 2017, 56 p.**

Jaime Villanueva
Universidad de Valparaíso – Conicyt
jaime.villanueva@postgrado.uv.cl

Comparto a través de este texto, la experiencia de una lectura. Si atendemos lo elementos centrales de la revista, vemos que el concepto de *arte sonoro* se nos presenta mediante una discusión sobre la *cultura aural*, con una bajada hacia lo que los editores identifican como *antropología de la escucha*. Con ello, es posible reflexionar sobre diferentes tópicos.

Cuando hablamos de arte sonoro, podemos referir a una cierta elaboración estética a partir del sonido. Esto, a veces, introduce la problemática de que la generación y la producción de lenguajes en el arte se restrinjan sólo a quienes puedan hablarlos o entenderlos. La pretensión puede ser que la discusión se extienda, pero, en la práctica, esto suele ser un tanto dificultoso, pues, de suyo, es difícil desarrollar lenguajes —en este caso— artísticos. Ahora bien, cuando hablamos de cultura aural, agregamos otra dimensión relevante, por medio de la cual la revista se posiciona de buena forma ante un público más amplio. Esta dimensión es la de una conciencia auditiva.

La noción de cultura aural, en efecto, refuerza esta conciencia auditiva y de todo cuanto escuchamos. Nosotros, con la visualidad, percibimos desde un ángulo: sólo miramos hacia adelante en 180 grados. Con la audición, en tanto, cubrimos toda una esfera en 360 grados: oímos arriba, abajo, al costado... Nuestra percepción no tiene un centro o un eje. Es ahí donde podemos encontrar muchas cosas y donde, incluso, podemos generar modos interesantes de comprensión del entorno, que devienen finalmente en modos (divergentes) de razonamiento e incluso, a partir de la noción de una antropología de la escucha, podemos encontrar modos epistemológicos para comprender y aproximarnos al entorno.

En la presente edición de *Aural*, estos tres aspectos (arte sonoro, cultura aural y antropologías de la escucha) se unifican y orientan hacia problemáticas y preocupaciones comunes a un desarrollo de la conciencia auditiva, poniendo en tensión las políticas del conocimiento a las que estamos habituados.

La revista abre con un escrito de Tito Rivas, quien se pregunta qué es lo que vamos a reflexionar y entender cuando emprendamos el camino de esas sonoridades. Apoyado en Michel Foucault respecto a su reflexión sobre la conformación

de discursos¹, la que se puede conectar con lo que también señaló Jean-François Lyotard respecto a los *metarrelatos* (y su dimensión hegemónica propia de la voluntad moderna), el autor apunta a tomar cierta conciencia respecto a la elaboración de lo sonoro como discursos sonoros.

Para Rivas, el sonido también deviene en una forma discursiva; el sonido dice algo. Si tomamos, por ejemplo, una película y analizamos cómo está tratado el sonido en ella, especialmente en una película de Hollywood, vamos a encontrar un discurso del poder expresado en el sonido; discurso que también se expresa en la imagen, el texto, la narrativa, la diégesis en general y en una serie de aspectos más que involucra un tipo de obra cinematográfica.

En esta lectura de la revista *Aural*, muchas de las reflexiones que nos encontramos se podrían pensar como contra-hegemónicas, pues, al hacer emerger algunas formas de discurso (sonoro), expone una dimensión del poder como implícita en estas formulaciones sonoras. Así, el tono característico de los textos compilados corresponde al de un desafío al poder. Esto no necesariamente se lleva a cabo desde una posición partidaria definida, sino, sencillamente, asumiendo que el discurso sonoro tiene ramificaciones que tensionan las políticas instaladas, ya sea en el ámbito del conocimiento o en términos sociales. Es decir, hay ineludiblemente un aspecto político en la reflexión sobre el sonido, aunque no sea eso lo que se busque por el o la investigador/a o artista sonoro.

Ahí es donde la revista nos ayuda a participar en esa discusión y a comprender parte de las problemáticas y los nudos que se generan en torno a ella.

Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el texto “Antropocentrismo y régimen colonial de la sonoridad” de Mayra Estévez, donde se pregunta “¿a qué suena el capitalismo?”. Partiendo de la Conquista en 1492, con la introducción de la pólvora, los caballos, las armas, etc. esta autora plantea que el trauma de la conquista y la colonia es también sonoro. Está ligado a una violencia política que podríamos examinar desde la perspectiva del genocidio.

En ese sentido, la antropología de la escucha nos podría orientar para entender otros acontecimientos. Por ejemplo, se han hecho ejercicios en relación al bombardeo a la Moneda y en ellos también hay una identificación característica, que es la de los sonidos del terror, de la violencia del poder.

Por otro lado, el ensayo de Leandro Pisano titulado “El pasaje del tiempo” reflexiona respecto a la generación de herramientas críticas que permitan valorar los flujos del espacio-tiempo y cómo eso se puede ir conservando o perdiendo, según inscripción en un territorio. La preocupación presente en el texto de Pisano tiene

¹ En este punto el autor se apoya en la noción de *antropología del saber* a partir de M. Foucault.

que ver con alguien que se sitúa en una zona rural y atiende a la escucha, pero lo problematiza con el hecho que, desde una percepción urbana, se enfrenta a un diseño estático y que en algunos casos conduce a la exotización de lo rural, comprendido como lo pintoresco, lo folclórico o, cuando mucho, lo neo-folclórico. ¿Por qué ocurre esto? Porque también hay ahí un diseño para entender lo rural. La reflexión de Pisano insiste sobre cómo se diseña este sonido rural y cómo podemos atenderlo. Podríamos ir descubriendo sonidos que ya no existen, porque los modos de producirlos ya no existen, (re)construyendo, a partir de vestigios sonoros, una ruta discursiva sonora en el espacio rural. ¿Cómo se construye un campo semántico a partir de vestigios rurales? Esto motiva un punto sobre si es el campo o la ciudad, quien crea el signo sonoro. ¿Quién crea lo rural? ¿Lo hace la ciudad misma? ¿Se puede hacer desde dentro, si el mismo sujeto situado atiende o no?

El texto de Pisano entra en diálogo con el de Luis Costa, titulado “El sonido gordiniano”, porque también se plantea en relación a volver al pueblo rural. Ya no se trata de un autor italiano, sino de un autor portugués, pero también se plantea esto de volver a algo menos moderno, y lo hace entendiendo la mirada de una ciudad metropolitana; no como un retorno al paraíso perdido, sino a tomar cosas que han ido quedando fuera del discurso (sonoro), de la cadena de significantes que se emplazan —por la razón que sea— en una discusión que se abre políticamente y puede darse en diversos espacios.

Luis Costa señala que “una grabación es un sistema de decisiones”, lo que resulta ciertamente sugerente, tomando en cuenta que ya eso se decía de la fotografía, cuando la fotografía tenía el peso del testimonio. Lo que ya no es tan claro, pues también a través de la fotografía podemos decir lo que queramos dependiendo de qué enfoquemos, cómo lo enfoquemos, en el ángulo, a qué distancia, etc. más aún si contemplamos que con el paso a lo digital podemos elaborar nuestras propias imágenes. Con la grabación sonora sucede algo semejante. En esta experiencia, la de alguien que va y se sitúa en un lugar, se intentan tomar elementos de ese espacio para llevarlos después a otro, ya sea al muestrario, la universidad, la televisión, el documental, etc., deviniendo en un proceso del que también es necesario tener autoconciencia. Luis Costa indica algo interesante con respecto a quién hace un registro sonoro, ya sea desde una perspectiva turística, aural o artístico-estética, y tiene que ver con un escuchador “*in between*”. Esto conlleva una percepción y una construcción individual que resulta profundamente inestable, corriéndose constantemente el riesgo del error. Pero no se trata aquí de una declaración meramente performativa, sino de algo que se intenta poner en el sistema de decisiones. ¿Qué quiere decirse aquí, entonces, con el “*in between*” inestable, propenso al error? Este sistema de decisiones no puede establecerse necesariamente como el discurso, sino como una posible lectura del fenómeno y, por

sobre todo, poniendo cuidado en que este investigador, por llamarlo así, se transforme en un generador de nuevos discursos oficiales. Si no se es consciente de esto, el investigador podrá ser un replicador de los relatos hegemónicos, quizás, incluso, sin tomar conciencia de ello.

“Orquesta, tropa y perros”, de José Pérez de Arce, es otro texto bastante interesante de la revista, por su frescura. Es una reflexión sobre las orquestas como mecanismo de desarrollo y de transmisión de la cultura. Señala que las inversiones estatales que se hacen, por ejemplo, en orquestas juveniles y formación de audiencias apuntan a una forma de educación sonora. En este sentido, la orquesta es una apuesta de construcción discursiva que expresa una voluntad moderna desde lo formativo, es decir, que apunta a enseñarles, a los que no saben, algo para aprender y, con ello, ilustrar. Se trata, en esta perspectiva, de mostrar la cultura de la música también como un ejercicio racional, intelectual, académico y propio del saber. Por otro lado, Pérez de Arce apunta al tema de las tropas, que tienen que ver más con elementos de los pueblos originarios del norte —o de folclor, en algunos casos—, como en las agrupaciones de Lakitas, por ejemplo, que generan su sonido, su cultura y una ecología cultural asociados más al territorio y su identidad, a diferencia de la orquesta, que tiene un carácter transnacional.

Luego, el autor aborda el sonido de los perros, presentando una reflexión que parece decirnos: “dejad que los perros ladren”. Hay una aproximación al sonido con una mirada más bien naturalista, en tanto lo presenta como un tema evolutivo de un “sistema” sonoro de los ladridos de los perros en la ciudad. Sin embargo, no deja de ser interesante contrastar a los perros con una orquesta y su sonido organizado con esta especie de “banda” de ladridos de perros como sonido devenido y tonalizado. Probablemente, esto último lo construya la percepción del auditor cuando pone atención a los ladridos que de noche hacen los perros en un barrio, una calle, un predio, etc. Si emerge melodía o armonía, un eje tonal; incluso, si lo quiere oír como música o sólo como sonidos de un proceso evolutivo, habría que reflexionarlo en perspectiva respecto a si es homologable o contrastable con las orquestas y las tropas y con ello pensar el contraste de estos modos de organización sonora.

Ximena Alarcón, en su texto “Bajo la tierra escucha porosa de la modernidad”, alude a “la escucha de la contradicción” en el metro de México el que representa un aspecto de una voluntad de modernidad que no consigue serlo del todo. Nos encontramos con sonidos de metales, tecnológicos, puertas que abren, voces automatizadas, etc., pero también con mascotas que van en jaulas y gritos de vendedores precarizados, entre otros. Es un sonido poroso que atraviesa la ciudad como un murmullo, arrastrando una pre-modernidad que, no por subterránea, se niega a dejar de sonar.

Probablemente, uno de los principales aportes sobre antropología de la escucha que nos dejan los textos compilados en *Aural* n. 3, dicen relación con que la reflexión sobre el sonido y los signos sonoros, así como su sistematización teórico-práctica, posiblemente interdisciplinaria, permite encontrar elementos nuevos donde no los estamos viendo, pero sí podemos estar escuchándolos. Además de las políticas del conocimiento puestas en juego en la idea de una conciencia auditiva como síntesis y articulación del arte sonoro, la cultura aural y la antropología de la escucha, bien pueden representar la apertura a aspectos epistemológicos y estéticos nuevos, para la comprensión, la lectura y el análisis de entornos que tienen sus propias historias y proyecciones y que todavía nos son ampliamente desconocidos.

POLÍTICA EDITORIAL

Convocatoria permanente: investigación artística

Recepción abierta Panambí n. 5

- Fecha límite de recepción: 15 de agosto de 2017.
- Publicación: noviembre de 2017.

Recepción abierta Panambí n. 6

- Fecha límite de recepción: 15 de marzo de 2018.
- Publicación: junio de 2018.

Se convoca a creadores, teóricos e investigadores en artes a participar en *Panambí. Revista de investigaciones artísticas* con papers, artículos, reseñas, tesis y documentos originales que sean el resultado de investigaciones artísticas o las tengan por tema.

Panambí llama a artistas e investigadores a poner en práctica una reflexión sobre las formas de la investigación artística, su lugar, su no-lugar y sus críticas dentro del panorama actual de la investigación académica actual.

Por un lado, se esperan textos cuyo eje se constituya efectivamente en torno a esta reflexión. Por otro, escritos cuya construcción, si bien está centrada en algún tema específico ligado a las artes, articule preguntas y proposiciones formales a la reflexión de la investigación artística.

Con el propósito de que los autores contemplen el panorama general de las inquietudes que *Panambí* quiere desarrollar, se invita a revisar el siguiente enlace: <http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/about/editorialPolicies>.

Para otras informaciones, revisar las Instrucciones a los autores en el apartado siguiente o bien en: <http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi/about/submissions>.

Instrucciones a los autores

Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas, perteneciente a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso y vinculada principalmente a las Escuelas de Cine, Música y Teatro de la misma casa de estudios, es una publicación semestral dirigida principalmente a artistas e investigadores en arte, en sus diversas formas. Privilegia la investigación que nace en el seno de la creación artística, abriéndose no obstante a las investigaciones sobre arte –problemáticas y creación artísticas– desde el mismo arte como desde otras disciplinas (historia, filosofía, psicología, sociología, ingeniería, etc.). Publica trabajos originales, realizados no sólo con el rigor correspondiente, sino también reflexionando, experimentando y contribuyendo al desarrollo de la investigación artística.

Normas de publicación

1. Los trabajos deben ser inéditos y no estar en proceso de revisión o publicación por ningún otro medio. Estarán escritos en español, inglés, portugués o francés. Serán presentados en formato Word para Windows o Mac OSX y enviados al correo panambi-editor@uv.cl. Se adjuntará al documento un archivo aparte con los siguientes datos: nombre completo del autor o autores, (con un sólo apellido o, en caso de preferencia, con los dos apellidos unidos por un guión), un breve currículum de cada uno y la dirección, correo electrónico, filiación y teléfono de contacto (del responsable, en caso de ser varios). Si corresponde, incluir fuente de financiamiento del artículo y pertenencia a algún proyecto en ejecución o finalizado. Ocasionalmente, se podrán publicar artículos mediante invitación.

2. Panambí cuenta con cinco secciones: Galería, Papers, Artículos, Tesis, Reseñas. La sección Galería, que recoge manifestaciones artísticas expuestas en formato revista, tales como fotografía, dibujos, manifiestos, escritos experimentales, partituras o expresiones similares, se realiza por invitación expresa de la revista. No obstante, los interesados pueden escribirnos para eventualmente publicar sus trabajos.

3. Estructura de Papers, Artículos y Tesis: título; resumen (100 palabras); palabras clave (5); traducción al español, al inglés y al portugués de título, resumen y palabras clave. En el caso de textos o trabajos enviados a Galería, se requerirá simplemente nombre y filiación u ocupación del autor, entendiendo que la contribución es objeto de una construcción artística desde su comienzo.

4. La extensión de los Papers (extensos) es de 5.000 a 8.000 palabras. Para los textos enviados a Artículos (más breves, que incluyen resumen y palabras claves en

los idiomas señalados arriba), de 2.500 a 5.000 palabras. Para las Reseñas de libros, obras, muestras o festivales, de 1000 a 2000 palabras.

5. Las imágenes se enviarán a tamaño de impresión en formato JPG (200 ppp) dentro del texto y en archivos adjuntos. (Tamaños máximos: ancho 11,5 cm; alto, 20 cm).

6. Las citas y referencias bibliográficas se adecuarán al “Formato de citas y referencias” de la revista *Panambí* (APA modificado).

7. Los trabajos seleccionados serán sometidos a revisión por pares (“sistema ciego”). Una primera revisión de los escritos será realizada por la edición de la revista para verificar si los trabajos cumplen con los requisitos exigidos por nuestras normas. Si esta primera revisión es superada, los originales son enviados a los revisores externos. Los resultados serán comunicados al autor a fin de que realice las correcciones que eventualmente surgiesen de dicha revisión. Junto a la calidad del escrito, a la rigurosidad de la investigación y al cumplimiento de las normas, se valorarán especialmente el aporte al campo de la investigación artística, es decir, a su crítica, elaboración y diversificación metodológica, y la profundidad e interés de los contenidos. La aceptación o rechazo de sus artículos será comunicado en un plazo no superior a cuatro meses. Antes de ser publicado, el trabajo será enviado a los autores para que subsanen posibles errores que no afecten al contenido. Durante los periodos académicos no lectivos, la gestión de los artículos recibidos quedará en suspenso.

8. Se respetará el formato de los artículos aceptados. Errores gramaticales, de redacción o que no se adapten al formato de la revista, serán informados al autor, con sugerencias hechas por el Comité de Redacción. Los contenidos y opiniones expresadas son de responsabilidad exclusiva de los autores y no comprometen la opinión y política editorial de la revista. Igualmente, se deberán respetar los principios éticos de investigación y publicación por parte de los autores.

9. Panambí se reserva el derecho de modificar el tamaño y la ubicación de las imágenes en caso de que fuera necesario para su correcta publicación, respetando en la medida de lo posible el formato y la composición originales del autor.

10. En el caso de que el autor quisiera agregar sonidos, estos se agregan al artículo como un enlace que conducirá a un sitio en donde estos se alberguen. Es imprescindible que el autor cuide el mantenimiento de este sitio.

11. Los derechos de los artículos quedan supeditados a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso mediante Licencia Creative Commons Atribución, No Comercial, Sin Derivar 4.0 Internacional. El material puede reproducirse bajo cualquier medio o formato, siempre que se atribuya su autoría, no tenga usos comerciales y permanezca sin ser modificado.

12. Panambí invita a colaborar con las evaluaciones de los textos. Basta sólo con enviar un correo a panambi@uv.cl o panambi-editor@uv.cl manifestando el interés. Cada dos años, se publicará una lista con los evaluadores que han participado en los procesos.

Formato de citas y referencias (APA modificado)

En el cuerpo del texto

Un autor

(Manchev, 2007: 20-24); (Navarro, 2014: 56)

Si es más de un trabajo en la misma cita:

(Manchev, 2007; 2009).

Si el autor posee más de una publicación por año, se diferencian con letras minúsculas de acuerdo a su orden de aparición. Ejemplo:

(Rancière, 2001a; 2001b); (Rancière, 1879b: 34)

Cuando el libro citado posee más de un autor:

Dos autores: (Deleuze y Guattari, 1991: 44)

Tres autores: (A, B y C, 1991: 44)

Más de tres: (Žižek et al., 2000: 32)

En el listado de referencias

Debe venir al final del artículo en orden alfabético, comenzando por el apellido del autor, su nombre y el año de publicación que corresponde a la referencia bibliográfica indicada entre paréntesis. Los textos de un mismo autor deben ordenarse de acuerdo a su orden de publicación. Ejemplos:

Libros y autores:

Apellido(s), Nombre(s) (año). *Título libro*. Lugar: Editorial.

Un autor:

Navarro, Sergio (2014). *La poética de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Dos autores:

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* París: Éditions de Minuit.

Tres autores:

Žižek, Slavoj; Butler, Judith; Laclau, Ernesto (2004). *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Libro con editor(es). Ejemplo:

Guasch, Anna María, ed. (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno: textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal.

Capítulos en libros. Ejemplo:

Apellido(s), Nombre(s) (año). Título del capítulo. En: Apellido, Nombre, ed., comp., org., etc. *Título del libro*. Lugar: Editorial. Inicio-final.

Pardo, Carmen, (2010) L'oreille globale. En: Solomos, Makis; Bouët, Jacques; eds *Musique et Globalisation: musicologie-ethnomusicologie*. Paris: L'Harmattan. 253-269.

Artículos en revistas. Ejemplo:

Apellido(s), Nombre(s) (año). Título del artículo. *Título revista* v(n). Lugar: Editorial. Inicio-Final.

Río-Almagro, Alfonso del (2013). LIVE ART: cuerpo, acción y repercusión en el proceso transdisciplinar. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(3). Madrid: Universidad Complutense de Madrid. 424-439.

Referencias en internet. Ejemplos:

Artículo de Revista:

Wilkins, Caroline (2011). On Hearing the Disposition of the Voice: Interactive Voice and Live Electronics in Experimental Sound Theatre. *Interference. A journal of audioculture* (1). Recuperado el 25 de marzo de 2015 de <http://www.interferencejournal.com/articles/an-ear-alone-is-not-a-being/on-hearing-the-disposition-of-the-voice>.

Blog:

Con autor:

Apellido, Nombre (año). Título de entrada. *Título del blog*. Recuperado el 25 de marzo de 2015 de url.

Pinto, Iván (2015, 19 de marzo). Fábula (pop) moderna. *El agente cine*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <https://elagentecine.wordpress.com/2015/03/19/fabula-pop-moderna/>.

Sin autor:

Título blog (año, día de mes). *Título de entrada*. Recuperado el 25 de marzo de 2015 de url.

Performancelogía (2007, abril). *Sobre este proyecto / About this project*. Recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://performancelogia.blogspot.cl/2007/04/sobre-performancelogia.html>.

Listado de evaluadores 2015-2017, números 1 a 4

Aguero, Javier – Université Paris 8

Amancio, Tunico – Universidade Federal Fluminense

Arancibia, Juan Pablo – Universidad de Chile

Barbosa, Araceli – Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Barría, Mauricio – Universidad de Chile

Benjumea, Germán – Universidad de Antioquia

Bravo, Mauricio – Universidad de Chile

Bulo, Valentina – Universidad de Santiago de Chile

Camacho, Gonzalo – Universidad Nacional Autónoma de México

Casas, Rocío – Universidad de Santiago de Chile

Chataignier, Gustavo – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Cunha, Rubens da – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Dominguez, Román – Pontificia Universidad Católica de Chile

Durán, Cristóbal – Universidad Andrés Bello

Fernández, Clarisa – Universidad Nacional de La Plata

Fornaro, Marita – Universidad de la República, Uruguay

García Quesada, George – Universidad de Costa Rica / Kingston University London

González San Martín, Patricia – Universidad de Playa Ancha

Gutiérrez, María Laura – Universidad de Buenos Aires

Jacobsen, Udo – Universidad de Valparaíso

Klinger, Diana – Universidade Federal Fluminense

Larrea, Felipe – Universidad de Chile

López, Carlos – Universidad Nacional Autónoma de México

Lucero, María Elena – Universidad Nacional de Rosario

Mandolini, Ricardo – Université de Lille 3

Mendivil, Julio – Goethe-Universität Frankfurt am Main

Ortega, Fernanda – Pontificia Universidad Católica de Chile

Osorio, Javier – Universidad Alberto Hurtado

Pardo, Carmen – Universidad de Gerona

Pinto, Iván – Pontificia Universidad Católica de Chile

Pizarro, Ana – Universidad de Santiago de Chile

Ravelo, Mónica – Universidad de Valparaíso

Rodríguez, Patricio – Pontificia Universidad Católica de Chile

Sanchez-Pardo, Esther – Universidad Complutense de Madrid

Santini, Benoit – Université du Littoral Côte d'Opale

Shifres, Favio – University of Roehampton / Universidad Nacional de La Plata

Sotomayor, Sibila – Université Catholique de Louvain / Universidad de Valparaíso

Trabado, José Manuel – Universidad de León

Usubiaga, Viviana – Universidad de Buenos Aires

Vicente, César de – Universidad Autónoma de Madrid

Zaliasnik, Yael – Universidad de Santiago de Chile



**Universidad
de Valparaíso**
CHILE

Centro de Investigaciones Artísticas
FACULTAD DE ARQUITECTURA