

## La escucha como forma de arte

Por: [Manuel Rocha Iturbide](#) · Sección: [Prisma](#) · Publicado el 01/03/2016



### 1. La necesidad de escuchar

En su artículo "Some sound observations" ("Algunas observaciones del sonido"), Pauline Oliveros dice:

*"Porqué los sonidos no pueden ser visibles? No causaría la retroalimentación del oído al ojo una oscilación fatal? Puedes recordar el primer sonido que escuchaste? Cuál es el primer sonido que recuerdas haber escuchado?"*[1].

Uno de mis recuerdos de infancia más antiguo (tendría unos 4 o 5 años), es una imagen en donde me encuentro sentado en medio de mi cuarto en una silla de mimbre blanco con un gran respaldo redondo, ¿como a la una tarde tal vez?, el sol entrando por la ventana e iluminando un libro de cuentos con dibujos que estoy viendo. Mi madre está presente durante algunos instantes, preguntándome algo. Describo este recuerdo porque estaba concentrado, muy concentrado, y en un estado calmo, casi meditativo, como ahora que estoy en mi estudio escribiendo este texto, mas o menos a la misma hora, pero en este momento escucho el paisaje sonoro fuera de mi ventana, y el de mi estudio (¿una interferencia de la bocina, un "drone" del disco duro?). Los sonidos exteriores que viajan por el largo patio interior de la vecindad de la calle ideal del buen tono, son lejanos, pero de cuando en cuando incrementan en volumen, como ahora que pasó esa patrulla de policía, o el microbús que acaba de frenar, o el silbato del policía dirigiendo el tránsito; pero el tráfico distante es calmo, casi como un riachuelo que corre de manera continua.

Volviendo a mi recuerdo, ¿estaría yo escuchando algo en mi cuarto? o mi contemplación en ese entonces ¿se centraba tan solo en lo visual? ¿en la luz del sol que pegaba en mi libro? No creo haber desarrollado una escucha del paisaje sonoro sino hasta los 13 o 14 años de edad, cuando comencé a estudiar piano en la escuela de la SACM en la ciudad de México, lugar privilegiado que se encontraba en el costado de un gran jardín. Recuerdo acostarme boca arriba en el pasto para descansar, mirar, y escuchar el canto de los pájaros así como otros sonidos distantes. ¿Será este mi primer recuerdo de una escucha atenta y consciente, de un fenómeno que normalmente no sería musical? Ahora me viene a la memoria otro recuerdo de infancia, en el cuarto de mis padres, en esa misa casa de la calle Presa de Las Pilas en la colonia Irrigación. El sol también estaba presente, iluminando el polvo de la casa mientras dos o tres moscas intentaban escapar agazapadas contra el vidrio, atoradas, moviendo sus alas con ese ruido desesperado y tan característico que todos hemos escuchado alguna vez, intermitente pero cortado.

Traigo a cuenta estos dos recuerdos gracias a la iniciativa de Pauline de preguntarnos acerca de nuestras primeras experiencias de escucha, ya que éstas involucran estados de atención, de contemplación y meditación sin los cuáles la escucha no puede existir. El estrés nubla al oído, nos hace distraernos al preocuparnos por una o mil cosas. Un estado calmo en cambio, nos permite escuchar lo que existe fuera de nosotros para incorporar esa experiencia a nuestro foco de equilibrio, y de manera retroactiva, para incrementar e inducir ese estado tranquilo de concentración que en este mismo instante me está permitiendo escribir estas palabras.

Apenas comienza mi texto y ya he hablado de tres diferentes formas de escucha, la escucha periférica (el paisaje sonoro de los pájaros en el jardín mezclándose con otros sonidos distantes), la escucha focal (las

moscas), y la escucha atenta-distraída, que entra y sale, como la que estoy llevando a cabo en este momento mientras escribo y percibo de cuando en cuando al niño que habla con su madre, a los cláxones lejanos del tráfico de la avenida Bucareli que fluyen entre el ir y venir.

¿Qué es escuchar? ¿Puede ser una forma de arte? ¿Nos es útil desarrollar una escucha atenta, una escucha sensible, una escucha emocional, una escucha estética? ¿Cuál es la diferencia entre percibir el mundo con la vista o con el oído? ¿Lo que percibimos auralmente en la cotidianeidad puede ser música? ¿Es necesario escuchar? Todas estas preguntas y muchas otras que involucran de manera profunda a la percepción aural ya han sido planteadas y analizadas por filósofos, semiólogos, musicólogos, comunicólogos, antropólogos, fisiólogos, etc. El fin de este ensayo es hacer una revisión de ellas para poder ir un poco más allá y ofrecer así alternativas a la relación aural cotidiana que tenemos con nuestro entorno, para poder situarnos y vivir en él de manera plena, estética y creativa, como escuchas activos, y encontrar de este modo la manera de integrarnos a él. El arte[2] es nuestra herramienta para proponer formas nuevas y alentar el desarrollo de una escucha activa y afectiva, ya que una de sus funciones “es abrir nuevos modos de percepción y representar modos de vida alternativos”[3].

## **2. Modos de percepción. El espacio visual y el espacio acústico**

*“No existen límites para el sonido. Escuchamos desde todas las direcciones en un mismo instante, pero el balance entre nuestra experiencia interna y externa puede ser precisa... El sonido viene desde arriba, abajo, de los lados... pasa a través de nosotros y raramente está limitado por la densidad de los objetos físicos”[4].*

El comportamiento del sonido y su percepción son fenómenos aparentemente más complejos que nuestra relación con el mundo visible. El oído es así mismo un órgano más complejo que el de la vista, pero mucho menos desarrollado, y con un potencial prometedor. Antiguamente en occidente existía la conciencia de un equilibrio entre nuestros distintos modos de percepción, el término *sensus communis* significaba que todos los sentidos, ver, oír, oler y tocar, se traducían de manera igual los unos con los otros[5]. Nuestra cultura occidental, heredera de la Grecia antigua, fue poco a poco privilegiando a la vista sobre el oído, es decir, desarrolló una lógica lineal ocular debido a la importancia que tuvo la literatura fonética en el desarrollo de la cultura Griega. A esta manera de percibir el mundo Marshall McLuhan le llama “Estructura del espacio visual”, mientras que su contraparte sería la “Estructura del espacio acústico”. Para éste autor, solamente las culturas iletradas fueron capaces de desarrollar una percepción auditiva, gracias a la ausencia del razonamiento propiciado por el lenguaje escrito en occidente[6].

Según McLuhan, el espacio visual es secuencial y tiene límites, mientras que el espacio acústico está lleno de eventos simultáneos y es ilimitado.

*“El hemisferio izquierdo del cerebro sitúa la información en forma estructural en el espacio visual, todas las cosas están conectadas en forma secuencial, con centros separados pero límites fijos. Por otro lado, la estructura del espacio acústico, correspondiente a la función del hemisferio derecho donde los procesos se relacionan en forma simultánea, posee centros en todas partes pero ningún límite”[7].*

Nuestra percepción visual es fragmentada, mientras que la acústica está integrada. Nuestro espacio acústico no tiene centro, es multi-céntrico, es un espacio anti euclidiano y tan complejo que es difícil imaginar que tipo de ecuaciones matemáticas podrían describirlo[8].

## **3. La evolución de la escucha**

Estamos en los albores del entendimiento de como funciona nuestra percepción aural. A pesar de la crítica que hace McLuhan a la cultura de occidente, ha existido un desarrollo de la escucha emparentado con la evolución de las formas de representación visuales (particularmente la pintura), de la música, y todavía aún más con el desarrollo de la tecnología a partir de mediados del siglo XIX, particularmente con el invento de la cámara fotográfica y luego del fonógrafo.

Desde la época de las cavernas, la forma de representar en la pintura involucró primero a los objetos de una manera directa, en un primer plano. No fue probablemente hasta la época renacentista cuando surgió la pintura en perspectiva y la pintura del paisaje, en donde se mezclaron primer plano y fondo, y en donde en algunos casos existieron tal cantidad de elementos que nos sería imposible visualizarlos y explorarlos todos a la vez (¡como en un cuadro del Bosco!). Con el tiempo, la pintura entró a los museos y la música a las salas de concierto, dos espacios que la gente comenzó a frecuentar para llevar a cabo de manera atenta y concentrada las actividades estéticas de ver y de escuchar[9].

Más tarde la cámara fotográfica permitió a los artistas imaginar y realizar nuevas maneras de ver y de representar la realidad, y los aparatos de grabación y reproducción de sonido nos proporcionaron la posibilidad de escuchar algo repetidamente, primero nuestra voz, dando la oportunidad de que un ser humano se escuchara por vez primera -como Narciso viendo su reflejo en el agua-, ¡de la misma manera en la que los demás nos oyen! Y luego de escuchar la música de manera repetida para aprender a entenderla, a analizarla, lo que luego conllevó a aguzar el oído hacia otros sonidos “no musicales”, hacia los paisajes sonoros que nos rodean[10].

La grabadora hizo a la música algo similar que lo que la cámara fotográfica a la pintura, liberó al creador sónico del uso de los instrumentos musicales, lo volvió independiente, le enseñó a escuchar de manera atenta todos los sonidos, y le permitió realizar obras sonoras con distintos tipos de ruidos para poder así liberarse de los sonidos melódicos y armónicos “musicales”[11]. La tecnología como extensión de nuestro cuerpo y de nuestros sentidos ha sido capaz de otorgarnos nuevos paradigmas de percepción, pero al mismo tiempo de alienarnos. Para no sentirnos solos, somos capaces de dejar la radio o la TV encendida durante horas, incluso cuando no la escuchamos o vemos más, para intentar llenar así esos espacios de silencio que nos parecen vacíos, y no enfrentar nuestra propia vacuidad. Los desarrollos tecnológicos no

se irán, y aunque muchos cuentos de la sabiduría antigua de oriente previeron y nos alertaron de los peligros de la ecuación: tecnología = alienación, podemos sin embargo aprovechar su existencia para aprender a escuchar mejor[12], aunque también debemos saber prescindir de ella! Es aquí en donde el artista tiene la obligación de actuar como guía, como educador y como chamán para proporcionar la inmunidad y el control de estos nuevos medios[13].

#### 4. Estar a la escucha

Oír es distinto de escuchar. El oído se fue diseñando en el proceso evolutivo como una herramienta perceptiva que le ayudó al hombre primitivo a sobrevivir, y más tarde a comunicarse de manera compleja y sofisticada. El oído nunca se cierra, permanece despierto incluso mientras dormimos[14]. “Los oídos no tienen párpados”[15], pero escuchar es distinto de oír y requiere de una voluntad y de toda nuestra atención. La escucha en sí, de acuerdo a Pierre Schaeffer, es la acción de comprender, de descifrar significativamente lo que ya hemos oído. Esto se debe en una primera instancia a una necesidad específica, para prevenir algún suceso que nos pudiera afectar, o para descifrar una señal, o para poder responderle a alguien que intenta comunicarse con nosotros. Pocos filósofos han reflexionado acerca de la escucha. En su texto *À l'écoute*, Jean-Luc Nancy habla del oído humano y lo equipara a la cuerda de un instrumento que está tensa. Una cuerda floja no vibra, pero una tensa sí. ¡Solo la tensión puede hacerla resonar! “La escucha debe ser examinada -ella-incluso auscultada- en lo más vivo o en lo más cerrado de su tensión y de su penetración”[16]. Pero para Nancy, la escucha puede ir incluso más lejos en su tensión. Para él, la música sería la manifestación artística indispensable para desarrollar esa tensión y abrirnos más a una precepción aural profunda: “...La escucha musical aparece entonces como el pre levantamiento, la elaboración y la intensificación de la disposición más tensa del sentido auditivo”[17].

Murray Schafer por otro lado nos habla del oído erótico. Para escuchar necesitamos desear, y éste es el único modo en el que podemos conectarnos auralmente con el mundo que nos rodea. Esta es la manera de interactuar y pertenecer[18]. Para su alumna y colaboradora[19] Hildegard Westerkamp, el deseo de escuchar los paisajes sonoros que nos circundan solo puede surgir en una situación de alta definición, es decir, cuando la cantidad y calidad auditiva de los sonidos nos lo permiten:

*“La poca densidad de sonidos en un medio ambiente de alta definición (hi-fi[20]) nos produce el deseo de escuchar un proceso natural. Nos acercamos a los sonidos porque los queremos y los necesitamos para adquirir orientación e información, para localizarnos dentro de un lugar específico. En otras palabras, un medio ambiente “hi-fi” crea el deseo en nosotros para utilizar nuestros oídos de una manera activa. Es el deseo de conectarnos con el lugar en el que nos encontramos lo que nos motiva a escuchar. Queremos estar “en ese lugar”, interactuar con él.”[21].*

Podemos ver aquí la diferencia de enfoques entre Nancy y Schafer y Weserkamp. Para los segundos la cuestión antropológico social y ecológica es fundamental, mientras que para el primero, el deseo y el acto de escuchar es puramente una cuestión de voluntad. En mi caso, pienso que el deseo de escuchar se ha desarrollado por una necesidad artística, para alimentar mi espíritu, por eso escucho lo que me rodea de una manera “musical”. Sin embargo, no puedo negar que esto a su vez me ha llevado a interactuar más con el medio ambiente, ya sea en el que vivo cotidianamente o en el que me encuentro cuando estoy viajando. Consecutivamente, esta actitud me ha llevado a reflexionar y a entender mejor el mundo en el que vivo de una manera crítica, incluso realizando obras de arte sonoro[22] en las que he tratado distintos paradigmas de nuestra época actual.

#### 5. El silencio y la resonancia

*“Debemos abrirnos a la resonancia del ser o al ser como resonancia. El silencio aquí debe de entenderse no como una privación, sino como una disposición a la resonancia: como en una situación de silencio perfecto, en donde podemos escuchar resonar nuestro propio cuerpo, nuestro aliento, nuestro corazón y toda su caverna estrepitosa.”[23].*

El silencio es importante e imprescindible para la escucha, el silencio es la espera, el espacio vacío que aguarda ser llenado por el sonido.

*“La esencia del sonido se siente tanto en el movimiento como en el silencio, pasa de lo existente a lo inexistente. Cuando no hay sonido, se dice que no hay escucha, pero eso no significa que la escucha haya perdido su alistamiento. En verdad, cuando no hay sonido nuestra escucha está más alerta que nunca, y cuando hay sonido, nuestra naturaleza aural está menos desarrollada[24]”.*

El parámetro del silencio se ha desarrollado paradójicamente muy poco en la música, tal vez por culpa de la naturaleza lineal de la escucha de obras que tienen un principio y un fin, ya que tan solo el silencio nos parece indicar su conclusión. En el paisaje sonoro circundante en cambio, aunque no exista un silencio total, sí existen momentos de calma en donde casi no hay sonidos, y es gracias a ellos donde surge la posibilidad de anhelar y desear escuchar a los sonidos que se aprestan a venir.

#### 6. Los distintos tipos de escucha

##### a) La escucha fenomenológica

La revolución en la escucha se dio con el desarrollo de las grabadoras de cinta. Con el surgimiento de la música concreta en 1948 el músico e ingeniero Francés Pierre Schaeffer desarrolló una nueva teoría fenomenológica de la escucha[25], la *escucha reducida*, que consistía en grabar un objeto sonoro para luego volver a escucharlo sin la acción visible que generó dicho sonido. En la Grecia antigua Pitágoras adiestró a sus alumnos a escucharlo a través de una cortina que impedía que aquellos lo vieran, concentrándose entonces solamente en los sonidos de su voz. Se trata de una escucha *acusmática* que marca la realidad perceptiva del sonido tal cual, completamente distinguida y distanciada de los modos de producción y transmisión del sonido[26].

Pierre Schaeffer descubre, por así decirlo, la escucha analítica y científica del sonido. Una escucha diseccionada y apartada de la difusa y compleja realidad. La selección de los micrófonos es ya el primer artefacto electroacústico que modifica la percepción del objeto sonoro original, y luego, su amplificación, así como las características del altavoz que reproduce ese sonido ahora ya modificado. Este teórico e inventor de una nueva música con ruidos grabados y manipulados, nos habla de una escucha “pura” en una primera instancia, y luego de una posible escucha “musical”. Pero ¡la realidad es completamente distinta! los sonidos que escuchamos a diario son mas difusos, menos nítidos, además de que el mundo de las imágenes nos distrae. Tal vez para Schaeffer no sea posible escucharlos de manera pura y musical?. De acuerdo a éste autor, una escucha reducida de la realidad sería imposible?.

#### **b) La escucha fenomenológica profunda**

El artista sonoro Español Francisco López ha desarrollado su trabajo creativo desde la óptica fenomenológica Schafferiana, pero con la diferencia de que éste no niega al paisaje sonoro sino que al revés, trabaja a partir de su audición y luego de su grabación[27], con el interés de desarrollar una escucha profunda sin negar la posibilidad de una periférica, pero en donde también seamos capaces de penetrar en la naturaleza interna de los sonidos.

*“...Yo creo en la posibilidad de una “escucha a ciegas”, una escucha profunda liberada lo más posible de esas restricciones. Esta forma de escucha no niega lo que esta afuera de los sonidos sino que explora y afirma todo lo que está dentro de ellos. Esta concepción purista es un intento de pelear contra la disipación de este mundo interno del sonido.”[28].*

No obstante, López desarrolla su trabajo en el campo de la “Fonografía” (el arte de la grabación), un ámbito en el que aquello que es fonografiado ya no es la realidad, sino una sublimación de ella, y en donde además, el aspecto electroacústico de su obra enfatiza y amplifica los detalles de los sonidos registrados[29]. La obra de López esta basada en una escucha del paisaje sonoro electroacústico[30] más que en la de la realidad puramente acústica.

#### **c) La escucha profunda**

Pauline Oliveros (n. 1932), compositora e improvisadora, nos habla también de una escucha profunda que debemos practicar día a día y en todo momento. Oliveros está completamente desligada del filtro tecnológico, y es quizá la primera artista sonora, junto con Max Neuhaus (1939-2009) y Murray Schafer (n. 1933) en haber desarrollado un arte de la escucha.

*“Escuchar profundamente es escuchar de todas las maneras posibles a todo lo que sea posible escuchar, sin importar lo que estés haciendo. Esta escucha intensa incluye los sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza, de nuestros pensamientos, así como de los sonidos musicales”[31].*

Oliveros nos habla de dos tipos de escucha, la focal y la global, y cuando ambos modos están balanceados surge una conexión con todo lo que existe[32]. Para Murray Schafer, la escucha global es equivalente a lo que el define como “escucha periférica”, y ésta se ha desarrollado más en el Oriente mientras que la atención focal se ha beneficiado más de la cultura Occidental. Barry Truax se refiere a la escucha global como a una “escucha distraída”, y la define como escuchar una música de fondo a la que no ponemos atención. Esta idea coincide con el concepto de “música ambiental” surgido a finales de los años setenta e inventado por el artista sonoro Bryan Eno, una música creada para escucharse de manera distraída, y destinada a fundirse de manera natural con los sonidos del medio ambiente aural. Es interesante ver como estas dos ideas surgen de distintos investigadores y creadores, con distintas formaciones, enfoques e intereses.

Regresando al punto de un posible arte de la escucha, pienso que Oliveros es quien encuentra mas certeramente el paradigma de unir dos maneras completamente opuestas de escuchar, la focal (occidente) y la global (oriente)[33]. Esto me hace pensar en la naturaleza paradójica cuántica de la partícula subatómica, que es a la vez onda y partícula, y que a veces se manifiesta de una manera y a veces de la otra[34].

#### **d) La escucha cuántica.**

En mi tesis doctoral “Las técnicas granulares en la síntesis sonora”[35], hablo del origen de la idea de la percepción del cuanto sonoro estudiada y analizada en la primera mitad del siglo XX por los científicos Dennis Gabor, Norbert Wiener y Abraham Moles. En el último capítulo me aventuro a proponer el surgimiento de una estética cuántica en la música contemporánea de los años cincuenta, en un momento en el que distintos compositores -tal vez de una manera inconsciente- realizaron obras con características cuánticas. Se trata de una música indeterminista que mediaba de manera orgánica entre el mundo temporal (duraciones y ritmo) y el mundo de la frecuencia (sonidos periódicos); de una música en la que ya no era necesario desarrollar y modular, sino simplemente saltar de manera azarosa entre un estado sónico y el próximo.

A pesar del riesgo que conlleva relacionar las distintas características de la física subatómica al arte, pienso que nos es muy útil ya que puede ayudarnos a entender la complejidad del mundo en que vivimos. Luego de haber concebido la escucha profunda, Pauline Oliveros se aventura a imaginar una “escucha cuántica” que define como la escucha de más de una realidad de manera simultánea[36]. Esta idea me recuerda a la definición per se del espacio acústico hecha por Marshall McLuhan: una especie de esfera multi céntrica que no tiene límites y cuya descripción matemática casi no podemos imaginar.

Para mi la “escucha cuántica” es la “escucha no lineal”[37], una escucha de espacios sónicos con mucha información y que no encuentra caminos lógicos para conducir su atención. La escucha cuántica está ligada

a la casualidad, mientras que la escucha lineal, aquella que llevamos a cabo cuando escuchamos una obra musical en donde podemos seguir y descifrar la secuencia de los sonidos y las partes, sería más causal. Cuando escuchamos de manera “no lineal” nos es imposible concentrarnos al mismo tiempo en todos los sonidos presentes, y tenemos que cambiar el enfoque de nuestra atención de manera intermitente entre los distintos sonidos. Esta escucha requiere de mucha concentración y es muy cansada; un largo periodo de una estructura sónica “no lineal” requiere forzosamente de un cambio drástico “lineal” para que podamos refrescar la atención. Mucha de la música de John Cage (ya sea indeterminada o con operaciones de azar) conllevó a la necesidad de desarrollar una escucha “no lineal”. La audición de un paisaje sonoro con alta densidad de elementos también estaría relacionada con esta escucha, lo mismo que muchas de las estructuras sónicas de obras abiertas, ya sean composiciones musicales o instalaciones sonoras de las cuales hablaremos más tarde.

Con esto concluimos que la escucha de la música estuvo casi siempre desligada de la escucha de paisajes sonoros complejos hasta que sobrevino éste cambio paradigmático en la estética musical del siglo XX. A partir de ése momento, al auditor cultivado le fue mucho más fácil re-dirigir su escucha hacia el mundo aural en que vivimos, ya que las similitudes entre la complejidad sónica de ambos universos es grande. Sin embargo, hay que tener presente que la “música” (por más vanguardista que sea) está construida, mientras que al paisaje sonoro hay que construirlo para poder escucharlo de una manera musical. La escucha de los sonidos que nos rodean siempre nos demandará más esfuerzo y creatividad, así como un papel mucho más activo y responsable.

Oliveros, M. Schafer y Max Neuhaus (del cuál hablaremos más tarde), fueron los primeros artistas sonoros que se preocuparon por desarrollar una escucha de los sonidos cotidianos de una manera “musical”. Lo hicieron a base de ejercicios o bien realizando composiciones llevadas a la práctica por los alumnos. En su serie de piezas *Deep listening pieces* (publicadas en 1990), Oliveros utiliza su teoría de la escucha que incorpora los dos estados de atención, la escucha focal y la escucha global, así como su interdependencia. Pauline se distingue de M. Schafer en que su escucha es más artística y en que está basada en una visión holística (casi religiosa), aunque sin negar la posibilidad de la focalización[38]. De este modo, Oliveros viaja de manera continua entre oriente y occidente[39], intentando darnos algunas claves para incorporar de manera estética el mundo sónico en el que vivimos a nuestra experiencia auditiva activa.

#### **7. La escucha y el espacio. La conexión entre lo interior y lo exterior**

Intentaré ahora ahondar un poco más en la experiencia de la escucha, en el adentro de nuestro ser y el afuera en donde se encuentra la experiencia a ser aprehendida. El concepto del espacio en este sentido es fundamental. Podemos hablar de dos tipos de espacios, nuestro espacio interior y exterior que se tocan en los bordes de nuestra escucha; o los espacios acústicos interiores y exteriores en los que podemos estar. En ambos casos, siempre hay un ir y venir entre el adentro y el afuera, ya sea escuchando y dejando de escuchar, pero regresando siempre a nuestro centro focal, o escuchando desde un espacio interior, silencioso, hacia afuera. Según Nancy, la espacialidad nos penetra, se abre en nosotros así como alrededor de nosotros, desde nosotros así como hacia nosotros, ella nos abre hacia adentro como hacia afuera. Para él, “*estar a la escucha es estar al mismo tiempo en el afuera y en el adentro, estar abierto en el afuera y en el adentro, de el uno al otro y por lo tanto del uno en el otro*”[40]. Entonces, ¿qué es el afuera y qué es el adentro? parecieran ser la misma cosa, un núcleo orgánico abierto en donde no hay diferencia entre la existencia del ser y del universo que lo contiene.

La escucha como forma de arte comienza con esta relación entre el interior y el exterior, pero luego se extiende a distintas realidades espaciales, escuchar adentro: en una casa o departamento; o adentro-afuera: en un patio, en un jardín; o afuera, en una plaza, en una avenida, en la selva, en un cañón, en el desierto. Escuchamos en distintos tipos de espacios que nos producen diversas experiencias que a su vez establecen distintas clases de conexiones entre nuestro interior y nuestro exterior.

Para mí, los tipos de escucha que más me conectan con mi interior son en mi estudio, en donde escucho el silencio relativo de este espacio interno, y los sonidos vagos y lejanos (pero a veces también cercanos) del exterior a través de mi ventana, o bien la escucha en medio de un parque de la ciudad, en donde escucho los sonidos cercanos y contenidos, los pájaros en el árbol arriba de mi cabeza, la bicicleta que pasa, y luego los sonidos lejanos del parque y de la ciudad que lo contiene.

#### **8. La realidad cotidiana como estética**

He hablado ya mucho del fenómenos de escuchar, pero todavía muy poco acerca de la escucha como forma de arte. ¿Cómo comenzó la idea de que lo que nos rodea puede formar parte de una experiencia estética?, ¿tanto de manera visual como aural?

En su novela utópica *The new Atlantis* (1626), el filósofo Francis Bacon describe una ciudad mítica y perdida al oeste del Perú (*Bensalem*) en la que sus sabios han construido distintas casas para comprender y conquistar a la naturaleza, y coleccionar el conocimiento adquirido para mejorar a la sociedad. Varias de ellas, como la de los olores, intentan abrir nuestra percepción. Este es también el caso de las casas de los sonidos:

“...En estas casas nosotros representamos e imitamos todos los sonidos articulados y las letras, y las voces y notas de bestias y pájaros. Tenemos distintas ayudas que le dan al oído el potencial de escuchar mejor. Tenemos también diversos ecos extraños y artificiales, reflejando la voz muchas veces, como si la lanzáramos; y algunas que devuelven la voz más fuerte de como vino, y otras que la vuelven estridente, o más profunda; si, otras que convierten a las sílabas de la voz en otras palabras o sonidos articulados muy distintos...”[41].

El siglo XVII (época Barroca) fue sin duda un momento importante de la cultura occidental en el que distintos filósofos e investigadores escribieron tratados de música y de acústica, recuperando ideas de Platón y Aristóteles y ampliándolas gracias a los avances tecnológicos de la época. Uno de ellos, el jesuita Athanasius Kircher, escribió un tratado de música y uno de acústica (*Musurgia Universalis* en 1650 y *Phonurgia Nova* en 1673) en los que estudió distintos fenómenos acústicos. Uno de ellos nos podría inducir a una escucha incidental del paisaje sonoro, se trata de una música campestre dirigida a una villa en donde:

*“...correctamente calculados los ejes fónicos, y siempre que se den las condiciones topográficas y climatológicas adecuadas, se puede hacer llegar un concierto campestre a una villa situada a tres millas de distancia. Cuatro intérpretes ejecutan sendas voces de una cadencia que en la villa se perciben como una unidad sinfónica”*[42].

Sin embargo, estas nuevas ideas de escuchar música en un campo abierto seguirían estando enfocadas en el fenómeno musical per se. De acuerdo a Sabine Breitsameter, no será hasta mediados del siglo XVIII cuando el Alemán Alexander Gottlieb Baumgarten escriba su *Aesthetica*, siendo el primer filósofo en haber propuesto éste término, así como el primero en haber tratado por separado la apreciación del arte y de la belleza en general. De acuerdo a Breitsameter, *“lo que Baumgarten comenzó pudo haber dado pie a una apertura general de los sentidos al mundo”*[43]. Por otro lado, en esa misma época la música rococó (de los hijos de Bach y de Joseph Haydn) se comenzó a distanciar de lo banal y de lo cotidiano. Nacen las formas musicales, pero el interés por la escucha de lo que nos rodea desaparece. Poco después surgirá el espíritu romántico que reivindicará a la escucha per se.

En 1786 Johann Wolfgang von Goethe se impresiona tanto con el paisaje sonoro en un viaje a la ciudad de Venecia -los llamados de los marineros, los cantos de los pescadores y los sonidos del mar- que le escribe a su novia Frau von Stein en Weimar: *“Porqué tampoco puedo enviarte un sonido, que puedas escuchar en el momento y responder?”*. Esta es la nueva postura romántica, que establece a la sensación individual como la primera medida para la cognición. Esta sensación se dirige -en contra de todas las costumbres contemporáneas- hacia el paisaje sonoro[44].

La secuela de esta historia es bien conocida, en 1913 el artista futurista Luigi Russolo publica su manifiesto de “El arte del ruido” en donde propone la escucha de una ciudad de manera musical, y casi cuarenta años después (1952), el compositor norteamericano John Cage se aventura a proponer una obra silenciosa: 4’33, que estaría dividida en tres movimientos (33”, 2’40” y 1’20). Esta obra emblemática se desdobló conceptualmente de distintos modos, hay que recordar que Cage era un amigo cercano del artista post-dadá Robert Rauschenberg[45], quien lo influyó, así como un partícipe activo del pensamiento Zen. 4’33 intenta demostrar que el silencio no existe, pero también que el único parámetro válido para organizar sonidos en el tiempo es la duración, ya que ésta puede incluir tanto al ruido como a la frecuencia. 4’33 fue también de manera indirecta la primera obra destinada a escuchar el paisaje sonoro circundante, dependiendo del lugar en el que se interprete, ya que Cage abrió esta posibilidad tanto a una sala de conciertos como a cualquier tipo de lugar abierto, como el campo. En este sentido, Cage es probablemente el primer músico académico que valida la escucha como forma de arte, es decir, todo lo que escuchamos puede ser música.

### **9. La aprehensión de la escucha y las nuevas formas de arte relacionadas con ella**

A mediados de los años sesenta, PHILIPS sacó al mercado el casete como una alternativa pequeña y portátil para almacenar y reproducir el sonido. A finales de esa década, las primeras grabadoras portátiles de casetes salieron al mercado, lo que proporcionó al público en general la posibilidad de grabar. Estas se usaron sobre todo en las oficinas, para dictados, memos, etc., y tenían muy mala calidad, pero fomentaron también la curiosidad de quienes las adquirían. Algunas personas comenzaron a grabar escenas cotidianas como especies de apuntes sonoros. El ingeniero electrónico y doctor en física y filosofía Abraham Moles (1920-1992) escribió un libro en 1981 (*L’image, communication fonctionnelle*) en donde uno de sus capítulos lleva como título: “La imagen sonora del mundo circundante, fonografías y paisajes sonoros”. Allí, Moles nos habla de como estos nuevos medios tecnológicos nos permitieron poder aprehender nuestro entorno para entenderlo mejor y comprender así como funcionan las imágenes sonoras que nos rodean[46].

Las grabadoras portátiles tendieron a desaparecer, prevaleciendo solo las reproductoras (las “Walkman” en los ochentas y los “CD players” portátiles en los 90’s). Las primeras grabadoras digitales portátiles (DATS), por su costo, solo circularon en ámbitos profesionales especializados. Más recientemente han proliferado los teléfonos celulares inteligentes con cámara fotográfica y de video, que incluso nos permiten grabar audio. Empero, lo visual ha vuelto a prevalecer en el usuario común, casi nadie realiza grabaciones de audio, seguimos siendo preponderantemente oculares.

La fonografía y su reciente desarrollo, gracias al bajo costo de las nuevas grabadoras digitales portátiles, está teniendo un nuevo auge, mientras que en los ámbitos artísticos de la música electroacústica y del arte sonoro, la incorporación de paisajes sonoros electroacústicos cotidianos en las creaciones sónicas se ha incrementado gracias también al bajo costo de las computadoras y de los programas libres para editar y mezclar audio.

Las grabadoras portátiles son como cámaras fotográficas, tenerlas mientras deambulamos en la calle o cuando viajamos, nos alienta a estar atentos y a la escucha. Somos cazadores al igual que los fotógrafos que están en la búsqueda del instante decisivo. Pero como ya dije antes, una fotografía o una grabación de la realidad no son muestras objetivas sino tan solo interpretaciones subjetivas. Incluso, cuando escuchamos un paisaje sonoro durante alguna práctica (en mis talleres de arte sonoro por ejemplo), la manera de escuchar de los participantes difiere, su manera de enfocar lo global o lo particular por ejemplo, así como su perspectiva proxémica[47] en el paisaje. Según López, *“la propia temporalidad de nuestra presencia en un lugar es una forma de edición”*, y *“las transfiguraciones, espaciales, materiales y temporales existen*

*independientemente de la fonografía*“. La aprehensión objetiva de una realidad sónica no existe!. “*Nuestra idea de esta realidad sónica, incluso nuestra fantasía acerca de ella, es la realidad sónica que cada uno de nosotros poseemos*”[48].

A pesar del factor subjetivo, muchas de las investigaciones que se han realizado acerca de la escucha del paisaje sonoro coinciden en ciertos puntos formales referentes a las distintas tipologías para analizarlos[49]. En este sentido, debo decir que la Fonografía como herramienta ha sido y sigue siendo indispensable, gracias a la facultad de la repetición, así como al filtro producido por los micrófonos que nos permite escuchar de manera nítida y amplificada las distintas estructuras de estos paisajes.

En mi ensayo *Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico* (2009) hago un estudio de las herramientas de percepción y focalización que podemos usar para poder analizar las distintas características de un paisaje sonoro grabado, es decir, de un paisaje sonoro electroacústico. También abordo la idea de la escucha como forma de arte, basándome en las ideas desarrolladas por Barry Truax. Este distingue dos fases en la aprehensión del paisaje sonoro mediante la grabación y la manipulación, y nos explica cómo podemos hacer música con el. La primera fase sería la grabación del paisaje sonoro encontrado, una escena específica, y la segunda la composición del paisaje sonoro abstracta, en donde nos apropiamos aún más de nuestra experiencia auditiva original, editando y manipulando sus sonidos. Yo propongo una fase intermedia en donde podemos componer con el paisaje sonoro en movimiento, grabando mientras hacemos un recorrido con la opción de pararnos en varios puntos.

Este tipo de prácticas (las tres fases del continuo de Truax y Rocha Iturbide), paisaje sonoro encontrado, paisaje sonoro recorrido, y paisaje sonoro manipulado, me han permitido regresar a una escucha pura sin medios tecnológicos distractivos (sin el uso de una grabadora), y a darme cuenta de que básicamente los elementos en la escucha son los mismos, sólo que cuando no estamos grabando, nuestro interés se encuentra per se en la creación y el encuentro de situaciones estéticas de escucha.

#### **a) Caminatas sonoras**

El primer artista sonoro que propuso la escucha como forma de arte fue Max Neuhaus con sus serie de obras a las que intituló *Listen* (1966). Neuhaus se dio cuenta de que escuchar caminando nos podía permitir pasar de un estado pasivo a uno activo, de lo estático a lo móvil, y así poder adquirir nuevas posibles formas de vida nomádicas[50].

Las caminatas sonoras son ideales, pues en ellas mezclamos la escucha de escenas en donde estamos estáticos, y escenas en donde estamos en movimiento y en las cuales se producen transiciones (“cross fades”) entre una situación y otra[51]. Para Truax:

*“Las caminatas sonoras se realizan mejor con la sola intención de escuchar, y sin la distracción de una grabadora. Es sin duda la relación aurál más directa con el paisaje sonoro, y una en donde la repetición no desluce su efectividad, ya que cada caminata sonora es única e irrepetible”*[52].

En una caminata sonora uno comienza a aprender a componer con el paisaje sonoro en tiempo real, a saber cuando moverse, cuando pararse, e incluso a entender cuales son los límites de atención ideales. En mis talleres, las caminatas que realizamos duran alrededor de 15 minutos, los alumnos deben seguirme en un radio de 20 metros máximo. Cada quien tiene una relación proxémica con el paisaje distinta. Al final, entre todos podemos reconstruir nuestra experiencia para así poder entender mejor la “composición” que acabamos de escuchar. En este sentido hay una experiencia compartida, pero como con la música, la experiencia estética y la percepción individual de cada uno de los participantes siempre será distinta.

#### **b) Hiperrealidad**

*“...No creo que la “realidad” se esté reproduciendo con éstas técnicas, en cambio, una hiperrealidad se está construyendo...No quiero sugerir que una versión grabada sea mejor. Más bien, quiero sugerir que no es una versión sino una entidad diferente con su propio valor inherente*”[53].

La escucha de paisajes sonoros en una situación “hi-fi” (ya descrita en este ensayo por Hildegard Westerkamp) nos permite escuchar de manera definida los distintos elementos de un paisaje sonoro. Una escucha realizada en medio de un parque corresponde a esta situación, pero también a la idea del “presque rien” de Luc Ferrari, el primer compositor que hizo de la grabación de un paisaje sonoro en una playa en Yugoslavia, una obra electroacústica (¿o de arte sonoro?) [54]. A partir de esta idea del “casi nada”, realicé en 2012 una obra electroacústica multicanal para el espacio experimental del museo de arte contemporáneo MUAC de la UNAM. Mi idea original fue la de crear un paisaje sonoro virtual inventado a partir de distintos sonidos de la realidad (inclusive de grabaciones de instrumentos musicales). El resultado, más que un “casi nada”, fue más bien un paisaje sonoro hiperreal debido a la nitidez con la que se podían escuchar los distintos sonidos en un sistema de 18 canales!. Lo interesante de la experiencia de escuchar la obra en este espacio acústico cerrado, es que luego al salir al exterior (sobre todo en la tarde), nuestros oídos se habían aguzado a tal grado que podíamos escuchar los sonidos del parque ecológico del pedregal (en donde se encuentra el museo) como si súbitamente se hubieran amplificado. Hago este relato para probar una vez más cómo los medios electroacústicos pueden ser de gran ayuda para desarrollar una escucha profunda, así como para poder equiparar los sonidos del paisaje sonoro natural a una obra “musical” construida.

#### **c) El arte sonoro como espejo**

*“Las esculturas sonoras y otras instalaciones pueden ser activadas o manejadas por fuerzas o datos del mundo real, lo que puede re-dirigir la atención del escucha al entendimiento de alguna faceta de ese mundo”*[55].

Varias de mis esculturas e instalaciones sonoras han sido ideadas consciente o inconscientemente con ese propósito. En *Interferencias* (2001), someto al espectador a recluirse en una casa de campaña construida



con tela de mosquitero para escuchar una especie de polifonía construida con “glissandi” a partir de sonidos de mosquitos, al mismo tiempo que a una interferencia eléctrica; en *Dentro, afuera, adentro* (2007), los sonidos del paisaje externo a un espacio con ventanas de una fábrica de textiles abandonada, tratan de penetrar al interior a través de sus vidrios, produciendo una metamorfosis que da como resultado sónico la interacción del espacio exterior con el espacio interior (Figura 1); en *Nakshatra Ahoratram Raags* (2013), tres pares de tablas dispuestas en un círculo traducen el paisaje sonoro de Nueva Delhi de un día entero (mañana, tarde y noche), mediante pequeños dispositivos que las van percutiendo de manera discontinua, creando ritmos que no son más que la transposición en frecuencia de esos distintos paisajes sonoros varias octavas abajo -la frecuencia se convierte en ritmo- (Figura 2).



Figura 1. *Dentro Afuera Adentro*.  
Fábrica de La Constanca. Festival Plataforma Puebla, 2007.



Figura 2. *Nakshatra Ahoratram Raags*. Instalación sonora.  
En la exposición “An Antipode so close” en la galería Vadehra de Nueva Delhi India, 2013.



Los artistas sonoros[56] actuales interesados en la escucha del medio ambiente, en la ecología acústica, y en una conectividad orgánica con el mundo que nos circunda, estamos obligados a tomar un papel activo tanto como creadores como educadores, para despertar la conciencia de miles de oídos adormilados que tan solo esperan signos y claves para aprender a abrirse, para que sus oídos se conviertan en canales profundos capaces de resonar con cualquier sonido de la cotidianeidad[57].

Desde los años cincuenta, distintos artistas y compositores se han interesado en el fenómeno de la escucha, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Bruce Nauman, Max Neuhaus, Alvin Lucier, etc. Algunos a partir de sus obras sonoras o de sus instalaciones, otros a partir de textos teóricos, como el famoso artículo "How time passes by" (1956), en donde Stockhausen se interesa en el fenómeno de la percepción musical desde un punto de vista psicoacústico. De hecho, esas mismas ideas podrían servir perfectamente para aplicarlas a la escucha del paisaje sonoro!.

Actualmente hay cada vez más creadores que de una manera u otra han incorporado su obra a una escucha directa o indirecta del paisaje sonoro, como el compositor norteamericano Michael Pisaro por ejemplo, quien en su obra *Ascending series 3* (2008) indica que se debe ejecutar en espacios abiertos:

*"La locación de la ejecución debe ser afuera, o abierta hacia afuera, preferiblemente en un área en donde uno guste de estar durante largos períodos de tiempo, y en donde el nivel acústico no sea tan alto para no invadir de manera constante el volumen de los interludios"*.

La composición de Pisaro debe tener una duración de entre 310 y 510 minutos. Los ejecutantes producen dos tipos de situaciones sónicas distintas: armonías medio ambientales e interludios. En el primer caso, deben realizar armonías a partir de uno o varios sonidos del medio ambiente escuchados. En el segundo caso, se tocan una serie de interludios con material musical pre-establecido, y estos se distribuyen de manera equidistante en el tiempo total de la ejecución.

En esta creación sonora medio ambiental, las instrucciones proporcionadas a los músicos producen un intercambio entre acción e inacción, tal como sucede de manera azarosa con los sonidos del paisaje circundante. De este modo, los sonidos de los intérpretes y los sonidos del paisaje interactúan, parece como si estuvieran tocando juntos en una obra concertada. Por otro lado, aquí tanto los intérpretes como el público están de manera natural obligados a aguzar los oídos para poder descifrar la relación música-paisaje. La obra de Pisaro no es la primera ni la única composición que funciona de manera integrada a un paisaje sonoro, pero es una obra reciente que ha alentado a otros creadores a producir este tipo de músicas construidas a partir de nuevos paradigmas de escucha.

## 10. Conclusiones

En este ensayo he intentado sentar las bases de una nueva forma de arte a partir de un análisis histórico de la percepción estética del mundo en que vivimos: *estar siempre a la escucha*. No obstante, ¿todo lo que escuchamos es arte?, ¿todos los ruidos son musicales[58]? esto dependerá siempre única y exclusivamente de cada individuo, y obviamente de su formación cultural así como del desarrollo de su sensibilidad y gusto estético.

He planteado la importancia del desarrollo de nuevas herramientas tecnológicas (como la grabadora), que nos han enseñado a asir y percibir mejor nuestro medio ambiente, y he alertado en contra de su uso abusivo, ya que para escuchar necesitamos tan solo de nuestros oídos!. Sin embargo, como dice Truax: *"los elementos del paisaje sonoro cotidiano se están volviendo cada día más electroacústicos, y la composición electroacústica, particularmente con su formato multi-canal, se está volviendo cada vez más medio ambiental"*[59]. Por otro lado, esta tecnología pudiera quizá evolucionar en un futuro y permitirnos algún día escuchar el micro mundo[60]. Yo creo que debemos aceptar todos los sonidos existentes así como a las situaciones de escucha que vivimos día a día como posibles campos de percepción activa.

Hay quienes abogan por la abolición de los múltiples sonidos electroacústicos que plagan nuestras vidas cotidianas. Se bien que los altos niveles de dB en algunos espacios de las ciudades (e incluso pueblos) pueden ser muy altos, y que deben existir regulaciones para que en lo más posible podamos tener medios ambientes de escucha "hi-fi". Sin embargo, nuestra actitud ante todo lo que nos rodea debe ser positiva, y debemos intentar conectarnos lo más posible con nuestro entorno.

Finalmente, he planteado la importancia del creador sónico como educador y chamán de la sociedad. Evidentemente, pedagogos, musicólogos, comunicólogos, filósofos, etc., deben también tener ésta como una de sus metas. No obstante, debido al desarrollo de su sensibilidad, el artista sonoro tiene la capacidad de proponer nuevos paradigmas de escucha y en este sentido estará siempre a la vanguardia. Recordemos sin embargo que todos somos artistas en potencia, y que lo único que necesitamos para aceptar esta condición es concientizarlo y desarrollarlo.

Termino este ensayo con esta cita de Murray Schafer:

*"La mejor manera de comprender lo que quiero decir por diseño acústico es contemplar el paisaje sonoro del mundo como una gran composición musical, desdoblándose alrededor de nosotros incesantemente. Somos simultáneamente su audiencia, sus ejecutantes y sus compositores."*[61].

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno Theodor & Eisler Hans. "The politics of Hearing". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004.

Alitalo Simo. "Estratografía de la escucha". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009.

Bacon Francis. *The New Atlantis*. 1626. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bacon/atlantis.pdf>

Breitsameter Sabine. "Sonido y música: una relación con una historia cuestionable". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009.

Kircher Athanasius. *Phonurgia Nova*. 1673.

López Francisco. "Profound listening and environmental sound matter". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Originalmente publicado como: "Blind Listening", en *The book of music and nature*. Ed. David Rothenberg y Marta Ulvaeus, 163-168. Hanover, NH: Wesleyan University/ University Press of New England, 2001.

López Rodríguez Juan-Gil. "La escucha múltiple". Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España. Número. 8. 2009. Pg. 310.

Marangoni Matteo, Kekou Eva. "A new sense of city through hearing and sound". <http://www.humbug.me/ANewSenseofCity.pdf>. 2010.

McLuhan Marshall. "Visual and Acoustic Space". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Originalmente publicado en *The Global Village: transformations in world life and media in the 21st century*. New York: Oxford University Press, 1989.

McLuhan Marshall & Powers B.R. *La Aldea Global*. Editorial Gedisa. España. 2002. (Año de la publicación original, 1989).

McLuhan Marshall. *Understanding Media*. Paidós comunicación. Barcelona España. 1996 (Publicado originalmente en 1964 por MIT Press).

Miller Wreford. *Silence in the contemporary soundscape*. B.A., University of British Columbia, 1986.

Nancy Jean-Luc. *À l'écoute*. Éditions Galilée. Paris. 2002.

Oliveros Pauline. "Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)". [http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum\\_listening.pdf](http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum_listening.pdf) Pg. 1.

Oliveros Pauline. "Some sound observations". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Originalmente publicado en *Software for people: collected writings 1963-1980*. 17-28. Baltimore: Smith Publications, 1984.

Rivas Ernesto. "Territorio sonoro". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009.

Rocha Iturbide Manuel. "Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009.

Rocha Iturbide Manuel. "Les techniques granulaires dans la synthèse sonore". Thèse de doctorat. Université de Paris 8 à Saint Denis. 1999.

Schaeffer Pierre. "Acousmatics". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Publicado originalmente en: *Traté des objets musicaux*. Ed. Seuil Paris. 1966.

Schafer Murray. *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*. Destiny Books. United States. 1994.

Schafer Murray. "The Music of the Environement". En el libro: Cox Christopher & Warner D. (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004.

Truax Barry. "Sound, listening and place: the aesthetic dilemma". *Organised Sound / Volume 17 / Special Issue 03 / December 2012*. Publicado en línea: 11 Enero 2012.

Westerkamp, Hildegard. "Listening and Soundmaking: A Study of Music-as- Environment." M.A. Thesis, Simon Fraser University. 1988.

## Notas

- [1] Oliveros Pauline. "Some sound observations". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Pg. 103. Traducción del autor de este ensayo.
- [2] En todo éste texto utilizo la palabra arte en vez de música, ya que la encuentro más inclusiva, pues abarca tanto a la música como al arte sonoro.
- [3] Schafer Murray. *Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*. Destiny Books. United States. 1994. Pg. 239. Traducción del autor de este ensayo.
- [4] McLuhan Marshall. "Visual and Acoustic Space". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Pg. 63.
- [5] Idem. Pg 69. Traducción del autor de este ensayo.
- [6] Op. Cit. McLuhan Marshall. "Visual and Acoustic Space". Pg. 51.
- [7] McLuhan Marshall & Powers B.R. *La Aldea Global*. Editorial Gedisa. España. 2002. Pg. 26.
- [8] "El espacio acústico posee la característica básica de una esfera cuyo foco o "centro" está simultáneamente en todas partes y cuyo margen no está en ninguna. Un lugar adecuado para el nacimiento de la metamorfosis" (Idem, pg. 136).
- [9] "...La Música cómo un arte siempre intentó evadir el tabú que la sociedad impuso sobre cada forma de pereza, para transformar la indolencia, ensueño y aburrimiento del oído en una cuestión de concentración, de esfuerzo, de trabajo serio". Adorno Theodor & Eisler Hans. "The politics of Hearing". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Pg. 75. Traducción del autor de este ensayo.
- [10] Es curioso que el primer artista que realizó una obra representando al paisaje sonoro -en 1929- no fue un músico sino un cineasta!. La obra *Weekend* de Walter Ruttmann, fue grabada con una cámara cinematográfica durante un fin de semana en una ciudad de Alemania, y luego editada y reproducida en una sala de cine!.
- [11] Más adelante describiremos el surgimiento de la escucha fenomenológica, gracias a la aparición y el desarrollo de estos artefactos.
- [12] "...todos los medios son metáforas activas por su poder de traducir la experiencia en nuevas formas. El habla fue la primera tecnología con la que el hombre pudo soltar su entorno para volver a asirlo de una manera nueva". McLuhan Marshall. *Understanding Media*. Paidós comunicación. Barcelona España. 1996 (Pg. 78).
- [13] Idem. Pg. 78.
- [14] Alitalo Simo. "Estratografía de la escucha". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009. Pg. 220.
- [15] Frase atribuida a Murray Schafer, pero esta idea la he encontrado en otros autores como en el escritor Javier Marías.
- [16] Nancy Jean-Luc. *À l'écoute*. Éditions Galilée. Paris. 2002. Pg. 51. Traducción del autor de este ensayo.
- [17] Idem. Pg. 51.
- [18] Wreford Miller. *Silence in the contemporary soundscape*. B.A., University of British Columbia, 1986. Pg. 85. Traducción del autor de este ensayo.
- [19] Fue su alumna y colaboradora en el famoso *World Sound Scape Project* llevado a cabo en Canadá a principios de los años setenta.
- [20] Los términos "hi-fi" y "low-fi" fueron inventados por Murray Schaffer para poder describir situaciones de escucha claras, y otras en donde nos es imposible focalizar los distintos elementos de un paisaje sonoro debido a la cantidad de sonidos y a su alto nivel de decibeles.
- [21] Westerkamp, Hildegard. "Listening and Soundmaking: A Study of Music-as- Environment." M.A. Thesis, Simon Fraser University. 1988. Pg. 15. Traducción del autor de este ensayo.
- [22] Utilizo el termino arte sonoro en el más amplio sentido de su definición, enmarcando tanto esculturas, instalaciones, como obras sonoras electroacústicas lineales que tienen un principio y un fin.
- [23] Op. Cit. Nancy. Pg. 44.
- [24] Kirpal Singh, *Naam or Word*, Ruhani Sastang, Delhi, India. 1970. Pg. 50. Citado por Schafer M. en el artículo: "The Music of the Environment", en el libro: Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Pg. 38. Traducción del autor de este ensayo.
- [25] De acuerdo a Francisco Rivas, aunque la fenomenología surgió en Alemania con el filósofo Edmund Husserl (1859-1938), tuvo sin embargo su mayor trascendencia y eco en Francia, a través de los trabajos de Merleau Ponty, Sartre, Levinas y Derrida, por lo que no es de extrañar que a finales de los años cincuenta Schaeffer haya utilizado algunos de estos conceptos para reflexionar acerca de nuevos paradigmas de percepción del sonido, y explicar así el surgimiento de una nueva música intentada por el: la música concreta.
- Rivas Ernesto. "Territorio sonoro". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009. Pg. 75.
- [26] Schaeffer Pierre. "Acousmatics". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Pg. 77.
- [27] López ha trabajado sobre todo con paisajes sonoros de la selva en donde existen una multiplicidad de fuentes sonoras complejas, y en donde además generalmente no podemos ver a los generadores de los sonidos (particularmente los insectos). En este sentido, López cree que escuchar la selva es similar a la escucha acusmática Schafferiana.
- [28] López Francisco. "Profound listening and environmental sound matter". En Cox Christopher & Warner D (Editores). *Audio Culture. Readings in modern music*. Continuum. NY London. 2004. Pg. 83. Traducción del autor de este ensayo.
- [29] En este sentido, López es completamente acusmático pero se distancia un poco de Schaeffer, llamándole a la escucha reducida "escucha profunda", y al objeto sonoro "materia sonora". Ligándolo así a una escucha más orgánica, aquella del paisaje sonoro selvático.
- [30] Este término lo utilicé en mi ensayo "Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico" para definir a los paisajes sonoros grabados que en ese instante dejan de serlo, es decir, que se convierten en otra cosa. Algunos la llaman "Fonografía", que sería una especie de fotografía sonora que se desarrolla en el tiempo.
- [31] Oliveros Pauline. "Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)". [http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum\\_listening.pdf](http://soundartarchive.net/articles/Oliveros-1999-Quantum_listening.pdf) Pg. 1. Traducción del autor de este ensayo.
- [32] Idem. Pg.1.
- [33] Esto me hace pensar en la naturaleza taoísta del Ying y el Yang, lo femenino es el receptáculo, la obscuridad del universo, lo global, mientras que lo masculino es lo que llena el receptáculo, la forma, la luz, lo focal.
- [34] Cuándo debemos escuchar al paisaje sonoro de manera focal o de manera global?. En realidad cambiamos nuestro modo de escucha de manera azarosa, intermitente, y sin darnos cuenta, se trata de uno de los tipos de "escucha cuántica" que definiremos más adelante.
- [35] Rocha Iturbide Manuel. "Les techniques granulaires dans la synthèse sonore". Thèse de doctorat. Université de Paris 8 à Sain Denis. 1999.

- [36] Op. Cit. Oliveros Pauline. "Quantum listening. From practice to theory (to practice practice)". Pg. 1.
- [37] En mi ensayo acerca de la "Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico" utilicé por primera vez el concepto de "escucha no lineal" para intentar explicar algunas estructuras de los paisajes sonoros que nos rodean.
- [38] Ligada a la escucha fenomenológica occidental Schafferiana antes descrita.
- [39] En el campo de la composición acústica del siglo XX, no podemos dejar de pensar en la actitud Zen Budista del compositor italiano Giacinto Scelsi, quien desde los años sesenta abogó sin saberlo por una escucha profunda: "Aquel que no penetra en el interior, en el corazón del sonido, puede que sea un perfecto artesano, un gran técnico, pero jamás será un verdadero artista, un verdadero músico".
- [40] Op. Cit. Nancy J.L. Pg. 33.
- [41] Bacon Francis. "The New Atlantis". <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/bacon/atlanis.pdf> Pg. 36-37. Traducción del autor de este ensayo.
- [42] Kircher Athanasius. "Phonurgia Nova". 1673. Pg. 150. Traducción del autor de este ensayo. [http://monoskop.org/File:Kircher\\_Athanasius\\_Phonurgia\\_nova.pdf](http://monoskop.org/File:Kircher_Athanasius_Phonurgia_nova.pdf)
- [43] Breitsameter Sabine. "Sonido y música: una relación con una historia cuestionable". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009. Pg. 244.
- [44] Idem. Pgs. 247-250.
- [45] Hay que recordar que Cage era amigo cercano del artista post-dadá Robert Rauschenberg quien lo influyó con respecto a proponer la nada como el elemento principal en una obra de arte. Por otro lado, el compositor era partícipe activo del pensamiento Zen, también involucrado con ese concepto. En 1951 en Black Mountain College, Rauschenberg realiza sus "White paintings" en el mismo lugar e instante en que Cage estaba imaginando su obra silenciosa 4'33. Es difícil saber quien influyó a quien, se trata más de un momento importante de conectividad en esta generación de vanguardia en los EUA.
- [46] Rocha Iturbide Manuel. "Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico". En *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. Conaculta. México DF. 2009. Pg. 182.
- [47] Moles nos habla de la ley proxémica o perspectivista en la escucha: "el individuo que capta está en un lugar bien definido del mundo, en un punto de vista de escucha, y el conjunto de este mundo se organiza en su totalidad alrededor de él, en etapas sucesivas, de lo mas cercano a lo mas lejano". Moles Abraham. "La imagen sonora del mundo circulante, fonografías y paisajes sonoros". En: *La Imagen: comunicación funcional*. México, D.F. Editorial Trillas. 1999. pp. 229-243.
- [48] Op. Cit. López Francisco. Pg. 85.
- [49] Aquí son particularmente notorios los trabajos de Murray Schaffer y Barry Truax, que yo abordo y analizo en mi texto acerca de la estructura del paisaje sonoro electroacústico ya citado en el pie de página 28.
- [50] Marangoni Matteo, Kekou Eva. "A new sense of city through hearing and sound". <http://www.humbug.me/ANewSenseofCity.pdf>. Pg. 2. Traducción del autor de este ensayo.
- [51] Mis primeras caminatas sonoras fueron realizadas durante un taller de escucha profunda con Pauline Oliveros en 1994 en Banff Canadá. Después comencé a realizarlas yo mismo con un DAT portátil (a partir de 1998), grabando distintos tipos de paisajes sonoros de donde surgió mi obra "Boom Box Project". Más tarde incorporé estas caminatas a mis talleres de arte sonoro, sin grabadoras, con el solo propósito de comenzar a escuchar con los alumnos al paisaje sonoro de manera musical.
- [52] Truax Barry. "Sound, listening and place: the aesthetic dilemma". *Organised Sound* / Volume 17 / Special Issue 03 / December 2012. Published online: 11 January 2012. Pg. 196. Traducción del autor de este ensayo.
- [53] Op. Cit. López. Pg. 84.
- [54] Las fronteras actuales entre música y arte sonoro son vagas. El Presque Rien No.1 fue creado en 1970. Se cuenta que el compositor de música concreta Pierre Schaeffer no entendió la obra de Ferrari. No pudo concebir que una obra electroacústica pudiera simplemente comprender una grabación editada de manera mínima.
- [55] Op. Cit. Truax Barry. Pg. 195.
- [56] ¡Incluyo aquí a los compositores!
- [57] Pauline Oliveros tuvo una experiencia en un cañón natural con un amigo músico, mirando las estrellas por la noche interpretaron una obra de John Cage durante horas, los sonidos resonantes del cañón agudizaron poco a poco a sus oídos. Luego de terminar, guardaron silencio y no hablaron hasta el día siguiente.
- [58] "Barry Truax propone "situar la responsabilidad de lo que es o no ruido en quien escucha, calificándolo como "sonido no deseado", como fuente de tensiones y como "enemigo de la información", pero al mismo tiempo, como "el símbolo que ofrece la esperanza para la creación de un nuevo significado". López Rodríguez Juan-Gil. "La escucha múltiple". Quintana. Revista de Estudios del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, España. Num. 8. 2009. Pg. 310.
- [59] Op. Cit. Truax Barry. "Sound, listening and place. The aesthetic dilemma". Pg. 195.
- [60] Pauline Oliveros dice: "si pudiéramos escuchar el micro mundo, probablemente escucharíamos el funcionamiento del cerebro". Op. Cit. Oliveros P. "Some sound observations". Pg. 106. El futurista Tommaso Marinetti ya había imaginado muchos años antes éste tipo de situaciones. En el postulado número cinco de su manifiesto "La Radiación" (1933), dice: "La Radiación debe ser: La recepción, la amplificación y la transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Del mismo modo que hoy escuchamos la canción del bosque y del océano, mañana estaremos seducidos por las vibraciones de un diamante y de una flor".
- [61] Op. Cit. Schafer M. "Our sonic environment and the soundscape. The tuning of the world". Pg 205.