

Algunos comentarios a propósito del
seminario: *Escuchar: una historia material de
la percepción sonora occidental*

Por Martín Virgili

Centro Cultural Victoria Ocampo
Mar del Plata - mayo / noviembre de 2015

Escuchar y el tiempo de la escucha

una introducción

¿Qué es escuchar? ¿Es un acto, un ejercicio, una actitud, una forma de conocimiento? Y si se trata de escuchar, entonces ¿qué cosa?; ¿una voz, un rumor, un ruido? ¿La verdad se escucha, la mentira se escucha? Inmersos en un todo sonoro, entonces ¿hacia dónde escuchar? ¿qué dirección? Más aún: ¿podemos no escuchar? ¿Hay un método? ¿Se puede escuchar mal o bien? ¿Escucho las cosas como son o más bien el campo de percepción simbólica que ellas me traen? ¿Puedo escuchar a los demás, o siempre soy yo en el rostro de un otro que parece distinto? ¿Y la música? ¿Existe? Si escuchar pone a todos los sonidos y silencios, al tiempo y al espacio, en igualdad de condición ¿no será la música una ilusión, cambiante y movidiza a lo largo de la historia? ¿O no, y es la coronación de la trama sonora del mundo que nos rodea y la escucha su atenta mediadora...?

La potencia del tema se revela en las preguntas. Podríamos insistir y sólo comprobaríamos la fuerza filosófica que el asunto conlleva. Porque escuchar, quizás, sea más un acto filosófico que perceptivo. Ejercerlo implicaría asumir, con mayor o menor conciencia, que una parte de nosotros cede, se rinde, se abre. Cuando escuchamos: el yo descansa, el ego también. Para escuchar hay que hacer silencio, que es mucho más que callarse o mantener la boca cerrada. Por eso es un acto filosófico. Para escuchar, la biología no alcanza. Hay que ir primero hacia el silencio de sí y desde ahí, dejarse ocupar por lo que suena. El místico Jacob Böhme, a fines del siglo XVI, apuntaba: "Cuando te mantienes en silencio, eres lo

que era Dios antes de la naturaleza y la creación, y esa es la materia que utilizó para darles forma. Y entonces ves y oyes lo que Él veía y oía en ti antes de que tus propios querer, ver y oír hubiesen comenzado”¹. Por eso cuando escuchamos, no pensamos, no especulamos. Actuamos. Pensar involucra el cambio: comparar, retener, confirmar, re-confirmar. En una palabra: el tiempo. El tiempo que empieza y va. Que anda y viaja, cambiándolo todo. El tiempo de la escucha es un tiempo integral. Es otro tiempo. Es un tiempo eterno. Escucho el segundo movimiento del Concierto para piano número 21 en do mayor de Mozart. ¿Cuánto dura? ¿Cuánto transcurrió de la primera hasta la última nota? ¿Ha pasado *tiempo*? ¿No ha pasado algo más? ¿No será que ha pasado, al menos también, otra cosa? Escucho a mi novia llorar porque la han traicionado. Escucho todo su relato. Estoy en su llanto y en su dolor, y lo mismo: ¿cuánto tiempo ha pasado desde que comenzó a decirme su historia? ¿Mucho tiempo, poco tiempo? No lo sé. Para mí, no ha pasado el tiempo, por el contrario: dentro de mí, la escucha, el acto de escuchar, lo ha *suspendido*, lo ha calmado.

La escucha trabaja con el tiempo que *dura* no con el tiempo que *pasa*. Hay músicas que usan uno u otro tiempo -este es un aspecto fundamental del tiempo musical que la pianista y performer Margarita Fernández nos informó antes que nadie- estableciendo a su vez paisajes sonoros particulares para cada una de esas posibilidades temporales. Durar involucra una dimensión integral del tiempo, en el cual pasado, presente y futuro se fusionan en un movimiento del transcurrir diferenciado, que la escucha sabe plegarse a él lo mismo que un domador experto al lomo de un caballo. Por eso la escucha es anticipadora y, paradójicamente, visionaria. La escucha nos permite discernir tiempos por venir, nos permite también comprender el pasado. Por eso es filosófica, ante todo, antes que biológica o estética. Es cierto que sin oídos no hay escucha. Es verdad. Pero tenerlos no es una condición suficiente. ¿Qué otra cosa puede significar el adagio “escucha tu corazón”? Pues estoy seguro que los sordos, también, pueden ser alcanzados por ese acto.

El aspecto filosófico de la escucha se da precisamente en la medida que escuchar nos modifica: nos puede cambiar la vida. Una palabra escuchada a tiempo, puede ser suficiente. No me refiero únicamente a las palabras de alerta, que lo hacen de un modo enfático. Hablo más bien de aquella palabra, o aquella música o aquel ruido o tormento, que, consubstanciado con nuestro ser, han ampliado, como una visión, nuestros lazos con el mundo. La filosofía como práctica orientada hacia la verdad, comienza por ella. La virtud, escribiría Plutarco en su *Tratado de la Escucha*, sólo percibe a través de ésta. Al *logos* únicamente se accede a través de la

¹ En David Le Breton (2006). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur.

escucha. ¿Quieres cambiar el mundo o tu vida? Escucha. ¿Quieres comprender, amar, atender, entender? Escucha. Por eso, hoy día, escuchar es un problema. No lo es la Escucha, sino escuchar. Quizás por eso mismo también sea un problema musical, si se quiere; pero ante todo, el acto de escuchar despliega un ámbito de trabajo útil para comprender la calidad de relación que hay entre los seres ¿Por qué? Porque escuchar es ser habitado por la presencia de un otro. Algo o alguien nos destrona. Nos ocupa. Nos cuesta ceder un asiento, imagínense nuestra intimidad.

Decía que escuchar en nuestros días es un problema. Los ejemplos abundan porque la violencia está por todas partes, porque la estuvo y la estará. ¿De qué nos habla la violencia sino de la incapacidad de escuchar? ¿Cómo ser tolerante sin la escucha? Por eso, sin irnos a estos extremos que por dramáticos nos abrumarían, quiero dar un ejemplo más "doméstico". En su libro *El procedimiento silencio*, Paul Virilio apuntó que "la BBC había comenzado a difundir grabaciones de murmullos y de ruidos de conversaciones, destinado a las oficinas de las grandes empresas, en las que los empleados se quejan del silencio mortal que reina en ellas:

'Se trata de tener un fondo sonoro ambiente –explica un portavoz de la cadena británica-; esas oficinas son tan calmas que, al menor ruido, el timbre del teléfono por ejemplo, la concentración de las personas se ve perturbada, lo que puede provocar errores.'" (Virilio: 98)

No es ninguna novedad advertir que para nuestra sociedad, el silencio está más cerca del peligro que del regocijo. ¿Habrá sido siempre así? Me imagino un mundo sonoro diferente. Un mundo abierto a los sonidos salvajes de un entorno aún sin domesticar. ¿Cómo serían sus seres? ¿Cómo amarían? Viajo al norte de Argentina y visito el Pucará de Tilcara. Hay una piedra que se erige como el punto de dominación visual y sonoro de un entorno bello como pocos. Viajo en el tiempo. Hago silencio. Emerge un batido grave. No es sólo el viento, es algo que está escondido debajo de las piedras. ¿La nota de la tierra? Como sea, la nota me da paz. Una tranquilidad que el batido despertó en mí. Y veo como un pequeña nación, en este caso los Tilcara, decidieron vivir en la cima de una montaña, y armar su fortaleza sobre ella: su Pucará. ¿No habrán sido atraídos por esa nota? ¿No será más bien una decisión musical o espiritual, más que estratégica o política? ¿Qué tipo de relaciones les ofrece la montaña, y sus sonidos? ¿Qué relaciones, qué amistades? El estado de la escucha cambia todos los estados, las percepciones.

También, la escucha es histórica, porque en algún punto, la Historia, es el registro del devenir de las relaciones humanas y éstas serían imposible sin aquella. Más allá de lo que en apariencias es su función utilitaria, esto es, la de ser el medio para el entendimiento, las órdenes, los consejos, las reglas, las formas, las costumbres, el placer, la dolencia, la estética, etc..., la escucha registra, además, un espacio simbólico sonoro que le otorga valor y brillo a los sonidos y silencios de cada época. Cada eventual presente tiene sus sociedades, sus relaciones y sus ruidos. Y esos sonidos se escuchan. En algún tiempo fueron los metales: los viejos campanarios son el eco aún perenne de aquel pasado sonoro. También ha sido el tiempo del acero, de los *clusters* atómicos, de la seda, del algodón y ahora, de los ordenadores. Encadenados esos ruidos, conforman la huella sonora de quienes somos, quienes fuimos y quienes seremos. La Escucha es la gran sombra que reúne nuestros actos, nuestras relaciones.

Y la música. ¿Es posible pensar en ella sin la escucha? ¿No será, incluso, que cada música propone sobre todo, el designo de un modo de escuchar más que una organización del tiempo, de sonidos y silencios? Es decir, ¿no es un compositor un autor de *escuchas*, de modos de escuchar, de relaciones, más que de formas o de géneros? Podríamos pensar el surgimiento del *Concerto grosso* en el siglo XVII, como una forma que, aplicada a la escucha, le permitiría a ésta expandir la idea que aquella sociedad tenía sobre la *masa sonora*, por ejemplo. ¿Y los ensambles de metales en las sinfonías Mahler? ¿Qué nos dicen de este mundo de bocinas, trenes, y estruendos? Es decir, que estas formas promovieron sobre todo, un ampliación del campo perceptivo más que un giró sobre una estética musical determinada.

Entonces, volvemos a problema de la relación, de la Escucha como relación y reparto de relaciones.

Escuchar

*“Desde hace veinticinco siglos
el saber occidental intenta ver el mundo.
Todavía no comprendido
que el mundo no se mira, se oye.
No se lee, se escucha”.*

Jacques Attali

Escuchar es distinto de oír. El término latino *obaudire* (oír) derivó en el verbo castellano “obedecer”. Escuchar, en cambio, proviene del latín *auscultare*, y significa “cultivar las orejas”. Quien oye obedece, mientras que quien escucha no atiende, entiende.

En el siglo II, Marco Aurelio impulsaba a sus discípulos a *ejercitar la escucha* ya que el *ethos*, en tanto movimiento interior capaz de modelar la “virtud”, sólo se forja a través de ella. Escuchar es cambiar. Si la sonoridad que emana una sociedad proviene de la relación entre la escucha y el ser, la violencia social y sonora de nuestros días se nutre de nuestra incapacidad de modificarnos, de escuchar. Así las cosas, ¿cómo escuchar? O en todo caso: ¿escuchar qué? Las interrogaciones de Marco Aurelio sobre el acto de escuchar describen un contenido no-analizable que habita los sonidos y que encierra los indicios de su singularidad.

¿Cómo escuchar? Marco Aurelio propone una operación analítica sobre la escucha a fin de evitar los riesgos de dejarse arrastrar por un flujo sonoro de peligrosas consecuencias:

“Puedes hacer poco caso de un canto arrebatador (...) Si se trata de un aire melodioso, basta con descomponerlo en sus notas y preguntarte si no podrás resistirte a cada una de ellas. No te atreverías a reconocerlo.” (Marco Aurelio, XI, 2).

El ejercicio es atomizar la materia sonora y calcular su resistencia (la de uno). Y así: ¿resistir qué? Marco Aurelio nos invita a observar desde arriba la obra que se nos presenta, a contemplarla de modo tal de que su conjunto no nos domine y transporte hacia un territorio donde no podamos ejercer, nosotros, dominio sobre

ella; reducir la obra a materiales que –fuera de una relación compositiva-, no son más que elementos burdos, incapaces de arrobar a una persona. (Lema: 190)

Desde la antigüedad se anuncia una cierta información oscura que acompaña los “datos” que la escucha recoge y que, sin filtro, modifican al ser. Ulises lo sabía.

“Entonces quien escucha deja de ser el mismo hombre y se desordena verdaderamente en pensamientos. Hablo de una audición genuina. Esto es, de la *obaudientia* de una verdadera *audientia*.” (En Quignard: 127).

Estamos desprotegidos en tanto somos incapaces de no oír. El mundo sonoro es coactivo a nuestro sentido de la audición, permanentemente ejerce un poder que opera sobre nuestro humor. La joven solicita silencio para estudiar. Otra música para olvidarse. Incluso, los ejércitos alemanes marchaban desfallecidos impulsados por fanfarrias que los empoderaban. Sin párpados estamos abiertos como una ciudad sin murallas.

Este “acoplamiento” que acompaña los datos sonoros “visibles y oscuros”, será recuperado en el siglo XX por la estética deleuziana, cuando el filósofo retome su interés por percibir las “fuerzas no audibles de la música”. En 1978 Deleuze apuntaba un acoplamiento “entre ese material sonoro muy elaborado, y las formas que, por sí mismas, no son sonoras, pero que devienen sonoras o audibles por el material que las vuelve apreciables. (...) El material está allí para volver audible una fuerza que no sería audible por sí misma, a saber el tiempo, la duración y aún la intensidad. A la pareja materia-forma, la sustituye la pareja material-fuerzas.” (Deleuze, 1978). Para los estoicos, las fuerzas no audibles son aquellas que no pertenecen a la composición, pero que ejercen su poder sobre ella. Para Deleuze, por su parte, se trata de una fuerza sonora imposible de oír, pero que empuja lo que sí se oye hacia cierto borde; “el asunto es tener un oído imposible, no absoluto”. (Deleuze: 1978). En uno y otro caso, lo que se revela es un fondo detrás del fondo, una realidad sonora replegada en cierto cuadrante inescrutable del sonido.

La reivindicación de una escucha aséptica por parte de los compositores acusmáticos parece ser una solución actualizada al desafío de escuchar aquello que en un decurso sonoro no se oye pero que sin embargo *está presente*. “Al olvidar deliberadamente cualquier referencia a las causas instrumentales o a las significaciones musicales preexistentes, lo que queremos es consagrarnos entera y exclusivamente a la *escucha* y a sorprender los caminos instintivos que llevan desde lo puro “sonoro” a lo puro “musical”. Tal es la sugestión de la acusmática: negar el

instrumento y el condicionamiento cultural, y *poner ante nosotros lo sonoro y el sonido musical posible.*" (Schaeffer: 59). Más allá del carácter idealista de la propuesta (el oyente acusmático es un ser social, siendo esta condición suficiente para que exista cierto condicionamiento), el despojo que acompaña la práctica acusmática reclama, desde el interior de su lógica, un oyente resuelto a enfrentarse con la noche del sonido, resuelto a lidiar con ella sin otro instrumento que sus oídos.

A su vez, la escucha en tanto categoría musical posee una historia hermética ligada al desarrollo del concepto de música en la tradición europea. Es importante reconocer que por más de veinticinco siglos la música se concibió bajo la presunción de que hay una audiencia capaz de significar las relaciones formales y expresivas que un compositor imagina. "*Mi sociedad* –señala el etnomusicólogo John Blacking en *¿Hay música en el hombre?*- pretende que sólo un número limitado de personas son musicales, y sin embargo se comporta como si todas poseyeran esa capacidad básica sin la cual ninguna tradición musical resulta posible: la capacidad de escuchar y distinguir entre patrones de sonidos." (Blacking: 35). Los trabajos de campo sobre sociedades no europeas abrieron el debate acerca del rol social que posee la escucha en determinados grupos. En este tipo de sociedades la escucha adquiere un rol comunicacional que excede o acompaña la escucha estética, propia de las sociedades industriales. En nuestros días suele juzgarse el buen o mal oído de los niños sobre la base de su capacidad para tocar música. Esta extraña conexión oculta la verdadera necesidad de formar niños educados en el arte de escuchar. En un artículo publicado en 2013, nos referíamos al desafío de impulsar un oyente experimental, uno que pueda estar a la altura de los desafíos estéticos que la música experimental propone. Incluso se señaló que a partir del *Arte de la fuga*, comenzaron a desarrollarse determinadas especulaciones sonoras dirigidas a un tipo de oyente que escapaba a la lógica de la audiencia establecida. (Virgili, 2013)

También las ciencias sociales post estructuralistas asumieron la escucha como campo del saber, no ya como una categoría de análisis en sí misma, sino en tanto principio a partir del cual inferir pautas sociales. Para Jacques Attali (quien le otorga a la música una capacidad profética para anticipar los cambios sociales mucho antes de que se hagan evidentes), la escucha es más eficaz que una estadística, más precisa que un estudio comparado. Lleva consigo el sesgo de una intuición ampliada: "La música es más que un objeto de estudio: es un medio de percibir el mundo". (Attali: 12) Los datos sonoros de un momento histórico determinado murmuran los movimientos, los intereses y los comportamientos de la sociedad que los provoca.

El paisaje sonoro

*“En aquellos tiempos,
el oído del hombre escuchaba sonidos
cuya pureza angelical
no puede ser evocada de nuevo
por ciencia o magia alguna”*

Herman Hesse

Interrogaciones en torno al arte de la escucha: ¿Escucha de qué?, ¿qué parte del todo? Si el silencio es imposible, tal como señalara Cage, ¿terminaremos escuchándolo todo? Aquí y allá sonidos. No hay sitio en el mundo donde no aceche un sonido. “Cuando cae la noche hay un momento de silencio. Este momento sobreviene después que los pájaros han callado y se extiende hasta que las ramas empiezan a emitir su canto.” (Quignard: 131) ¿Será ese lapso suficiente para constituir el silencio? Quizás el primer paso será aceptar que en la vida todo suena, y que sólo la muerte es silenciosa. Todo paisaje suena, porque en todo lugar hay sonidos. Las praderas, las montañas y los ríos tienen su propio estar sonoro. También lo tienen las ciudades en sus calles, sus museos, sus salas de concierto. Todo paisaje cambia, se mueve, es alterado en lo pequeño y lo grosero, modulando su sonósfera. Ante este cambiante paisaje sonoro todos somos iguales: somos recorridos por sus sonidos sin distinción. “La estructura del espacio acústico –señala McLuhan- es el espacio de la naturaleza pura habitada por iletrados. Es como el oído de la mente o la imaginación acústica que domina por igual el pensamiento de los humanos prealfabetizados y postalfabetizados. (...) Es tanto discontinua como homogénea.” (McLuhan, 2004).

Cada vez nos resulta más difícil escuchar el paisaje. Muchos sonidos se han extinguido ya sea porque destruimos la fuente sonora, o porque se han perdido en el ruido indiferenciado. El alerta animal y el sonido insólito han disminuido en pos de una sonoridad cada vez más codificada. Nuestro mínimo audible ha dejado de ser mínimo. La variedad de sonidos que conforman la trama audible de un bosque será finalmente enmudecida cuando hayamos perdido la capacidad de discriminar sus matices. Lentamente, el paisaje sonoro de la urbe irá marcando un gris medio, un ancho de banda sonora acotado. Luis Gámez concluye su ensayo *El arte del ruido*, apuntando que si bien muchas de las experiencias extremas del punk y el metal, así como los extremismos de vanguardia de la música culta, son valorados como formas de ocio incapaces de afectar el *statu quo* y asimilados en su crudeza

lacerante, el *noise* aún sigue siendo perturbador: "El ruido no es la música impensable, pero resulta terrorífico siquiera pensar en la clase que anuncia con su estruendo ensordecedor. Trompetas de Jericó. En el advenimiento de este mundo por venir, el *noise* alcanzará su frecuencia de resonancia y multiplicará las vibraciones hasta provocar el colapso en el que acabará todo y desde el que todo tendrá que empezar de nuevo." (Gámez: 55). ¿Fatalismo? Puede ser. Lo cierto es que nuestros oídos siguen alimentándose de pequeños sonidos para auriculares que, normalizados en una misma ecualización y brillo, enmascaran una vida sonora que se extiende detrás de ellos. Recuperar la conducta ante el sonido, respetarlo, comprender sus tiempos, sus vaivenes, sus decibels bajos, su ruidosa contingencia, parece ser una tarea que se impone dada la magnitud de la pérdida. En este sentido, retomar el decurso de las investigaciones sobre el paisaje sonoro deja de responder a la sola búsqueda de un resultado, sino que se erige como un antídoto ante el desconcierto de lo que ya no sabremos escuchar.

Desde el punto de vista artístico, el paisaje sonoro tuvo diversos abordajes a lo largo de la historia. En 1913, el futurista Luigi Russolo escribía *L'Arte dei rumori*, un manifiesto que proponía una "nueva música" nacida de las máquinas y el ruido. El texto descalificaba las posibilidades tímbricas de la orquesta "reducida a cuatro o cinco clases de instrumentos", y reivindicaba la sorprendente variedad de ruidos como "el fragor del trueno, los silbidos del viento, el borboteo de una cascada, el gorgoteo de un río, el crepitar de las hojas, el trote de un caballo que se aleja, los sobresaltos vacilantes de un carro sobre el empedrado y la respiración." (Russolo, 1913). El manifiesto se lanzaba contra la concepción tradicional de la música como un lenguaje abstracto interesado en representar un mundo concreto. Russolo se propuso presentar directamente ese mundo concreto, dejando entrar el *ruido del mundo* en el lenguaje cerrado de la música: en vez de mediatizar la realidad a través de una interpretación, la realidad debía invadir el arte musical.

En un arco que va desde 1939 hasta 1992, abarcando desde sus composiciones electrónicas *-Imaginary Landscape-*, hasta sus músicas para paréntesis temporales, la obra de John Cage reconoció en el paisaje sonoro -y en el modo de proceder de la naturaleza-, un "método" de trabajo que se alejaba del control estructural del arte musical europeo. En el mismo año en que Stravinsky componía su *Septeto*, Lutoslawsky su *Concierto para orquesta* y Stockhausen, Pousseur, Eimert y Goeyvaerts estrenaban en Colonia el primer concierto con músicas electrónicas, Cage señalaba a propósito de su obra *45 for a speaker*: "La llamada armonía es una relación forzada, abstracta y vertical que bloquea, al forzarlos, la espontánea naturaleza creadora de cada sonido. Es artificial y no-real. Forma, pues, no es algo confinado, solitario, lejano: está aquí y ahora. (...) El mejor propósito es no tener

ningún propósito. Esto nos pone de acuerdo con la manera de actuar de la naturaleza." (Barber: 42-43). A diferencia de Russolo, Cage quiso operar sobre la tradición musical no sólo incorporando a la partitura los sonidos y los ruidos del *continuum* sonoro que nos rodea, sino reconociendo en estos una lógica autónoma y vinculante. No en vano Dahlhaus advirtió que "sólo la música electrónica y las "composiciones de sonidos" inspiradas por John Cage provocaron la pregunta de si unos fenómenos sonoros que niegan el sistema tonal siguen siendo música en el sentido de la tradición europea." (Dahlhaus: 13). Las exploraciones en el campo del arte sonoro, asumido como una forma de expresión artística que reúne un tipo de estructuración propia de las artes visuales con cierta perspectiva sonora en su realización (Licht, 2007), probablemente hayan significado la verdadera respuesta estética a la liberación de los sonidos y los ruidos constitutivos de un paisaje sonoro sin caer, de un modo u otro, en una organización musical. Siguiendo a Baudrillard cuando aclara que "todas las liberaciones no son más que transición hacia la manipulación generalizada" (Baudrillard: 7), Luis Gámez resignifica los resultados estéticos en la obra de Cage y Russolo con una afirmación quizás incómoda: "Tanto las pretensiones *ruidistas* y tecnócratas de Russolo como las más espirituales del minimalismo de Cage (relacionadas con cierto primitivismo y una conciencia más holística del arte) no son sino auténticos delirios de control. Contra esta estética de la normalización, el *ruido* es aquello que escapa a todo control. Que el ruido se convierta en materia de reflexión no implica que posea un significado. El ruido no significa nada, o en todo caso significa una negación de las pretensiones de sentido que se le otorguen." (Gámez: 39). Acaso la paradoja de mantener la libertad de los ruidos y los sonidos de un paisaje sonoro dentro de determinado axioma pueda reformularse en la medida en que las distintas concepciones sociales y simbólicas respecto de la función del arte se vean afectadas por esa libertad.

En 1993 Murray Schafer publicaba *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, extenso tratado multifocal sobre la problemática. El tono general del libro es de alerta. Retoma la afirmación de McLuhan de que el hombre descubrió la naturaleza después de haberla arruinado. Dividido en cuatro partes (Los primeros paisajes sonoros, el paisaje sonoro postindustrial, Análisis y Hacia un diseño acústico) Schafer revisa con gran detalle histórico las conexiones físicas, sociales, estéticas y simbólicas que se entrelazan, según el caso, en los distintos paisajes sonoros que la escucha enfrenta. Su obra viaja de la "Ecología acústica" a "El arquitecto como diseñador acústico". De "Los sonidos de la caza" a "Las legislaciones contra el ruido".

Schafer describe, para un entorno sonoro determinado, tres tipos de sonidos que bien podrían tenerse en cuenta para el análisis de una obra para orquesta: los

sonidos tónicos, aquellos que designan la sonoridad preponderante (creados por la geografía o el clima); las *señales*, aquellas sonoridades que se escuchan en primer plano; y las *marcas sonoras*, que remiten al sonido de una comunidad, que es único o que posee cualidades que hacen que la gente de esa comunidad lo tenga en cuenta o lo perciba de una manera especial (Schafer: 29). Estos grupos de sonidos se escucharán según el “entorno de fidelidad” en el que se encuentren. Según él, un sistema de *alta fidelidad* es aquel que posee una relación señal-ruido favorable. Por el contrario, un sistema de *baja fidelidad* es aquel en el que los ruidos discontinuos se escuchan con dificultad en razón del alto nivel de ruido ambiente. (Schafer: 71). Al afirmar que “desde los detalles más cercanos a los horizontes más lejanos, los oídos operaron con una delicadeza sismológica. Cuando el hombre vivía casi aislado o en pequeñas comunidades, los sonidos estaban vacíos, rodeados de manantiales de silencio, y el pastor, el leñador y agricultor sabían leerlos como pistas de los cambios del entorno.” (Schafer: 72), el autor no sólo reflexiona acerca del espacio de contingencia histórica que opera en la producción de un sonido, sino que invita al lector a imaginarse espacios sonoros quizás perdidos o de difícil ubicación. En este sentido, la obra de Schafer es una novedad aún no explorada lo suficiente.

A su vez, el trabajo revela de modo ejemplar diversas fuentes literarias acerca de cómo sonaba el mundo. Escritores como Thomas Mann, Marcel Proust, Thomas Hardy, Johann Wolfgang von Goethe, Teocrito, Virgilio, Plutarco, Hesíodo, Lev Tolstói, Emily Carr, Alan Paton, Virginia Woolf, William Faulkner, Walt Whitman, entre otros, han dejado un testimonio sonoro gracias al cual podemos acceder a un aspecto del hombre y su entorno del que no se tienen otros registros.

Como campo de trabajo, el paisaje sonoro presenta una variedad de fenómenos que el creador puede aprovechar para su obra. Agudiza la escucha de singularidades insospechadas; señala sutilezas que las geografías nos ofrecen y que la vista o las estadísticas no pueden indicar; despierta la imaginación sonora de lugares y situaciones vírgenes; nos convoca a escuchar sonidos a distancias que la sala de concierto descarta por inviables; nos reencuentra con nuestros antepasados sonoros; ubica nuestra voz (y por tanto a nosotros mismos) en un campo de relaciones que exceden lo social y lo político. Ahora bien, una vez que el creador se ubica en esos cuadrantes: ¿cómo logra, pues, atrapar una idea?

Bigliografía

ATTALI, Jacques (1995). *Ruidos*. Madrid: Siglo XXI.

BARBER, Llorenç (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

- BAUDRILLARD, Jean (1980) *El intercambio simbólico y la muerte*. Madrid: Monte Ávila Editores.
- BLACKING, John (2006). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial
- CAGE, John (2007). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.
- DAHLHAUS , Carl y EGGBRECHT, Hans H. (2012). *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado.
- DELEUZE, Gilles (1978). "Conferencia sobre el mundo musical" en *Deleuze Conferencias*. Webdeleuze.com
- GÁMEZ, Luis (2012). *El arte del ruido*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- HUGHES, Ted (2013). *El pensamiento zorro*. Buenos Aires: LIMACHES250.
- LEMA, Guillermo y VALVERDE, Gabriel (2006). *La música utópica*. Buenos Aires: Vian Ediciones.
- LICHT, Alan (2007). *Sound Art. Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli.
- MARCO AURELIO (2008). *Meditaciones*. Buenos Aires: Del nuevo extremo.
- McLUHAN Marshall (2004). *Visual and Acoustic Space*. En Cox Christopher, *Culture: Readings in Modern Music*. New York-Londres: Continuum Press.
- QUIGNARD, Pascal (1998). *El odio a la música*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- RUSSOLO, Luigi (1913). *Manifiesto*.
- SCHAEFFER, Pierre (2008). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHAFER, Murray (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- TEUBAL, Julián (2010). *Entrevistas al autor*. En www.negracuarenta.com
- VIRGILI, Martín (2013). *Un oyente experimental*. En "La Capital". Mar del Plata: Ediciones Capital.
- VOEGELIN, Salomé (2010). *Listening to Noise and Silence. Toward a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum Press.