

//

ANTES DEL SONIDO

Eric Namour  
Bradford Bailey  
François Bonnet

## NOTA DE LOS AUTORES

En las siguientes páginas se encuentran tres formas de texto interrelacionadas:

1. Pasajes del libro *The Order of Sounds: A Sonorous Archipelago* (2016) por François Bonnet.
2. Una serie de consultas y declaraciones que abordan asuntos contiguos.

3. Respuestas (interludios) derivadas de nuestra lectura de este libro.

Siguiendo un espíritu de colectivismo y colaboración, nos hemos deslindado de cualquier necesidad de indicar autoría. Sugerimos abordar esta libreta más allá de la linealidad. Se puede abrir, cerrar, saltar, poner a un lado y recoger en cualquier orden, cuando sea y como prefiera el lector.

## EL ELEMENTO DEL SONIDO

El sonido es elemental; lo aceptamos como una fuerza principal que contribuye a nuestras vidas, un indicador de significado e intuición. Cuando se presentan, las preguntas sobre el sonido parecen demasiado sencillas, casi redundantes o innecesarias. Como suele pasar con las cavilaciones respecto a los sentidos, lo cognitivo es, por diseño, casi secundario. Cada uno de nosotros podría felizmente seguir manteniendo una relación intuitiva con nuestros oídos. Pero la investigación busca posibilidades, surge de una esperanza por establecer una relación más significativa y desarrollada dentro del espectro de experiencias, en el corazón de lo que somos.

El fenómeno del sonido es parte de la vida de todas las personas del planeta. Es fundamental. Después siguen las ideas, los procesos que intentan activar dimensiones de conciencia e interpretación, la apertura de cierto lente que, a pesar de ser un producto de la primera experiencia, cuando se duplica, afecta las lecturas posteriores. Históricamente, es raro que estas dos polaridades estén en armonía. Existe la tendencia de muchas ideas de complicar y limitar el acceso al sonido, en vez de reflejar las propiedades naturales de su tema: disponibilidad, acceso, y una experiencia colectiva unificada; en lugar de decir simplemente que las ideas, al igual que el sonido, pueden instigar un proceso en el que no hay límites ni absolutos.

Enfrentados a fenómenos tan familiares y parte de quienes somos, puede haber una resistencia a la idea de que hay más de lo que se puede escuchar, que posiblemente no entendemos por completo algo tan presente, a simple vista tan sencillo y elemental. En estos casos, las formas

organizadas de sonido resultan útiles. Cuando se toma en cuenta la música desconocida o desafiante, normalmente admitimos nuestra falta de comprensión. Solemos aceptar este cisma como un derivado de relacionarnos con el gesto de otra persona, pero es menos cómodo cuando se trata de nosotros mismos.

El escuchar como práctica requiere reorientar nuestra relación con nuestros propios oídos y pensamientos, reconociendo que nosotros hacemos y ordenamos el significado de los sonidos: tanto aquellos que ocurren de forma natural como aquellos que son compuestos u organizados. En efecto, debemos aceptar un desplazamiento dentro de nosotros semejante al cisma en el entendimiento cuando nos relacionamos con los gestos de los demás; preguntar por lo que nuestros oídos y sus “experiencias” nos dicen, indagar cómo llegaron a sus “conclusiones”, casi de la misma manera en que trataríamos de entender las intenciones de los demás.

Pero si cada uno de nosotros pudiera continuar, manteniendo una relación intuitiva con nuestros oídos y estando perfectamente satisfecho, parece lógico preguntar ¿porqué complicar un fenómeno tan bello y natural? Desarrollar una relación más significativa con el proceso de escucha es, hasta cierto grado, una forma de política. Al reconocer nuestro entendimiento de un fenómeno así, incluyendo la subjetividad de los demás y la nuestra, socavamos el aislamiento y establecemos una participación activa con el mundo, y por consiguiente, un mayor sentido de escala relativa, ubicación y significado. Si bien esto podría

contenerse en un proceso personal e interno—por simple placer o por un mayor entendimiento de uno mismo—, abrirlo a los demás parece tener un potencial mucho mayor.

El sonido no le pertenece a nadie, pero siempre viene de algún lugar. Viaja a través de divisiones geográficas y temporales; es uno de los medios principales a través de los cuales nos reconocemos unos a otros y nos comunicamos. Es un recipiente esencialmente democrático, pues nuestra relación con el sonido es simultáneamente colectiva e individual. Es crucial darse cuenta que el sonido, como objeto o fenómeno, no tiene significado inherente. Es poco probable que el mismo objeto o acontecimiento haya sido escuchado o entendido dos veces de la misma manera. Uno alcanza el entendimiento al escuchar, lo cual es filtrado por conclusiones extraídas de experiencias. Los términos de la relación existen dentro de este proceso y vamos reconociendo los cismas que engendra, así como las historias de fenómenos y experiencias culturales que trae consigo. No es el sonido lo que expresa, sino el proceso por medio del cual lo escuchamos e implementamos.

Trabajar con sonido utilizando términos focalizados o razonados es una manera de establecer una consciencia con uno mismo, cómo hacemos y expresamos nuestras ideas y la forma en que éstas se unen e interactúan con la manera de ser de otros y con sus expresiones. La escucha se puede concebir como un intento de captar y entender el poder y la utilidad del sonido, aprovechando nuestra voluntad a través del mismo. Es esta franqueza y posibilidad lo que tratamos de reflejar en las siguientes páginas. Las palabras, en su raíz, se originan en el sonido. Se trata de una forma de música en nivel elemental, democrático y fuera de nuestro

control, y un proceso en el que, finalmente, el sentido lo forma el lector, en lugar del escritor.

// Bradford Bailey

- 01 Aprehender el sonido
- 02 El entendimiento del sonido

*Primer interludio*

- 03 Forma y voz del sonido
- 04 Escucha deseante y fetichismo de la escucha

*Segundo interludio*

- 05 Escucha autoritaria
- 06 Fonofanías

*Tercer interludio*

## EL ENTENDIMIENTO DEL SONIDO

El sonido desaparece en el mismo momento que aparece, o aún más preciso, en el momento de su aparición. Y por lo tanto, su rastro es el medio primordial por el cual se puede incorporar a un régimen de permanencia, un régimen que debe, por otra parte, ser diferenciado del régimen de representación: grabar el sonido (y su proceso de reproducción, el cual no es nada más que la representación del sonido que permanece en la memoria) es reproducir, infinitamente si es necesario, el ciclo del sonido de aparecer y desaparecer; es decir, sólo se puede revelar, una y otra vez, su fugacidad irreductible. [...] Sin estar presente, el rastro atrae al sonido hacia un régimen de permanencia que se ubica a contracorriente de cualquier proceso de "conservación". Es la manifestación del sonido, el halo, tanto suprasensorial como sensorial, que lo rodea, afirmando y activando su existencia. Anticipa la posibilidad de un lugar para el sonido, un espacio estable, aunque precario.

Menos es más...  
simplificando la complejidad.

Hay dos temporalidades del sonido:  
el tiempo que transcurre al cruzarse en nuestro camino  
y la duración de su efecto perdurable,  
plegándose por siempre sobre sí mismo,  
dando sentido a todo lo que sigue a su paso.

¿Es  
lo que  
llamamos el silencio  
simplemente algo que  
elegimos  
no escuchar?

El sendero sonoro que es la reverberación, amplificando el sonido, sublimándolo y hasta des-realizándolo, forma un rastro sobrenatural que mantiene al sonido en suspenso un rato más de lo que duraría en otras circunstancias, haciéndolo a la vez tangible y etéreo, afirmando la materialidad de la existencia del sonido al mismo tiempo que su irrealidad fantástica.

¿Estamos para siempre en las garras del sonido?  
Aunque su ausencia fuera alcanzable,  
el elusivo objeto del silencio,  
su rastro penetra,  
permaneciendo y cruzando el tiempo,  
definiendo y reescribiendo quienes somos.

¿Es la reproducción del sonido posible?  
O... ¿una grabación es una simulación?  
¿El comienzo de una vida completamente nueva y autónoma?

... La resonancia no solo es física. Por el contrario, debemos admitir que hay una correspondencia entre la resonancia fenoménica del sonido, la nube acústica, y la resonancia especulativa figurativa, que de hecho siempre es inherente al aparato perceptivo. La resonancia designa tanto el rastro físico del sonido (una reliquia de un sonido que ha desaparecido y aún así perdura) como el rastro conmemorativo (el recuerdo que se convoca para encarnar las memorias). Quizás por encima de todo el sonido es rastreado en la memoria de quien lo ha escuchado. Porque es sin duda el primer rastro, el rastro conmemorativo, que amortigua el sonido en una apariencia de permanencia, reteniendo por unos momentos más un sonido que ya se ha evaporado.

... Pero ¿puede ser el aislamiento un medio para ampliar el enfoque y la disposición para aprender y descubrir más allá de un determinado círculo?

La accesibilidad nutre el descubrimiento  
y el aprendizaje  
aislado.

¿Se puede escuchar el mismo objeto dos veces?  
Como un eco,  
¿cambia  
y  
recolecta sentido,  
convirtiéndose en algo más, mientras va?

El silencio es siempre ya sonido, aún si es, simultáneamente, el límite absoluto de la desaparición del sonido.

¿Qué tan atrás va?  
¿Hay un rastro primitivo grabado en nuestras células?  
Sonidos intangibles, persistentes, inalcanzables,  
atados al peligro, a la supervivencia y a la alegría.  
Afirmando una influencia,  
que  
algún día  
cristalice de nuevo en el oído.

¿Posee la intervención del sonido  
—por medio de organización o contextualización—  
un potencial amplio para activar una relación  
más desarrollada con el sonido?



Los ruidos y los silencios son siempre relativos a un contexto cultural y al uso artístico y/o político. Reflejan diversas realidades, las cuales tienen cierta validez y pertinencia, y cargan cierto peso en el proceso de delimitación del área del sonido. Y sin embargo, los ruidos y los silencios a veces se pueden combinar en una identidad aperceptual.

Si el sonido es un recipiente,  
¿cuál  
es  
la  
identidad  
de aquello que contiene,  
o que carga  
detrás?

El medio cultural es determinante  
en influir la apreciación  
y el "conocimiento" de música(s).

Antes de ser el vehículo de signos, señales o cualquier otra información semántica, el sonido tiene en sí mismo su propio cuerpo, su propia historia, sus propias marcas. Es a través de éstos, y no a través del sonido en sí, que uno puede conocerlo y escucharlo, ya que la escucha siempre es indiciaria.

Sabiendo que nosotros hacemos los significados del sonido, que las verdades presentes son el producto de encuentros pasados, ¿cómo mantenemos la integridad de su origen e intención?

Si ruido y silencio son productos de sus contextos culturales, cuando cruzan grandes distancias, acercándose desde más allá de nuestras fronteras, ¿cuál es este nuevo híbrido que se forma en nuestros oídos?

## APREHENDER EL SONIDO

El sonido no es algo autosuficiente ni aislado en la naturaleza. No puede existir por sí mismo. Así que, independientemente de si es audible o no, siempre va de la mano del acto de escuchar. La aprehensión del sonido siempre está articulada con la escucha que le corresponde, incluso si este escuchar es virtual. Pero este acoplamiento no es unívoco, lo que quiere decir que necesitamos distinguir diversas maneras en que la escucha se puede utilizar, diferentes tipos de escucha.

¿Podemos distinguir el oír de la escucha?

Quizás  
la respuesta  
queda dentro de los sonidos mismos,  
en algún lugar entre los campos de lo audible y lo sonoro.

Cuando imponemos expectativas  
todo se derrumba;  
perdemos la habilidad de cruzar fronteras.

Es lo "experimental" una barrera que previene nuevos descubrimientos  
o solo está justificando una música no-popular?

Uno podría definir tres etapas en la aprehensión del sonido: (1) lo inaudito, (2) lo percibido auditivamente, designando cualquier sonido que deja un rastro (percibir siempre es recordar inmediatamente que se ha percibido), y (3) escuchar u oír, denotando cualquier audible que sea inteligible, es decir, calificado, identificado y evaluado.

La categorización forzada de un sonido  
puede impedir audiencias nuevas.

Una vez capturado, el valor es impuesto,  
¿pero qué hay de esos rastros  
persistentes que subyacen al resto?

Si crees que no entiendes  
no es porque te falten referencias culturales,  
sino porque tienes demasiadas.

Escuchar siempre es escuchar algo, y esto siempre es la función de una situación determinada. No debe ser considerada estrictamente autónoma. Escuchar concierne necesariamente ambas cosas: lo que se percibe (lo dado-para-ser-escuchado) y aquel que lo percibe (el oyente).

¿Qué pasa cuando nos encontramos con un sonido por primera vez?,  
¿un objeto ajeno, al que ningún recuerdo o sentido paralelo puede ubicar o  
explicar?

¿Es la escucha la columna vertebral de  
la estructuración del sonido?

Si el acto de escuchar está atado al contexto en que ocurre, y  
el significado está atado a los recuerdos y rastros de lo que ha pasado antes,  
¿esculpe esto un tercer espacio, transitorio y etéreo,  
ocupado solo por el oyente?

Lo audible nos dice cosas, evoca, y nos hace sentir algo más  
allá de lo sonoro. Contribuye a una aprehensión más general.

La  
escucha  
puede  
conocer  
lo  
Desconocido.

¿Puede ser libre lo audible?  
¿Lo que trae y evoca puede tener más peso  
que la subjetividad y la experiencia de nuestros oídos?

¿Puede el sonido organizado navegar entre  
lo sonoro  
y lo audible?

[La] relación entre el territorio y la escucha no es  
unilateral. Es una relación doble, compleja. Al mismo tiempo  
que la escucha despierta nuestra consciencia del territorio,  
uno constituye por uno mismo una representación  
territorial de lo dado para ser escuchado. Por virtud de  
la escucha, uno percibe un territorio, pero al mismo  
tiempo, en el mismo momento, uno constituye ese territorio.  
Es este doble movimiento, por lo cual en uno y el mismo  
instante, el territorio se entrega a sí mismo a ser escuchado  
y la escucha agrega los sonidos percibidos dentro de  
una continuidad espacio-temporal, dentro de un territorio,  
que constituye el nódulo central de la relación entre  
lo audible y el territorio.

Aprehender es  
capturar,  
retardar,  
permanecer momentáneamente,  
reconocer  
un pasaje breve a través de nuestros oídos.

...Un gemelo malvado de sonido.  
Parecido, pero fundamentalmente diferente...

¿Es cada *audibilis* un estribillo?

## PRIMER INTERLUDIO

Existe, inevitablemente, el riesgo de caer en marcos estrechos, caminos trillados, o de afirmar definiciones que pueden limitar la esperanza de inclusividad y flexibilidad. El sonido, en su materialidad básica—antes y dentro de un encuentro organizado o desorganizado—existe sin posesión explícita. Es abierto. Es inclusivo. Es flexible. Independientemente de la fuente, la proximidad o la intención, es dentro de cada uno de nosotros donde se forma el significado. Es en la presencia de este binario—la interacción entre la materialidad, el origen y la necesidad, unidos en el proceso interno que esculpe el entendimiento, siempre escapando y resurgiendo—que el poder del objeto puede ser encontrado. Es democrático y accesible. Viene de fuera de nosotros y existe dentro.

Diferente de su uso para relacionar un sujeto específico o entregar un significado específico, las ideas pertenecientes a la materialidad del sonido dentro de las artes se encuentran, en la mayoría de los casos, en campos experimentales y avant-garde—música y arte sonoro—. Si bien las condiciones de sonido y escucha no se deben limitar a estos usos o contextos, el sonido organizado—que existe bajo la suposición natural que será escuchado—puede ofrecer orientación, particularmente cuando se enfrenta con los éxitos, fracasos y paradojas de la estrategia experimental y avant-garde, tanto contemporáneo como histórico. Después de todo, es el territorio en que muchos de nosotros desarrollamos una relación consciente y activa con el proceso de la escucha, una consciencia del sonido como un elemento material o abstracto, un objeto con cierto potencial, con el cual se interactúa.

Tristemente, a pesar de sus ambiciones elevadas y sueños utópicos, los productos de los enfoques experimentales y avant-garde siguen estando entre las entidades menos escuchadas del sonido organizado. Es uno de los grandes fracasos de la historia: estas herramientas están fuera del alcance de aquellos a quienes estaban destinadas, relegadas a los bordes exteriores, que en general se consideran exclusivos, campos elitistas, demasiado intelectuales, presumidos, opacos, y complejos. Muchas de estas grandes revoluciones—dodecafonismo, indeterminación, improvisación libre, la reintroducción de la entonación justa, partituras gráficas, fuentes no instrumentales, electrónicas, música de cassettes, y proceso basado en síntesis, etc.—se concibieron como una manera de liberar la música de limitaciones históricas desde hace mucho tiempo, particularmente aquellos conectados al elitismo de educación y clase: los mismos bastiones corruptos dentro de los cuales frecuentemente descansan hoy en día.

Este es un territorio de ideas que se esfuerzan por establecer una relación más elemental entre el sonido y la escucha, por difuminar los límites entre lo que ocurre, cómo se organiza, y cómo nos constituye. Acercar el sonido. Estos enfoques pueden verse como un proceso instigador, accesible a todos, destinado a seguir después de que concluye la relación con un trabajo específico, un proceso a ser internalizado y adoptado a través de una variedad de prácticas, contextos y enfoques.

Aunque suelen estar muy cerca de los acontecimientos y las organizaciones inherentes al sonido, los sonidos

y las estructuras generadas por el avant-garde son consideradas en la mayoría de los casos por sus diferencias y desafíos. Paradójicamente, al utilizar fuentes y enfoques supuestamente más accesibles, intuitivos y familiares, estas ideas producen un territorio que parece menos familiar o accesible. Esto podría ser interpretado como un indicador de fracaso, pero no necesariamente, pues se trata de una etapa de un proceso incompleto. Uno debe desplazarse, una vez más, para redirigir los términos desde los cuales escuchamos y creamos sentido a partir de nuestros encuentros y hallazgos. El problema no radica en lo que el avant-garde ha presentado y propuesto, sino en la falta de voluntad para completar el proceso que ha desatado.

Si bien es difícil establecer dónde y cuándo comenzaron, lo cierto es que estas ideas rara vez han alcanzado a las audiencias para las que se concibieron. Entonces, habría que romper con el *uróboros*, regresar al espíritu original de nuestro contexto, reactivar su utilidad como un proceso de aplicación accesible y de interpretación continua, así como su franqueza y su carácter democrático. Es el material y el sentido que crece desde adentro. El sonido es abierto. Es inclusivo. Es plegable. Viene de afuera y existe adentro.

## FORMA Y VOZ DEL SONIDO

La escucha reducida, que es una escucha formal, se dirige al objeto adecuado, no tanto como un tamiz perceptual que selecciona el objeto del sonido, sino como un proceso activo que por sí mismo, según el criterio predefinido, instiga la formación de los sonidos en objetos.

¿“Escuchar activamente” sugiere  
en negativo  
“escuchar pasivamente”?

Un sonido cosificado es  
un sonido embalsamado.

¿Carga el cuerpo de un sonido  
el cuerpo de su origen?

Lo audible no tiene realidad sin estos dos términos: lo inmanente y lo trascendente. Incluso si es necesario distinguir entre los dos, el sonido es tanto un evento (el sonido apareciendo) como una manifestación sensible (la apariencia del sonido). Sin embargo, si lo audible es lo sonoro como “formación de forma”, lo sonoro no debería ser considerado como un mero magma indiferenciado del material acústico y crudo.

¿Qué es la vida de un sonido  
una vez que ya no es audible a nuestros oídos,  
o una vez que llega a los oídos de los demás,  
pero no a los nuestros?

¿Puede el sonido abrir las posibilidades de dos mundos  
paralelos, reflejados?

El sonido no se individualiza por sí mismo, y nunca está individualizado de antemano. Así que solo adquiere autonomía mediante la acción externa de una intención que individualiza. La escucha reducida es precisamente tal intención: al tratarlo como una cosa, lo autonomiza.

¿Cómo se puede escuchar si no  
se valora el arte de *oír*?

La existencia del sonido es  
relacional.

¿Se combinan el ruido y el silencio en lo que llamamos  
ruido de fondo?

El sonido es nada, o tan pequeño.  
Y aún así, a veces, lo es casi todo.  
O ¿todo?

Al crearse el sonido,  
¿dónde está el cisma  
entre  
la forma dada  
y la forma que recibida?

El sonido percibido “como un objeto” siempre es un índice  
formal, un signo potencial. Un sonido considerado  
como autónomo, califique o no como un objeto de sonido,  
es siempre un *audibilis*. Siempre es el resultado de escuchar,  
siempre pertenece al campo de la audibilidad, y siempre  
cae bajo la influencia de regímenes significantes. La forma  
no libera lo sonoro, lo canaliza, lo “audibiliza”...

Este sonido-haciéndose-objeto es revelado a través  
del objeto de sonido primario en la historia moderna de la  
escucha, el objeto que encarna el mismo paradigma de sonido  
grabado, reproducible: un *loop* de sonido, preso en el surco  
cerrado de un disco, y después una pieza de cinta magnética,  
que en sí misma también es un *loop*.

¿Un sonido percibido siempre es un objeto?  
¿Su pérdida iguala su formación?

¿Es posible  
percibir  
la forma auténtica  
de un sonido?

¿La formación de lo audible debe ser el producto de una confrontación  
perseguida activamente,  
o es posible permanecer pasivo, inseguro,  
atrapado en su deriva?



Un sonido no es una palabra.  
La música no es ni un texto ni una fórmula.

¿Dónde encontrar el evento sonoro  
en medio del sonido del mar?

## ESCUCHA DESEANTE Y FETICHISMO DE LA ESCUCHA

Escuchar siempre supone, modula y depende de una relación. La alegría de escuchar es la alegría de estar-en-relación. [...] En tanto es uno de los dos términos de la comunicación oral—el otro es el habla—, escuchar siempre presupone un fuerte carácter relacional entre lo que suena y lo que escucha. [...] En este sentido, podríamos decir que el sonido habla. Pero debemos explicar cómo “habla el sonido”. El único sonido que puede “hablar” es el sonido que se enfoca para escuchar; es la escucha lo que lo hace hablar.

En el despliegue del sonido  
¿cuándo se aleja de nuestro control?

¿Cuándo escuchamos sin prejuicios?

La escucha deseante es la escucha que se invierte a sí misma en cada lugar, en cada circunstancia, se disemina a sí misma...

Comulgar a través del silencio  
permite  
compartir, entre otros.

¿Tiene el sonido una vida momentánea y autónoma?  
En algún lugar entre los espacios de  
entrega y recibo.

La música es este proceso de integrar elementos sonoros, activando una función organizadora por medio de una escucha musical. Por lo tanto, aun cuando no haya una intención musical clara y explícita en la producción del sonido, puede ser muy bien reincorporada *a posteriori*, al escuchar. Es este tipo de reincorporación de la intención musical en la escucha lo que permite a los seres humanos hablar del “canto de los pájaros”.

¿Es la estética del sonido  
un producto de los deseos, expectativas  
y suposiciones  
que imponemos?

¿Es lo que escuchamos  
lo que queremos escuchar,  
lo que anticipamos escuchar,  
obscureciendo la naturaleza de la verdad  
que emana desde de un sonido?  
¿Es su verdad  
la nuestra, y solamente nuestra?

La escucha nunca está directamente conectada al sonido: siempre hay un pretexto, un contexto, un conducto, que lo predetermina. Es el “secuaz” de cierto andamio discursivo quien frecuentemente demanda regresar al sonido mismo, cuando, de hecho, lo está fijando en una relación de utilidad, y genera escucha únicamente para oír cómo el sonido dice palabras que ha puesto en su boca.

¿Es la liberación  
de  
nuestro propio deseo  
nuestro fetiche, de sonido?

¿Es válido esperar lo visual  
cuando estamos ante el sonido?

¿La necesidad de asignar su fuente, origen y lugar  
limita su potencial?

Si juntamos la objetivación del sonido y la revelación de la escucha como escucha deseante, podemos entrever la existencia de otros protocolos que estructuran la audición, e instancias donde el proceso del deseo está directamente integrado en la percepción. La complejidad de la escucha y el objeto, las relaciones que supone y a través de las cuales funciona resuenan especialmente fuerte en uno de estos posibles protocolos: el de fetichismo.

¿Somos capaces de conceptualizar  
y buscar lo desconocido?

Una vez que se hace musical,  
el material sonoro  
ya pertenece  
a un mundo ordenado.

La música nunca está aislada. Es parte de un sistema de valores y representación que cada individuo desarrolla en su experiencia y su relación con el mundo. La tensión “musicalizadora” de la escucha actúa como una tensión deseante: uno escucha musicalmente aquello que promete ser musical. Por consiguiente, transfiere al sonido los valores que se atribuyen a lo musical.

¿Es escuchar un proceso de  
hacer música en nuestras mentes?

Para desear, lo deseado debe conocerse.

¿El deseo que guía nuestros oídos está  
basado en una esperanza de recuperar lo perdido?

La escucha siempre se determina por las intenciones que se fusionan con ella. Estas intenciones, estas tensiones, orientan su poder de focalizar, su facultad para transformar lo sonoro, lo inaudito en lo audible. La escucha, movilizada y conducida por estas tensiones, constituye objetos sonoros, determinándolos formal o simbólicamente. El sonido es cosificado, se vuelve tangible. Es invocable, convocable, utilizable. Como un fetiche, sirve como medio para las tensiones deseantes que se invierten en la percepción, esclavizándola como un instrumento para el *jouissance* [goce].

¿Hubo alguna vez una experiencia pura?

El proyecto secreto de los discursos sobre el sonido es menos para calificarlo que para esencializarlo.

## SEGUNDO INTERLUDIO

Al definir o etiquetar un tipo de música o un evento como “Experimental”—en general, y no como un sub-género del pop, rock o jazz, etcétera—se corre el riesgo de desalentar a nuevos oídos y almas para abrirse a estos tipos de música, que son percibidas como raras, difíciles o hasta inaccesibles. Miembros de la comunidad internacional que acoge este nicho de música sostienen, por el contrario, que es una práctica musical inclusiva, social, generosa y no pedante, tanto en el acto de su creación como en escuchar. Sin embargo, desafortunadamente a menudo es visto como parte de un elitismo creativo, que además es consumido por esnobs de música o, en el mejor de los casos, por especialistas. Así, este nicho se convierte en víctima de su propio nombre, y se bloquea su potencial para una mayor apreciación, audiencias y descubrimientos.

¿Cómo remover estos límites de intelectualización, conocimiento y reclusión? ¿Cómo desmitificar la música experimental? ¿Cómo habilitar una relación activa, curiosa, participativa y significativa con el sonido y la música para nuevas audiencias? Un contexto adecuado para su representación parece ser un factor clave para hacer música “experimental” accesible y quizá agradable (aunque para algunos, este sentimiento no coincida las formas de arte experimental). Los retos que esta música genera son parte de lo que la hace tan emocionante. Cuando los sonidos son escuchados por lo que son o lo que quieren decir, nuevos oyentes pueden ser cautivados, sea en vivo o en un contexto grabado.

Pero ¿cómo hacer una invitación desde “adentro”, de manera acogedora y abierta? ¿Cómo apoyar

una relación con el mundo externo cuando la apreciación es fundamentalmente individual, aún cuando la experimentación musical sigue siendo un fenómeno social? No se trata de solicitar entrada a una comunidad, ya que las celdas o núcleos culturales han perdido mucho de su significado, haciéndose más homogéneos y predecibles. En la era actual del Internet, el descubrimiento de la música se ha hecho más fragmentada; los individuos construyen sus propios gustos. Mientras que, al mismo tiempo, el ambiente *en línea* nos conecta a todos y habilita el intercambio de conocimiento y descubrimiento. El acceso virtual ha eliminado la necesidad de comprar formatos físicos—que antes eran la única manera de aprender fuera de nuestras propias referencias culturales—, con lo cual las barreras de entrada se disuelven o se anulan. Podríamos decir que ya no hay guardianes para la adquisición de nuevos gustos, y ahora más que nunca, el nicho de la música experimental puede acoger nuevos miembros.

Nosotros, como parte de esta comunidad de música, debemos ser tercos e intentar despertar el interés de la gente por conectarse con esta aparente “no música”. El evento (un contexto, un momento) trata la división con generosidad, extendiéndose hacia afuera en lugar de recluirse. A través de una interacción social, la ejecución compensa lo que de otra manera podría permanecer como escucha aislada. Sin embargo, esto solo se puede lograr con un oído y una mente recíprocamente sensibles. Esta escucha exige dejar el prejuicio, las ideas preconcebidas y las aprensiones; requiere una escucha activa. Es posible crear y adaptar

un contexto acogedor para los recién llegados, aunque reunir nuevas audiencias es difícil dadas las actividades significativas que se dan en reuniones más sociales e incluso artísticas.

Pero, ¿acaso esto no es aplicable a muchos otros sectores de la cultura contemporánea? El esfuerzo debe ser comunal y complementario. Si la meta es generar nuevas audiencias, se requiere un deseo colectivo y una producción social del arte con una disposición para ese fin.

## ESCUCHA AUTORITARIA

El discurso interviene en la escucha convirtiendo el objeto percibido en un objeto del cual se puede hablar, describir, clasificar, vinculándolo a este o a aquel otro objeto, es decir, haciéndolo comunicable. El discurso introduce el sonido escuchado a una comunidad.

Escucha... simplemente déjalo ir..  
No se necesitan prejuicios.

¿Es posible des-organizar  
el sonido organizado?

Si el destino del sonido es el sentido impuesto,  
¿qué es esta transmutación que ocurre dentro de nuestros oídos?

Si es posible reforzar el poder capturando la escucha de otro, también es posible desarrollar y practicar estrategias de poder a través del ejercicio de la escucha, precisamente por este principio de solidificación. Tales prácticas se pueden convertir en un instrumento de poder, o al menos pueden sacar a relucir la procedencia de quien escucha por encima de quien emite un sonido, quien habla. Pero, de nuevo, quien escucha debe ser el único depositario de aquello que ha sido expresado.

¿Hay un potencial político del sonido  
más allá de las intenciones de control?

¿Si lo  
autoritario  
dice,  
lo  
autoritario son  
nuestros oídos?

Si la política  
es el almacén a través del cual es determinado y distribuido el balance de poder  
y si el acto de escuchar está atado a la afirmación o aceptación del poder,  
¿dónde se ubicaría una política del sonido?

El sonido puede constituirse como una isla y agregarse a un archipiélago solo en la medida en que es dominado por discursos. Son estos discursos y su imperio sobre la escucha lo que aísla los sonidos, convirtiéndolos en islotes, sólo para unirlos, dotándolos de una coherencia que toma el archipiélago como su modelo, para que ellos mismos formen un archipiélago. El archipiélago sonoro forma un tejido de regímenes discursivos, cuya influencia sobre los islotes sonoros es distribuida a petición de las corrientes ideales que los elijen o despojan.

¿Tiene el sonido autoridad y legitimidad inherentes?

El silencio tiene que ser interrumpido por el ruido  
... y el ruido deber ser silenciado.

Curando nueva  
música experimental  
es  
ejercitar poder sobre la audiencia.

No todas las diversas prácticas autoritarias de escucha son solo cuestión de instrumentalizar lo ya mencionado o usarlo para fines del poder. La escucha no está destinada a ser una mera función de la autoridad; también puede ser una expresión de autoridad, en cuyo caso ya no se utiliza para obtener poder sino sólo para ilustrarlo, para dar fe de ello, para expresarlo.

Lo que una vez era inesperado se vuelve esperado,  
y esta nueva libertad transformada, en un conjunto de cadenas.

La escucha es motivada por  
poder,  
deseo,  
y territorio.  
Nunca es puro o libre de mediación.

...Un archipiélago de discursos, deseos, creencias...



La escucha, ese instrumento para captar lo sonoro,  
es un proceso de apego, una ligadura situada  
entre lo sensorial, un lenguaje que lo articula, y un discurso  
que lo define. Los territorios del sonido son agregados,  
estructurados, por la intermediación de modelos y discursos  
que “inconscientemente” conducen la escucha. Un sonido  
llama a otros sonidos; un canal discursivo implica otros.

¿No es la valoración del sonido  
una manera de ser más consciente de ello  
y de sus efectos?

Por una escucha temblorosa.

## FONOFANÍAS

Si cada territorio es la manifestación espacial de las marcas expresivas que lo constituyen, entonces sus fronteras emergen como sitios de inter-modulación entre muchas de esas marcas. Lo que el territorio también revela es que, mientras la marca expresiva quizá presupone identificación y aislamiento (condiciones de su existencia discreta), aquél implica una estructura o un entorno que lo supera y dentro del cual crece.

El sonido es inalcanzable.

¿La ubicación de la respuesta está atada a la fuente de estos sonidos?

¿Qué es un cuerpo de sonido?  
¿Qué es un cuerpo?

Aunque la escucha siempre está tentada por la forma, aunque siempre está atrapada en la red de discursos, no está condenada a ser un mero instrumento para la lectura y verificación de estos discursos en la esfera audible.

La identidad se disuelve  
en el campo sonoro.

No hay ninguna ontología de sonido  
por ser descubierta.

El sonido no está condenado a ser exclusivamente un medio de discurso [...] Lo sonoro es una modalidad que persiste en todo el sonido y perdura hasta en lo audible [...] Lo sonoro resiste una textualización total de la sensibilidad acústica. Lo sonoro prevalece, inaudible, en un estrato preconsciente. Es inmediato, inmanente al escuchar, y no puede extraerse del mismo, no puede ser el objeto de ningún comentario, no se puede objetivar.

La percepción es indisociable  
de las acciones de representación.

La isla fantasma es una isla fantasma siempre que no sea una isla.

El sonido se encuentra en un espacio intermedio, una línea, una cresta delgada en la cual, al mismo tiempo en que se percibe, la recepción, la proyección y la representación de lo sensible interactúan entre sí. Un sonido que nadie escucha, que nadie percibe o lograr capturar, no es realmente un sonido. Lo que falta es la aparición de este sonido.

¿Qué pasa cuando escuchas la humanidad del sonido antes que a su fuente o resonancia?

¿Escuchar cierta música permite acceder a una comunidad dada o a un escape de la generalización?

¿Es un sonido  
un  
sonido  
cuando no se escucha?

La relación con lo sensorial nunca es pura. El abandono de la identificación—que no puede evadirse al trabajar con formas límite (lo “informe”, lo imperceptible, lo indistinto)—permite restablecer el acceso a lo sonoro, ahí donde había sido obstruido al sustituir lo audible por el sonido, es decir, una sustitución de lo textual por lo sensorial, o de nuevo, la esclavitud que consiste en escuchar comportamientos y regímenes de discurso que determinan los sonidos y la escucha misma.

¿Se puede sentir algo dos veces? o ¿es la segunda vez ya una representación de lo que se nos ofrece?

No tiene sentido aspirar a la naturaleza pura del sonido o al sonido mismo (¿qué significa eso, en todo caso?).

Mejor, aspira a los intersticios en los que el sonido se distingue de sí.

Cuando el sonido cruza el tiempo,  
separado de su ubicación, fuente y temporalidad,  
¿es capaz de ocuparnos completamente  
o carga fantasmas transcendentales,  
siendo la fuente nuestro deseo  
y lo que anhelamos oír?

### TERCER INTERLUDIO

Decir “el sonido” a veces puede ser una trampa.

Es bien sabido que al activar un discurso siempre se trata de compartir una visión del mundo (*weltanschauung*).

Y en el fondo, siempre hay una transacción. En otras palabras, cada discurso carga consigo una modalidad autoritaria que busca convencer, imponer, ejecutar. Es la forma de expresión misma: el que habla toma al que escucha por un momento, y esto implica autoridad. Por eso, aun cuando, precisamente, el objetivo de un discurso es evocar o denunciar esta modalidad autoritaria, se exhibe así mismo en el acto de enunciar, expresando este rasgo autoritario. Esta paradoja se relaciona con todos los textos, discursos y teorías anti-autoritarios. Entonces ¿cómo se pueden expresar tales ideas mediante un discurso que toma una forma autoritaria?

Pero tal paradoja no debe paralizarnos, ya que sólo el resultado importa. Lo que importa en estos textos, estos fragmentos, es desatar conciencia en el lector, o al menos reactivarla. Una conciencia de que nuestra relación con el sonido no es pura, que el sonido existe sólo por medio de la relación entre un evento y un oyente, que los sentidos no ocultan una verdad definitiva más allá de las palabras, y que cualquier intento de afirmar una verdad basada en estas mismas sensaciones siempre es un engaño.

El mundo de los sonidos se abre a la experiencia sensorial, exigiéndonos que escuchemos, vigilante. Y tal experiencia de la escucha es una fuente de gran felicidad: impone silencio en su duración, nos obliga a suspender el curso de nuestros pensamientos, sumergiéndonos en el aquí y ahora. Suspende el curso ordinario de las cosas, busca, por

un momento, la extraordinaria sensación de estar vivos. Entonces se nos abre, en el espacio pre-construido, anterior a las certezas, incluso antes que éstas fueran formadas. La escucha nos regresa al escenario donde la hoja es mecida por el viento, y la rama es mecida por el agua, un escenario donde el cuerpo, antes que ser un imperio, una ciudadela, es una encrucijada sensible que es arrastrada hacia todas direcciones por los estremecimientos del mundo.

Antes de constituirse como un ser social donde todo es signo, lenguaje, representación y símbolos, el ser humano es un ser-en-el-mundo para el cual todo son sensaciones, alertas, impresiones. Y el arte siempre ha sido el medio expresivo para crear un puente entre estas dos condiciones: una modalidad para compartir y comunicar estas impresiones íntimas. Para evocar lo inefable.

En el imperio de signos, frases y discursos, siempre es difícil intentar expresar lo inexpresable sin caer en un discurso de revelación. Pero aquí nadie es un iluminado ni tiene la obligación de revelar nada. Por otra parte, el texto y el discurso pueden ser recursos no de revelación, sino de activación o incitación. Un texto puede desencadenar un deseo de viajar, puede resucitar un amor o reabrir una herida. Por nuestra parte, a través de estos fragmentos, estas islas significantes, la única ambición ha sido resucitar un deseo, una necesidad: la de estar atentos.

FRANÇOIS J. BONNET (Francia, 1981)

Es compositor, escritor, y teórico franco-suizo. Radica en París, está a cargo del Instituto Ina GRM fundado en 1958 y el lugar de origen de la *musique concrète*. Ha publicado varios libros (*The Order of Sounds, a sonorous Archipelago* y *The Infra-World* han sido publicados en inglés por Urbanomic). Su última obra realizada hasta la fecha *Après la mort*, ha sido publicada en 2017 por Éditions de l'eclat.

BRADFORD BAILEY (EEUU, 1978)

Es escritor y crítico inglés-estadounidense. Su particular enfoque parte de la comprensión del sonido y la música como un camino hacia la ayuda mutua, entendimiento común e intercultural, el colectivismo y la comunidad. Es escritor de *The Hum*, un blog que apoya la música histórica y contemporánea que existe más allá de los reinos de interés *mainstream*. Ha escrito extensos artículos, textos de carátula para varias publicaciones, festivales y discográficas.

ERIC NAMOUR (Líbano, 1976)

Es curador y productor de música radicado en la Ciudad de México. Ha trabajado en proyectos y festivales en Italia, el Reino Unido y México. Fundó la organización independiente El Nicho con sede en México en el 2010 —originalmente una micro tienda ambulante de música experimental— donde instala series de música (gratis) y sesiones en varias instituciones, museos, lugares de encuentro o espacios públicos. Su interés personal y profesional radica en promover y diseminar música arriesgada entre audiencias amplias, así como la re-contextualización para incitar una escucha más enfocada.

## AGRADECIMIENTOS

Quisiéramos agradecer a quienes colaboraron en este proyecto por su dedicación así como a Éditions de l'éclat y Urbanomic Media Ltd por facilitar la reproducción de fragmentos del libro *Les mots et les sons. Un archipel sonore* (2012) de François J. Bonnet.

Esta libreta no habría sido posible sin el apoyo del Instituto Francés de América Latina (IFAL), la Fundación Jumex de Arte Contemporáneo y del Patronato de Arte Contemporáneo A.C.

\* FUNDACIÓN JUMEX  
ARTE CONTEMPORÁNEO

P A  
C

## LIBRETA ELNICHOS

¿Cómo abordar el acceso de nuevas audiencias a nueva música? ¿Cómo persuadir a la gente para que descubra aquello que, a menudo, se percibe como música “difícil”, “abstracta” o “experimental”? ¿Cómo propiciar un acercamiento, sin prejuicios o reticencias, a una forma novedosa de participar en una experiencia sonora? ¿Cuál es la relación —si es que existe— entre la música y el arte contemporáneo, en su búsqueda por captar la atención del espectador o el escucha? Consideramos que hacer estas prácticas experimentales más atractivas para nuevos públicos es una labor fundamental. Si bien la comunidad de músicos las difunde, también es nuestro deber, como escuchas, desafiar nuestros límites para acceder a estas músicas sin prejuicios o miedos. Esperamos que esta Libreta abra nuevos territorios sonoros para una audiencia más amplia.

Esta libreta es un intento por emplear los movimientos incidentales que frecuentemente no se toman en cuenta o son pasados por alto, esas conversaciones serpenteantes que ocurren inevitablemente entre amigos que comparten una pasión por un tema común. En el transcurso de casi un año, esta conversación floreció de la amistad entre los participantes. Los tres trabajamos en campos distintos abordando la práctica avant-garde y experimental. Por lo tanto, consideramos que el compartir aspectos de estas experiencias y las conclusiones que derivan podrían servir a los miembros de nuestra comunidad —presente o futura— así como activar un punto de entrada para nuevos participantes. Esperamos que las semillas iniciales de este esfuerzo —amistad, comunidad, amor al sonido y a la música desafiante con toda la belleza y potencial que tienen— sean retenidas como la fuerza central a través de estas páginas. Cada una creció tanto de la alegría, la camaradería y la escucha como del pensamiento enfocado.

// Eric Namour y Bradford Bailey

elnicho es una organización independiente ubicada en la Ciudad de México, que se dedica a fomentar la apreciación y divulgación de la música nueva y experimental por medio de eventos, presentaciones y charlas, talleres y un archivo musical. Por medio de su festival, sesiones y proyectos editoriales, se enfoca en promover hacia varios públicos una música innovadora, combinando y reconciliando distintos géneros y contextos para ampliar el espectro de la cultura contemporánea a través del sonido y la música.

[elnicho.org](http://elnicho.org)



*Libretas* es un proyecto editorial de Buró–Buró encaminado a compartir conversaciones y encuentros que aporten ideas y reflexiones significativas sobre el devenir de la cultura contemporánea. Estas publicaciones son cortas, accesibles y cuentan con una versión digital descargable y gratuita que se puede imprimir bajo demanda así como una versión impresa.

Buró–Buró es una oficina interdisciplinaria y una editorial, enfocada en abordar problemáticas actuales desde la cultura, el arte y la educación.

[buroburo.org](http://buroburo.org)

Editores: Eric Namour | Bradford Bailey

Responsable de la publicación: Buró–Buró

Coordinación Editorial: Andrea Ancira | Neil Mauricio Andrade

Traducción inglés-español: Mauro Francisco Sarabia García

Diseño Editorial: Rodrigo Esquinca

Encuadernación: Wilfredo Ramos Ramírez | Kenny Jocelyn Flores Durán | Lucila Campillo Benavides

Primera edición, 2018

© Buró–Buró

© elnicho experimental, S.A. de C.V.

© Los autores de sus textos

ISBN (Pendiente)

ISBN [versión digital]: (Pendiente)

Buró Buró Oficina de proyectos culturales, S.C.

Jalapa 27, Roma Norte

Ciudad de México, 06700

Impreso en México