

LA ESCUCHA MÚLTIPLE

Juan-Gil López Rodríguez

Escuchar más es saber como encontrar el sonido detrás del sonido, detrás de la furia de la ciudad y detrás de la cacofonía de los medios de comunicación [...] nos hemos descuidado de cultivar la audición de las sutilezas divinas y las armonías resonantes y mezcladas, siempre presentes en el entorno.

Derrick De Kerckhove¹

La escucha se abre a todas las formas de polisemia, de sobredeterminación, superimposición, la ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos.

Roland Barthes²

El *escuchar más* que propone Kerckhove supone una liberación, no una saturación. No es un *más* cuantitativo sino cualitativo que pretende posicionar el oído para descubrir nuevas formas de relacionarnos con nuestro contexto, haciéndose eco de un pensamiento que busca reconciliar los sentidos y alejarse de cualquier jerarquía. Es una expansión, que como muchas otras a lo largo del siglo XX, persigue replantear nuestro conocimiento centrándose, no sólo en el objeto, sino también en el modo; preguntándose ¿Qué escuchar? pero, sobre todo ¿Cómo escuchar?

Muchos de los esfuerzos realizados en los últimos años desde la reflexión y la práctica sonora han demostrado especial interés por la distancia que existe entre el escuchar y la escucha, eliminando todo atisbo de una percepción neutra, única, para estudiar el proceso en el que los sonidos cobran diferentes significados y valores, ya sea individual, histórica, social o culturalmente —*auralidad*—; para comprender, en definitiva, como se producen, como intervienen en la configuración de nuestra realidad cotidiana y como nos relacionamos con ellos.

Esta preocupación ha dado lugar a la apertura de nuevos espacios de trabajo que, con

mayor o menor precisión, parecen confluír bajo el interés multidisciplinar del "paisaje sonoro", al tiempo que surge la necesidad de replantearse, desde el "tímpano", las bases epistemológicas de disciplinas como la antropología —Steven Feld—, o la historia —Alain Corbin—, entre otras, trazando nuevas genealogías occidentales de lo sonoro.

En realidad esta re-lectura no es más que el primer paso hacia la necesidad de recuperar lo plurisensorial, restablecer la complejidad gracias a la interpretación de los fragmentos de cada uno de aquellos sentidos que han permanecido en una clara desventaja frente a la vasta información conservada por la imagen o la escritura, y que ha condicionado de forma determinante el modo en que se construye el conocimiento.

Algunas consideraciones sobre la escucha

Cuando oímos estamos registrando de forma muy particular las oscilaciones que se producen a nuestro alrededor. Estamos sintiendo una parte muy pequeña de la información vibratoria que se expande a través del medio gaseoso en el que habitualmente nos movemos, aquella que fluctúa, aproximadamente, entre 20 y 20000 veces por segundo. No obstante la

forma en que organizamos, procesamos y codificamos esta sensación depende de numerosos factores ya sean aprendidos o circunstanciales.

Uno de los binomios más recurrentes a la hora de establecer una primera diferenciación en el amplio espectro del acontecimiento sonoro se articula en torno al concepto de "ruido", que en el contexto de la física se ha analizado tradicionalmente partiendo de la diferencia entre lo ordenado y lo desordenado. Para Hermann von Helmholtz "la sensación de un tono musical se debe a los movimientos periódicos de un cuerpo sonoro" mientras que "la sensación de ruido lo hace en movimientos no periódicos"³. Pero el físico y médico alemán no sólo establece esta dicotomía en base a una idea marcadamente racional de orden, sino atendiendo también a la contraposición simple/complejo y siempre en relación con la música en un contexto estético decimonónico.

Si bien a lo largo de la historia tanto la literatura como los oídos de numerosos compositores atendieron al entorno para representar sus matices acústicos en forma de texto o verterlos en el estrecho margen del pentagrama, serán los movimientos sonoros del siglo XX, desde las vanguardias futuristas italo-rusas, hasta el ruidismo japonés, pasando por las estéticas del error (*Glitch*), por la escuela Concreta o la Fonografía, los que impulsen el desplazamiento real hacia esa complejidad, atraídos por ese otro, que es el ruido, para hacerlo parte del discurso musical, ya sea como recurso o como posicionamiento político, porque, como explica Jacques Attali, "el control del ruido y la institucionalización del silencio de los demás se han convertido en condiciones de la perennidad de un poder"⁴.

Pero esta escucha, en cualquier caso estética, ha venido acompañada del despertar de una inquietud científica (arquitectura, geografía, sociología, psicología...) que encuentra en ese caos vibratorio una nueva posibilidad de replantearse los bordes de sus ámbitos de estudio creando un espacio interdisciplinar.

Así, frente a las ideas de Helmholtz, algunos autores como Barry Truax, partiendo de las premisas establecidas por los procesos de comunicación, proponen situar la responsabilidad de lo que es o no ruido en quien escucha, calificándolo como "sonido no deseado", como fuente

de tensiones, como "enemigo de la información", pero, al mismo tiempo, como "el símbolo que ofrece la esperanza para la creación de un nuevo significado"⁵, por lo que, más allá de reflexionar sobre esta dicotomía urge comprender la multiplicidad de escuchas.

La escucha se proyecta, se dirige, se construye dando forma y sentido a lo que atiende, no existe un único modo de escuchar, de igual modo que no existe una división incontestable entre lo que es o no ruido, la que fue quizás una de las principales reivindicaciones del compositor norteamericano John Cage menos preocupado por establecer un orden sonoro que por fomentar situaciones de "escucha oblicua" producidas "a través del sonido y no de las ideas"⁶.

Escuchamos los *índices*, como acto reflejo que nos permite sobrevivir, podemos *descifrar* los significados o escuchar y ser escuchados en un espacio *intersubjetivo* más allá del propio sonido, como plantea Roland Barthes⁷, y podemos, desde finales del siglo XIX, practicar una *escucha reducida* sólo factible gracias a la fijación de estas vibraciones que "acceden así al status de verdaderos objetos"⁸, una experiencia promovida por el pensamiento de la escuela Concreta francesa que se potencia gracias a la situación *acusmática*⁹ pretendiendo anular cualquier vínculo entre lo que oímos y la fuente sonora. En el contexto actual de la *Fonografía* y de la *Composición con paisajes sonoros*, este proceso ha sido reformulado por Francisco López quien prefiere hablar de *materia sonora* más que de *objetos sonoros* y de situaciones de *escucha profunda* en lugar de *reducida*, no tanto para ocultarnos la causa de esos sonidos, que en algunas de sus obras como *La selva* suelen ser fácilmente reconocibles, sino para evitar la falacia de la realidad y conseguir la inmersión del oyente¹⁰.

Es entonces cuando asumimos que la capacidad de grabar y reproducir cualquier sonido, por insignificante que sea, hace que este adquiera un sentido propio dotándolo de cierta trascendencia. Rainer María Rilke analiza este proceso cuando nos relata la primera vez que se enfrentó a un gramófono donde se escuchaban las voces que él y sus compañeros de clase habían emitido unos segundos antes presenciando "un nuevo, e infinitamente delicado, punto en



sensibilidad ecoacústica entre diferentes proyectos vinculados con lo sonoro cuya preocupación atiende tanto al deterioro de los hábitats naturales como a la re-configuración de los espacios cotidianos, profundizando en la problemática de la “contaminación acústica”. Más allá de los índices de polución sonora basados en las tablas de decibelios se buscan soluciones extraídas del estudio de las características acústicas de los espacios y del análisis de cada “paisaje sonoro” en particular entendido como un ecosistema, teniendo en cuenta las prácticas sociales o las implicaciones culturales. Se pasa de este modo a interpretar la escucha como un mecanismo complejo y a interrogarse sobre que sonidos hay que mitigar, pero también sobre cuales habría que potenciar o conservar con el fin de establecer un *diseño sonoro* que Murray Shafer ya reivindicó en 1977¹³ y que retoman propuestas como el *Positive Soundscape Project*, con base en Londres, y, sobre todo, el CRESSON¹⁴, constituido en la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Grenoble, donde trabaja en el desarrollo de estrategias para la configuración de un urbanismo sensible.

En medio de este cúmulo de consideraciones quedan otros modos de escucha como el oído político, que promovido por el colectivo Ultra-red, situándose entre las ideas de John Cage y la pedagogía de Paulo Freire, el *Deep listening* de Pauline Oliveros, la escucha como una experiencia háptica, que permite a Evelyn Glennie superar las limitaciones de su sordera, la escucha como control, presente tanto en los diseños Athanasius Kircher como en los métodos de *surveillance*, y un largo etcétera.

la textura de la realidad”¹¹, una escucha mediada tecnológicamente que también atrapa a Brian Eno en su estudio al crear la ilusión de un orden premeditado en una grabación aleatoria de, aproximadamente, dos minutos de “paisaje sonoro” después de reproducirlo insistentemente, acción con la que “algo completamente arbitrario e inconexo [...] llega a dar la impresión de estar realmente conectado”¹².

Al mismo tiempo que la reproductividad técnica del sonido crea una inevitable inflexión en nuestros hábitos de escucha construyéndonos como oyentes, asunto del que se han preocupado, a parte de Marshall McLuhan, los recientes estudios Technoculturales (Douglas Kahn, Jonathan Sterne, Michael Bull...) cada vez más voces reclaman una gestión sostenible de la “sonoesfera”.

Siguiendo la estela de los planteamientos del *World Soundscape Project*, consolidado en torno a 1970 en la Universidad Simon Fraser de Vancouver y del *World Forum for Acoustic Ecology* (WFAE), fundado en 1993, se ha extendido una

Escoitar.org

Todas estas preocupaciones se entrecruzan en los trabajos realizados por el colectivo Escoitar.org¹⁵ del que formo parte. Este grupo de trabajo, constituido por miembros provenientes de diferentes ámbitos (antropología, creación digital, etnomusicología, historia, ingeniería y musicología), inició sus actividades con la confluencia de un interés común; comprender y estudiar los significados y valores asociados con el acontecimiento sonoro más allá de su representación musical o hablada. Con este fin se desarrolló un archivo sonoro geolocalizado, sobre una API de

Googlemaps, y se elaboró una web semántica centrada en la idea de participación que permitía, a quien lo deseara, incorporar sonidos en las coordenadas donde estos habían sido grabados, acompañándolos de una pequeña ficha que sirviese para su posterior análisis. La finalidad de este espacio de trabajo es plantear cuestiones relacionadas con la propia idea de archivo, con las coincidencias entre demarcación geográfica, política y cultural al tiempo que se busca establecer los mecanismos para reconsiderar el conocimiento desde la escucha y establecer nuevas formas de representación a través de lo sonoro.

En consecuencia el archivo es abierto y colaborativo tendiendo, en lo posible, hacia la horizontalidad frente a la verticalidad impuesta en los archivos convencionales custodiados por instituciones y organizados siguiendo taxonomías cerradas.

No obstante, el trabajo de *Escoitar.org* va más allá del archivo, ya que, tal y como lo entendemos, se trata no tanto de conservar esos sonidos, que obviamente tienen un importante valor documental, como de entender y conservar los diferentes modos de escucha colectivos —históricos, sociales, culturales...— e individuales —psicológicos— y reivindicar la inclusión del oído

entre las cuestiones epistemológicas para así fomentar una escucha crítica.

Parte de la actividad realizada por este colectivo gallego se ha desarrollado a través del activismo sonoro (Círculo de Bellas Artes de Madrid, Mediafest, Sensxperiment...) o la realización de talleres (Artium, Casa Encendida, CGAC, Festival Zemos98, MARCO, ZKM, ...). *Escoitar.org* también ha participado en varios eventos internacionales, como el *Encuentro Iberoamericano de Paisaje Sonoro, Google Art, or How to Hack Google* —New Museum of Contemporary Art (NYC)—, *Redes Aurales* —Festival Sonar 2007— o el *World Forum for Acoustic Ecology*, ha organizado espacios de trabajo (*Audiohacklab*), coordinado publicaciones (*Cartografías de la Escucha*, que es el resultado de las jornadas homónimas) y ha realizado instalaciones y obras sonoras estudiando las relaciones existentes entre control social y sonido (LABoral, RNE2, ZKM...). En este momento se está desarrollando el proyecto *No-Tours* que pretende profundizar en las posibilidades que ofrece la geolocalización basada en GPS como vía para modificar nuestra experiencia de los espacios públicos, creando situaciones de auralidad aumentada mediante el cruce entre escucha, tecnología, realidad, ficción, memoria y lugar.

NOTAS

¹ Derrick de Kerckhove: *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona, Gedisa, 1999. Pag. 113.

² Barthes, Roland: *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona, Paidós, 1986. Pag. 255.

³ Helmholtz, Hermann von: *On the Sensations of Tone*. New York, Dover Publications, 1954. Pag. 8.

⁴ Attali, Jacques: *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia, Ruedo Ibérico, 1977. Pag. 19.

⁵ Truax, Barry: *Acoustic Communication*. Westport, Ablex Publishing, 2001. Pag. 98.

⁶ Pardo, Carmen: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Valencia, Uni-

versidad Politécnica, 2001. Pag. 105.

⁷ Barthes, Roland, ob. cit. Pag. 243-244.

⁸ Chion, Michel: *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós, 1993. Pag. 37.

⁹ El término *acusmático* proviene de *akousmatikoi*, nombre dado a los discípulos de Pitágoras. Estos podían escuchar pero no ver a su maestro quien los adoctrinaba oculto por una cortina. La idea fue adoptada por los músicos Concretos para referirse a la situación en la que el oyente no es capaz de ejercer una escucha causal enfrentándose a sonidos grabados y procesados.

¹⁰ López, Francisco: "Profound listening and Environmental Sound". En: Cox, Christoph & Wrner, Daniel (ed.): *Audio*

culture. Readings in modern music. London, The Continuum International Publishing Group Inc; 2004. Pag. 85-87.

¹¹ Rothenberg, David & Ulvaeus, Marta (ed.): *The book of Music and Nature*. Middletown, Wesleyan University Press, 2001. Pag. 21-22.

¹² Toop, David: *Ocean of sound*. London, Serpent's Tail, 2001. Pag. 129.

¹³ Schafer, Murray: *Our Sonic Environment and the Soundscape. The Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books, 1977.

¹⁴ Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain.

¹⁵ www.escoitar.org. El colectivo está formado por Berio Molina, Chiu Longina, Carlos Suárez, Horacio González, Jesús Otero, Juan-Gil López y Julio Gómez.