



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro"

TESIS

El sonido, la reproducción de la ideología y la producción de identidad cultural

Que para obtener el grado de

Doctor en Filosofía

Presenta

Mtro. Carlos Enrique Maldonado Martínez

Asesor

Dr. Carlos González di Pierro (IIF, UMSNH)

Comité tutorial

Dr. Bernardo Enrique Pérez Álvarez (IIF, UMSNH)

Dr. Esteban Ignacio Marín Ávila (IF, UV)

Sinodales

Dr. Patricio F. Calatayud (FAM, UNAM)

Dr. Luis Díaz Santana Garza (FA, UAZ)

Morelia, Michoacán

Noviembre del 2024

Agradecimientos

A mi padres, Juan y Patricia, por su incansable apoyo.

Sin orden especial, a mis amigos Franziska Teubert, Luis Fragoso, Itzaé García, Andrea Billarent, Aly Orizaga, Thalia Jiménez, Salon Morales, Diana Cepeda, Alma Rosales, Estefanía Díaz, Abi López, Lorena Ruíz, Josué Cisneros, con quienes he compartido lecturas, discusiones, comidas, películas, cenas, pan dulce, pizzas y cervezas.

Gracias infinitas a Rhea[†] y para Alfonsina que con sus constantes maullidos, mordidas y rasguños dieron forma y acompañamiento a la investigación.

A la Dra. Leticia Flores Farfán por todo el apoyo desde la Licenciatura.

Al Dr. Carlos González di Pierro, por la confianza, el apoyo y la invaluable compañía durante todo el proceso de investigación y escritura.

Gracias a la Mtra. Laura Antonia Sandoval por su apoyo en cuestiones administrativas, al Dr. Alfonso Villa por la organización de los coloquios de Avances de Investigación de los cuales esta tesis se nutrió mucho. A los doctores Adán Pando, Bernardo Pérez, Esteban Marín, Emmanuel Ferreira y Teodoro Ramírez.

Al CMMAS, Emilia Bahamonde y a Musexplat, a Aidé Aspicit e Hipercubo Lab, y al Dr. Patricio Calatayud por compartir espacios para sonar desde la creación musical.

La investigación es resultado del Programa Becas Nacionales para Estudios de Posgrado del CONAHCYT.

Resumen

Para responder a ¿cómo construir desde la escucha condiciones anticapitalistas?, la hipótesis principal de la tesis es que el acto de escuchar tiene un origen generativo en las condicionantes sociales y ambientales de quién escucha, tanto de manera personal como social. Estas determinaciones tienen un efecto profundo en la subjetividad ya que el sujeto que habita el mundo se desenvuelve y retroalimenta en y para el mundo. Las condiciones ambientales son las corresponsables de la generación de significados en los objetos del mundo y en el mismo mundo. En una sociedad de consumo el significado de consumir tendrá una estima más alta que el de producir o el de analizar. Pero, así como actualizamos la percepción con el tiempo y con experiencias nuevas, la escucha también es actualizada, gracias a su carácter generativo. Al definir la escucha como generativa, argumento que ésta tiene una fuerza expresiva que ata los signos y significados relacionados con casualidades y formas históricas o es parcialmente constitutivo de futuros acontecimientos. El contenido teórico es un contraste ecléctico entre Filosofía, Sociología y los Estudios Sonoros para caracterizar la escucha, el cómo es una práctica cultural que se complejiza en la producción de lo sonoro y cómo en el capitalismo tardío se trata de una resonancia social que puede ser modificada.

Palabras clave: Escucha, Filosofía del sonido, Fenomenología, Teoría Crítica, Estudios Sonoros

Abstract

To give an answer to the question: how to build anti-capitalist conditions from the act of listening? The main hypothesis of this thesis is that the act of listening has a generative origin in the social and environmental conditions of the listener, both personally and socially. These determinations have a profound effect on subjectivity since the subject that inhabits the world develops and feeds back in and for the world. Environmental conditions are co-responsible for the generation of meanings in the objects of the world and in the world itself. In a consumer society the meaning of consuming will have a higher esteem than that of producing or analyzing. Also, just as we update perception over time and with new experiences, listening is also updated thanks to its generative nature. By defining listening as generative, I argue that it has an expressive force that binds signs and meanings related to coincidences and historical forms or is partially constitutive of future events. The theoretical content is an eclectic contrast between Philosophy, Sociology, and Sound Studies, to characterize listening, how it is a cultural practice that becomes more complex in the production of sound and how in late capitalism it is a social resonance that can be modified.

Keywords: Listening, Philosophy of Sound, Phenomenology, Critical Theory, Sound Studies.

Contenido

Preparativos.....	5
Primera Ruta	13
Fenomenología del sonido. Producción y escucha social.....	13
Cultura y objeto cultural	15
Percepción y sonoridad	21
Percepción y ecología sonora	25
Producir: ¿comunicar o consumir?	29
Segunda Ruta	36
Prácticas de consumo sonoro, producción y crítica cultural	36
Abstracción de lo sonoro.....	40
Industria Cultural / Industria Musical	45
Tiempo y desaceleración a través del sonido / Consumo de elementos sonoros rebajados.....	50
Sonideros.....	59
Tercera Ruta	70
De la escucha a la producción sonora	70
Formas de reproducción sonora	78
Cuarta ruta.....	89
Dominar, resonar, mitigar, fantasía, solidaridad, la, significación	89
Des_(re)_configurar lo sonoro	91
Sonografías, recorridos y composición	96
Quinta Ruta	112
Silencio y significación.....	112
Destino.....	124
Escuchar como acto político	124
Producir la propia escucha	129
Bibliografía.....	140
Referencias audiovisuales	143

Preparativos

Sound is always disappearing because it is temporal, as are we. The loudest sound only emphasises the silence around it, so in its bleakest incarnation, sound is a memento mori.

Sean Street

El objetivo de este trabajo académico es argumentar que el acto de escuchar tiene un origen generativo en las condicionantes sociales y ambientales de quién o quiénes escuchan. Estas condicionantes existen tanto de manera personal como de manera social, ya que son elementos que están en el mundo. Estas determinaciones tienen un efecto profundo en la subjetividad ya que a partir de la percepción el sujeto que habita el mundo se desenvuelve y retroalimenta al mundo. Las condiciones ambientales son las corresponsables de la generación de significados en los objetos del mundo y en el mismo mundo, de manera tal que en una sociedad de consumo el significado de consumir tendrá una estima más alta que el de producir o el de analizar. Cuando digo generativo, me refiero que la escucha tiene una fuerza expresiva que ata los signos y significados relacionados con casualidades y/o formas históricas o es parcialmente constitutivo de futuros acontecimientos.

A partir de cinco rutas argumentativas busco dar sustento teórico a la aseveración de que el acto de escuchar puede ser al mismo tiempo crítico y disruptivo.

La primera ruta argumentativa parte del sustento fenomenológico que Maurice Merleau-Ponty pone de relieve en su obra intelectual y desde la cual los estudios filosóficos sobre la percepción en clave fenomenológica cobran importancia. A partir de cómo Merleau-Ponty establece que la percepción y la cultura están ligadas en la generación de sentido y cómo él mismo no amplía sobre lo que conlleva la cultura, será necesario buscar andamios teóricos que nos ayuden a dilucidar lo que entendemos por Cultura.

Así, este entramado teórico tendrá eco en la manera que Bolívar Echeverría examina la cultura para brindar una definición a partir de las dinámicas humanas dentro del sistema económico

capitalista, aunque no limitado a éste. Para el filósofo ecuatoriano: “La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad”¹

En esta ruta se examinará también la manera en la cual producir, entendido desde el concepto marxista de trabajo, es producir sentido. Y, de este modo, este sentido es comunicable, ya que, en comunidad, o en el mundo, los individuos también percibimos las intenciones y los sentidos generados o producidos por otros individuos. Lo anterior servirá de base para que se explique qué función política tiene esta generación de sentido.

El oído está continuamente recibiendo estímulos sonoros sin tener una manera física de filtrar la información. A diferencia de la vista, no podemos bloquear los estímulos sonoros como lo haríamos con los visuales cerrando los ojos. Sin embargo, la percepción de sonidos puede encontrarse con obstáculos en el procesamiento de la información como expondremos más adelante.

Si la diferencia entre estar a la escucha y estar en el mundo es la materialidad del sonido, la producción cultural estaría desarraigada de la materialidad del mundo y se quedaría como un agregado abstracto y separable de la experiencia del mundo. Mas no es así. Tanto la producción cultural como la producción perceptual están arraigadas en el mundo, y están atravesadas por él. No son elementos ajenos al mundo, así como el mundo no puede ser ajeno a la cultura o a la percepción.

La definición de cultura propuesta de Echeverría contempla las condiciones materiales e intelectuales del productor, en espectro amplio como productor de sentido, y estas condiciones son las que determinan el horizonte cultural desde donde se retroalimenta el sentido y es posible comunicarlo. El proceso de comunicación es integral para la cultura, ya que el acto de producir

¹ Bolívar Echeverría, *Definición de La Cultura*, Segunda Ed (Fondo de Cultura Económica, 2010). p.360.

sentido está determinado por el alcance intelectual y las condiciones geográficas, históricas, económicas, etc., del individuo.

El presente trabajo es una apuesta por una nueva construcción de sentido puede partir desde la escucha. Esta escucha está marcada por el agregado sónico y este agregado es el contexto de producción de la escucha, pero también el contexto de producción del sonido. Si es posible modificar las condiciones materiales y culturales de la producción, entonces se podrán modificar los resultados de esa producción. O, de manera que pueda resultar con una visión más esperanzada: si se puede cambiar la producción, tanto cultural como material y perceptual, se puede cambiar el sentido imbuido en esa producción. Si se propone modificar el fin último capitalista de la producción cultural, los productos no responderán directamente a las dinámicas sociales capitalistas. Y, si la producción cultural produce cultura, si se logra producir fuera o alejados del capitalismo, el contexto social y cultural podría cambiar directamente influenciado por esta producción de sentido. De esta manera, la cultura y los productos culturales podrían desechar su contexto como mercancías y afianzarse como bloques constructivos de otra cultura: una cultura no capitalista.

La búsqueda principal de la primera ruta será indagar acerca de la escucha y de los sonidos como funciones y productos humanos. Lo anterior con el propósito de establecer una vía posible de exploración conceptual acerca del sonido como bloque de construcción fundamental de lo que se concibe como cultura. Una de las hipótesis será que es a través de los sonidos y la identificación de los individuos y comunidades con conjuntos de sonidos articulados, los individuos producen cultura, y con ésta generan también identidad cultural.

El análisis propuesto aquí persigue alejarse de la música, ya que el análisis musical responde a necesidades específicas de un saber y saberse occidentalizado sin proponer una crítica más allá de sus propios límites. Sin embargo, al buscar una vía fuera de la música, inevitablemente se pasa por ella, ya sea con fenómenos relacionados a la musicalidad o a aspectos específicos de ciertas músicas, como los fenómenos de los sonideros, los cuales se abordarán en la segunda ruta como referente sobre la producción de tiempo. Asimismo, las manifestaciones musicales responden,

como se explicará a través de las diferentes rutas argumentativas, a la aplicación de las hipótesis sobre la escucha.

Existe también un punto de vista cercano a lo planteado por Merleau-Ponty acerca de la percepción sonora, mientras que, al mismo tiempo, agrega un matiz específico a la audición y los fenómenos sonoros. La propuesta es de Grimshaw y Garner, ellos proponen que “[e]l sonido es una percepción que surge principalmente en la corteza auditiva y el cual es producido a través de procesos espacio-temporales en un sistema encarnado”²

Para ellos, la manera en la que procesamos el sonido es a partir de nuestras experiencias previas y el conocimiento que tenemos sobre el sonido de manera contextual. No podríamos interpretar un sonido sin algunos elementos extra o externos al sonido físico. Estos elementos incluyen las experiencias previas, creencias, estados de ánimo, y en general todo aquello dentro y fuera de la experiencia subjetiva de la escucha. Grimshaw y Garner llaman a estos elementos el agregado sónico. Ya que en sí mismos los sonidos no tienen un significado o relevancia alguna, los sonidos, así como quien los escucha, deben estar situados junto con el ambiente, los elementos contextos, así como el universo significativo de los oyentes.

En esta misma ruta argumentativa se abordará la definición de cultura de dos miembros de la escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor Adorno: “Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura”³.

Aunque esto sea un contrapunto pesimista de la explorada por Echeverría, propone una manera de entender el consumo y la producción capitalistas. De esta manera, el vínculo entre marxismo y fenomenología se estrechará más argumentativamente en este trabajo. La amalgama entre estas dos vertientes teóricas tiene un antecedente histórico con el marxismo fenomenológico francés de mitad del siglo XX, así como en trabajos posteriores que serán examinados.

² Mark Grimshaw and Tom Garner, *Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception* (Oxford University Press, 2015). pp. 1-2.

³ Max Horkheimer and Theodor W Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*, trans. Juan José Sánchez (Madrid: Editorial Trotta, 1998). pp.175-6

Estas dinámicas convergen ya que la mediación puede entenderse como el contacto de la escucha con el contexto para la generación de sentido, el desplazamiento es la comunicación del sentido y su movimiento a través de la modificación de sentidos individuales y sociales; así, de esta forma, la virtualidad quedará como la potencialidad de que este sistema empiece de nuevo modificado y modificando la escucha y su entorno generativo.

La segunda ruta se propone abordar una perspectiva mercantil de la escucha, a partir de un análisis en conjunto de las estructuras comerciales de la industria cultural abstracta y la industria musical concreta. Para esto, se abordará el consumo de música de manera fenomenológica a partir de los argumentos husserlianos sobre la conciencia del tiempo. Consideramos como ejemplo paradigmático a la cumbia rebajada y se explicará qué componentes tiene este tipo de expresión musical que mezcla tanto remembranza como juego con el tiempo percibido, así como una actitud de resistencia ante las prácticas capitalistas de consumo y una función social característica.

Ya en la tercera ruta, estando inmersos en el capitalismo tardío, tenemos asimilado el concepto de industria como todo aquello que produce mercancías. Si las mercancías son productos que se rigen bajo las dinámicas del capitalismo, los productos culturales no están exentos de ser mercancías. Es gracias a esto que la Industria Cultural proviene de dos conceptos que se contraponen: el de cultura y el de la producción industrial capitalista.

La industria cultural posee las características del modelo de producción que cualquier otra fábrica tiene. Sin embargo, sobresale que constituye un público al cuál van sus productos dirigidos, sin que se les tome en cuenta por completo, ya que sus mercancías producidas son a imagen y semejanza de los dueños de estas industrias. Es en los países industrializados donde triunfan las mercancías de la industria cultural. No por nada hacen fortuna quienes triunfan en aquellos países que imponen sus mercancías a los otros países.

La necesidad de sobrevivir a las condiciones económicas del capitalismo nutre el intercambio social entre los individuos, generando alternativas que continúan dentro de la dinámica de producción capitalista, pero modificada.

Como el entramado cultural es complejo al estar atravesado por las condiciones políticas, económicas, geográficas, e históricas, los factores que llevan a situar a la piratería como una industria a la par que las industrias establecidas, y más aún como industria cultural, son complicados y requieren análisis multifocales. En el marco de estos regímenes aurales condicionados por la ideología, se tiene, por un lado, la escucha condicionada de manera cultural, y por el otro lado, la producción sonora condicionada de la misma manera.

Al final de la quinta ruta de este trabajo, se propondrá una manera de producción sonora que genera una disrupción tanto la ideología como la cultura hegemónica en busca de nuevos regímenes aurales, acústicos y de reproducción del ciclo de producción y consumo.

En la cuarta ruta abordaremos cómo los sujetos están ante el mundo y en el mundo, de manera que este estar es colectivo. Los sujetos también están ante otros sujetos que están en el mundo. Podemos pensar esta colectividad de sujetos agrupados en campos espaciales o geográficos denominados ciudades.

La ciudad ocupa un lugar central en la experiencia del capitalismo tardío. Los habitantes de la ciudad estamos perdidos en la inmensidad de estímulos perceptivos y cognitivos que constantemente atacan o saturan las posibilidades experienciales de las personas, tanto por los estímulos visuales, auditivos, olfativos, o sensitivos, como por la saturación de la capacidad de deseo que implica estar expuestos a los mecanismos de la sociedad de consumo.

Las reflexiones de Luis Villoro, en la quinta ruta, sobre el silencio, su significado y la palabra son el preámbulo para una reflexión en torno a cómo tanto los sonidos como las significaciones se pueden desbordar y colapsar en sí mismas, tanto desde las vías perceptivas como de las maneras de producir o consumir. En esta ruta se examinará lo que el filósofo canadiense Neal DeRoo propone como la lógica política de la expresividad, que es cómo, a partir de un análisis

fenomenológico, la expresividad tiene repercusiones políticas. Al ser generativa, la expresividad parte de la significación del entramado social-cultural y se reintegra a él para modificar su sentido y significación. La posibilidad política de lo que será presentado radicará en el entramado de las posibilidades de análisis del sonido y la escucha.

De manera disjunta y parcelada las rutas argumentativas llevarán al camino en donde nos preguntaremos por la posibilidad de modificar efectivamente el entorno cultural desde el cual se producen tanto las percepciones como las identidades individuales y sociales. La pregunta resuena en cada ruta, sin embargo, en el Destino será donde se aviste una respuesta.

Para las herramientas prácticas, además de Schafer, el trabajo de Pauline Oliveros, Ximena Alarcón, John Cage, Manuel Rocha Iturbide, Fluxus, (entre otros), se pondrán como ejemplos y oportunidades para modificar la escucha y el sonido que producimos hasta intentar cambiar la manera en las que las condiciones de producción y consumo capitalistas determinan el sentido y la significación de los productos culturales.

Transversalmente, durante el recorrido teórico se abordará la escucha de la música, teniendo una justificación científica débil con el argumento de Bhattacharya y Petsche sobre la universalidad de la actividad cerebral durante la escucha de música:

Se descubrió que, si se reescala adecuadamente, el EEG de banda gamma en áreas cerebrales distribuidas mientras se escucha música puede describirse mediante una escala universal y homogénea, mientras que esta homogeneidad en la escala se reduce en condiciones de reposo y también durante la escucha de texto y la realización de ejercicios espaciales. imaginación. El grado de universalidad se caracteriza por una medida de divergencia de Kullback-Leibler. Mediante un análisis estadístico sustituto, se descubrió que la interacción de fase no lineal desempeña un papel importante en la exhibición de universalidad entre múltiples regiones corticales.⁴

⁴ Joydeep Bhattacharya and Hellmuth Petsche, "Universality in the Brain While Listening to Music," in *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, vol. 268, 2001, 2423–33, <https://doi.org/10.1098/rspb.2001.1802>. [It was found that, if suitably rescaled, the gamma band EEG over distributed brain areas while listening to music can be described by a universal and homogeneous scaling, whereas this homogeneity in scale is reduced at resting conditions and also during listening to text and performing spatial imagination. The degree of universality is characterized by a

Dentro del desarrollo metodológico del presente texto, se presentan traducciones originales de textos que no están editados en español o cuyas versiones originales fueron las más a la mano. Dichas traducciones fueron elaboradas por el autor y el texto original está indicado entre corchetes en las notas a pie de página.

Kullback—Leibler divergence measure. By statistical surrogate analysis, nonlinear phase interaction was found to play an important role in exhibiting universality among multiple cortical regions]

Primera Ruta⁵

Fenomenología del sonido. Producción y escucha social

El sustento teórico principal de esta ruta son los filósofos Maurice Merleau-Ponty, con producción filosófica durante la segunda mitad del siglo XX, en la tradición fenomenológica y Bolívar Echeverría, con producción filosófica a finales de ese mismo siglo y principios del XXI, dentro de la tradición marxista.

La justificación para acercar a estos filósofos disímiles, tanto por las épocas históricas como sus tradiciones teóricas, es la manera en la que para ambos la producción cultural es abstracta y significativa. Esto quiere decir que, aunque la materia con la cual se producen objetos, en el caso de Merleau-Ponty perceptuales, y en el caso de Echeverría culturales, parte de la relación de los individuos con el mundo y sus condiciones materiales, los productos son objetos abstractos con índices explícitos en el mismo mundo material y el sentido que caracteriza a los productos tanto desde las condiciones materiales de su producción como las necesidades comunicativas que les dan forma o condicionan.

Otra razón formal para tal acercamiento es el trabajo reciente de Ian Angus, *Groundwork of phenomenological marxism*. En este libro el autor traza una línea que une la teoría del valor y la mercancía marxista con las preocupaciones fenomenológicas de Husserl al hacer hincapié en la relación de *La crisis de las ciencias europeas* y la fenomenología trascendental con *El capital* en tanto proyectos filosóficos desde los cuales se puede proponer una crítica a los mecanismos tanto de pensamientos como de funcionamientos de la sociedad europea, sintetizando esto en una teoría del valor ya que según él “una axiología formal es el dominio en el cual puede ser

⁵ Esta Ruta ha sido publicada como Maldonado Martínez, Carlos Enrique. “Producción de Cultura y Percepción Sonora: Merleau-Ponty y Bolívar Echeverría,” *Protrepis* 11, no. 21 (2022): 203–21. Se realizaron modificaciones menores.

efectivamente abordada la convergencia entre fenomenología y marxismo sobre el problema de la relación entre sistemas de signos abstractos con los objetos de valor individuales”⁶

Una de las discusiones del enfoque de la fenomenología de experiencia son los desarrollos sobre las consecuencias de comprendernos a nosotros mismos como cuerpos vivos. Primero, no consideramos el mundo conscientemente y luego lo juzgamos, sino que primero nacemos en un mundo cultural, histórico y económico complejo y nuestras experiencias encarnadas con ese mundo llegan a dar forma a nuestros juicios por acomodo, no por deliberación consciente. Por lo tanto, el mundo de la vida no se ve como una experiencia única e individual. El cuerpo vivo es “la experiencia-raíz del mundo de la vida”⁷ pero siempre estamos siendo con otros seres; siempre somos parte de una experiencia humana colectiva, no solo individual. De esta manera, aunque con posiciones disímiles, se puede trazar una línea argumental entre Bolívar Echeverría y Merleau- Ponty a partir de lo anteriormente expuesto.

Aunado a la consideración anterior, la estrecha relación que existe entre sonido, palabra y lenguaje presenta una dificultad extra en términos semióticos. La manera elegida en el presente texto de abordar esta problemática es poniéndola en suspenso. La razón principal radica en que, como sucede con la música, el lenguaje está formulado de tal manera que es en sí mismo significativo y su análisis conduce a estructuras formales que se alejan del fenómeno sonoro y de la percepción auditiva en tanto su alcance y análisis contextual específico.

Otra línea que traza este texto aborda la pertinencia de especificar si los sonidos producidos en determinado espacio y tiempo social responden a la misma búsqueda de identidad cultural desde la cual estos sonidos son apropiados. De esta manera se presentará un panorama general de la escucha y de la producción cultural como equivalentes y como elementos que se alimentan tanto a sí mismos como el uno a otro.

⁶ Ian H. Angus, *Groundwork of Phenomenological Marxism* (London: Lexington Books, 2021). p. 139. [formal axiology is the domain in which the convergence between phenomenology and Marxism on the problem of the relationship of abstract sign-systems to individual objects of value can be effectively addressed.]

⁷ Ibid. p. 157.

La ruta argumentativa parte de las observaciones que hace Maurice Merleau-Ponty desde su *Fenomenología de la percepción* sobre el percibir lo sonoro, para después comparar lo que en la *Definición de la cultura* Bolívar Echeverría nos plantea como la construcción cultural y de identidad. Este diálogo se verá enriquecido por el concepto de sonido articulado por Mark Grimshaw y Tom Garner, en donde lo perceptivo y el contexto cultural se entrelazan a modo de οὐροβόρος, la serpiente que come su cola y simboliza un ciclo constante o continuo. De manera que el contexto y la percepción sonora se alimentan y significan entre sí, así como la producción de cultura y la producción perceptual.

Cultura y objeto cultural

Merleau-Ponty inicia la primera parte de la *Fenomenología de la percepción* con la frase: “Nuestra percepción da como resultado objetos, y el objeto, una vez constituido, aparece como el origen de todas las experiencias que hemos tenido y que podemos tener”⁸. Por lo cual, si tomamos a la percepción como punto de partida para entender el mundo, tendríamos que iniciar con los objetos de la percepción, los cuales son tanto objetos culturales como objetos resultantes de la percepción, y los configuramos como objetos por la misma acción de percibir. Así mismo, son objetos culturales porque proceden de una acción humana transformadora. Una vez que nos disponemos a concatenar objetos, que son frutos de la percepción o percepciones acumuladas en el tiempo, Merleau-Ponty nos aclara sobre el tiempo de la percepción funciona de la siguiente manera:

[...]asimismo, trato mi propia historia perceptiva como un resultado de mis relaciones con el mundo objetivo, mi presente, que es mi punto de vista acerca del tiempo, se convierte en un momento del tiempo entre todos los demás, mi duración en un reflejo o un aspecto abstracto del tiempo universal, como mi cuerpo en un modo del espacio objetivo.⁹

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de La Perception* (Paris: Gallimard, 1945). p. 81. [Notre perception aboutit à des objets, et l'objet, une fois constitué, apparaît comme la raison de toutes les expériences que nous en avons eues ou que nous pourrions en avoir.]

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción* (Editorial Planeta-De Agostini, 1994). p. 90.

De la manera en la que Merleau-Ponty nos aproxima a la inevitable conjunción de la percepción con el presente nos da, al mismo tiempo, un fondo histórico, geográfico, social, político, y económico que se condensan en la percepción individual.

El hacer énfasis en lo individual de la percepción no es una relativización de la percepción, al contrario, hay un juego entre el individuo y la colectividad humana que se disputa en la percepción. Sin el fondo común de la cultura, la percepción individual se relativiza. Con el contexto cultural la percepción se convierte en la fábrica de objetos culturales. La naturaleza de estos objetos culturales predispone a los demás objetos culturales tanto en su producción como en su asimilación o consumo a participar en el intercambio semiótico de sentido y en la comunicación.

La necesidad del medio social como aparato por el cual la percepción forma parte y al mismo tiempo se actualiza en cada percepción, será descrita por Merleau-Ponty como una actividad que va hacia dos direcciones: una es hacia dentro, y la otra hacia fuera, ya que al renunciar a cierta espontaneidad y comprometerse con el mundo a través de estructuras estables y patrones predefinidos, el ser humano puede desarrollar un espacio mental y práctico que, en esencia, lo alejará de su entorno y le permitirá percibirlo de manera diferente.¹⁰

Pero ese desarrollo específico parecería no estar del todo claro como una actividad social o entre individuos. En otro lugar¹¹ Merleau-Ponty aclara que una vez que la consciencia se manifiesta, necesita algo sobre lo cual dirigirse, un objeto de atención. Solo puede vincularse con este objeto cuando se sumerge completamente en él, cuando toda su atención se concentra en ese algo, siendo este un acto exclusivo de significado.

Esta significación viene acompañada de un cuestionamiento ¿ese acto de significación es comunicable o expresable? Si lo es, tendrá que poder ser comprendido o interpretado por otro sujeto, así como reproducido para más sujetos y para el consumo o interpretación posterior.

¹⁰ Ibid. p. 106.

¹¹ Ibid. p. 138.

La comunicación y expresabilidad¹² del acto significativo o con significación está presente tanto en el pensamiento de Echeverría como en el de Merleau-Ponty. Este último, pone énfasis en lo comunicable de la percepción, tanto para uno mismo como para cualquier sujeto que tiene percepciones.

Como contrapunto al desarrollo teórico de Merleau-Ponty, partiremos de la definición de Cultura que da Bolívar Echeverría: “La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad”.¹³ Como no es claro el concepto específico que Merleau-Ponty tiene sobre la cultura, más allá de lo que nos deja ver en el apartado IV de la parte tercera la Fenomenología de la percepción, de donde podemos extraer que, para este filósofo, la cultura está presente, sí, pero de manera no explícita: “tengo, se dirá, la experiencia de cierto contexto cultural y de las conductas al mismo correspondientes”.¹⁴

Para Merleau-Ponty esto no significa que el contexto cultural sea definido en el momento de la percepción, ya que parece implícito que el medio cultural está ahí, tanto implícito como explícito, integrando la configuración del mundo percibido. Ya Merleau-Ponty parece resonar con esta teoría cuando hace énfasis en esto cuando dice: “estoy dado, eso es, me encuentro ya situado y empeñado en un mundo físico y social”.¹⁵ No es gratuito que esa manera de estar situado en el mundo social propicie diferentes maneras de interactuar con el mundo, ya que tanto el mundo físico como el social son los límites de la percepción y de los objetos de la percepción, por lo que un individuo que percibe se mueve a través del mundo bajo estas dos especificidades.

Por otro lado, en *Signos*, dentro del apartado *El filósofo y la sociología*, nos dice que “la dinámica profunda del conjunto social no viene ciertamente dada con nuestra estrecha experiencia de la vida de muchos, sino que sólo por descentramiento y recentramiento de ésta, llegamos a

¹² En la tercera ruta se abordará de manera más extensa la expresión y la expresabilidad desde lo sonoro.

¹³ Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 63-4.

¹⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 360.

¹⁵ *Ibid.* p. 371.

representármola”,¹⁶ lo cual indica que el acercamiento de Merleau-Ponty hacia lo social, y en este caso lo cultural, se forma a través de interpretaciones y reinterpretaciones, tal y como operan las percepciones de manera inacabada, en constante construcción y reconstrucción. Mario Teodoro Ramírez apunta que para Merleau-Ponty, “el mundo de la cultura se articula como entorno de un sujeto sensible y actuante, y sólo existe en verdad de esta manera”,¹⁷ a lo que podemos agregar que el elemento mínimo de actuación del sujeto se da ya en la percepción como acto productor de percepciones, que lo convierte a su vez en productor de mundo, y de la misma manera, de cultura.

Los objetos culturales responden a una definición de cultura que Merleau-Ponty no ofrece en su texto. Para contextualizar una definición de cultura, el desarrollo de Bolívar Echeverría sobre la cultura está dado por analogía al proceso de producción y consumo de mercancías dentro del sistema capitalista de producción. La diferencia es que, en el caso de la cultura, existe un proceso de comunicación que produce un conjunto de significados a través y desde el lenguaje y estos significados son asimilados o consumidos al mismo tiempo que son producidos por los individuos dentro de una sociedad, con los límites que la misma sociedad les impone.

Para Echeverría no es suficiente el análisis de los objetos culturales en tanto al objeto terminado. Desde su perspectiva, la intencionalidad de los productores de objetos, ya sean materiales como las obras de arte, o ya sea su materialidad perceptiva más fina como en la emisión del lenguaje, son trabajo abstracto que modifica la naturaleza. En otras palabras,

[...] ejecutar la acción que sea, producir cualquier cosa, provocar la menor de las transformaciones en la naturaleza, equivale siempre, de alguna manera, a componer y enviar una determinada significación para que otro, al captarla aunque sea en la más leve de las percepciones, la consuma o “descomponga” y sea capaz de cambiar él mismo en virtud de ella.¹⁸

¹⁶ Ibid. p. 121-2.

¹⁷ Teodoro Ramírez, “Mundo Perceptivo y Mundo Cultural. Merleau-Ponty y La Filosofía de La Cultura,” in *Luis Álvarez Falcón (Comp.), La Sombra de Lo Invisible. Merleau-Ponty* (Entelequia, 2011). p. 264.

¹⁸ Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 75.

Sin embargo, la posición de Merleau-Ponty ante el otro es de una no identificación clara: “en el objeto cultural experimento la presencia próxima del otro bajo un velo de anonimato”,¹⁹ ya sea que la identificación ocurra por medio de algún objeto, cultural o no. Además, la perspectiva del otro será siempre desde un yo, y este yo está delimitado por la misma configuración de la percepción en tanto momento dentro de la esfera cultural. Dicho de otra manera: “la cosa y el mundo no existen más que vividos por mí o por sujetos cuales yo, puesto que son el encadenamiento de nuestras perspectivas; pero trascienden todas las perspectivas porque este encadenamiento es temporal e inacabado”.²⁰ Es este encadenamiento donde reside, para Merleau-Ponty lo social, lo comunitario, lo intersubjetivo tanto de la percepción como del ámbito cultural.

Para caracterizar cómo la cultura es un campo desde el cual se desarrolla la humanidad en términos temporales, Merleau-Ponty nos dice que, dentro del ámbito cultural, el elemento histórico previo solo permanece constante durante una etapa específica y siempre y cuando las fuerzas en juego mantengan las mismas estructuras. De este modo, la historia no representa una secuencia perpetua de novedades ni una repetición interminable, sino un proceso dinámico que engendra formas estables para luego desintegrarlas.²¹

Este movimiento es el mismo movimiento de la percepción, no hay un antes o un después de la percepción, ya que ella funciona como un continuo en el tiempo: “no hay una percepción seguida de un movimiento, la percepción y el movimiento forman un sistema que se modifica como un todo”.²² Este continuo es análogo a la percepción sonora. El oído está continuamente recibiendo estímulos sonoros sin tener una manera física de filtrar la información. A diferencia de la vista, no podemos bloquear los estímulos sonoros como lo haríamos con los visuales cerrando los ojos. Sin embargo, la percepción de sonidos puede encontrarse con obstáculos en el procesamiento de la información como expondremos más adelante.

¹⁹ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 360.

²⁰ Ibid. p. 347.

²¹ Ibid. p. 106.

²² Ibid. p. 128.

Aunque Echeverría quiera poner énfasis en la capacidad transformadora del lenguaje por medio de la comunicación, o más precisamente en la emisión sonora del lenguaje, en el habla, la experiencia sonora, o la escucha, es también un trabajo, una producción, la transformación de la materia que Marx²³ toma como punto de partida. Echeverría toma de la descripción del acto comunicativo de Jakobson la dinámica que más asemeja al proceso de producción y consumo descrito por Marx, sin embargo, la propuesta de Echeverría contempla las condiciones materiales e intelectuales del productor y éstas son las que determinan el horizonte cultural desde donde se produce sentido y es posible comunicarlo. El proceso de comunicación es integral para la cultura, ya que el acto de producir sentido está determinado por el alcance intelectual y las condiciones geográficas, históricas, económicas, etc., del individuo.²⁴

Cuando Echeverría desarrolla el proceso comunicativo, lo hace a partir del acto del habla, ya que parece que es el acto primordial tanto de producción de sentido como de comunicación. Y este acto de habla no sería posible si no existiera el medio adecuado para procesar o consumirlo: el campo de la escucha. Ambos, habla y escucha están dentro del campo sonoro, la sonoridad de la palabra es el medio por el cual el lenguaje tiene materialidad, desde donde se produce sentido y significación, que, a su vez, se transforma, se consume e interpreta para producir y reproducir ese sentido.

Si prestamos atención al contacto observamos que, ya de entrada, él tiene una doble consistencia. En el caso del lenguaje —ejemplo siempre paradigmático— consta, primero, del aire, de la atmósfera con su sonoridad alterable o su estado acústico siempre dispuesto a variar, y, segundo, de la *fatis* propiamente dicha, del rumor, del estado “acústico-social” de esa atmósfera, de una inercia “protosignificativa” que convoca desde la comunidad de los interlocutores. Nunca es pura la sonoridad del aire, siempre hay en ella la marca reconocible de una preferencia para la adquisición de sentido, de una predisposición significativa. Este soporte físico siempre ya socializado de la copertenencia entre emisor y receptor constituye el material o la “materia prima”

²³ Cfr. Karl Marx, *Elementos Fundamentales Para La Crítica de La Economía Política (Grundrisse)* 1857-58, trans. José Aricó, Miguel Murmis, and Pedro Scaron, vol. I (Ciudad de México: Siglo xxi editores, 1971).

²⁴ Cfr. Echeverría, *Definición de La Cultura*. En la cuarta ruta y en la sección Destino, se ampliará en la posición de Jakobson acerca de la significación lingüística.

que, al recibir una determinada forma en el proceso comunicativo, adquiere justamente la calidad de substancia de esa forma.²⁵

Percepción y sonoridad

Aunque el medio por el cual percibimos sea el cuerpo, para Merleau-Ponty el cuerpo no es un objeto. Sin embargo, queda clarificar si el cuerpo puede convertirse, o es, un objeto cultural, incluso cuando el cuerpo es el motivo por el cual hay objetos. La caracterización del cuerpo como objeto cultural puede desprenderse del análisis fenomenológico de Merleau-Ponty debido a que el cuerpo propio es percibido y a partir de él existe la percepción. Por lo que podemos interpretar que el cuerpo puede ser producido, transformado y condicionado, en tanto su capacidad perceptiva, por el ambiente o contexto sociocultural predominante.

De esta manera Merleau-Ponty puede afirmar que “nuestro cuerpo no tiene el poder de hacernos ver aquello que no existe; sólo puede hacernos creer que lo vemos”.²⁶ En este creer estamos produciendo sentido para nosotros mismos, sujetos que perciben, como fe fenomenológica fundada en la proximidad ontológica de nuestro cuerpo con el mundo. De esta manera la percepción ya está delimitada por el contexto cultural, entendido como el contexto producido por los sujetos, y como tal delimita todas las instancias en las que queremos producir sentido.

Pareciera que los dualismos son inescapables debido a la manera en la que podemos pensar las cosas, hechos, objetos, separándolas desde la abstracción y asimilándolas en la intelección. Por eso los pares materia-forma, cuerpo- mente(alma), actual-posible, nos ofrecen un rango útil de exploración conceptual mientras nos atengamos a no salir del límite conceptual. Cuando queremos ir más allá de las explicaciones inteligibles nos topamos con la difícil tarea de sobre estructurar el lenguaje para dar cuenta de fenómenos pre-intelectuales, tal es el caso de las sensaciones, la percepción como estado “anterior” a la intelección. Se señala anterior únicamente como constructo intelectual, ya que en el proceso de percepción e intelección parecería que no hay momentos desarticulados, sino un único movimiento que se actualiza constantemente en el

²⁵ Ibid. p. 95, énfasis en el original.

²⁶ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 49.

torrente del tiempo vivido. Si nuestro cuerpo habita el espacio y el tiempo, también forma parte del espacio sonoro. Es tanto caja de resonancia como superficie de contacto. La percepción del sonido nos configura tanto como la percepción visual.²⁷

La pertinencia de esta indagación reside en lo cercano que es el medio sonoro desde la percepción. Uno de los intereses es ir más allá de un estudio acerca de lo visual, ya que pareciera que en el mundo lo visual predomina en los ámbitos de indagación, estudio y cuestionamiento acerca de lo que nos rodea o el fundamento mismo de la realidad. Ya para René Descartes en el Discurso acerca del método el mundo percibido podría ser un engaño de los sentidos y la única vía para aprehenderlo radicaba en el examen del edificio del conocimiento para encontrar o construir cimientos sólidos, sin embargo, para Merleau-Ponty el problema no está en explorar cómo el pensamiento crítico puede generar versiones secundarias de esta diferencia, sino en entender nuestra comprensión primordial de la "realidad", alguna realidad, y explicar la percepción del mundo como el fundamento de nuestra noción de verdad. Por lo tanto, no debemos cuestionar si realmente percibimos un mundo; más bien, debemos afirmar que el mundo es aquello que percibimos.²⁸

Este mundo que percibimos y habitamos será la constante argumentativa, es así como el punto de partida para analizar el fenómeno de la escucha será la percepción. De esta manera indagaremos lo relativo a la escucha, lo cual engloba lo sonoro en sus múltiples instancias, desde lo más general como lo es el espacio sonoro o espacio acústico, hasta el lenguaje hablado, pasando también por la música, instancias que quedarán fuera de este primer análisis.

Una de las problemáticas principales de esta investigación es establecer si el espacio sonoro antecede, precede, o es ubicuo durante el proceso de la escucha, y, si es de alguna de estas maneras, se tratará de responder cómo incide este espacio sonoro no únicamente en el individuo sino en

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes* (Northwestern University Press, 1968). p. 16; Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p.254.

²⁸ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 16

un contexto social. Así mismo, el vínculo entre sonido y música tiene diferentes aristas conceptuales, desde la percepción hasta el medio de la escucha, así como el objeto de la escucha.

Una vez que construimos el puente entre percepción, producción, cultura, objetos de la percepción y objetos culturales, debemos examinar al fenómeno sonoro y la percepción sonora. Para tal propósito, la escucha, derivada de la percepción sonora, es el primer paso. Se puede resumir la experiencia de escuchar en las palabras de Salomé Voegelin:

[...] escuchar el sonido no acontece de manera dialéctica, no funciona sobre diferencias y similitudes, sino que escucha acumulativamente: construye a partir de lo que se le presenta de manera fortuita, edificios temblorosos cuyo diseño es el del sonido más que el de su fuente. Apila las cosas unas contra otras indiscriminadamente, escuchando lo que está a la mano, y puede hacerlo porque opera en la oscuridad, sin ser visto.²⁹

Esta formulación para entender la experiencia acústica genera un punto de partida sobre la especificidad comunicativa de la escucha. Las imágenes descritas por Voegelin nos pintan un panorama sobre lo sonoro que recurre a la generación de un sentido de lo acústico sobre lo visual. Parece lograr su objetivo, sin embargo, no es una explicación desde lo sonoro. En otro lugar de su texto, Voegelin reformula de manera diferente la experiencia de escuchar:

Escuchar es una tarea subjetiva que exige un compromiso de atención con la obra por el tiempo que se reproduce más que por el tiempo que estoy dispuesto a escuchar y capta mi ser para comprender el de la obra. Estoy produciendo la obra en mi presencia temporal y eso puede llevar un tiempo. Este tiempo es solitario y no hay garantía de que cualquier juicio que se forme sea duradero o comunicable.³⁰

²⁹ Salomé Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* (Continuum, 2010). p. 34. [Sonic listening is not dialectical, it works not on differences and similarities but hears cumulatively: it builds from what ever comes at it in a haphazard way shaky buildings whose design is that of sound rather than of its source. It stacks things against each other indiscriminately, hearing whatever is at hand, and it can do so because it operates in the dark, unseen]

³⁰ Ibid. p. 27. [Listening is a subjective task that demands an attending engagement with the work for the time it plays rather than for the time I am prepared to listen, and grasps my being to understand that of the work. I am producing the work in my temporal presence, and that might take a while. This while is lonely and there is no guarantee that any judgement formed will be lasting or communicable.]

En la cita anterior, la autora no está segura de que pueda ocurrir la comunicación del fenómeno auditivo. Pero, en el contexto cultural, la generación de sentido a partir de la formulación de la escucha como objeto cultural garantizaría su comunicación en tanto que se expresa su sentido.

Si analizamos la experiencia de la escucha, primero desde lo musical para después adentrarnos en el campo acústico, y de esta manera explotar el concepto de música para coordinarlo con el de lo sonoro, obtendremos una perspectiva más amplia de las condiciones culturales tanto de la música como de lo sonoro. Sobre la música, Merleau-Ponty señala:

[...] la música no está en el espacio visible, pero lo mina, lo inviste, lo desplaza, y bien pronto esos oyentes demasiado bien ataviados, que toman el aire de jueces e intercambian algunas palabras o sonrisas, sin percatarse de que el suelo se agita debajo de ellos, son como un equipaje zarandeado sobre la superficie de una tempestad.³¹

En el contexto de la definición de la cultura que desarrolla Bolívar Echeverría, el análisis de cómo la música forma parte del ciclo de producción y consumo en el cual los significados predeterminan cualquier posibilidad de pertenencia a la cultura o a alguna cultura, y al mismo tiempo son producidos y determinados por el contexto cultural desde el cual y para el cual se consumen:

[...] la música, por su parte, sin palabras, sin ningún manejo del espacio, es capaz de entregarnos significados espaciales o lingüísticos, que corresponderían a las otras perspectivas de simbolización; propone a su propio eje de simbolización, el del tiempo, como el eje capaz de sustituir al espacial o al de la palabra. La experiencia de la plenitud plástica o la plenitud lingüística, la música nos la da con sus propios medios, la sucesión de los sonidos, usados en una mimesis del tiempo concreto ritualizado.³²

En el supuesto de pensar una música pura, Echeverría nos presenta cómo podríamos entenderla: “Todo lo que aconteció en la fiesta en otros registros de simbolización el arte musical puro

³¹ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 240.

³² Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 188.

pretendería cifrarlo mediante la simbolización que él introduce en la experiencia del tiempo, con la combinación secuencial, rítmica, de los sonidos cargados de sentido concreto”.³³ Cuando John Cage responde a una pregunta sobre abrirnos a las informaciones que no recibimos, en el contexto musical, diciendo: “sucede un poco lo mismo que con el ruido y los sonidos musicales: cuanto más se descubre que los ruidos del mundo exterior son musicales, más música existe”,³⁴ nos encontramos con una manera de representar el fondo cultural de la escucha. Al extrapolar las palabras de Cage, tenemos que lo que determina la escucha es el contexto cultural del individuo que escucha, ya que éste debe imprimir o configurar los significados de su contexto cultural, como producción de sentido, en la misma percepción sonora o en el acto de escuchar para producir un objeto cultural que en este caso sería un objeto musical sobredeterminado por el escucha.

Así, este sentido común no es como llanamente se conoce, es, más bien, un sentido compartido, comunicable, interpretable. De esta manera, en el sentido de la obra ya producida y consumida o asimilada: “en un cuadro o en un fragmento de música, la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de los colores y los sonidos”.³⁵ Pero ¿qué pasa con los sonidos en el medio ambiente en el que nos encontramos? ¿De qué manera somos capaces de asimilar, interpretar o dar sentido a la experiencia acústica, a la escucha y a la sonoridad que nos rodea?

Percepción y ecología sonora

La producción de objetos que posibiliten de esta manera a la comunidad o sociedad de experiencias estéticas no estaría limitada únicamente a los artistas para Merleau- Ponty, ya que el acto de producir un objeto cultural es intrínseco al momento de la percepción. Si para Bolívar Echeverría la materialidad de este objeto estético es indispensable, faltaría repensar a los objetos artísticos primeramente como objetos estéticos, y como tales objetos que provienen de la percepción. La comunicación, expresión o dotación de materialidad de un objeto cultural que proviene de la percepción de un individuo (propuesto como el artista) implicaría el proceso de

³³ Ibid. p. 184.

³⁴ John Cage and Daniel Charles, *Para Los Pájaros: Conversaciones Con Daniel Charles* (Ciudad de México: Monte Avila Editores, 1981), p.101.

³⁵ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 167.

producción y consumo que Echeverría explica desde Marx y Jakobson. La transformación del lenguaje como movimiento análogo al ciclo de la producción y consumo de mercancías que explica Bolívar Echeverría aplica directamente a la teoría merleau-pontiana sobre la constitución de los objetos de la percepción. Son objetos con un sentido, y este sentido está ligado con el contexto cultural, por lo que son objetos culturales.

Un nivel de análisis que nos corresponde es el de preguntarnos acerca de la aplicación de las explicaciones acerca del sentido en la cotidianeidad, para lo cual, Echeverría nos respondería: “en su “nivel arqueológico” más profundo, las significaciones se dan siempre, en la vida cotidiana, como significaciones “atadas” a la existencia práctica del objeto”.³⁶ Esta existencia práctica puede definirse de dos maneras distintas en el caso específico del objeto sonoro, aunque en el caso del objeto sonoro como objeto cultural, sea unívoca la definición. En el caso de la música, estas significaciones están en la materialidad sonora del sonido que se percibe de la música. Sin embargo, la manera en la que se perciben sonidos, o el panorama acústico, está delimitada, compuesta y atravesada por la cultura. La relación de sentido que forma parte de la dinámica entre producción y consumo puede ser descrita en las palabras de Voegelin como: “el sonido es el borde solitario de la relación entre fenomenología y semiótica”.³⁷ Aunque, para Merleau- Ponty el caso de la música es un objeto diferente al lenguaje ya que él nos dice que

[...] en la música no hay ningún vocabulario presupuesto, el sentido aparece vinculado a la presencia empírica de los sonidos, y es por eso que la música nos parece muda. Pero, [...], la claridad del lenguaje se establece contra un fondo oscuro, y si llevamos la indagación lo bastante lejos, encontraremos finalmente que el lenguaje, también el lenguaje, nada dice fuera de sí mismo, o que su sentido no es separable de él.³⁸

No obstante, no se trata únicamente de la música o el lenguaje. Cualquier intento de comunicación será una producción de sentido desde la cultura, por lo que cada vez que, según

³⁶ Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 100-1.

³⁷ Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. p.27. [Sound is the solitary edge of the relationship between phenomenology and semiotics]

³⁸ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 205.

Merleau-Ponty, percibimos, incluso la música o el lenguaje, y generamos un objeto percibido con sentido, este mismo sentido está predeterminado por el contexto cultural desde el cual el objeto transmite un sentido, nos producimos ese sentido y/o consumimos ese sentido.

Existe un punto de vista cercano a lo planteado por Merleau-Ponty sobre la percepción sonora, y agrega un matiz específico a la audición y los fenómenos sonoros. La propuesta es de Grimshaw y Garner, ellos proponen que “[e]l sonido es una percepción que surge principalmente en la corteza auditiva y el cual es producido a través de procesos espaciotemporales en un sistema encarnado”.³⁹

Para ellos, la manera en la que procesamos el sonido es a partir de nuestras experiencias previas y el conocimiento que tenemos sobre el sonido de manera contextual. No podríamos interpretar un sonido sin algunos elementos extra o externos al sonido físico. Estos elementos incluyen las experiencias previas, creencias, estados de ánimo, y en general todo aquello dentro y fuera de la experiencia subjetiva de la escucha. Grimshaw y Garner llaman a estos elementos el agregado sónico. Ya que en sí mismos los sonidos no tienen un significado o relevancia alguna, los sonidos, así como quien los escucha, deben estar situados junto con el ambiente, los elementos contextos, así como el universo significativo de los oyentes.⁴⁰

La idea de un continuo perceptivo, afín a las ideas de Merleau-Ponty, perdura en el texto de Grimshaw y Garner. Mientras que la percepción sonora depende del sistema complejo de interacciones de la mente con el ambiente, la percepción del ambiente modifica y predispone al sujeto a asociar los sonidos a determinados significados, mientras que al mismo tiempo asocia significados específicos a sonidos determinados. La relación hacia ambos lados se construye y modifica constantemente, depende de la relación de los sujetos con su ambiente sonoro y sus ambientes sociales, históricos, geográficos, y demás. Aquí es importante señalar que se puede percibir sonido sin la necesidad de una fuente sonora. La percepción sonora puede ser percibida

³⁹ Grimshaw and Garner, *Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception*. p. 1-2. [Sound is an emergent perception arising primarily in the auditory cortex and that is formed through spatio-temporal processes in an embodied system.]

⁴⁰ Ibid. p. 79

independientemente del sonido, ya que es la escucha el conglomerado de sensaciones, contexto y percepciones, según los autores mencionados.

Al hablar sobre la escucha parece que el objeto de ésta es el sonido. A lo que podría asociarse la idea de un espacio sonoro o un ambiente sonoro. Al igual que para la visión hay un objeto y su horizonte, tienen sentido pensar en el sonido y su horizonte. Sin embargo, el ambiente sonoro es el conjunto de sonidos específicos que se pueden escuchar en un momento específico y ante estos sonidos, pareciera que se puede distinguir individualmente a cada uno y ponerles atención. Esto no ocurre así porque cada sonido tiene una carga significativa que depende de su contexto de producción y de la persona que lo perciba dentro de ese ambiente sonoro.

Murray Schafer propone el término *Soundscape* (Paisaje sonoro)⁴¹ como el conglomerado de ambientes sonoros. Diferentes ambientes sonoros pueden estudiarse como paisajes sonoros de acuerdo con Schafer: el musical, el industrial, el que ligamos a la naturaleza, pero se debe tener en cuenta que el estudio específico de un paisaje sonoro, y sus resultados, no se extiende necesariamente a los demás. Desde esta perspectiva, en los capítulos siguientes se examinará a detalle parte del paisaje sonoro de la Ciudad de México para dilucidar algunos efectos que las dinámicas de producción capitalistas, y en general el sistema socioeconómico, tienen sobre la producción de sonidos, su significación y las repercusiones en la percepción de los sujetos.

El estrés de la vida dentro del capitalismo. Que no implica que fuera del capitalismo no haya estrés, como pueden dar cuenta de esto las narrativas fílmicas o literarias de la ciencia ficción, de eventos apocalípticos, o incluso *Colmillo blanco* de Jack London, donde la vastedad blanca e inhóspita de la naturaleza es el principal elemento generador de estrés.

Con lo dicho anteriormente sobre la producción cultural a partir de las prácticas en común: las condiciones geográficas, históricas, económicas, de los individuos, sus capacidades intelectivas y la comunicación que se establece o desde la que se parte como acto cultural primordial, nos

⁴¹ Raymond Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. (Rochester: Destiny Books, 1977).

encontramos que el contexto específico para los individuos determina la manera en la que le agregan sentido y significado a un sonido determinado. Y, del mismo modo, los sonidos pueden determinar la manera en la que el sentido y el significado del contexto cambie o permanezca igual.

Producir: ¿comunicar o consumir?

Como la comunicación es una de las metas que se buscan con el lenguaje, demos un paso atrás y regresemos al sonido. La producción de sonido tendría una intencionalidad en el momento de que responda o resuene con su contexto específico. Los sonidos específicos de una ciudad, la Ciudad de México como objeto concreto a estudiar, podrán clasificarse de acuerdo con la intencionalidad que contengan, al mensaje comunicable que buscan hacer explícito y, al efecto que generan en conjunto con los demás elementos ambientales. Así mismo, la reproducción de estos sonidos deberá contener el mismo mensaje o la misma intencionalidad de comunicación. Lo anterior debido a que muchos sonidos de la Ciudad de México pueden escucharse y son escuchados en otras ciudades.

Hablar del trabajo de producción de sentido implica hacer explícitos los procesos de composición, edición, producción musical, lo que implica el hacer, hacer un mundo, componerlo, producirlo, teniendo en cuenta que la producción de mundo es producción de sentido. La intención queda en el objeto, éste es el objeto cultural. El mundo se produce y reside ahí. Este mundo es intersubjetivo en el sentido de que es un mundo que es comunicable. Y, como lo explica Bolívar Echeverría:

[...]la comunicación está motivada sobre todo por la realidad exterior, el referente o contexto, es decir, por la necesidad de compartir la apropiación cognoscitiva de ella; la comunicación posibilita la socialización de esta apropiación del referente. En todo proceso de comunicación, se trata de que el agente receptor interiorice algo que está aconteciendo en una zona para él inaccesible de la realidad, y que lo haga mediante la absorción de una información acerca de ese

“algo” que le está siendo enviada por el emisor — que sí tiene acceso a esa zona— y que fue compuesta por él a su manera.⁴²

Así, la capacidad de una persona de comunicar un sentido del mundo a través de los objetos culturales se manifiesta cuando se quiera dar sentido a un objeto, a una experiencia; o también se manifiesta cuando se quiera interpretar el sentido de algo escuchado, leído o percibido. “El pensamiento no es algo «interior», no existe fuera del mundo y fuera de los vocablos”,⁴³ estos mismos vocablos son las piezas fundamentales del lenguaje, de la comunicación y del sentido.

Manuel Rocha Iturbide, músico experimental mexicano, nos propone, hablando de la experiencia de escuchar que: “nuestra percepción visual es fragmentada, mientras que la acústica está integrada. Nuestro espacio acústico no tiene centro, es multicéntrico, es un espacio antieuclediano”.⁴⁴ Esta perspectiva de la escucha nos plantea la interrogativa sobre las maneras de escuchar. Ya establecimos que la escucha está formada por el contexto cultural y es una acción perceptiva generadora de sentido, ahora, ¿qué maneras o modos de escuchar tenemos a nuestra disposición?

Para responder a esta última pregunta, Rocha nos propone diferentes modos.⁴⁵ Uno de ellos es que a través de conceptos como escucha profunda contra escucha distraída, nos sugiere una actividad de la escucha de diferentes intensidades. Aunque Rocha se enfoca en la escucha de piezas sonoras, específicamente de composiciones electroacústicas, podemos aplicar el mismo sentido de la atención a la escucha con el campo acústico, o panorama sonoro, en general. La música electroacústica la podemos entender como:

Término general que se aplica a cualquier tipo de música generada con medios electrónicos, ya sean análogos o digitales. La música electroacústica contiene así las distintas músicas electrónicas

⁴² Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 79.

⁴³ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 200.

⁴⁴ Manuel Rocha Iturbide, *Desde La Escucha: Creación, Investigación e Intermedia* (Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma, División de Ciencias ..., 2017). p. 108.

⁴⁵ *Ibid.* p. 113-4.

que han surgido como la música electrónica, música electrónica experimental, música concreta, música acusmática, [...] live electronics e, incluso, el arte sonoro.⁴⁶

Si la escucha distraída es la escucha del entorno sin poner atención a los objetos de la percepción, entonces la utilidad de esta escucha no será la de generar un sentido comunicable. Sin embargo, este tipo de escucha genera sentido, independientemente del nivel de atención, ya que es posible comunicarla, por lo que es un objeto cultural dotado de sentido producido por la percepción. En el caso de la escucha profunda, hay más razones para justificar su capacidad comunicante y de sentido, ya que la atención en la percepción es mayor y, por lo tanto, el trabajo empleado en producir el objeto cultural desde la percepción implica mayor especificidad en el sentido que se quiere comunicar, tanto para uno mismo como para los otros. Así podemos decir que el campo sonoro total no deja de ser percibido, está ahí, es el mundo, y como parte del mundo, también forma parte de una esfera cultural específica.

Una referencia que nos da Merleau-Ponty hacia un espacio sonoro más allá de lo escuchado en la música y más allá del lenguaje es cuando dice:

[...] se da asimismo un sonido objetivo que resuena fuera de mí, en el instrumento, un sonido atmosférico que está entre el objeto y mi cuerpo, un sonido que vibra en mí “como si yo me hubiese convertido en la flauta o el reloj de pared”; y un último estadio en el que el elemento sonoro desaparece y se convierte en la experiencia, por otro lado muy precisa, de una modificación de todo mi cuerpo.⁴⁷

Esta modificación y construcción de la percepción del cuerpo en objeto cultural da cuenta del espacio sonoro. La acción de percibir o no, el espacio sonoro responde tanto a la interpretación de ese espacio sonoro como un objeto cultural en sí mismo, como a la producción de un objeto cultural en la misma omisión de la percepción acústica. También este mismo músico nos propone la escucha lineal y no lineal de las piezas sonoras.⁴⁸ Sin embargo, el mismo despliegue conceptual

⁴⁶ Manuel Rocha Iturbide, *El Eco Está En Todas Partes* (Ciudad de México: Alias Editorial, 2013). p. 239.

⁴⁷ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 242.

⁴⁸ Cfr. Rocha Iturbide, *El Eco Está En Todas Partes*.

se aplica a estos tipos de escucha que a la escucha profunda y distraída. Cabe ligar estos tipos de escucha con las dinámicas sociales acerca de la escucha ya que, en palabras de José Iges, músico experimental español:

[...] nuestra cultura es cada vez más visual, gracias a lo cual nuestra escucha es cada vez más estética y menos causal. Por otro lado, es bien sabido que el altavoz y el auricular han multiplicado hasta el infinito los ecos de la realidad que nos envuelve, a veces alejándonos de nuestro sonido interior, a veces albergándonos en una cueva protectora que elegimos tan conscientemente como nuestra ropa.⁴⁹

El sonido interior al que alude Iges no parece ser más que la búsqueda de un sentido que tiene su origen en la comunicación y que parecería estar desapareciendo debido a la sobreproducción de productos por un lado más enfocados a lo visual, y por otro, sonidos que no tienen un significado cultural más allá de ser mercancías a las que les falta un sentido comunitario y comunicativo.

La perspectiva anterior da cuenta de cómo el contexto cultural ha modificado la experiencia auditiva y de esta manera transforma las significaciones que se hacen al momento de experimentar el sonido. Aunque se oponga en cierta medida con la comunicación de la experiencia acústica, en palabras de Salomé Voegelin:

[...] el sonido no describe, pero produce el objeto/fenómeno en consideración. [...] La realidad sonora es intersubjetiva en el sentido de que no existe sin que yo esté en ella y yo a mi vez sólo existo en mi complicidad con ella; y es generativo en el sentido de que es el proceso sensorial-motor de escuchar: actualmente produce la propia dulzura desde la posición de uno mismo de escuchar centrífugamente en el mundo.⁵⁰

⁴⁹ José Iges, *Conferencias Sobre Arte Sonoro* (Árdora, 2017). p. 61.

⁵⁰ Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. p. 10. [Sound does not describe but produces the object/phenomenon under consideration. It shares nothing of the totalizing ability of the visual. It does not deny visual reality but practices its own fleeting actuality, augmenting the seen through the heard. The sonic reality is intersubjective in that it does not exist without my being in it and I in turn only exist in my complicity with it; and it is generative in that it *is* the sensory-motor process of listening: presently producing one's honeyed-ness from one's position of listening centrifugally into the world.]

Expresada así, a la actividad intersubjetiva de producción de sentido le falta el componente social, y por lo tanto el cultural de la actividad de producción y consumo. No obstante, los desarrollos teóricos de Voegelin nos permiten dar más peso a Merleau-Ponty y a Echeverría sobre la experiencia comunicable. Ahondar en el proceso de escucha como en el de producción de sonido nos acerca al objetivo de la investigación.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy en su texto *A la escucha*, resume las preocupaciones presentadas al querer distinguir lo que hay en la escucha y lo que es la escucha:

[...] ¿de qué secreto se trata cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje? ¿Qué secreto se revela —y por ende también se hace público— cuando escuchamos por sí mismos una voz, un instrumento o un ruido? [...] ¿qué significa entonces estar [être] a la escucha, así como se dice «ser [être] en el mundo»? ¿Qué es existir según la escucha, por ella y para ella, y qué elementos de la experiencia y la verdad se ponen en juego allí? ¿Qué se juega en ello, qué resuena, cuál es el tono de la escucha o su timbre? ¿Será la escucha misma sonora?⁵¹

Si la diferencia entre estar a la escucha y estar en el mundo es la materialidad del sonido, la producción cultural estaría desarraigada de la materialidad del mundo y se quedaría como un agregado abstracto y separable de la experiencia del mundo. Mas no es así. Tanto la producción cultural como la producción perceptual están arraigadas en el mundo, y están atravesadas por él. No son elementos ajenos al mundo, así como el mundo no puede ser ajeno a la cultura o a la percepción.

Encontramos resonancias de lo que Echeverría desarrolla como el proceso cultural cuando Merleau-Ponty admite que: “lo que la naturaleza no da, la cultura lo proporciona”.⁵² Y no se trata en ningún momento, como vimos anteriormente, que la cultura sea autónoma, externa o un apéndice a la experiencia humana, sino que en el continuo hacer que es la vida. Se trata, pues, de una conexión profunda entre percepción y producción de cultura. Ninguna de las dos se da

⁵¹ Jean-Luc Nancy, *A La Escucha*, trans. Horacio Pons (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002). p. 15-6.

⁵² Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 203.

independiente de la otra. Aunque el aspecto cultural pareciera ser independiente al proceso perceptivo, cómo escuchamos y qué significado tiene o le damos responde al proceso de producción de la percepción y al proceso cultural que nos predispone y que modificamos constantemente. El trabajo de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* y en *El ojo y el espíritu* sobresale por su amplia exploración del fenómeno y la percepción visual, sin embargo, en el aspecto sonoro no son pocas sus elaboraciones hacia lo musical o el lenguaje, lo cual deja un amplio espacio de trabajo para tratar los fenómenos sonoros con mayor rigor.

El análisis de diferentes acercamientos a la escucha por parte de profesionales e investigadores de la música, el arte sonoro, y la composición electroacústica amplía las posibilidades de estructurar tanto los condicionamientos previos como los actuales sobre la escucha y la percepción sonora, así como la manera en la que la escucha juega un papel primordial en el dar sentido al mundo, a través del lenguaje, la canción y el razonamiento.

Una apuesta por una nueva construcción de sentido puede partir desde la escucha. Esta escucha está marcada por el agregado sónico y este agregado es el contexto de producción de la escucha, pero también el contexto de producción del sonido. Si es posible modificar las condiciones materiales y culturales de la producción, entonces se podrán modificar los resultados de esa producción. O, de manera que pueda resultar con una visión más esperanzada: si se puede cambiar la producción, tanto cultural como material y perceptual, se puede cambiar el sentido imbuido en esa producción. Si se propone modificar el fin último capitalista de la producción cultural, los productos no responderán directamente a las dinámicas sociales capitalistas. Y, si la producción cultural produce cultura, si se logra producir fuera o alejados del capitalismo, el contexto social y cultural podría cambiar directamente influenciado por esta producción de sentido. De esta manera, la cultura y los productos culturales podrían desechar su contexto como mercancías y afianzarse como bloques constructivos de otra cultura: una cultura no capitalista.

Aunque en esta primera ruta exploramos la percepción sonora desde la comunicación y esta como componente estructural de la cultura, la forma de entrelazan deja ver que la cultura es parte de la comunicación entre individuos de una sociedad. Quedará por ver cómo es que las diferencias

en el momento de generar o producir sentido diferencian a las culturas. Por lo pronto nos quedamos con un panorama europeo, centrado en Francia con Merleau-Ponty, y un panorama latinoamericano que abreva del contexto europeo con Bolívar Echeverría. Aunque se indaguen perspectivas mexicanas, la producción de sentido, en este caso académico, se verá afectada por contextos culturales con raíces en otras culturas y sus frutos se manifiestan tanto en el productor del presente texto como en la persona que lee, ya que la manera de estructura de la comunicación del ensayo está imbuida por la producción del sentido filosófico que puede asimilarse, consumirse o interpretarse desde otro contexto filosófico, sin que este último requisito sea indispensable.

Fuera del contexto académico, a partir de esta ruta se puede hacer explícita una forma desde la cual se configura el sentido, la producción de sentido y la producción sonora desde la particularidad mexicana. El conflicto principal de especular sobre una toponimia de la cultura y desarrollar una genealogía de las significaciones culturales específicas latinoamericanas por región, estará fuera de un rango limitado de una investigación como la presente. Para una empresa de tal envergadura, deduzco necesario la conformación de un equipo de trabajo internacional que pueda intercalar las expresiones culturales a través del tiempo de diferentes manifestaciones culturales, su posible génesis, el intercambio entre países tan cercanos y sus entornos económicos. Lo anterior podría cristalizarse a partir de un esfuerzo en conjunto que esperamos acontezca.

Segunda Ruta

Prácticas de consumo sonoro, producción y crítica cultural

Uno de los problemas en el sistema de producción capitalista es el tiempo socialmente necesario para la producción de una mercancía. Ese tiempo es abstracto, así como el trabajo requerido en él para la producción. Esta abstracción puede ser elaborada desde la matematización del mundo, alertada por Edmund Husserl en su texto de 1936, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. En dicho texto, Husserl manifiesta que, a partir del perfeccionamiento de la técnica de medición, el estudio de la naturaleza se volcó a una instancia meramente abstracta, lo cual caracteriza a la racionalidad moderna. Es la racionalidad moderna la que posibilitó el establecimiento del capitalismo como el sustrato de la vida social.

Ya que en la ruta argumentativa pasada examinamos la manera en la que se actualiza la percepción a través del proceso sensorial y perceptivo, contrastando con el proceso de generación → asimilación → consolidación/generación de la cultura, en la presente ruta se analizará que, debido a la matematización de la naturaleza, el sonido, la música, y buena parte de sus presupuestos teóricos están enraizados en la racionalidad moderna criticada por Husserl. El énfasis puesto sobre el aspecto medible, abstracto y reproducible de la música funciona para entender por qué ciertas prácticas sonoras prevalecen ante otras, como es el caso de la música popular ante otras manifestaciones sonoras: desde el ruido cotidiano hasta música no alineada con los cánones predominantes. Las prácticas sonoras serán entonces, un reflejo de la racionalidad moderna.

Olga Sabido Ramos pone énfasis en el apartado sensorial presente en el sistema capitalista. La manera en la que la producción de mercancías es también una producción significativa social a partir de los sentidos. Siguiendo esta línea, la autora plantea una conexión entre el sistema de producción capitalista con el sistema de producción de subjetividad(es) que desarrolla Simmel a partir de la sensorialidad y la afectividad:

Para ambos el dinero es una deidad moderna resultado de vínculos, y al mismo tiempo, el dinero da una tonalidad específica a las relaciones sociales. Para Marx es lo que permite inclinar la balanza a favor de unos y en detrimento de otros. Con el dinero, el individuo moderno lleva el poder en su bolsillo. Para Simmel el deseo de su posesión genera un vacío al infinito y una necesidad de querer o acumular más. Con el dinero en el bolsillo, el individuo moderno consume de manera frívola, a veces insaciable y otras por el sólo gusto de adornarse.

Para ambos, el dinero desvaloriza a las personas, para Simmel, incluso a las cosas mismas. La indiferencia hacia las personas puede aparecer también como una indiferencia hacia los objetos. Pero por otro lado, Simmel permite ver cómo en la sociedad capitalista la relación entre cultura y materialidad se vuelve más compleja. Las cargas afectivas y sensoriales que se depositan en los objetos, también abren posibilidades de resignificación contrarias a la lógica mercantil. Mientras que para Marx, las propias personas pueden llegar a ser tratadas como objetos.⁵³

Para ampliar el trazo de esta línea argumentativa, se propone que el tiempo de producción de mercancías, que al mismo tiempo es en sí mismo de producción de cultura, puede ser modificado por el tiempo percibido en la percepción sonora a partir del proceso de actualización y asimilación perceptivo cultural. Un ejemplo práctico será cómo se maneja el sonido en la música de los sonideros. Uno de los ejemplos prácticos será la cumbia rebajada, ya que, a partir del análisis desplegado en las siguientes páginas, se propone como una afrenta directa al tiempo, expande el fenómeno sonoro de la canción para modificar su ritmo, y permitir un disfrute distinto del intencionado originalmente en su producción. Transversalmente y como punto de fuga, el análisis de Jean Baudrillard en *El sistema de los objetos*, pone énfasis en el tratamiento emocional, cultural y significativo de los objetos que se puede trasladar al análisis de los objetos sonoros.

Natalia Bieletto habla sobre los “Regímenes aurales” que son “estructuras culturales y socio-políticas que predisponen a las personas a determinadas reacciones para ciertos sonidos, moldean las formas de percepción y determinan las categorías de clasificación sonora, al tiempo

⁵³ Olga Sabido Ramos, “La Sensorialidad Capitalista En Karl Marx y Georg Simmel: Claves Para El Análisis Sensible de La Sociedad Contemporánea,” *Dissonância: Revista de Teoria Crítica, AOP (Advance Online Publication)* fev (2019): 1–33. p.26.

que distribuyen dichas categorías de manera diferencial”.⁵⁴ Aunque Bieletto se enfoque en los mecanismos que estos regímenes operan para prescribir o proscribir determinados tipos o estilos musicales dentro de la sociedad, el concepto funciona para dar cuenta de los sonidos que culturalmente son relevantes y se fomenta su producción y reproducción influenciados de manera directa por la ideología dominante.

En el marco de estos regímenes aurales condicionados por la ideología, se tiene, por un lado, la escucha condicionada de manera cultural, y por el otro lado, la producción sonora condicionada de la misma manera. Al final de la cuarta ruta de este trabajo, se propondrá una manera de producción sonora que genera una disrupción tanto la ideología como la cultura hegemónica en busca de nuevos regímenes aurales, acústicos y de reproducción del ciclo de producción y consumo.

Como la urdimbre teórica necesita fundamentación a partir de los estudios sonoros para complementar la trama filosófica. En este tenor, Brandon LaBelle propone una epistemología auditiva, ya que: “[e]l conocimiento auditivo es no-dualista. Se basa en la empatía y la divergencia, lo que permite una comprensión cuidadosa y una participación profunda en el presente mientras se conecta con las dinámicas de mediación, desplazamiento y virtualidad.”⁵⁵ Estas dinámicas convergen ya que la mediación puede entenderse como el contacto de la escucha con el contexto para la generación de sentido, el desplazamiento es la comunicación del sentido y su movimiento a través de la modificación de sentidos individuales y sociales; así, de esta forma, la virtualidad quedará como la potencialidad de que este sistema empiece de nuevo modificado y modificando la escucha y su entorno generativo.

⁵⁴ Natalia Bieletto, “Regímenes Aurales a Través de La Escucha Musical: Ideologías e Instituciones En El Siglo XXI,” *El Oído Pensante* 7, no. 2 (2019): 111–34. p. 118

⁵⁵ Brandon LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* (Continuum, 2010), p. XVII [Auditory knowledge is non-dualistic. It is based on empathy and divergence, allowing for careful understanding and deep involvement in the present while connecting to the dynamics of mediation, displacement, and virtuality]

Así mismo, sobre la función social y epistemológica del sonido, Ana Lidia Domínguez nos dice que:

La observación del mundo social a través de los fenómenos sonoros pone al descubierto múltiples procesos de orden cognitivo e interaccional. Las sensaciones auditivas están implicadas, desde antes de nuestro nacimiento y a lo largo de la vida, en los mecanismos mediante los cuales adquirimos conciencia de nosotros mismos y nos vinculamos con los demás. De esta forma, el sonido participa activamente del juego de las identidades y la diferencia al configurar un sistema de oposiciones de origen espacial con fundamento en la distinción entre el adentro y el afuera, oposiciones que a la larga habrán de convertirse en áreas de acción y significación: próximo-lejano, propio- ajeno, familiar-extraño, yo-el otro, objetivo-subjetivo, público-privado, inclusión-exclusión.⁵⁶

Aunque a lo largo del desarrollo de la música en diferentes culturas y partes del mundo hay propuestas que se alejan de este tipo de notación musical,⁵⁷ la adopción del canon occidental (y con ello la racionalidad moderna), está fijada en términos matemáticos que únicamente varían en la manera de dividir o cuantificar las frecuencias para asignarles el nombre de un sonido.

El conocimiento auditivo es un empuje epistemológico radical que se despliega como un evento espacio-temporal: el sonido abre un campo de interacción, para convertirse en un canal, un fluido, un flujo de voz y urgencia, de juego y drama, de reciprocidad y compartir, para labran en definitiva una microgeografía del momento, siempre ya desapareciendo, como propagación distributiva y sensitiva.⁵⁸

⁵⁶ Ana Lidia Magdalena Domínguez Ruiz, "El Poder Vinculante Del Sonido. La Construcción de La Identidad y La Diferencia En El Espacio Sonoro," *Alteridades* 25, no. 50 (2015): 95–104. p. 96.

⁵⁷ *Cfr.* La traducción al francés de dos tratados de música árabe Rodolphe Erlanger, *La Musique Arabe*, vol. 2 (P. Geuthner, 1930); así como el texto traducido por Lorena Díaz Núñez sobre la tesis doctoral de Luca Conti: Luca Conti, "Sperimentalismo e Microtonalismo Nell'opera Di Julián Carrillo" (Universidad de Bolonia-DAMS, 1997).

⁵⁸ LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. p. XVII. [Auditory knowledge is a radical epistemological thrust that unfolds as a spatio-temporal event: sound opens up a field of interaction, to become a channel, a fluid, a flux of voice and urgency, of play and drama, of mutuality and sharing, to ultimately carve out a micro-geography of the moment, while always already disappearing, as a distributive and sensitive propagation.]

Es así como, el ámbito sensorial se encuentra en el primer plano, tanto de una epistemología del sonido como de un análisis de cómo la percepción sonora funciona fenomenológicamente. Siguiendo a Jaques Derridá, donde, después de desplegar el análisis fenomenológico de Husserl, concluirá que “contrariamente a lo que la fenomenología —que es siempre fenomenología de la percepción— ha intentado hacernos creer, contrariamente a lo que nuestro deseo no puede no estar tentado de creer, la cosa misma se sustrae siempre”⁵⁹. Esta cosa misma es el objeto percibido, o como veremos más adelante, el discurso escuchado, la música percibida, el sentido que no únicamente existe en la representación, sino como posibilidad cambiante y en constante sedimentación de nuevos significados.

Abstracción de lo sonoro

La matematización del mundo, o la naturaleza, responde a la implementación de una racionalidad científica que se impone mediante un modelo abstracto de las ciencias. La propuesta que hace Husserl acerca de la matematización del mundo a través de la medición y del perfeccionamiento de dicha medición tiene consecuencias ineludibles no sólo en el campo científico, sino en la vida cultural, económica, política actual.

A través de presentar a Galileo como figura principal del establecimiento de la modernidad como racionalidad dominante a partir del desarrollo de la geometría en su aspecto más abstracto. De manera que hay una escisión entre los objetos del mundo y los objetos geométricos. No hay una instancia de un cuerpo geométrico puro, la geometría propone formas “ideales” o abstractas. Husserl lo explica de la siguiente manera:

«consideremos primero la “geometría pura”, las matemáticas puras de las formas espacio-temporales en general, dadas de antemano a Galileo como una tradición de antaño, implicadas en un proceso de desarrollo dinámico y progresivo — en otras palabras, de la misma manera

⁵⁹ Jacques Derrida, *La Voz y El Fenómeno* (Pre-Textos, 1985). p. 167

general que todavía la encontramos: [por un lado] como ciencia de “idealidades puras” que es, por otra parte, constantemente aplicada de manera práctica al mundo de la experiencia sensible.»⁶⁰

Si bien la intención original de Husserl es dar cuenta de una crisis en la ciencia a partir del alejamiento cualitativo del mundo, en favor de un análisis meramente cuantitativo. El perfeccionamiento de la medición de los distintos ámbitos de la naturaleza se podría proponer como un acercamiento hacia el ¿cómo?, y el ¿cuánto?, y no el ¿por qué?

Un ejemplo que me parece pertinente como muestra de la aparente matematización de la naturaleza es un experimento sobre el mapeo de la elevación de frecuencias FEM (frequency elevation mapping)⁶¹ a partir de la experiencia auditiva de sonidos dispuestos en diferentes coordenadas espaciales. Este experimento parte de un hecho que en un primer momento no despierta sospechas: los sonidos son frecuencias. La frecuencia estaría definida como la «cantidad de oscilaciones por segundo, expresada a menudo en hercios [Hz]». ⁶² Si examinamos la implicación ontológica de esta aseveración tenemos que un fenómeno de la experiencia sensible está siendo medido en dos ámbitos, por un lado, está la parte de la frecuencia, donde la relación numérica determina (o parece determinar) la cualidad de un sonido: alto y bajo. Por el otro lado está la medición espacial, en la cual el sonido es encasillado en coordenadas, o en una representación abstracta del espacio.

Aunque en el lenguaje utilizamos expresiones para referirnos a las cualidades de los sonidos como agudo, grave, alto, bajo, lejano, cercano, fuerte, débil, podemos notar cualidades que el sonido comparte con en el espacio. Si comenzamos en la abstracción del espacio como pura geometría, es posible extrapolar la medición de las abstracciones geométricas hacia el ámbito sonoro. El

⁶⁰ Edmund Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, trans. David Carr (Evanston: Northwestern University Press, 1970). §9-a.

⁶¹ Cesare V Parise, Katharina Knorre, and Marc O Ernst, “Natural Auditory Scene Statistics Shapes Human Spatial Hearing,” *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 111, no. 16 (August 3, 2014): 6104–8, <http://www.jstor.org/stable/23771509>.

⁶² Michel Chion, *Sound: An Acoulogical Treatise*, trans. James A. Steintrager (Durham and London: Duke University Press, 2016), p. 17.

sonido, al examinarlo como fenómeno físico,⁶³ tiene características medibles y cuantificables. A partir de tomar el sonido como frecuencia, tenemos que el espectro audible humano, esto es, el rango sonoro que puede ser escuchado por el oído humano, está limitado entre los 20 Hz hasta los 16,000 Hz (para oídos jóvenes) [20000 Hz es el estimado para los adultos].⁶⁴

Desde esta abstracción del sonido en frecuencia opera uno de los dispositivos donde manifiesta la matematización de la naturaleza en el ámbito musical. La configuración y división de los sonidos en tonos, semitonos, agrupados en octavas, y definiendo cada tono por su frecuencia. Si bien la división de los sonidos en la escala cromática tiene 12 sonidos por cada octava, esto es, cada que la frecuencia se duplica, el intervalo entre el doble de una frecuencia y otra se divide en doce para asignar a cada valor una nota musical. De esta manera, representados gráficamente en un pentagrama, los sonidos graves se escriben en la parte de abajo y los agudos en la parte superior, subiendo o bajando progresivamente.

Otro punto para considerar que menciona el artículo es que la notación musical parece representar los sonidos de la misma manera en la que los sonidos agudos tienen una frecuencia alta (o una vibración más rápida) y los sonidos graves tienen una frecuencia baja (vibración más lenta). En los pentagramas el sonido agudo ocupa una posición alta y el grave una posición baja. El estudio señala que diferentes sonidos con cualidades medibles tienen una correlación espacial a partir de su escucha y es posible abstraer el sonido de manera que se pueda ubicar en un plano abstracto. Es de esta manera que se puede establecer una correlación entre la forma abstracta del sonido (la frecuencia), la notación musical, la representación espacial, y la naturaleza física del sonido. Husserl señala que las estructuras que pueden percibir los sentidos y concebidas en este mundo, así como los tipos concebibles en diferentes niveles de generalidad, están cambiando y

⁶³ Cfr. Grimshaw and Garner, *Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception*. Ellos proponen una definición del sonido como “percepción encarnada en el mundo”, haciendo síntesis tanto del proceso físico como de los procesos perceptivos y de la memoria, pudiendo tener sonidos sin un correlato físico en tanto la fuente del sonido.

⁶⁴ Chion, *Sound: An Acoulogical Treatise*, p. 22.

pasando de uno a otro. En esta secuencia, llenan el espacio y el tiempo de manera sensible e intuitiva, como su característica distintiva.⁶⁵

La cualidad intuitiva del mundo se mueve constantemente entre lo cualitativo y lo cuantitativo, con preferencia en lo cuantitativo como medio que permite explicar los fenómenos del mundo a través de la ciencia. De este modo, incluso si la racionalidad moderna está presente en la música y es a partir de ella que la cuantificación o perfeccionamiento de las mediciones en el ámbito sonoro produce tecnologías que perfeccionan la reproducción o la grabación de sonidos bajo la premisa abstracta del sonido, entendiendo calidad sonora como aumento en el muestreo o la profundidad de bits, aspectos únicamente cuantitativos.

Sin duda la asimilación matemática de la música, e incluso del sonido, la podemos rastrear, así como la racionalidad ilustrada o la moderna, a la Grecia clásica, como muestra está el trabajo de recopilación y edición de teorías musicales antiguas, con ejemplos de notación gráficas actualizada, de Carolus Janus (Karl von Jan) que es un ejemplo de la manera en la cual se estudiaba y escribía acerca de las cualidades de los sonidos y sus propiedades, como consonancia, disonancia, armonización, entre otras. Mas no por eso la experiencia musical premoderna, o la que se encuentra fuera de los cánones o más allá de la experiencia musical como la conocemos, ya que el rigor matemático está presente desde esta antigüedad occidental.

Aunque en el desarrollo de la música en diferentes culturas y partes del mundo hay propuestas alejadas de este tipo de notación musical, la adopción del canon occidental (y la racionalidad moderna) está fijada en términos matemáticos que varían en la manera de dividir o cuantificar frecuencias para asignarles el nombre de un sonido. Así, la experiencia sonora, incluida la percepción sonora, está sometida a la racionalidad científica moderna que abstrae la experiencia para medirla (o matematizarla).

⁶⁵ Edmund Husserl, *La Crisis de Las Ciencias Europeas y La Fenomenología Transcendental*, trans. Jacobo Muñoz and Salvador Mas (Barcelona: Editorial Crítica, 1991). p. 27

Podemos extrapolar que de esta manera que la experiencia sonora, incluida la percepción sonora, está sometida a la racionalidad científica moderna que abstrae la experiencia para medirla (o matematizarla). Este tipo de matematización como modelo de la racionalidad moderna es consonante con lo que Adorno y Horkheimer nos dicen al principio de *Concepto de Ilustración*: «En la base del mito la Ilustración ha visto siempre antropofornismo: la proyección de lo subjetivo en la naturaleza.»⁶⁶ Si bien ellos adjudican a Bacon el movimiento ilustrado en las ciencias (Husserl hace lo propio con Galileo), rastrean desde el pensamiento griego índices que únicamente se desarrollan como un conjunto de características ideológicas operantes en la modernidad capitalista.

Mientras que la correlación entre el sonido y su abstracción es funcional, algunas experiencias sonoras como el ruido no son compatibles con la racionalidad moderna, ya que no se acoplan a la forma de producción moderna. En palabras de Salomé Voegelin: «el ruido es un significante social: determina límites que no se ven y luchando guerras invisibles.»⁶⁷ Mientras que para Husserl «Toda esa matemática *pura* tiene que ver con cuerpos u el mundo corpóreo únicamente a través de la abstracción, eso es, tiene que ver sólo con las *formas abstractas* dentro del espacio-tiempo, incluso como formas-límites puramente “ideales”»,⁶⁸ fuera de la racionalidad moderna parecería haber una plétora de experiencias que la desbordan por su poca predisponibilidad a ser matematizables o medibles.

Aunque la racionalidad moderna guía el despliegue de las ciencias, la técnica y la tecnología, se utilizan únicamente para responder al ¿cómo?, y al ¿cuánto?, y no para responder al ¿por qué?, o dar una respuesta más allá de los aspectos cuantitativos.

⁶⁶ Max Horkheimer and Theodor W Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos* (Editorial Trotta, 1998), p. 62.

⁶⁷ Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art.*, p. 45. [noise is a social signifier: determining unseen boundaries and waging invisible wars.]

⁶⁸ Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. §9-b p. 29.

Industria Cultural / Industria Musical

Para seguir elaborando sobre qué es la cultura y qué mecanismos están operando en su funcionamiento, con la intención de modificarla y transformarla, considero necesario hablar de Industria Cultural. Lo cual, pedagógicamente, implica dar un esbozo de definición de cultura, dónde, en un contexto cercano al de la matematización mencionada antes, los exponentes de la Escuela de Frankfurt, Max Horkheimer y Theodor Adorno la explican como:

Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común «cultura» contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura. Al subordinar todas las ramas de la producción espiritual de la misma forma al único objetivo de cerrar los sentidos de los hombres, desde la salida de la fábrica por la tarde hasta la llegada, a la mañana siguiente, al reloj de control, con los sellos del proceso de trabajo que ellos mismos deben alimentar a lo largo de todo el día, esa subsunción realiza sarcásticamente el concepto de cultura unitaria [...] ⁶⁹

Esta delimitación de cultura parece que le quita la agencia de su producción a los individuos y a la sociedad en su conjunto. Aliena, en el sentido capitalista, a los seres humanos del producto de sus actividades, y las deja en manos de corporativos sin rostro que dominan a la sociedad.

Cultura no es únicamente la relación con los productos culturales, es también el proceso que genera tales productos. En un contexto más cercano temporal y geográficamente, y cercano también a corrientes de pensamiento marxista, el filósofo Bolívar Echeverría define la cultura como: “el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad”. ⁷⁰

Como la cultura es un proceso humano que está intervenido por las condiciones materiales, sociales, económicas y políticas de los individuos productores, el término industria cultural

⁶⁹ Horkheimer and Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*. p.175-6

⁷⁰ Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 163-4

remite a una maquinaria cuyo propósito es generar productos humanos, sin embargo, ¿cómo puede una máquina transformar la materialidad para la producción de cultura?

Ya en el capitalismo tardío tenemos asimilado el concepto de industria como todo aquello que produce mercancías. Si las mercancías son productos que se rigen bajo las dinámicas del capitalismo, los productos culturales no están exentos de ser mercancías. Es gracias a esto que la Industria Cultural proviene de dos conceptos que se contraponen: el de cultura y el de la producción industrial capitalista.

La industria cultural posee las características del modelo de producción que cualquier otra fábrica tiene. Sin embargo, sobresale que constituye un público al cuál van sus productos dirigidos, sin que se les tome en cuenta por completo, ya que sus mercancías producidas son a imagen y semejanza de los dueños de estas industrias.⁷¹ Es en los países industrializados donde triunfan las mercancías de la industria cultural. No por nada hacen fortuna quienes triunfan en aquellos países que imponen sus mercancías a los otros países. Como paradigma cercano tenemos el caso de México, que se encuentra a merced de los dictados de las industrias estadounidenses y es un consumidor acrítico de sus mercancías culturales.

Lo intrigante de las mercancías con las que nos abarrotan las industrias culturales es su rápido y masivo consumo, que deriva en que incremente la demanda de dichos productos. Este fácil consumo se debe a que estos productos “pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión”.⁷² Lo anterior aplica directamente a la industria musical. ¿Cuántas veces nos encontramos ante una canción y no le prestamos nuestra total atención, pero de cierto modo la reconocemos y hasta podemos tararearla estando distraídos? ¿Cuánta de nuestra atención y tiempo retienen las mercancías culturales que pareciera muchas veces no cansarnos de reproducir una y otra vez la misma canción? “[L]o más conocido es lo que mayor éxito tiene;

⁷¹ Horkheimer and Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*. p. 167 y ss.

⁷² Ibid. p.172

por consiguiente, se interpreta una y otra vez y su renombre crece todavía más”⁷³, nos dirán los filósofos de la Escuela de Frankfurt.

Pareciera una contradicción que en un mercado global esté limitada la distribución global y por ende el consumo realmente masivo. ¿Cómo esperar las ganancias máximas sin el consumo máximo? El régimen capitalista pareciera entrar en contradicción al buscar la ganancia más alta o productiva con un número limitado de consumidores. Si el aparato funciona con el consumo repetido por parte de los consumidores, más consumidores significaría más consumo repetido, y por lo tanto más ganancias.

En palabras de Horkheimer y Adorno, lo que la industria cultural hace es que nos convierte en consumidores ocupando el tiempo recreativo o de no trabajo, tiempo que podría ser dedicado a la crítica o al cultivo del espíritu. Las mercancías culturales reprimen la imaginación al entregar tanto expectativa como realización de ésta, y a la vez impone la ideología de los dueños productores a los consumidores, quienes asumen tal ideología de manera acrítica.

Desde otra perspectiva, si nos enfocamos en las industrias culturales como industrias del entretenimiento, que en la actualidad se entienden como sinónimos, tenemos que también son sinónimos entretenimiento y diversión. Para Horkheimer y Adorno “[l]a diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío.”⁷⁴ Lo cual significa que no hay un descanso o tiempo de ocio para los trabajadores, convertidos en consumidores, consumir es su trabajo cuando no están produciendo riqueza para alguien más.

Sin embargo, “la industria cultural sigue siendo la industria de la diversión”⁷⁵, muy a pesar de convertirse en trabajo fuera de las horas de trabajo. No parece trabajo. Sin embargo, recurre a la misma fórmula de consumo, producción, consumo que no parece acabar, o, en otros términos, beneficiar al trabajador, al productor con su tiempo de trabajo, o al consumidor en última instancia. “Los consumidores son los obreros y empleados, agricultores y pequeños burgueses. La

⁷³ Theodor W Adorno, *Disonancias/Introducción a La Sociología de La Música*, vol. 14 (Ediciones AKAL, 2009). p. 20

⁷⁴ Horkheimer and Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*.p.181

⁷⁵ Ibid. p.181

producción capitalista los encadena de tal modo en cuerpo y alma que se someten sin resistencia a todo lo que se les ofrece.⁷⁶ Pero ¿qué pasa cuando los consumidores no pueden acceder a estas mercancías debido a su costo privativo dentro de la economía donde no alcanzan los salarios?

Para el filósofo mexicano Esteban Marín Ávila,

La mercancía, en el sentido en que uso aquí el concepto, es un tipo de objeto histórico, propio del sistema capitalista. Lo que hace de un bien con valor de cambio o precio una mercancía capitalista es el hecho de que haya sido producida, trasladada, reproducida, conservada o apropiada para venderse con fines de lucro.⁷⁷

Esto nos ofrece una perspectiva de cómo la industria cultural funciona de manera integral al sistema económico capitalista, y cómo este sistema forma, deforma, informa y conforma la manera en la que el desarrollo personal, social, y todos los inter- e intra- están conformados. Dado que esta conformación nos corresponde analizarla desde la fenomenología:

Desde un punto de vista fenomenológico, los valores que atribuimos a distintos objetos y situaciones orientan nuestras acciones respecto de ellos y confieren sentido a estas acciones [...] Lo que hace que un fin sea digno de ser perseguido es que se le atribuya cierto valor. Así, los valores son cualidades que atribuimos a las cosas en la medida en que tiene sentido actuar frente a ellas de ciertas maneras. Por ello, cuando las demás cualidades estimables del objeto mercantilizado dejan de ser relevantes, dejan también de ser relevantes los fines que estos objetos puedan tener en sí mismos, o los valores que puedan tener como medios para otros fines distintos de la comparación y eventual intercambio con otras mercancías.⁷⁸

Asimismo, de las conclusiones que sacamos del texto de Horkheimer y Adorno es que junto con la producción masiva y masificada de mercancías de la industria del entretenimiento genera un

⁷⁶ Ibid. p.178

⁷⁷ Esteban Marín Ávila, "Capitalismo y Crisis de La Racionalidad. Reflexiones Fenomenológicas Sobre Mercantilización, Matematización Del Valor y Desinterés Por El Mundo de La Vida," *Phainomenon* 35, no. 1 (2023): 101–24, p. 108.

⁷⁸ Ibid. p. 111

gusto masificado, a partir de lo que mencionan cómo la unión del microcosmos y macrocosmos cultural. Tanto la cultura como la producción están globalizadas.

Dentro de la dinámica entre los textos de Husserl y Adorno-Horkheimer cabe resaltar que la crisis presentada por Husserl es una crisis de racionalidad, y, de la misma manera, la racionalidad que critican los miembros de la escuela de Frankfurt, en especial Adorno con su explicación sobre la regresión de la escucha,⁷⁹ se trata de una racionalidad que abandona lo cualitativo del mundo para ceñirse a una visión del mundo completamente utilitaria, científica pero deshumanizada, y la cual responde a la lógica mercantil sin falla alguna y sin objeciones. Por lo cual, Marín Ávila explica que, según Husserl, la manera de abordar la crisis causada por la reducción del mundo como objeto de conocimiento y la consiguiente limitación del concepto de razón no debe implicar un regreso a la filosofía premoderna. Más bien, propuso renovarla mediante una exploración más profunda del giro subjetivo moderno. Esto implica desarrollar una filosofía y una ciencia que se basen en la reflexión sobre la vida, entendida como la experiencia consciente intencional, y en superar la visión ingenua centrada en el objetivismo.⁸⁰

Esta superación del objetivismo ingenuo que menciona el filósofo mexicano, llevada al ámbito sonoro, arroja luz sobre las posibilidades de separación, superación, o acaso transformación de las condiciones de producción de los objetos sonoros a partir de una lógica no mercantil, humanizada, recuperada.

Una manera de probar esta hipótesis será examinar una de las expresiones culturales límite en cuestión de su desarrollo no global (aún). Las fiestas sonideras o los sonideros, la música sonidera, son/es una manera de ejemplificar el consumo, la producción sonora y de sentido.

⁷⁹ Adorno, *Disonancias/Introducción a La Sociología de La Música*.

⁸⁰ Marín Ávila, "Capitalismo y Crisis de La Racionalidad. Reflexiones Fenomenológicas Sobre Mercantilización, Matematización Del Valor y Desinterés Por El Mundo de La Vida." p. 103.

Tiempo y desaceleración a través del sonido / Consumo de elementos sonoros rebajados

Para tratar de manera fenomenológica la manera en la que consumimos los productos sonoros de la industria cultural, regresemos al filósofo alemán Edmund Husserl, desde dónde podemos decir que los objetos de los sentidos se encuentran en un estado previo a los objetos del conocimiento.

Manifiestamente, en todas estas formas de la constitución de objetos nos remontamos a objetos que ya no remiten a objetos predados del tipo de los que primigeniamente se originan mediante cualesquiera espontaneidades teóricas, valorativas, prácticas; con otras palabras: si perseguimos la estructura intencional de cualesquiera objetos dados, y las indicaciones retrospectivas que concientemente se hallan en forma de receptividades secundarias, y si producimos las espontaneidades que llevan a las objetividades respectivas a darse de un modo plenamente propio y originario, entonces regresamos, acaso en una serie de pasos, a objetividades fundantes, a noemata que ya no incluyen nada de tales indicaciones retrospectivas, que están captados o son captables primigeniamente en las tesis más simples y no remiten a tesis anteriores —ante todo a tesis que podrían ser reactivadas— que suministren aportaciones a la composición constitutiva del objeto. Los objetos caracterizados fenomenológicamente en esta peculiaridad —por decirlo así, los protoobjetos a los cuales remiten todos los objetos posibles conforme a su constitución fenomenológica—son los objetos de los sentidos.

Con todo, la caracterización dada no es todavía perfecta; las circunstancias son más difíciles de lo que al principio parecen. Ello está en conexión con el hecho de que el concepto de “cosa de los sentidos” no es unívoco, como tampoco lo es, correlativamente, el concepto de representación en sentido estricto, el de representación sensible (percepción sensible, recuerdo sensible, etcétera).⁸¹

¿Qué pasa cuando en vez de la sucesión entre aparecer y desaparecer el fenómeno se expande, se atrasa la manera en la que desaparece para perdurar aún más como presente, y se disfruta como una percepción sonora, si nos compete de las cumbias rebajadas, sino que, además, se disfruta con el movimiento corporal y el sentido social y comunal de la fiesta? ¿Se tendrá entonces una

⁸¹ Edmund Husserl, *Ideas Relativas a Una Fenomenología Pura y Una Filosofía Fenomenológica: Libro Segundo Investigaciones Fenomenológicas Sobre La Constitución*, vol. 2 ed (Fondo de Cultura Económica, 2005). §8

persistencia del hecho fenoménico y la ampliación de la percepción con sus respectivas producciones de sentido desde lo cultural?

Para Husserl, en *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*, tenemos que la percepción del tiempo depende fenomenológicamente del proceso de retención; o, como veíamos con Merleau-Ponty, con una configuración sensible convertida en percepción.

si la melodía ha sonado ya y el silencio ha vuelto, entonces a la última fase de percepción no se adhiere ninguna nueva fase de percepción, sino una mera fase de recuerdo fresco, a ésta a su vez otra, y así sucesivamente. De este modo tiene lugar un ininterrumpido retroceso en el pasado; la misma compleción continua experimenta ininterrumpidamente una modificación hasta llegar a desaparecer; pues de la mano de la modificación corre un debilitamiento progresivo que acaba finalmente en la inadvertencia.⁸²

Aunque “la industria cultural, en suma, absolutiza la imitación”⁸³ resaltando que esta imitación es entre sus productos, en el ámbito musical resulta claro cuando hablamos de reproducción musical a partir de, primero, partituras, y después grabaciones de la música interpretada. De esta manera:

Oímos, por ejemplo, dos o tres sonidos, y a lo largo de la extensión temporal del acto tenemos una conciencia del sonido que acaba de oírse. Evidentemente, esta conciencia es la misma en esencia tanto si en la configuración sonora que forma la unidad del objeto temporal se tiene todavía percepción efectiva de uno de sus miembros como siendo ahora, cuanto si éste ya no es el caso y toda la formación sonora sólo es consciente va de modo retencional.⁸⁴

Tanto Adorno como Husserl hacen énfasis en la expectativa al estar ante una pieza musical, de manera diferente y con fines dispares, sí; sin embargo, ambas posiciones nutren la ruta que estamos explorando. Para el fenomenólogo:

⁸² Edmund Husserl, *Lecciones de Fenomenología de La Conciencia Interna Del Tiempo*, trans. Agustín Serrano de Haro (Editorial Trotta, 2002). §11

⁸³ Horkheimer and Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*. p.175

⁸⁴ Husserl, *Lecciones de Fenomenología de La Conciencia Interna Del Tiempo*. §19

“La expectativa [...] encuentra su cumplimiento en una percepción. A la esencia de lo esperado pertenece el que es un «habrá de ser percibido». Es, pues, evidente que cuando lo esperado adviene, cuando deviene presente, la situación de expectativa ha cesado; al devenir presente lo futuro, lo presente deviene relativamente pasado. Y otro tanto ocurre con las intenciones al entorno.”⁸⁵

Para Adorno, en la música,

[...] se hace honor a la obligación nacida de la expectativa. La música cosecha el cumplimiento como ganancia allí donde renuncia al enredo dramático, a la detención momentánea [...] La historia de la música del siglo xx, en la medida en que se orientaba por la sensible y el cromatismo, había multiplicado enormemente las tensiones, desvalorizado las distensiones. Esto dio técnicamente nacimiento a una desproporción, según el contenido algo así como una frustración. Una y otra se fueron reforzando a medida que los medios que convencionalmente simulaban el cumplimiento, sobre todo la restauración de la tonalidad principal, se fueron haciendo cada vez más inadecuados ante las crecientes tensiones [...] Allí donde lo compuesto son dos puntos o unos signos de interrogación, no cabe responder a ellos con un mero signo de puntuación, sino siempre solamente con una frase.⁸⁶

Podemos hilar ambas posturas, ya que, para Husserl, el recuerdo puede darse de dos modos, como definitorio de la conciencia temporal propia, o como exento de una definición de esta temporalidad propia. En el caso de la conciencia quien es la que rememora, “Se reproduce la conciencia previa como un todo, y esto que se reproduce es lo que tiene carácter de reproducción y carácter de pasado.”⁸⁷

Este pasado existe de manera significativa para los sujetos que integran las rememoraciones a sus percepciones y sus percepciones son también determinadas por sus recuerdos. De esta manera, podemos entender el pliegue de la conciencia a partir del recuerdo, y, en la escucha, se proyecta

⁸⁵ Ibid. §26

⁸⁶ Theodor W Adorno, *Monografías Musicales*, vol. 75 (Ediciones Akal, 2008). pp. 188-9

⁸⁷ Husserl, *Lecciones de Fenomenología de La Conciencia Interna Del Tiempo*. §27

tanto lo percibido por los sentidos como lo configurado por el sujeto en la percepción gracias al entramado social y cultural que lo conforman.

En el contexto concatenado de las teorías que se han utilizado en la presente investigación, el vínculo entre las posiciones fenomenológicas de Merleau-Ponty y Husserl se expresa en el siguiente fragmento:

Lo percibido es a la vez lo mentado; el mentar «vive» en el percibir. La propia aprehensión perceptiva con su modo es, tal como enseña la reflexión, algo constituido tempo-inmanentemente, algo que se está ofreciendo en la unidad de un hacerla presente, aunque no se trate de algo mentado. Ella se constituye por medio de la multiplicidad de fases-ahora y retenciones. Tanto los contenidos de aprehensión como las intenciones aprehensoras, a que pertenece el modo de la certeza, se constituyen de esta forma. Los contenidos de sensación se constituyen como unidades en impresiones sensibles; las aprehensiones lo hacen en otras impresiones que se entretajan con las sensibles, impresiones de acto. La percepción como fenómeno constituido es, por su parte, percepción de la cosa.⁸⁸

El elemento que pareciera elemental en la percepción, en la comunicación y en la experiencia sonora del mundo vivido es el tiempo. El tiempo que toma escuchar una producción sonora o alguna reproducción de sonido equivale al tiempo de la percepción y al tiempo de la producción de sentido.

Lo anterior quiere decir que para Husserl la percepción “tampoco es propiamente temporal; subsiste por un período de tiempo, pero él mismo no está en el tiempo como lo está una cosa o un suceso”⁸⁹

Es por esto que

El acto constituido, construido a base de conciencia de ahora y conciencia retencional, es percepción adecuada del objeto temporal. Pues es desde luego el objeto el que pretende tener

⁸⁸ Ibid. §43

⁸⁹ Ibid. §45

diferencias de tiempo, y las diferencias de tiempo se constituyen justamente en tales actos de protoconciencia, retención, protención. Si la intención que mienta se dirige a la melodía, al objeto completo, no tenemos más que percepción. Si se dirige, en cambio, al sonido individual por sí solo o a un compás por sí solo, tenemos entonces percepción mientras lo mentado sea percibido, y mera retención tan pronto como haya pasado. En perspectiva objetiva, el compás ya no aparece como «presente» sino como «pasado».⁹⁰

Jacques Attali también expresa este cientificismo en la música, mencionando a Pierre Boulez y a Iannis Xenakis.⁹¹ Para este autor francés, el camino histórico de la música desde finales del siglo xix ha permitido que la industria musical se configure a través de la repetición, esto es, desde la producción "inmaculada" de objetos musicales en estudios de grabación y de cómo estas grabaciones configuran la expectativa de sonora del público. En este sentido, lo que esperan las personas que asisten a espectáculos musicales será, parafraseando a Attali, la ejecución pública del contenido del disco, la repetición de la repetición que se da en el objeto fetichizado y sin valor de uso. En la siguiente ruta expondremos más a detalle los desarrollos de Attali que serán puntos de quiebre en las rutas argumentativas.

Alia Al-Saji propone una lectura de la manera en la que Merleau-Ponty explica el tiempo dentro de la percepción como un pasado que nunca ha sido presente:

La reflexión no capta, pues, su sentido pleno más que si menciona el fondo irreflejo que presupone, fondo del que se beneficia, fondo que constituye para ella como un pasado original, un pasado que jamás ha sido presente.⁹²

La lectura de Al-Saji comprende esta frase de Merleau-Ponty como una malinterpretación de Bergson, mezclada con la lectura que realizó de Husserl en su archivo: "La percepción puede ser, no un acto instantáneo, sino un proceso temporal que implica diacronía."⁹³ Para entender ese

⁹⁰ Ibid. §16

⁹¹ Jacques Attali, *Ruidos: Ensayo Sobre La Economía Política de La Música* (Siglo xxi editores, 1995). p. 168.

⁹² Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 257.

⁹³ Alia Al-Saji, "A Past Which Has Never Been Present': Bergsonian Dimensions in Merleau-Ponty's Theory of the Prepersonal," *Research in Phenomenology* 38, no. 1 (2008): 41-71, p. 44. [perception may be, not an instantaneous act, but a temporal process that involves diachrony.]

desfase en el tiempo con relación a la configuración de la percepción a través del contenido social y cultural de la subjetividad individual y social que percibe. En este sentido, “la vida sensorial es, pues, anterior a las distinciones de sujeto y objeto y a las divisiones entre los sentidos; es el terreno generativo de estas divisiones, de la experiencia, de las cosas y de las ideas.”⁹⁴ Este estrato generativo es afín a cómo Grimshaw y Garner definen la manera fenomenológica de la escucha.⁹⁵

Si, como explica Al-Saji sobre la afectividad en Bergson,

El afecto surge, según Bergson en *Materia y Memoria*, cuando la complejidad de un cuerpo vivo es tal que duda entre varias opciones de acción. La secuencia causal de excitación y respuesta automática es interrumpida y el afecto ocupa su lugar. Los afectos prefiguran las acciones posibles futuras e instituyen un retraso en el cuerpo para que tenga tiempo de elegir. El cuerpo espera antes de actuar; tiene tiempo no sólo para percibir sino también para recordar. De este modo, la afectividad simboliza, para Bergson, cómo el cuerpo sujeta al tiempo.⁹⁶

Tenemos entonces que esta secuencia causal de respuesta a lo percibido tiene un ligero atraso. Este mismo atraso se puede configurar, de acuerdo a Al-Saji, como un grosor del presente:

En *La Fenomenología de la Percepción*, Merleau-Ponty alude a este “grosor del presente”. Ésta es la profundidad invisible que hace posible el presente, pero sólo dividiéndolo, contrayendo en su estructura a un pasado original, o vida sensorial, que no puede reducirse a presencia.⁹⁷

Sin embargo, la propuesta que Attali hace sobre la contradicción que existe entre el valor de uso y el tiempo de uso en la economía política de la música es útil para explicar el cómo y el por qué la producción musical y el consumo musical obedecen a la dinámica comercial. Mientras que en las mercancías podemos analizar que, de las dos valencias que las atraviesan, el valor de uso y el

⁹⁴ Ibid. p. 48. [Sensory life is thus anterior to the distinctions of subject and object and to the divisions between the senses; it is the generative ground of these divisions, of experience, of things, and ideas]

⁹⁵ Supra. Primera ruta

⁹⁶ Al-Saji, “A Past Which Has Never Been Present’: Bergsonian Dimensions in Merleau-Ponty’s Theory of the Prepersonal.” p. 51. [In the Phenomenology, Merleau-Ponty hints at this “thickness of the present”. This is the invisible depth that makes the present possible but only by splitting it open, by contracting into its structure an original past, or sensory life, that cannot be reduced to presence]

⁹⁷ Ibid. p. 68.

valor de cambio, funcionan a partir de la desaparición o supresión del valor de uso y la primacía del valor de cambio.

El punto sobre el que quiero hacer énfasis es sobre el carácter supra de la mercancía. Marx, en el primer capítulo de *El Capital*, específicamente en el apartado sobre el carácter fetichista de la mercancía, expone cómo, por un lado, las mercancías invisibilizan tanto sus procesos de producción como los del valor de uso de la mercancía y, por el otro lado, una vez producidas las mercancías parecen tener vida propia e intercambiarse mutuamente en el mercado.

En el fondo, esta socialidad mercantil y fantástica es tan potente que logra ocultar que la forma matriz es la tierra, no el trabajo vivo o el modo de producción, y que todas las formas comunitarias, sociales, críticas, productivas y creativas deben lidiar y ser representaciones de los procesos semióticos de reproducción y consumo que se dan en la tierra, la nimalidad y las demás esferas de la naturaleza. Ese ocultamiento, además, no es mecánico, sino que es un despliegue espacial y temporal.⁹⁸

Attali acierta al equiparar el valor de uso de los objetos musicales con el tiempo de uso. Esto refiere directamente al tiempo necesario para escuchar una obra musical, o, dentro de la presente narrativa, una composición sonora.⁹⁹ La cuestión sobre el valor de uso que en términos marxistas queda escondida por la fetichización de la mercancía se duplica al pensar en el tiempo de escucha. La acumulación que se puede hacer de los objetos sonoros en su materialidad espectral dentro de los diferentes soportes (discos, cilindros, hojas perforadas, archivos digitales) hace inverosímil que se pueda escuchar lo que alguna persona adquiere o acumula, o lo que alguna compañía discográfica produce.

Tiempo de uso y tiempo de cambio se destruyen mutuamente. De ahí la valorización de obras muy breves, las únicas de las que es posible hacer uso, y de grabaciones integrales, las únicas que vale la pena almacenar.¹⁰⁰

⁹⁸ Carlos Oliva Mendoza and Andrea Torres Gaxiola, eds., *El Capital. Ensayos Críticos* (Ciudad de México: UNAM/Editorial Ítaca, 2019). P.18

⁹⁹ Attali, *Ruidos: Ensayo Sobre La Economía Política de La Música*. p. 150.

¹⁰⁰ Ibid.

El símil con el objeto libro es útil aquí. Para Umberto Eco, la biblioteca personal representa el conocimiento que se quiere adquirir, ya que se entiende que no se podrá leer todos los libros acumulados ni tener todos los que se quieran. En la era del libro digital sucede esto exponenciado y desmedido: cuántas veces uno ve el "peso" o la densidad artificial de los libros descargados (más en el sur global) donde se tienen grandes cantidades de datos almacenados, 50, 100, 200 Gb de libros y se tiene conciencia de que no será posible leer un porcentaje de esa biblioteca efímera.

En el caso de la música, el problema de los discos, tanto de almacenamiento como de su adquisición, ha pasado a un plano diferente con el streaming. A través de plataformas digitales, las personas pueden prescindir de los soportes físicos¹⁰¹ como los discos o el almacenamiento directo en los dispositivos electrónicos de las canciones, álbumes, o catálogos enteros de músicos, tanto populares como de culto, y poder reproducir, repetir, consumir, con presteza, aunque mediada por el acceso a internet, la música que se desea. Cada año se publican estadísticas de la cantidad inmensa de música dentro de estas plataformas de streaming que no es escuchada, que es escuchada menos de mil veces, y, en el polo opuesto, las canciones más escuchadas, que alcanzan los miles de millones de reproducciones (o de repeticiones como señalaría Attali).

Más aún, la cantidad de unidades de almacenamiento o "discos duros" que posee alguien que se dedica a las grabaciones de campo, a la producción musical, al arte sonoro, o a cualquier campo relacionado, implicará que esta persona no tendrá tiempo para escuchar todo el material que tiene a su disposición.

De esta manera dispuesta por Attali, las obras musicales breves son las que dominan el panorama sonoro de las sociedades capitalistas. Desde la instauración del Single con sus 3 minutos de duración, pasando por los jingles de los comerciales, tomando una desviación al miniaturizarse los aparatos de reproducción de música, primero los walkman, los discman, los reproductores mp3 (incluido el ipod), en los cuales se empezaron a almacenar bibliotecas musicales enteras

¹⁰¹ En cierto sentido, ya que para el funcionamiento de las plataformas de streaming es necesaria la existencia de servidores físicos, unidades de almacenamiento y procesamiento de datos digitales, que permiten el flujo de los datos digitales de las canciones con todo y sus metadatos para configurar las estadísticas que rigen a este sistema de comercio.

dependiendo de la capacidad. Sin embargo, la duración de la escucha se transformó de nuevo con las redes sociales y su capacidad audiovisual. Desde las limitaciones y sus posteriores aboliciones, como en el caso de Twitter, Snapchat, Vine, TikTok (este último primero con videos de 15 segundos, luego 30, después 60 y ahora hasta 3 minutos), en donde la primacía de la viralidad y de la reproducción se basa en la simplicidad de las letras o en el *punch* de la parte musical. Un ejemplo que considero revelador es la canción Dubidubi, por Christell, a partir de la cual se aísla el coro de la canción para agregarle el loop de un close-up de un gato haciendo un movimiento aparentemente pendular al ritmo de la música.

Chipi chipi, chapa chapa

Dubidubi, dabadaba

Mágico mi dubidubi boom, boom, boom, boom

Chipi chipi, chapa chapa

Dubidubi, dabadaba

*Mágico mi dubidubi boom*¹⁰²

No obstante, una manifestación sonora popular puede dar pistas sobre cómo la apropiación sonora proyecta cambios en las dinámicas sociales, como es el caso de la cumbia sonidera. Al mismo tiempo, tomando en cuenta el antes mencionado “engrosamiento del presente”, proponemos al estilo sonidero del género musical de la cumbia, o *cumbia sonidera*, como un *proxy* que su análisis puede arrojar luz sobre la determinación fenomenológica del presente, su vínculo con el pasado y la proyección hacia el futuro. Una manera desde la cual podemos examinar el impacto perceptual de la cumbia sonidera es a través de cómo el filósofo alemán Edmund Husserl explica el proceso de la conciencia del tiempo desde un enfoque fenomenológico.

¹⁰² Rastrear el origen del meme, es decir, la primera iteración que aparece en internet es casi imposible. Aquí hay una versión disponible en la plataforma YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=swEFETaPZMc>. Así mismo, la canción original <https://open.spotify.com/intl-es/track/7DXDIcjpwkRvO645vuLwbZ?si=ccof14b99f764376>

Sonideros

Aquí operan tanto la articulación del sonido en el lenguaje para la comunicación, como la interrupción de la música con un fin específico. Es el silencio impuesto a los sonidos destinados para la interacción lo que permitirá otra manera de comunicación, en un sentido más directa, sin las mediaciones del lenguaje musical. Esta comunicación va cargada de la intención por afirmar y reafirmar la existencia.

Regresando a la explicación de Derridá:

Hemos visto que la diferencia entre señal y expresión era funcional o intencional, no sustancial. Husserl puede, pues, considerar que elementos de orden sustancialmente discursivo (palabras, partes de discurso en general) funcionan en ciertos casos como señales. Y esta función indicativa opera de forma masiva. Todo discurso, en tanto está comprometido en una comunicación y manifiesta vivencias, opera como indicación. En este caso, las palabras actúan como gestos. O más bien, el concepto mismo de gesto debería ser determinado a partir de la indicación como no-expresividad. Husserl admite ciertamente que la función a la que está «originariamente llamada» la expresión es la comunicación (§ 7). Y sin embargo, la expresión no es puramente ella misma jamás en tanto que cumple esta función de origen. Es solamente cuando se suspende la comunicación como puede aparecer la pura expresividad¹⁰³

Darío Blanco Arboleda¹⁰⁴ nos presenta a los sonideros como una transformación de las prácticas musicales en México desde el periodo de la conquista española hasta el siglo xx, y nos pone en perspectiva el uso de la canción popular, los ritmos y los bailes en la conformación de una identidad mexicana diferenciada por grupos sociales. De manera que, durante el desarrollo de los siglos mencionados, la clase social dominante, a diferencia de la clase popular, basaba sus manifestaciones musicales, de producción y consumo en un modelo cercano al europeo.

¹⁰³ Derrida, *La Voz y El Fenómeno*. p. 83

¹⁰⁴ Darío Blanco, Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile. Los fenómenos de los sonideros y los “saludos” tras 200 años de fiesta popular en Roberto Blancarte, *Los Grandes Problemas de México. Culturas e Identidades* (El Colegio de México, 2010).



Ilustración de Escalera: https://www.instagram.com/p/CflvYw6Ow8_/

El ser humano se ha expresado históricamente por medio del baile y cuando éste es suprimido, por razones de diversa índole, resurge con mayor fuerza para mostrar nuestra humanidad. El baile es comportamiento cultural; los valores de las personas, actitudes y creencias lo determinan parcialmente, así como a su puesta en escena, estilo, despliegue físico, contenido y estructura. El baile posee fuertes componentes psicológicos, ya que interpela al cuerpo en movimiento en sus experiencias emocionales y cognitivas. Por esto ha servido para conocer y lidiar con las tensiones personales y sociales, con la agresividad reprimida. Las personas se mueven y pertenecen a comunidades de movimientos, de la misma manera en que hablan y pertenecen a comunidades lingüísticas; De esta manera, el baile establece un tipo de comunicación que complementa el habla, pero al mismo tiempo tiene la capacidad de otorgar significado por sí solo.¹⁰⁵

Este movimiento corporal puede ser relacionado fenomenológicamente de la siguiente manera siguiendo a Al-Saji:

¹⁰⁵ Ibid. p. 364-5.

cuerpo y mundo se reflejan mutuamente, de modo que cada percepción va acompañada de un cambio sobre el movimiento y los afectos en el cuerpo, y cada cambio en el cuerpo corresponde a un cambio en el mundo percibido. Sentir y lo sensible son simultáneos en este nivel; no hay forma de ir detrás de su relación, o descomponerla [para analizarla].¹⁰⁶

Para reforzar lo anterior, acudimos a la explicación que desarrolla el filósofo francés Jaques Derridá, y a cuyo texto regresaremos en bastantes ocasiones:

Se trate de expresión o de comunicación indicativa, la diferencia entre la realidad y la representación, entre lo verdadero y lo imaginario, entre la presencia simple y la repetición, ha comenzado ya siempre a borrarse. El mantenimiento de esta diferencia —en la historia de la metafísica y todavía en Husserl— ¿no responde al deseo obstinado de salvar la presencia y de reducir o de derivar el signo? ¿Y con él todas las potencias de repetición? Lo que es asimismo también vivir en el efecto —asegurado, reasegurado, constituido— de la repetición, de la representación, de la diferencia que sustrae la presencia¹⁰⁷

Según Darío Blanco,

Estos sonideros se desplazaban por las diversas colonias, haciendo bailar entre mil y tres mil personas [...] En los bailes se venden boletos con derecho a uno o más saludos del sonidero, lo cual, como otras características de los bailes sonideros actuales, no se encontraban desde el principio, sino que se desarrollaron con los años, en una interacción y creación estética entre los sonideros y su público¹⁰⁸

En el caso de la memoria, el enviar saludos al principio de una canción durante un sonidero puede responder al deseo de preservar la identidad personal, aseverando la existencia propia, buscando el ser reconocido como el quién envía saludos, esperando ser escuchado y reconocido por quien recibe el saludo. El gesto de interrumpir la música para aseverar la existencia es fundamental y al

¹⁰⁶ Al-Saji, “‘A Past Which Has Never Been Present’: Bergsonian Dimensions in Merleau-Ponty’s Theory of the Prepersonal.” p. 49. [body and world mirror one another, so that every perception is accompanied by a motor and affective shift in the body, and every shift in the body corresponds to a change in the world perceived (PhP 206/239). Sensing and sensible are simultaneous at this level; there is no way of going behind their relation, or decomposing it]

¹⁰⁷ Derrida, *La Voz y El Fenómeno*. p. 100.

¹⁰⁸ Blancarte, *Los Grandes Problemas de México. Culturas e Identidades*. p. 366.

mismo tiempo es la derrota de la memoria. El tiempo destruye lo que sucedió durante el sonidero. Si bien los pasos de baile, la música bailada y la interacción social pueden ser recordadas, ¿dónde quedan los saludos enviados y recibidos durante las canciones? A menos que se tenga la grabación del evento completo y se reproduzca para volver a escuchar esos saludos mandados no habrá manera de recuperar ese gesto vital de aseverar la vida propia y fraterna. Quizá la memoria de los asistentes a la fiesta sonidera puedan recordar ese saludo que enviaron o rememoren el saludo que recibieron.

La “cumbia sonidera” es un estilo de cumbia muy popular en el centro de México y entre los mexicanos y latinos en Estados Unidos. La crean los sonideros mezclando música tropical afrocaribeña y cualquier ritmo de moda sobre una cumbia. Su popularidad se debe a lo democrático del sonido, a su movilidad y capacidad de armar una fiesta en cualquier lugar, a bajo precio, así como a la disposición de los sonideros de mandar saludos a las bandas, barrios o individuos que asisten al baile. Las cumbias son usadas como la base musical; son manipuladas acelerándolas o rebajándolas. Encima de las cumbias sueltan las presentaciones grabadas del sonido, los “intros” y los “outros”, y montan asimismo pedazos de otras canciones de moda, creando así los “mega cumbia mixes”. La otra característica de las cumbias sonideras y que puede sorprender y molestar al público neófito es que la música casi nunca se escucha sola, encima de la canción, cuando no están los pregrabados del sonido, el sonidero está hablando constantemente, animando al público, contando chistes, burlándose de políticos y enviando saludos o mensajes. Los saludos son incluso a veces más importantes que la música para los asistentes¹⁰⁹

Durante el baile sonidero, la remembranza y la expectativa se entremezclan en el vaivén de los ritmos, las canciones, las historias personales y las historias que se tejen mediante las letras de las canciones, los anuncios, saludos y demás frases que el “sonido” dice a los asistentes. Lo cual, desde la perspectiva de Marín Ávila, configura parte de las dinámicas sociales:

Tener la apariencia física, forma de vestir, hablar, etc., de un grupo social que tiene capital económico abre oportunidades para reproducir la riqueza que están vedadas a otros grupos que no tienen este capital simbólico, como la posibilidad de contar con capital social, es decir, la

¹⁰⁹ Ibid. p. 367.

posibilidad de mantener relaciones sociales con otras personas que poseen o pueden movilizar recursos, o como tener acceso a capital cultural a través de conocimientos, hábitos o diplomas que pueden ser convertidos a capital simbólico, social, o directamente económico. Dicho en otras palabras, la apariencia, las relaciones sociales y la cultura pueden ser usadas como medios de inversión para conservar o incrementar el capital propio y con ello posiciones de poder. En la medida en que estos elementos tienen valor de cambio, son mercancías con un valor de cambio que remite a un mercado, sólo que en este caso se trata de un mercado de inversión.¹¹⁰

Desde la perspectiva de Husserl en la rememoración, “«aparece» ante nosotros un ahora, pero «aparece» en un sentido enteramente distinto de como aparece el ahora en la percepción [...] no es «percibido», es decir, no está dado él mismo, sino que es evocado.¹¹¹ Ya que Husserl hace una diferencia entre representación de un ahora y el ahora temporal desde el cual en el presente puede producirse una percepción desde el sujeto, podemos distinguir con Al-Saji la manera en la que funciona la memoria, ya que los recuerdos puros no son momentos individuales sino planos en los que coexiste todo el pasado. La memoria pura no es el recuerdo en sí, sino la base sobre la que se construyen nuestros recuerdos y percepciones.¹¹²

Esto puede explicar el conflicto entre los sonideros y el consumo personal de música. Mientras que el sonidero busca expandir y colectivizar la experiencia de la escucha al invitar a bailar, al reconocer y reconocerse colectivamente en el envío de saludos, en la fiesta, en el escape provisional a las dinámicas de consumo. Por otra parte, la experiencia inmersiva y aislante de la música personal engrasa y mantiene los mecanismos de producción y consumo de mercancías en todos los niveles, el físico con la producción y consumo de tecnologías y soportes para la música, para los imaginarios de consumo de música, así como la producción y consumo de música pensada desde, por y para la industria cultural. Los desarrollos de las prácticas culturales dentro

¹¹⁰ Marín Ávila, “Capitalismo y Crisis de La Racionalidad. Reflexiones Fenomenológicas Sobre Mercantilización, Matematización Del Valor y Desinterés Por El Mundo de La Vida.” p. 113

¹¹¹ Husserl, *Lecciones de Fenomenología de La Conciencia Interna Del Tiempo*. §17

¹¹² Al-Saji, “A Past Which Has Never Been Present’: Bergsonian Dimensions in Merleau-Ponty’s Theory of the Prepersonal.” p. 58.

de la ciudad y más en el fondo, dentro de la interacción humana social, están influenciados por el aspecto sonoro tanto como por el ocular, gustativo u olfativo. Por lo cual:

La ciudad es también un ruido además de un texto, una cultura además de un mapa, un terreno reverberante además de un espacio lleno de signos; una historia que aflora a través de la política gubernamental, así como la potente sonoridad que envuelve la cotidianidad.¹¹³

Es de así que las perspectivas económicas, sociológicas, epistémicas y culturales se funden en el crisol de lo sonoro.

¿Cómo puede uno abrir los oídos del público, como muchos artistas y proyectos sonoros parecen aspirar, sin apoyarse en un vocabulario estético existente que puede sólo seguir las vías de un placer pre-escrito?¹¹⁴

El público, en nuestra hipótesis, puede abrir los oídos a la escucha a través de una crítica a la escucha. O, lo que se intenta realizar con el presente camino teórico: expandir las posibilidades críticas de los sujetos para afianzar su conocimiento sobre la intersección política entre sentir y accionar. Sentir para percibir, percibir para entender, entender para criticar, y criticar para cambiar.

Por más que se tengan prejuicios hacia ciertos tipos de música (como se da el caso con el reggaetón, las cumbias, los boleros, el death metal, la música con cuencos, e infinitos ejemplos), o disgustos hacia ciertos sonidos como los sonidos ciudadanos, de las máquinas, los sonidos de los vendedores ambulantes, o los sonidos de los automóviles, la lluvia, los truenos, el mismo sonido del sol cuando quema los caminos, la enorme amplitud de manifestaciones sonoras va acompañada, en cada una de sus iteraciones, de sus reproducciones, de sus percepciones, ya sea individual o colectivamente, de un agregado emocional que interpela a los escuchas, les permite

¹¹³ LaBelle, *Acoustic Territories : Sound Culture and Everyday Life*. p.108. [The city is also a noise as well as a text, a culture as well as a map, a reverberant terrain as well as a space full of signs; a history surfacing through government policy as well as the potent sonority that envelopes everyday life.]

¹¹⁴ *Ibid.* p. 191. [How might one open the ears of the public, as many sound artists and projects seem to aspire, without relying upon an existing aesthetic vocabulary that can only follow in the tracks of an already scripted pleasure?]

discriminar los sonidos o las músicas que les agradan, y a su vez, cada vez, configuran el mundo, su mundo, desde sus posibilidades sonoras. Aquí influyen de manera constante las condiciones externas a los sujetos que ya se han mencionado, y al mismo tiempo, las condiciones internas, como la apreciación o el uso del tiempo del día para “permitirse escuchar”.

La reducción de tiempo de reproducción, como se exploró en las cumbias rebajadas, es un intento por sobre explotar el sistema de producción y reproducción. Al prolongar en el tiempo la duración de objeto sonoro y multiplicar su injerencia cultural y social, se pretende hacer frente a las condiciones deshumanizantes de la economía capitalista, y, sin embargo, resulta en un lubricante de la máquina.

En verdad, es cuando dejamos de ser conscientes de nuestro entorno sonoro y, por tanto, descuidamos controlarlo, cuando el aumento de volumen y los efectos de las frecuencias causan el mayor daño, tanto físico como mental. El hecho de que nos ofrezcamos voluntariamente para estar en un entorno sano no significa que sea bueno para nosotros. Se podría decir que la música es ruido organizado; Desarrollamos hábitos y llegamos a esperar el paisaje sonoro del mundo, organizado o no, y el sonido tiene la capacidad de romper cristales y socavar piedras, según la frecuencia.¹¹⁵

Volviendo a hacer énfasis en cómo el tiempo de escucha, y de atención en general, está disminuido de tal manera que se hace complicado escuchar una obra ya no de horas, sino de minutos, cuando ahora una sola frase musical hace de la parte por el todo al llenar los 3 o 4 minutos de canción como en *Tao Pai Pai* de Corxea Chanpurü [Streamer chileno].¹¹⁶ Sin embargo, el gesto de tal canción puede referirse también a la inevitable fractura del tiempo de producción, al deseo de detener el tiempo, y efectivamente como dice la letra “*quiero pescar un tronco, lanzarlo*

¹¹⁵ Seán Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity* (Palgrave Macmillan, 2017). p. 66. [In truth, it is when we cease to be consciously aware of our sonic surroundings and therefore neglect to control them, that the raising of volumes and the effects of frequencies do the most damage, both physically and mentally. Just because we volunteer to be within a sound environment, does not mean it is good for us. Music could be said to be organised noise; we develop habits and come to expect the soundscape of the world, organised or not—and sound has the capacity to shatter glass and undermine stone, according to frequency]

¹¹⁶ <https://open.spotify.com/track/4aHqifTGhPVtxMB8V6DeKM?si=e06edf994d244989>

e irme a la conchaetumadre. Como Tao Pai Pai”, símbolo irreductible de la lucha constante desde y contra el estatus social mundial actual.

La referencia explícita al personaje de la obra japonesa de los 80, Dragon Ball dispara los recuerdos tanto de la serie animada que vi de niño y adolescente, así como la memoria sonora de la canción de la Banda Bastón

Tengo la espada lista siempre como un samurai

Mi lengua va a matarte baby, Tao Pai Pai

Baby bye bye

*Voy a alejarme un tiempo, Marty McFly*¹¹⁷

De la última tenemos que para la facilidad de consumo o producción se tiene un énfasis en la simplificación de los ritmos y de las letras, la repetición se exalta en la forma. Mientras más sencillo sea el producto, tendrá un efecto mayúsculo el adorno o la diferencia efímera. En el caso opuesto, de la abstracción, los elementos sonoros desprovistos del contexto musical, harmónico o rítmico se producen para articular una sintaxis y una pragmática que avance lo musical y lo desborde. El gesto del arte sonoro es éste: mientras que no se presenta como música, la percepción sonora puede no distinguir entre música y no música más que por un contexto cultural o social.

El entramado cultural mundial permite que no sólo las referencias a experiencias culturales están dentro de la una canción o álbum, sino que también estas referencias pueden ser transversales en términos geográficos. Podemos escuchar que la relación melódica y rítmica entre *One last kiss* (2021) de Hikaru Utada¹¹⁸ en relación a *Con Altura* (2019)¹¹⁹ y *Bizcochito* (2022)¹²⁰ de Rosalía está solidificada de tal modo que resalta la manera en la que son cantadas las canciones y son producidas aparentemente para distintos tipos de consumidores. Quizá en alguna de las

¹¹⁷ La Banda Bastón, *No me porto bien*, 2017.

¹¹⁸ <https://open.spotify.com/track/1nRqxivzMPVrEJZPbpotmwl?si=3df383d885044330>

¹¹⁹ <https://open.spotify.com/track/5RhWszHMSKzb7KiXk4AeoM?si=c57f2384a5154247>

¹²⁰ <https://open.spotify.com/track/2qG5sZ7Si6sdK74qLxedYM?si=3d3dce83148f4975>

¹²⁰ <https://open.spotify.com/track/4kXxEhuatrvwrTQycA7s9B?si=0ef3030833ff497b>

cantantes o de sus productores o productoras resonó con tanta potencia la canción de Rosalía y se hizo presente arrasando al presente desde el pasado.

Regresando al análisis de Al-Saji, podemos trazar una línea sobre cómo la memoria configura desde la percepción

En esta situación, el sonido del yo se vuelve como el de un niño solitario perdido en una jungla de cables cruzados y señales entretejidas, con la interacción a veces a merced de falsos profetas que informan la búsqueda de la retención de una identidad personal. Ahora parece que este proceso no tiene fin, ya que el "público íntimo", como lo llama Loviglio, está sujeto a diversos medios que explotan las divisiones y la tierra de nadie entre el discurso y el espacio personal y compartido, un mundo donde "lo público y lo privado continúan". Operan como códigos para identidades sociales inestables en una sociedad marcada por pronunciadas jerarquías estructurales.¹²¹

Como nos dice Makowski,

El deambular de las palabras, con sus tropiezos y resbalamientos, va dejando trazos de memorias y de biografías que atisban presencias hasta entonces confinadas a los territorios del silencio. La sonoridad devuelve reconocimiento y existencia social.¹²²

Estos trazos de memorias pueden ser encontrados en cualquier manifestación sonora si escuchamos con atención y estamos abiertos al proceso de memoria y reconstitución de la percepción sonora, de la memoria histórica y de la crítica a las condiciones sociales, materiales y económicas.

En el caso de los objetos sonoros, su ciclo de vida está inevitablemente vinculada al tiempo. El fenómeno sonoro ocurre en el tiempo, su génesis y final se dan en el tiempo, ya sea el tiempo

¹²¹ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p. 54. [The sound of the self becomes in this situation like a lone child lost in a jungle of crossed wires and interwoven signals, with interaction sometimes at the mercy of false prophets informing the quest for the retention of a personal identity. There is now seemingly no end to this process, as the 'intimate public' as Loviglio terms it, is subjected to diverse media exploiting the divisions and no man's land between personal and shared speech and space, a world where 'public and private continue to operate as codes for unstable social identities in a society marked by steep structural hierarchies']

¹²² Sara Makowski, "Procesos Mentales: Salud y Lazo Social," in *ANUARIO DE INVESTIGACIÓN 2013* (Ciudad de México: UAM-XOCHIMILCO, 2013), 71-84. p. 76.

concreto, el tiempo de la percepción o el tiempo de la memoria. Sin embargo, los soportes técnicos y tecnológicos permiten la reproducción de los objetos sonoros. En este sentido, parecería que el objeto sonoro no tiene caducidad, permanece de cierta manera dentro del ámbito cultural. Sin embargo, la obsolescencia de los soportes, incluso de la memoria, hacen las veces de la escasez de los objetos sonoros. Es por esto que se busca un consumo constante de los objetos / productos sonoros, la repetición produce su escasez: mientras más suene una canción, un canto, un índice sonoro, más arraigado estará en el panorama cultural y más se temerá su pérdida, por lo que se buscará su continua reproducción.

Podemos apreciar en esto que el aspecto cultural de la escucha también está atravesado por este tipo de decisiones, ya que los objetos sonoros reproducidos cuentan con una intención de sentido en su producción, que afecta tanto su concurso, o, como su posterior reproducción masiva. Baudrillard habla sobre la necesidad de la muerte del objeto en el modo de producción capitalista: el objeto debe desaparecer o dejar de funcionar para producir escasez y por ende aumentar su valor o la necesidad de poseer el objeto.¹²³

La necesidad de sobrevivir a las condiciones económicas del capitalismo nutre el intercambio social entre los individuos, generando alternativas que continúan dentro de la dinámica de producción capitalista, pero modificada.

A pesar de las expresiones aparentemente espontáneas de irrupción de las dinámicas de producción y consumo, como las fiestas sonideras exploradas en esta ruta, la configuración social en la que los individuos consumen las mercancías dispuestas por el capitalismo no se desvanece. En dichas fiestas, el consumo de bebidas alcohólicas, estupefacientes, comida, botanas ultraprocesadas, algunos de los sistemas de sonido, consolas de audio, incluso la misma música que se baila, conserva su característica de mercancía dentro del capitalismo dispuesta para el consumo.

¹²³ Jean Baudrillard, *El Sistema de Los Objetos* (Siglo xxi, 1981). p. 166.

Es por lo anterior que la manera en la que las fiestas sonideras, especialmente cuando se trata de mandar los “saludos” proporcionan una manera de apropiarse del espacio sonoro, de las dinámicas de sociabilización de una comunidad específica, a partir de una forma de reproducción que está enfocada en un consumo como asimilación a partir de su tiempo de uso extendido, en donde las personas esperarán a escuchar los saludos dirigidos hacia ellas mientras escuchan atentamente la grabación, ya sea únicamente sonora o audiovisual de la fiesta.

Es y será la memoria el móvil que pueda promover que la apropiación sonora por los individuos y los diferentes grupos sociales se realice como un cambio en el sistema de producción. Si únicamente se producen mercancías destinadas al almacenamiento masivo, al olvido, y a su rápida vigencia, la contraparte será la producción de objetos sonoros desde la memoria, no desde el consumo sino desde el tiempo de uso, el tiempo de repetición y el tiempo de disfrute.

Tercera Ruta

De la escucha a la producción sonora

El consumo de música es un elemento inseparable de las manifestaciones culturales y la producción local y mundial de cultura. La manera en la que la industria musical intenta organizar y regular su consumo se ve sobrepasada por la expresión cultural de la piratería, la cual se convierte en reflejo de las industrias y permite vías alternas a la satisfacción del consumo impuesto por la misma industria cultural.

El hecho de que los seres humanos produzcan y experimenten resonancia hacia adentro y hacia afuera por medio de la voz puede ser una clave para comprender la función de la música rock y pop en la sociedad moderna. Ningún otro fenómeno -y, por supuesto, ningún otro fenómeno estético- tiene una difusión tan abarcadora y ubicua en prácticamente todas las esferas sociales; y, lo que es más, ninguna otra cosa parece poseer un efecto psíquico comparable en cuanto a la mediación y la "curación" de los vínculos subjetivos con el mundo. La música parece haberse convertido en algo así como el aglutinante universal del vínculo tardomoderno con el mundo. Además, evidentemente, ningún otro medio tiene ni de cerca un significado tan importante en la conformación y la estabilización de las identidades (tardo)modernas.¹²⁴

Para efectos de la presente investigación, el fenómeno sonoro desde su condición encarnada es suficiente para el desarrollo teórico social y filosófico, así como para las propuestas culturales que se necesitan dentro de una dinámica revolucionaria ante el panorama capitalista. Si bien una propuesta desde lo escrito o narrativo puede resultar más cómoda al momento de analizar en el tiempo las estructuras sonoras, de sonoridad y de escucha, no resulta suficientemente potente lidiar con un tiempo eternizado ante el tiempo efímero y probablemente frágil de lo sonoro.

¹²⁴ Hartmut Rosa, *Resonancia: Una Sociología de La Relación Con El Mundo*, trans. Alexis Gros (Katz Editores, 2019), p. 88

Tanto en el ámbito individual como en el ámbito social, la música, el sonido y lo sonoro son experimentados por las personas, y, apoyándonos de la explicación que hace Filipović de lo político en Deleuze y Guattari, extendemos el consumo de los productos sonoros a lo político,

en palabras de Deleuze y Guattari, todo es político, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica [...] Por un lado, pero no completamente separada, está la macropolítica de las formaciones molares, mientras que, por el otro, está la micropolítica de los flujos moleculares. Estos dos tipos de política están mutuamente implícitos, por lo que, al hablar de afectividad, hay que tener en cuenta un cuerpo específico en un contexto muy preciso, porque ese cuerpo afectivo siempre es parte de una formación molar mayor.¹²⁵

Donde, en la presente ruta, lo micropolítico será analizado desde el individuo y la aparente necesidad de utilizar la música como parte de una narrativa personal a partir de la cual configurará de manera personal sus interacciones sociales; y lo macropolítico estará abordado desde cómo la industria cultural, en lo relativo a la música, posee una manera muy particular de desarrollarse a partir de un doble discurso sobre la distribución de los productos sonoros dentro de un mercado legal y uno ilegal y cómo esta configuración está en función de la misma industria cultural en el ámbito del acaparamiento de las expresiones sonoras.

Por la manera en la que la producción de sonidos específicos es recurrente, se eternizan las concepciones asociadas a dichos sonidos, i.e., el constante sonido de los vagones del metro recorriendo las vías puede significar, para alguien que vive muy cerca de las vías, que la precariedad en el estilo de vida es constante y probablemente no se pueda salir de esta precariedad. Otra instancia de esta misma precariedad puede manifestarse sonoramente en el uso de un automóvil que genera un “ruido” extraño. Este “ruido” puede estar sucediendo a partir

¹²⁵ Andrija Filipović, “Noise And Noise: The Micropolitics of Sound In Everyday Life,” *New Sound* 39, no. 1 (2012): 15–29. [Deleuze’s and Guattari’s words, everything is political, but all politics is simultaneously macropolitics and micropolitics [...] On the one side, but certainly not completely separate, is the macropolitics of molar formations, while on the other side, is the micropolitics of molecular fluxes. These two types of politics are mutually implicit, so speaking of affectivity, one must take into account a specific body in a very precise context, because that affective body is always a part of a larger molar formation]

de la falta de mantenimiento, pero, esta omisión de mantenimiento es síntoma proporcional de un déficit monetario para arreglar el problema.

Ya que por sí mismos los sonidos no tienen un significado o relevancia alguna, más allá de sus elementos o interacciones físicas y abstractas, deben estar situados junto con el ambiente, el contexto, así como el universo significativo de los oyentes.¹²⁶ Muchas personas comienzan el día encendiendo la radio, la televisión, escuchan un podcast, ven algún video en YouTube, o revisan alguna “red social”. Estos dispositivos son parte de la industria cultural y las personas “son en ellos” al mismo tiempo que les ayudan a comenzar el día con rutinas familiares.¹²⁷

Es de esta manera que la necesidad de ocupar el espacio sonoro, y en consecuencia el espacio intelectual, de lo inteligible y de la apropiación del mundo, va en detrimento de la producción de la escucha individual y social. Podemos preguntarnos ¿por qué en las películas existe la música extradiegética? ¿en qué momento se debe aceptar la imposición cultural sobre la emotividad que ocurre en la pantalla del cine?

En este tenor, el soundtrack, entendido desde los medios audiovisuales puede considerarse como un movimiento de alienación. El uso casi omnipresente del piano cuando se quiere denotar sentimientos profundos y terribles también la orquestación para dar volumen y vigor a la música y a los momentos mundanos o épicos que se presentan en pantalla. Así como el retorno a los instrumentos acústicos o a las técnicas de producción a tapas: el objetivo es hacer perdurar el cimiento cultural en el cual están contruidos los sentires, los pensares, y las depresiones culturales en general.

Para ligar la ruta anterior a ésta, podemos retomar una explicación de nos ofrece Derridá en cuanto al sentido que hay dentro de la significación no discursiva de la música, sin embargo, este

¹²⁶ Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. p. 79.

¹²⁷ Filipović, “Noise And Noise: The Micropolitics of Sound In Everyday Life.” p. 23. Traduciendo y adaptando: [As they awake each morning to face the day ahead they invariably are not alone, their day normally begins accompanied by the radio, television or the sound system. The beginning of the day with its domestic routines is constituted through “being with” the products of these artifacts of the culture industry]

tipo de significación es usada y asimilada por los individuos como una manera extra de dar sentido a la existencia propia

Hay en las formas de significación no discursivas (música, artes no literarias en general), tanto como en discursos del tipo «abracadabra» o «verde es o», recursos de sentido que no señalan hacia el objeto posible. Husserl no negaría la fuerza de significación de tales formaciones, simplemente les rehusaría la cualidad formal de expresiones dotadas de sentido, es decir, de lógica como relación con un objeto. Lo que viene a ser reconocer la limitación inicial del sentido al saber, del logos a la objetividad, del lenguaje a la razón.¹²⁸

Además, la narrativización musical de la vida pareciera una vía desde la cual los individuos se procuran una posición ante el estado de cosas social, cultural y propio, como nos dice LaBelle:

El uso de estéreos personales y iPods por parte de peatones en la calle, pasajeros de autobús y tren, trabajadores de oficina y ciclistas puede leerse como un medio a través del cual uno llega a “gestionar” la vida cotidiana. Ofrece formas de negociar el lugar, de lidiar con todo lo que presenta el mundo y de generar una envoltura controlable para uno mismo, donde el sonido contribuye en gran medida a la capacidad de definir el contacto con el lugar y los demás. Como lo expresa Michael Bull, los dispositivos de escucha personal imparten estructuras privadas a las que aferrarse, marcando el ritmo de las acciones diarias y dando una estructura personalizada a los ritmos impuestos por las arquitecturas y espacios sociales existentes.¹²⁹

Dentro de esta dinámica, existe un proceso de interioridad y exterioridad con la escucha que se puede explicar, en palabras de Filipović siguiendo a Deleuze y Guattari, como una serie de territorializaciones, desterritorializaciones y reterritorializaciones. A diferencia de lo que

¹²⁸ Derrida, *La Voz y El Fenómeno*. p. 161.

¹²⁹ LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. p. 251. [The use of personal stereos and iPods by walkers on the street, bus, and train riders, office workers, and bike riders can be read as means through which one comes to “manage” everyday life. It offers ways for negotiating place, of dealing with all that the world presents, and of generating a controllable envelope for oneself, where sound lends greatly to the ability to define contact with place and others. As Michael Bull articulates, personal listening devices impart private structures to latch onto, setting the pace to daily actions and giving personalized structure to the rhythms imposed by existing architectures and social spaces.]

propone Julián Woodside¹³⁰, el fenómeno sonoro puede ser intermedial pero no desde una correlación visual. La sugerencia de sonidos a partir de índices visuales está presente en las novelas gráficas o en los mangas japoneses, donde las onomatopeyas son tan estilizadas que se escuchan mientras se leen interpretando el contexto en su conjunto para un efecto emocional y simpatético en el lector. La diferenciación que hace el autor entre escucha *in praesentia* e *in absentia*, están superadas por la definición de sonido que proponen Grimshaw y Garner: “[e]l sonido es una percepción que surge principalmente en la corteza auditiva y el cual es producido a través de procesos espacio-temporales en un sistema encarnado”¹³¹.

Se nos adoctrina en la separación del ruido, el silencio y la música. Queremos desaparecer lo desagradable del entorno, “embellecer” la existencia. De esta manera se nos inculca que la música adorna nuestra vida. Pero no cualquier música, las esferas sociales asociadas a determinadas expresiones musicales son una manera de separar y organizar la experiencia sonora. Queremos también participar de los sonidos y la música que se figura como de alta sociedad y desdeñamos la música popular. Buscamos nuestro propio soundtrack como buscamos nuestro propio estilo de vestir, de hablar, de ver. Al adoptar un objetivo, volcamos la energía en performar de cierta manera que nos permita incidir y reproducir la performatividad deseada, pertenecer a cierto estrato social o tener ciertos privilegios. Pareciera que filtramos la amplitud de la experiencia sonora, así como quisiéramos filtrar la experiencia misma de la vida:

el smartphone lleva todo lo que necesitamos para sintonizar con nuestra identidad sonora, con la capacidad de transmitir esta identidad a otros miembros de la tribu. Le damos play a nuestros himnos mientras nos movemos por el mundo, escuchando con auriculares que nos separan de los espacios físicos que habitamos, atendiendo a nuestro sonido mientras nos ocupamos de las necesidades de la vida. En este sentido, las bandas sonoras musicales crean una sensación paralela de ser, que nos afecta de manera subliminal y, a veces, permite la curiosa dislocación comentada anteriormente, por la cual nos movemos a través de un mundo físico mientras ocupamos

¹³⁰ Jarret Woodside, “Escucha Intermedial: Auralidad Desde Una Perspectiva Retórica,” *El Oído Pensante* 7, no. 2 (2019): 194–217.

¹³¹ Grimshaw and Garner, *Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception*. pp. 2 y ss.

mentalmente otro. Alimentarnos, por así decirlo por vía intravenosa, con sonido es una forma de consumo muy potente; el "mensaje" pasa por alto otros sentidos y va directamente a la mente, incorporándose a nuestro ser tanto consciente como inconscientemente.¹³²

Ante esta manera de configurar la experiencia cotidiana a través de la música pareciera que nos conformamos con los estereotipos o guías predispuestas. Así como nos conformamos con la música plastificada, envasada y estéril.

La banda sonora es propiamente nuestro, una respuesta a estímulos experimentados espontáneamente o impuestos subjetivamente por el acto elegido de atención concentrada en palabras o imágenes. En otras palabras, tenemos la capacidad de emitir sonidos dentro de nuestra imaginación, así como de interpretar sonidos escuchados externamente.¹³³

No propongo que se deseché a priori lo comercial. Propongo una ruta crítica que permita saltar el cerco de las interacciones del mercado y buscar crear tanto música nueva todo el tiempo, así como crear una serie de interacciones fuera del campo de las transformaciones de la mercancía.

La tecnología los distorsiona, mejora o amplifica artificialmente [a las actividades individuales, propósitos, motivaciones y fuentes sonoras] y las transmite (o restringe) a nuestro mundo personal si decidimos permitirlo. Sin embargo, como hemos visto, la mayoría de las veces salimos por nuestra puerta cada día y somos al mismo tiempo audiencia y participante de una orquesta que toca continuamente una forma de música concreta que forma la banda sonora de nuestra

¹³² Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p.47. [the smartphone carries everything we need in order to tune to our sonic identity, with the capacity to transmit this identity to others in the tribe. We play our anthems as we move through the world, listening on headsets that detach us from the physical spaces we inhabit, attending to the sound of ourselves while dealing with the necessities of living. In this sense, musical soundtracks create a parallel sense of being, affecting us subliminally and sometimes enabling the curious dislocation discussed earlier, whereby we move through one physical world while mentally occupying another. feeding ourselves, as it were intravenously, with sound is a highly potent form of consumption; the 'message' bypasses other senses and goes straight to the mind, building itself into our being both consciously and subconsciously.]

¹³³ Ibid. p. 21. [The soundtrack is our own, a response to stimuli either spontaneously experienced or imposed subjectively by the chosen act of concentrated attention on words or images. In other words, we have the capacity to make sounds within our imagination, as well as to interpret sounds heard externally]

identidad. En circunstancias normales, no tenemos otra opción que participar, pero la escucha activa es una decisión consciente, un factor importante en la determinación del yo.¹³⁴

A partir del regreso a lo antiguo se afianza y se refuerza el modelo de producción, la capacidad organizativa, modeladora y aduladora tanto de la industria cultural como del tejido sociocultural político económico.¹³⁵

Las limitaciones técnicas y tecnológicas de antaño se precipitan en la producción actual. La música de 8 bits que parecía un divertimento o afrenta ante la música especializada ahora es rearrreglada y presentada en formato sinfónico o dentro de salas de conciertos inmensas. Mientras tanto, su forma de producción se pierde, pero se reencuentra en una necesidad de recuperar aquel momento en el tiempo técnico y tecnológico.

El objeto verdaderamente único, absoluto, hasta tal punto que no tenga antecedentes, que carezca de dispersión en cualquier serie que sea, es inconcebible. No existe como tampoco existe un sonido puro. Y tal y como las series de armónicos dan a los sonidos su cualidad percibida, así las series paradigmáticas más o menos complejas dan a los objetos su cualidad simbólica al mismo tiempo que, en el campo de la relación humana, su calidad de dominio y de juego.¹³⁶

La búsqueda de un sistema de sonidos propios o de producción sonora individual es una tarea llena de obstáculos teóricos y prácticos. Si se intenta despegarse del sistema actual, antiguo o futuro de producción capitalista, se pierde el objetivo concreto contra el cual se está proponiendo. En cambio, si se utilizan las herramientas teóricas, técnicas y tecnológicas a la mano, se pueden proponer vías de desacoplamiento al sistema cultural y de reacoplamiento. Si se quiere, se puede pensar en una propuesta cultural disruptiva, sin embargo, la apuesta aquí esbozada es por una

¹³⁴ Ibid. p. 12. [Technology artificially distorts, enhances or amplifies these [individual activities, purposes, motivations and sound sources], and broadcasts (or narrowcasts) them to our personal world should we choose to allow it. Mostly however, as we have seen, we step out of our door each day and are at once audience and participant in an ongoing orchestra continually playing a form of musique concrete that forms the soundtrack to our identity. In normal circumstances, we have little option but to participate, but active listening is a conscious decision, a major factor in the determination of the self.]

¹³⁵ Baudrillard, *El Sistema de Los Objetos*. p. 93.

¹³⁶ Ibid. p. 106.

propuesta cultural revolucionaria, que haga girar la maquinaria social, cultural, económica, hasta desgastar los engranes que la hacen girar funcionalmente y dejarla inútil.

El sonido es lineal, se mueve a través del tiempo, y así, el sonido grabado se convierte en una metáfora de una vida vivida, y cada momento sonoro tiene la capacidad de contener su propia imagen y memoria. La imaginación nos sitúa como la persona que éramos, vinculado a nuestro yo presente a través de una sucesión de momentos sonoros. Las grabaciones propias, o mixtapes, son, por lo tanto, “una forma de autoexpresión o un elemento de estilo de vida, que implícitamente lo vincula con el carácter y el identificador del compilador de la cinta y, por tanto, con la identidad-*idem*”.¹³⁷

Por las condiciones sobre la importancia del consumo de música para la conformación cultural y personal de los individuos, no podemos dejar de lado un aspecto crucial ligado a cómo opera la industria cultural y la industria musical. El cruce entre la producción capitalista y la generación del consumo por los medios necesarios se encuentra con la producción de mercancías apócrifas o ilegales, incluso en algunos casos son ambas.

Para la industria musical, la producción o reproducción ilegal de sus mercancías implica una producción de mercancías que se desarrollan igual que las de la industria y ambas se consumen cuando, sin importar el origen, constituyen y responden a la cultura y a su transformación. La última cita de Sean Street menciona a los mixtapes como un identificador de identidad. Sin duda, la historia del desarrollo tecnológico que permitió a los consumidores hacerse con su propia selección musical ha consistido en debates sobre la piratería musical y sus interacciones con la industria musical. En el siguiente apartado se examinarán algunas ramificaciones sobre esta manera de generar identidad a través de la copia de objetos musicales.

¹³⁷ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p.45. [Sound is linear, moving through time, and thus, recorded sound becomes a metaphor for a life lived, and each sonic moment has the capacity to contain its own image and memory. Imagination places us as the person we were, linked to our present self through a succession of sound moments. Mix-tapes are therefore ‘a form of self-expression or an element of lifestyle, which implicitly links it to the tape compiler’s character and identifier, and thus to *idem*-identity’]

Formas de reproducción sonora

Volvamos a la cita “La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación”, ¿qué es la piratería sino la imitación de las mercancías? Estas imitaciones son también mercancías que juegan bajo el mismo rol que los originales. La reproducción mecánica inherente a la industria cultural está presente en la piratería. Se debe producir en serie, en masa.

¿Cómo entender a la piratería, que, en el caso de la piratería musical, imita a esta imitación absolutizada? La piratería busca la imitación, la enaltece y entre muchos matices tiende hacia lo que imita. El producto cultural original y el producto pirata es prácticamente el mismo, lo que cambia es la forma, el agregado legal o ilegal. Adorno, hablando de la música, nos dice que “lo más conocido es lo que mayor éxito tiene; por consiguiente, se interpreta una y otra vez y su renombre crece todavía más”.¹³⁸ Pareciera que anuncia una sentencia que se repetirá a través de las décadas.

La incesante demanda por la atención de los consumidores es uno de los motores de las industrias culturales. Sin embargo, “[l]a industria cultural defrauda continuamente a sus consumidores respecto de aquello que continuamente les promete”¹³⁹ La piratería no defrauda tan constantemente, pero al final adopta esta característica de la industria cultural. Por lo que:

una gravitación casi natural de los clientes hacia los productos pirateados para satisfacer sus necesidades recreativas, ya que los piratas han hecho un trabajo mucho mejor en la comprensión de sus necesidades y la adopción de tendencias tecnológicas con mayor rapidez¹⁴⁰

La música en el siglo xx se nos impone como mercancía cultural que se debe consumir. Alex Sayf Cummings hace un recorrido histórico de la piratería musical desde la reproducción no autorizada de partituras hasta la distribución por internet. A partir del avance tecnológico que

¹³⁸ Adorno, *Disonancias/Introducción a La Sociología de La Música*. p. 20

¹³⁹ Horkheimer and Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*.p.184

¹⁴⁰ Anaïd Chacon, “Music Piracy and Digital Rights Management in Mexico: Shifting to a Sound Model,” *International Journal of Complexity in Leadership and Management* 2, no. 3 (2013): 198, <https://doi.org/10.1504/ijclm.2013.057550>. p.201

permitió que los aparatos de grabación portátiles tuvieran un costo reducido, así como la tecnología para imprimir LPs, primero y después poder copiar CDs, la distribución de las grabaciones musicales de manera ilegal se multiplicó, primero en Estados Unidos, y se extendió a los países en donde su industria musical dominaba.¹⁴¹

Adorno nos regala esta frase: “Cuanto mayor es la intención del sistema de erigir alambradas entre las provincias musicales, tanto mayor será la sospecha de que sin ellas los habitantes podrían entenderse con demasiada facilidad”.¹⁴² Aunque él se refiera a la diferencia entre música clásica y música popular, esta frase nos acerca a las diferencias entre la mercancía original y la calidad de las copias.

La piratería en general y musical en específico, son una arista de las complicaciones económicas, devenidas de los regímenes políticos y las imposiciones culturales del capitalismo. Anaid Chacón explica que:

la economía informal existe en un delicado equilibrio dentro del panorama nacional: vendedores ambulantes, negocios que eluden impuestos y tianguis no regulados son un panorama común en toda la geografía. Esta situación genera verdaderamente enormes agujeros tributarios, pero se resiste al ser el recurso de muchos ciudadanos empobrecidos para obtener ingresos en un país que no ha logrado resolver frontalmente los problemas de distribución de la riqueza que han permeado todos los rincones de la nación desde su independencia de España.¹⁴³

Adelantemos que esta puede ser una de las razones por las cuales el consumo de piratería estaría enraizado histórica y anímicamente en Latinoamérica y México. Si en Estados Unidos, al menos para el año 2009, “un alto valor de consumo es asignado a las industrias del entretenimiento y a sus productos ya que esas industrias consumen mucho de nuestro tiempo libre”,¹⁴⁴ el impacto global se refleja, ya que muchas industrias de entretenimiento locales dependen de las

¹⁴¹ Cfr. Alex Sayf Cummings, *Democracy of Sound* (New York, NY: Oxford University Press, 2013).

¹⁴² Adorno, *Disonancias/Introducción a La Sociología de La Música*. p.21

¹⁴³ Chacon, “Music Piracy and Digital Rights Management in Mexico: Shifting to a Sound Model.” p. 200

¹⁴⁴ Mark T Bender and Yongsheng Wang, “The Impact of Digital Piracy on Music Sales: A Cross-Country Analysis,” *International Social Science Review* 84, no. 3/4 (2009): 157–70.

importaciones del contenido que importan desde los EE. UU. y esta misma industria depende de vender las licencias sobre sus contenidos. Como industria en el contexto capitalista, necesita dominar el mercado, por lo cual le es imperativo que el tiempo libre, en el cual se consumen sus productos, sea ocupado y lo sea de tal forma que genere ganancias monetarias.

El panorama comercial anterior a la distribución de contenido por internet no ha cambiado del todo: la cantidad obscena de anuncios en las radiodifusoras privadas era una de sus principales fuentes de ingresos, asemejándose cada vez más el actual al anterior. El consumo privado de música facilitado por la piratería contraviene directamente a los intereses de la industria, ya que no se generan las ganancias esperadas de las ventas de las mercancías y de la venta del espacio entre el consumo de tiempo mediante anuncios comerciales, así como las regalías y licencias, de las que solo se benefician los dueños de las industrias del entretenimiento.

Cada vez más las plataformas como Youtube, Spotify, Deezer, Amazon Music, Apple Music, reflejan su verdadera naturaleza de industrias culturales, con sus anuncios (casi) inescapables. De esta manera, las plataformas digitales se consolidan como las nuevas industrias culturales aprovechando los mecanismos de las industrias musicales ya existentes. Los servicios de streaming de contenido musical parecieran acercar a las masas los productos culturales con mayor facilidad, pero estas mercancías se encuentran detrás de un bloqueo económico debido a que los anuncios y la capacidad de elegir el contenido son características por las que se debe pagar. La contradicción es sutil, si pagas el servicio puedes emplear más tiempo consumiendo música, generando ingresos a las compañías de streaming, si no pagas el servicio, los anuncios que escuchas mientras utilizas la plataforma generan ingresos de igual manera a la industria. En el pasado la solución parecía menos compleja, pero igual de circular. Para evitar los anuncios en la radio comprabas el disco o la grabación a través de un medio oficial, pero ambos generan ganancias para la industria.

¿Qué sucede cuando se intenta salir de este ciclo interminable? Es entonces cuando surge la necesidad de tener la música individualmente y no depender de los canales de distribución masivos. Sin embargo, esto plantea un problema, ya que la música producida por la industria es

la mercancía que se quiere obtener, pero su forma es la grabación, ya sea en sencillos, o álbumes. El medio ha cambiado a través de los años, pero la forma de disco o sencillo se mantiene. Sin embargo, no será la única manera en la que consumimos la mercancía música, están operando todos los demás sistemas de reproducción anteriormente mencionados. En las siguientes rutas se dará una opción, una vía de escape al ciclo interminable, no obstante, no es una salida definitiva.

El punto de quiebre que separa a la industria musical con la piratería es que esta última no produce música, únicamente reproduce los productos de la industria música. La distribución de la música a través del comercio informal, de la piratería tradicional, la piratería informática o distribuida a través de internet sin ser el propietario de los derechos de autor, transforma el ciclo de producción y consumo, ya que el productor de la música no forma parte del ciclo ya que quien realiza la copia y la distribuye tiene el papel de productor y reproductor de la música.

Chacón apunta: “Desde que se hizo posible la reproducción y distribución masiva de ideas, los hombres encontraron la manera de obtener beneficios económicos de ello, por lo que no es raro que la necesidad de regular esta actividad viniera de la mano de las ganancias.”¹⁴⁵ Esto responde a cómo la industria musical busca cristalizarse como la única proveedora, anticipando los gustos e imponiendo restricciones de contenido a modo, buscando establecer tradición, su tradición, como única.¹⁴⁶

El consumo se ve afectado favorablemente porque se multiplica por la aparente facilidad de acceso al producto musical de más consumidores. Esta afectación es en el espacio cultural, no en el capital, aunque comparta su manera de llevarse a cabo. El ciclo de transformación de las mercancías se realiza de manera provisional, ya que no se genera el surplus de trabajo, que se traduciría en ganancias para los dueños de los medios de producción.

¹⁴⁵ Chacon, “Music Piracy and Digital Rights Management in Mexico: Shifting to a Sound Model.” p.198

¹⁴⁶ Horkheimer and Adorno, *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*. pp.172 y ss.

De esta manera podemos ver un aspecto positivo de la piratería: expande el horizonte cultural al hacer accesibles productos culturales para quienes de otra manera no podrían acceder a ellos.¹⁴⁷

Sin embargo, cuando se presenta a la piratería como un problema legal sobre bases económicas, se proyectan ganancias esperadas por el consumo de las mercancías culturales.

la falacia de que “cada compra pirateada equivale a una pérdida de venta legítima” ha llevado a la industria y al gobierno a creer que la regulación y el cumplimiento resolverán el problema. Esta simplificación excesiva caracterizada por el control ilusorio sobre el tema ha resultado en medidas que no reconocen ni abordan la invisibilidad psicológica en la que está atrapado el consumidor, y da como resultado un cumplimiento escaso o nulo de las leyes y las políticas de DRM.¹⁴⁸

Las cifras que la industria discográfica de Estados Unidos utiliza para dar cuenta de las pérdidas económicas y de empleos en la industria pareciera que son fabricadas *ad hoc* para alarmar sobre los efectos de la piratería. Sin embargo, las cifras parecerían dar cuenta de pérdidas que duplican en valor al total de la industria discográfica, lo que nos podría plantear

pregunta[s] sobre la veracidad de las pérdidas reclamadas por la industria de la música y si realmente se compensarían si se erradicara por completo la piratería, ya que incluso sin acceso a las versiones pirateadas, la mayor parte de la población mexicana no podría permitirse los discos protegidos por derechos de autor sin poner en peligro otras necesidades básicas.¹⁴⁹

Es más, aún no se ha creado un mecanismo completamente eficaz para evitar la reproducción y distribución de contenidos que permitan el uso legítimo.¹⁵⁰

Los piratas mexicanos analizados bajo esa óptica, como muchos otros comerciantes al margen del pago de impuestos, recurren a este giro comercial como una alternativa para mantener a sus

¹⁴⁷ Cfr. Salvador Corrales, “Comercio Informal y Contrabando En La Frontera México-Estados Unidos,” *Trayectorias* 23, no. 52 (2021): 16–37.

¹⁴⁸ Chacon, “Music Piracy and Digital Rights Management in Mexico: Shifting to a Sound Model.” p.210

¹⁴⁹ *Ibid.* p.201

¹⁵⁰ *Ibid.* p.203

familias. En consecuencia, el ataque frontal a la piratería es complejo, ya que las operaciones se distribuyen entre un gran número de personas y sin líderes únicos fácilmente identificables.¹⁵¹

A lo largo de la investigación sobre el consumo de piratería fue difícil encontrar textos académicos que liguen directamente a la industria de la piratería con otras actividades ilegales como el narcotráfico, la trata de personas, pero no se descarta esta relación, ya que, dentro de las dinámicas del capital, las economías tangenciales y paralelas a las economías formales son parte indispensable de las últimas.

El consumo de piratería en general es combatido públicamente por los gobiernos y algunas asociaciones de empresarios que buscan promover leyes que castiguen con severidad la producción, distribución y consumo de mercancías piratas. Sin embargo, como explica Chacón:

la decisión de comprar productos piratas no se ve afectada por las regulaciones gubernamentales, ya que estas medidas son rechazadas con indiferencia y desconfianza porque son vistas como políticas fiscales impulsadas por un gobierno ineficaz que no ha logrado resolver sus problemas económicos y tiene una larga y demostrable historia de beneficio propio, corrupción e implementación de medidas que solo ayudan a las grandes corporaciones.¹⁵²

Aun con la lucha en contra de ella, la industria cultural de la música legitima el consumo de la piratería musical. El por qué existe este consumo musical alternativo al dispuesto por la industria y el capitalismo, es solo mediante la existencia de la industria y la generación de la necesidad de consumo de sus productos, pero sigue sus normas de intercambio comercial.

Las demandas que tienen los consumidores mexicanos son muy similares a las que se escuchan en un país industrializado: quieren contenidos disponibles, portátiles, variados y fáciles de usar. La diferenciación surge cuando tomamos en cuenta el poder adquisitivo comparativo promedio que tiene un mexicano en relación con los ciudadanos de países del primer mundo. Además de esta brecha, los precios de los bienes protegidos por derechos de autor se fijan en relación con los

¹⁵¹ Ibid. p. 204

¹⁵² Ibid. p.109-10

países industrializados, pero no hay consideración alguna para que ese contenido esté disponible en un esquema de precios más adecuado para el mercado mexicano de menores ingresos.¹⁵³

Un ejemplo de esto: en la Ciudad de México existía el fenómeno de vendedores de CDs de música con dos o más bocinas a la espalda conectadas a un reproductor de CDs para presentar de manera sónica el contenido de dichos discos. Presentando un popurrí de las canciones ofrecidas, en el caso de discos de audio, en el caso posterior con discos que contenían archivos de canciones en mp3, la muestra que se compartía era temática, debido a la amplia capacidad de almacenamiento de canciones. Con la implementación de memorias USB se amplió la cantidad de música que se puede empaquetar para satisfacer las necesidades de los consumidores, cosa que la industria establecida no ha realizado.¹⁵⁴

La lucha contra la piratería parecería librarse en el espacio privado. Mientras que en el espacio público se sigue comercializando música de manera ilegal, esta música se hace presente en el espacio sonoro (o régimen aural) compartido y explotado por múltiples personas, ya sea en algún tianguis, algún local establecido con giro comercial sospechoso, algún vendedor ambulante.

En el caso del espacio privado, las opciones legales parecerían ir en contra de los consumidores con sanciones desproporcionadas como multas millonarias o ataques mediáticos y legales a individuos que muchas veces no son fáciles o evidentemente culpables. Hay persecuciones a dueños de sitios de internet donde se distribuye contenido, no sólo musical, de manera ilegal, pero los alcances de esta discusión sobrepasan el enfoque del presente texto.

Entonces, tenemos una industria cultural que se defiende duplicándose en una virtualidad negativa, proyectada hacia la pérdida, como si el deseo de crecimiento (económico) se cristaliza como lo que no existe y no existirá. Este es el pretexto para querer dismantelar prácticas culturales que engendran una industria cultural alterna. Esta última se adapta a las necesidades de los consumidores y provee de manera accesible las mercancías culturales.

¹⁵³ Ibid. p.201

¹⁵⁴ El video de Yulay es muy ilustrativo. <https://www.youtube.com/watch?v=WEdhjK33tRM>

La tensión entre la industria cultural establecida y la generada por la espontaneidad radica en sus objetivos diferentes con resultados similares. Los popurrís o *intros* de los discos piratas anuncian su contenido y facilitan, o facilitaban, su consumo. Las compilaciones de un género o de los éxitos de una agrupación musical garantizan su consumo ya que existen anteriormente en el panorama cultural de los consumidores.¹⁵⁵ Basta escuchar estos *intros* de los discos piratas para entender la imaginativa que se tiene sobre los materiales antaños y la nueva tecnología¹⁵⁶.

Podemos interpretar la acción de copiar, grabar, duplicar, o falsificar el contenido, ya sea de una mercancía cultural o de un objeto cultural, para posteriormente compartirlo, o venderlo a un precio mucho menor como una manera de democratizar la cultura. Sin embargo, como muchas veces sobreviene el beneficio económico a quién hace dicha copia y la distribuye, el proceso de enajenación capitalista se replica con la piratería:

en México hay pocos vínculos, si es que los hay, entre los artistas y el otro extremo: los consumidores. Fuera de las redes sociales y las presentaciones en vivo, estos dos actores están en su mayoría desconectados por las complejas capas que la industria de la música y los minoristas colocan para rentabilizar el contenido, reservándose decisiones cruciales como qué canales son los más apropiados para distribuir el material.¹⁵⁷

Incluso si se llegan a acercar productores musicales y consumidores, el ingreso mensual promedio de una familia mexicana no alcanzaría para destinar una parte al consumo musical. “A la luz de estas circunstancias, los piratas se involucran en la distribución ilegal de contenido que, irónicamente, refuerza positivamente y responde a la característica deseada de un producto por el cliente.”¹⁵⁸

¹⁵⁵ Cummings, *Democracy of Sound*. p.108

¹⁵⁶ Un acercamiento lo podemos apreciar en los siguientes enlaces:

<https://www.youtube.com/watch?v=NjzQrgVopqU>

https://www.youtube.com/watch?v=HqLB_OYV4vI

<https://www.youtube.com/watch?v=6nMrVuulzfc>

<https://www.youtube.com/watch?v=PMnJnZWgrKk>

¹⁵⁷ Chacon, “Music Piracy and Digital Rights Management in Mexico: Shifting to a Sound Model.” p.202

¹⁵⁸ *Ibid.* p. 207

La piratería responde y corresponde a la necesidad social de acoplarse a las exigencias de producción del capitalismo, pero no a su objetivo de producir capital para unos pocos. En este sentido, el concepto de al ethos barroco que Bolívar Echeverría dibuja en el modo de ser de la contemporaneidad latinoamericana inscrita en el régimen capitalista. Echeverría explica:

la civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volver- se en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene —es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza—¹⁵⁹

Este ethos barroco funciona al pie de la letra porque la piratería pareciera esta manera de rebelarse ante el capitalismo: “[e]s barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo”¹⁶⁰

Incluso la piratería se autonombra industria y el proceso mismo de autorreflexión y autorrealización constituye en sí mismos producción de cultura conforme a lo definimos más arriba con Echeverría.¹⁶¹ Así mismo, “[l]a teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico.”¹⁶² Entendemos esta teatralidad en el discurso de venta, que a veces puede llegar a mostrar su oxímoron con frases como “clon original”.

Comparadas la industria cultural y la piratería, comparten características y modos de funcionamiento: “sólo en comparación con una forma que se entiende a sí misma como reproducción de la imagen verdadera o realista del mundo, la forma barroca puede resultar escapista, puramente imaginativa, ociosa, insuficiente e insignificante —su predilección exagerada”.¹⁶³ Es así que la piratería se entiende a sí misma como industria, es imaginativa, ociosa,

¹⁵⁹ Bolívar Echeverría, *La Modernidad de Lo Barroco*, (Ciudad de México: Ediciones Era, 2000). p. 35

¹⁶⁰ *Ibid.* p.39-40

¹⁶¹ Cfr. Los intros como el de DJ Shark son ejemplos de autorrealización del trabajo de producir piratería como producción industrial <https://www.youtube.com/watch?v=8wfn4ZitVK8>

¹⁶² Echeverría, *La Modernidad de Lo Barroco*. p.45

¹⁶³ *Ibid.* p.42

insuficiente, quizá no insignificante, como reproducción que es de la industria musical, esa forma verdadera, aurática y purista. La manera en la que se actualizan dos modos de reproducción necesarios en la producción musical y que se pueden extrapolar a la producción sonora comercial son por medio de la abstracción o la concreción.

Como el entramado cultural es complejo al estar atravesado por las condiciones políticas, económicas, geográficas, e históricas, los factores que llevan a situar a la piratería como una industria a la par que las industrias establecidas, y más aún como industria cultural, son complicados y requieren análisis multifocales.



<https://www.eluniversal.com.mx/opinion/miguel-angel-margain/todos-juntos-en-el-combate-la->

El comercio de la piratería es un reflejo de las relaciones comerciales de la industria cultural. Mientras que en la industria el dueño de los medios de producción es el que obtiene la ganancia total, en la piratería un productor local obtiene ganancias mientras que los distribuidores de los

productos también las obtienen. Las cantidades son relativamente menores comparadas con las industrias, pero son suficientes para mantener el aparato capitalista de consumo funcionando.

La estrategia propuesta en esta investigación (explorada en las siguientes secciones) apuntará hacia maneras de desarticular alguna o algunas dinámicas del proceso de producción, reproducción, consumo, asimilación o imposición de mercancías, de significaciones culturales, e incluso de dinámicas políticas como el territorio o la capacidad de elegir. Si empezamos a diferenciar los procesos que están llevándose a cabo en el aparecer de las mercancías, con especial atención en el fetiche que guardan, y hacemos explícitos los mecanismos de opresión en y desde la mercancía misma inserta en el sistema de intercambio, podremos (o al menos esta será la esperanza utópica) cambiar la manera de relacionarnos con los objetos, estos ya no serán mercancías. De esta manera podremos relacionarnos con los objetos a partir de su valor de uso y no ya exclusivamente a partir de su valor de cambio, como lo exigen el intercambio comercial, la manera industrial de producción musical, y los prejuicios culturales acerca de los sonidos.

Cuarta ruta

Dominar, resonar, mitigar, fantasía, solidaridad, la, significación

Si la piratería asemeja el estar ahí dado para su consumo, sin olvidar que sigue mediada por el dinero pero mucho menos mediada en relación al precio que las mercancías del mercado, así como los árboles frutales tienen sus frutos a la mano, dispuestos para tomarlos y comerlos, y, si la piratería genera su propia industria paralela a la maquinaria capitalista, entonces, tenemos que en el contexto contemporáneo pareciera que no hay manera de acercarse, escuchar, o hacer uso de los sonidos si no es que es únicamente a partir de los canales mercantiles de la industria musical, de la explotación de los sonidos naturales para la confección de experiencias que suplanten lo que podríamos considerar natural desde una mirada (o escucha) antropocéntrica.

A partir de la ejecución puntual de las dinámicas de diferenciación desde las dinámicas económicas, queda claro que a través de la crítica a la acumulación económica se pueden cambiar cómo y qué se consume. En el caso de los objetos sonoros, a partir de cómo se transforma el dinero en posibilidad de consumo, se puede prescindir de los sonidos indeseables en favor de los sonidos deseables.

En este sentido, podemos hablar de los *Paisajes sonoros* mencionados desde la primera ruta, desde los cuales se configuran realidades sonoro-espaciales. Es decir, desde la manera en la que se formula un tipo de escucha que categoriza y discrimina inmediatamente un sonido, un conjunto de sonidos, una composición, y las sensaciones, vivencias, prejuicios, y connotaciones culturales. El rechazo a los sonidos industriales por parte de Schafer, a favor de la preservación de los “sonidos naturales”, y la ferviente adoración de los ruidos industriales, la velocidad maquínica, y en especial de la estética de la guerra que promovía Russolo, son opuestos que dejan entrever cómo las categorías que atraviesan los diferentes presentes se materializan en el sonido de la época en donde están conjugadas las subjetividades contradictorias o paradójicas que prefieren unos sonidos sobre otros, unos discursos sobre otros, e incluso, unas concepciones de lo humano sobre otras.

Estos sonidos deseables obedecen también a las dinámicas mercantiles ya que incluso los sonidos llamados naturales o de la naturaleza son mercancías. Lo que opera aquí es cómo se han configurado política y culturalmente a la naturaleza como lo Otro, aquello ajeno a la contemporaneidad de las sociedades industriales, de las ciudades, las fábricas, el tráfico, los puertos, la congregación masiva, y cómo sus contrarios son las condiciones ideales deseables, el campo (como configuración general de los bosques, las playas, las islas paradisíacas, todo aquello que no sea ciudad), el descanso o el retiro, el libre tránsito, la soledad (controlada). Todas estas comodidades sin perder el acceso a la fuente misma del rechazo: la modernidad capitalista y sus sistemas de acumulación.

Lo anterior sería el grado máximo deseable, pero, dentro de las condiciones materiales monetarias, escala hacia el grado mínimo a través de diferentes mesetas. Por ejemplo, si no se puede ir a la playa paradisíaca (muchas veces privada) para alejarse del bullicio citadino se va a la playa compartida, pública. Si no se puede, se va al balneario fuera de la ciudad, si no, a la alberca pública dentro de la ciudad, en caso contrario, se acude a una alberca improvisada, instantánea, y en los casos privativos se va hacia el uso del sistema de distribución local de agua potable para mojarse y romper la cotidianeidad seca de la ciudad. Esta caricaturización no está exenta de crítica, sin embargo, el punto central radica en la búsqueda de una respuesta a las condiciones concretas que se viven.

En el caso del sonido, si no se puede ir al bosque, al mar, a la montaña o al campo, se producen y se consumen Paisajes sonoros que nos den la experiencia de estar ahí donde no estamos y a través de la escucha experimentemos tales geografías. Lo malicioso de estas prácticas está en la exclusión que tiene su génesis en la capacidad de adquisición de mercancías, entre más se pueda consumir, más se puede estar cómodo dentro del sistema. Si no se puede consumir las mercancías que se oponen a las realidades culturales, contextuales, sociales, económicas, entonces se está fuera de la idealidad que tanto la publicidad como las mismas mercancías afirman encarnar.

Un ejemplo claro es la posibilidad que te dan los medios de comunicación masiva de omitir los anuncios, la publicidad, si se paga una cuota, que puede ser desde una suscripción a una

plataforma de streaming hasta cambiar de país de residencia para no ver publicidad en las calles. Este punto conecta de nuevo con las posibilidades de consumo que da la piratería.

Dentro de la búsqueda planteada por estas rutas argumentativas no se niega la aplastante realidad de la dificultad de la salida o salidas a la modernidad capitalista. Estas salidas se pueden proyectar dentro de la misma dinámica capitalista, o, en otras palabras, las salidas serán de manera moderna, dentro de la modernidad capitalista, serán salidas mercantiles. Lo que cabe esperar es que a partir de estas salidas se despliegue una ruptura en el sistema.

Des_(re)_configurar lo sonoro

Para dotar de peso ontológico a las explicaciones anteriores y posteriores, propongo que a través de la pieza audiovisual *Límites*¹⁶⁴ se puede dar un acercamiento a algunas teorizaciones de mundo, sujeto, ciudad, resonancia, ruido y silencio anteriormente expuestas de manera material.

El objetivo de la pieza es explorar los límites del paisaje sonoro dentro de una descentralización de la actividad de escucha y de la desorganización espacial y temporal. La manera en que se organizan las imágenes de la pieza es una configuración que busca establecer a la ciudad como un lugar común, típico, para que se muestre en sus diferentes facetas y recorridos, no de manera exhaustiva, pero sí provocadora. A partir de rincones o parches de naturaleza, con el espectro del transporte público y el privado, las casas, edificios, calles, se viven de manera fugaz y desordenada nos podemos encontrar con los resquicios visuales íntimos de la cotidianeidad. Sin embargo, lo público que converge en los recorridos, en la vista del cielo pintada por cables eléctricos, o, a través de las vistas multifocales desde las ventanas o hacia las ventanas, los sonidos cuentan también una historia rizomática: el inicio y el final se pierden en las variaciones, modulaciones, divergencias con el espacio, convergencias emocionales, pliegues y despliegues de sentido, de sensaciones, y una resonancia poética que puede aprehenderse, o no, y germinar o esporizarse en prosodias colectivas de gritos, músicas, anuncios, vendedores,

¹⁶⁴ Carlos Maldonado et al., "Límites," 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=c2S-syz5DB0>.

La ciudad es también ruido además de texto, una cultura además de un mapa, un terreno reverberante además de un espacio lleno de signos; una historia aflorando a través de la política gubernamental, así como la potente sonoridad que envuelve la vida cotidiana.¹⁶⁵

No puede haber una geografía, un mapa o un plano que acompañe la abstracción que puede ser una ciudad. Para que se pueda vivir la ciudad, es necesario no estar en ella. ¿Cómo representar la inmensidad dentro o desde lo inmenso? Las configuraciones de la memoria están mediadas por los sujetos que experimentan el mundo a través de la percepción,¹⁶⁶ de manera que, si bien nos podemos encontrar colectivamente habitando la ciudad, la misma ciudad nos compartimentaliza a la vez que regurgita y procede a cerrar las posibilidades de movimiento, de hábitat, y quedamos a merced de las disposiciones de clase, de raza, de género, cifradas en coordenadas geográficas, en muros, en fraccionamientos habitacionales, en vecindades hacinadas, edificios corporativos intransitables u hoteles de lujo que ven con desdén a los moteles de paso y su siempre oleaje de pasiones.

En el caso de la geografía como abstracción del espacio, Salomé Voegelin discute acerca de la narratividad del espacio en términos de multiplicidad de experiencias. Los datos duros, las gráficas, las estadísticas son el correlato cuantitativo de la configuración cualitativa del poder, aquel poder que se crea y se ejerce continuamente con la interacción de los sujetos y el ejercicio de percepción/comunicación del que son agentes. Así como las relaciones personales y colectivas que se tejen con el espacio, los caminos con los que nos relacionamos de cierta ciudad, de ciertas maneras, y a partir de nuestras posibilidades físicas, económicas y sensoriales, especialmente de manera sonora, son la urdimbre desde la cual nos posicionamos para escucha, para hablar, o para callar.

En la Ciudad de México, pero no exclusivamente, ocurre un desenfreno peatonal, un recorrido no marcado, territorializante y desterritorializador. La multiplicidad de posibilidades fuera de los

¹⁶⁵ LaBelle, *Acoustic Territories : Sound Culture and Everyday Life*. p. 108 [The city is also a noise as well as a text, a culture as well as a map, a reverberant terrain as well as a space full of signs; a history surfacing through government policy as well as the potent sonority that envelopes everyday life]

¹⁶⁶ Cfr. Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*.

parámetros peatonales, ciclistas y vehiculares establecidos conforman una composición generativa de sonido, los patrones se pueden observar, pero dos personas no cruzan la calle de la misma manera. El contraflujo es el movimiento por elección y de la misma manera la generación de productos culturales resuena con las mareas que traen y alejan a las islas sin rumbo.

Al contrario de los espacios cerrados, con los límites fijos y recorridos guiados o sugeridos, donde la sonoridad de la comunidad es un ruido que se debe eliminar, en los espacios abiertos de la ciudad encontramos los sonidos que conforman las interacciones de la comunidad y conforman a la comunidad con el entorno. El ruido de los mercados, de los autos, el eco de los truenos, de la lluvia, están definidos por el espacio geográfico donde suceden, sin embargo, los espacios pueden compartir características físicas, al mismo tiempo que los contextos sociales son más o menos extendidos en grandes regiones del mundo.

Volviendo a los entornos cerrados, donde se performa la comunidad únicamente como la reunión de individuos, hay, en estos lugares, música que acompaña el entorno, pero no viene de la necesidad de escuchar esa música sino de la necesidad de que estés ahí, con la música en ese lugar diseñado para el consumo, tanto el consumo de mercancías como el consumo de las experiencias sonoras que buscan ecualizar la experiencia colectiva y normalizarla o contenerla.

La producción de *Límites* empieza desde la colaboración. Si bien es una pieza ideada por una persona, la ejecución y la producción no sería posible sin la colaboración colectiva. La recolección de los materiales visuales y sonoros con temática compartida, pero con espectro abierto. Los colaboradores y colaboradoras de la pieza son Infarto Colectivo de Santiago, Chile, Miguel Meléndez desde Río de Janeiro, Brasil, Claudia Xcaret desde Toluca, México, y Carlos Maldonado con materiales de la Ciudad de México, Zacatecas y Morelia, también en México.

LaBelle toma como referencia la teoría de la psicogeografía de la Situacionista Internacional, en donde, están ejemplificados los referentes psicológicos y emocionales y su relación con el ambiente construido. Es así que la ciudad es vista como un territorio estructurado y controlado cuyo ordenamiento está íntimamente recibiendo los resultados de las interacciones sociales. En

este sentido, la Situacionista Internacional propone la deriva (*dérive*) que pone al cuerpo como un elemento de ruptura de la funcionalidad mecanicista de la ciudad y de la vida dentro del capitalismo. A sí mismo, LaBelle también retoma a Georg Simmel y su reflexión sobre lo sensorial en donde la ciudad supera los límites sensoriales del cuerpo, y es ahí donde la ciudad tiene su expresión. “estar en la ciudad no es sólo experimentar el ambiente físico y directo, sino sentir la extensividad de las dinámicas de funcionamiento que rodean e invaden el cuerpo”.¹⁶⁷

La experiencia situada de la ciudad, cualquier ciudad, produce al sujeto y produce a la ciudad misma. La ciudad inspira y aterroriza. Cuando se pide retratar la experiencia de la ciudad se obtiene de manera fragmentaria. Cada uno de estos fragmentos contiene la totalidad de la experiencia, cifrada con el contexto cultural, social y también lo limitado que puede ser capturar la experiencia para reproducirla. Vemos unos cuantos cuadros de escenas cotidianas, pero estas mismas escenas se repiten tanto en el cotidiano que conforman a los individuos que vivimos en la ciudad. Volviendo a LaBelle,

[él] siente que la historia completa de una cultura puede encontrarse en un simple sonido; desde su fuente a su destino el sonido es generativo de un rango diverso de experiencias, así como permanece atado específicamente a un cierto contexto como una figura de cultura prolongada y con profunda expresividad.¹⁶⁸

La configuración de la experiencia sonora a través de la escucha genera la experiencia de mundo y social. Retomando la deriva de la Situacionista Internacional, la pieza encuentra su forma y fondo en la deriva espacial y sonora, con recorridos visuales que capturan parcial y totalmente la ciudad, donde los sonidos evocan la experiencia diaria de la ciudad y las transiciones entre

¹⁶⁷ LaBelle, *Acoustic Territories : Sound Culture and Everyday Life*. pp. 215 [Being in the city is to not only experience the physical and direct environment, but to sense the extensiveness of functioning dynamics surrounding and invading the body.].

¹⁶⁸ Ibid. p. xvi [My feeling is that an entire history and culture can be found within a single sound; from its source to its destination sound is generative of a diverse range of experiences, as well as remaining specifically tied to a given context, as a deeper expressive and prolonged figure of culture]

imágenes y sonidos funcionan como puntos de inflexión, de reflexión y de formación de la experiencia de la ciudad.

Lo que se busca demostrar con *Límites* es que, incluso con un acercamiento fragmentario, dislocado, y mediado por el formato de obra audiovisual, la experiencia sonora se manifiesta como la producción de la cultura y producción de mundo, tanto de manera individual personal como de manera colectiva social. “Para el performer quien es el hacedor de los encuentros artísticos, la comunicación musical equivale a malabarear contingencias que surgen de cada ocasión particular de presentación musical”¹⁶⁹ En este sentido, los performers son quienes capturan los sonidos, por un lado; y por el otro lado quien organiza los sonidos y la interpolación de las imágenes es otro performer. De manera que, si se mantiene una relevancia centrada en lo sonoro, se busca que

La imagen que interpreta un sonido puede ser demasiado literal, mientras que la imagen de la que se elimina el sonido puede tener la capacidad de grabarse en la memoria, del mismo modo que el sonido sin la imagen puede convertirse en parte de nuestro ser.¹⁷⁰

Una posición que resuena con la búsqueda en *Límites* es la de Ximena Alarcón¹⁷¹ que, a través de la presentación de INTIMAL, produce un ejemplo claro de la encarnación fenomenológica de la escucha y la producción de sonido a través de respirar. Aunque la autora desarrolló este performance/aplicación a partir de un contexto de mujeres colombianas migrantes, este proyecto puede servir como ejemplo de la instrumentalización de la fenomenología del sonido y su interrelación con las condiciones socioeconómicas y políticas individuales y colectivas.

¹⁶⁹ Mieko Kanno, “Making Sound, Making Music,” in *Knowing in Performing* (transcript Verlag, 2021), 77–88, <https://doi.org/10.1515/9783839452875-007>. p. 86. [For the performer who is the maker of artistic encounters, musical communication amounts to juggling contingencies that arise from each particular occasion of musical performance.]

¹⁷⁰ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p. 29. [The image that interprets a sound may be too literal, while the image from which the sound is removed may have the capacity to burn itself into memory, just as the sound without the picture can become a part of our very self.]

¹⁷¹ Ximena Alarcón-Díaz, “Breathing (as Listening): An Emotional Bridge for Telepresence,” in *The Body in Sound, Music and Performance* (Focal Press, 2022), 243–64, <https://doi.org/10.4324/9781003008217-22>.

Sonografías, recorridos y composición

En el caso de la geografía como matematización del espacio, Salomé Voegelin discute acerca de la abstracción que la geografía hace de la narratividad del espacio en términos de multiplicidad de experiencias. Los datos duros, las gráficas, las estadísticas son el correlato cuantitativo de la configuración cualitativa del poder, aquel poder que se crea y se ejerce continuamente con la interacción de los sujetos y el ejercicio de percepción/comunicación del que son agentes. Así como las relaciones personales y colectivas que se tejen con el espacio

Uno de los momentos discursivos importantes de la presente sección tiene su raíz en la explicación a partir del texto de Brandon LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*, donde el autor explora las posibilidades de la generación de conocimiento a partir de la escucha, de examinar ampliamente y de manera situada el cómo lo sonoro atraviesa tanto lo perceptivo como lo cognitivo, siendo que estos procesos son recíprocos y mutuamente constitutivos. Para LaBelle, “escuchar se convierte más en un acto de proyección imaginaria y transferencia, muchas veces ocupando una zona temporal donde la fuente visual fue suspendida y reconfigurada en concordancia con la asociación auditiva.”¹⁷² De esta manera, se analizará a partir de una rápida conceptualización de sujeto, cómo los sujetos comparten la experiencia capitalista tardía de la ciudad y cómo la escucha es fundamental para dar una explicación de la forma en la que los sujetos dotan de sentido esta experiencia.

El paseo diario, como práctica intermedia, imparte un flujo rítmico elemental a las estructuras más fijas de la rutina diaria. El cuerpo individual en este sentido no es tanto un agente que resiste, sino un movimiento en continua negociación dentro de los patrones circundantes. Desde esta perspectiva, el pequeño espacio de la acera ofrece un escenario generativo de narraciones que despliegan este proceso al tiempo que ponen de relieve nuevas configuraciones, excitaciones repentinas, discusiones, toda una economía promiscua y difícil en el seno de la vida pública.¹⁷³

¹⁷² LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. p. xx [Accordingly, listening became more fully an act of imaginary projection and transference, often occupying a temporal zone where a visual source was suspended and reconfigured according to auditory association]

¹⁷³ Ibid. p. 90. [The daily stroll, as an intermediate practice, imparts an elemental rhythmic flux to the more fixed structures of daily routine. The individual body in this regard is not so much a resisting agent, but a movement in

Esta manera de apropiación del espacio sonoro a través del caminar puede considerarse como una forma de producir una escucha propia y al mismo tiempo impactar en la formación de cultura al influir en otras maneras de significación individual que resonará en lo social. El caminar por la ciudad, aunque pudiera parecer una actividad solitaria, es una actividad comunitaria en tanto los paseantes constituyen un grupo heterogéneo de personas que conviven dentro de un campo sonoro y cada persona desarrolla actos de percepción y de modulación o movimientos corporales que ejercen una impronta sonora en ellas mismas y en el espacio sonoro compartido.

En el marco sonoro de *Límites*, la dislocación planeada de los lugares y los sonidos pretende cuestionar las dinámicas establecidas entre los lugares y sus habitantes. Sin embargo, la misma plasticidad de la abstracción sonora y la abstracción visual de la ciudad se conjugan en una re-identificación. Pareciera que el contexto latinoamericano de los y las colaboradoras de la pieza se disuelven e incluso los pregoneros en portugués se sienten en casa en Toluca, México. En el caso del sonido, si no se puede ir al bosque, al mar, a la montaña o al campo, se producen y se consumen Paisajes sonoros que nos den la experiencia de estar ahí donde no estamos y a través de la escucha experimentemos tales geografías. Lo malicioso de estas prácticas está en la exclusión que tiene su génesis en la capacidad de adquisición de mercancías, entre más se pueda consumir, más se puede estar cómodo dentro del sistema. Si no se puede consumir las mercancías que se oponen a las realidades culturales, contextuales, sociales, económicas, entonces se está fuera de la idealidad que tanto la publicidad como las mismas mercancías afirman encarnar.

El paisaje sonoro urbano es en sí mismo un material contorneado, interrumpido o apropiado a través de una reunión de cuerpos individuales y sistemas administrativos más grandes. A partir de señales de cruce peatonal, alarmas de advertencia y voces electrónicas, las calles urbanas estructuran y dan forma audible a escala masiva a las trayectorias de las personas en movimiento. En contraste, los individuos complementan o remodelan estas estructuras a través de prácticas que [...] forman una ruptura o interferencia moduladora. Desde el uso de iPod y teléfonos móviles

continual negotiation within surrounding patterns. From this perspective, the small space of the sidewalk offers a generative stage for narratives that unfold this process while bringing into relief new configurations, sudden excitement, arguments, an entire promiscuous and difficult economy at the heart of public life.]

hasta instrumentos musicales y dispositivos de detección en vivo, estas señales se pueden escuchar para formar un diálogo de mediación entre el cuerpo individual y los sonidos estructurantes más importantes realizados por la ciudad. En este sentido, la topografía auditiva del medio urbano se escucha como la mezcla de diferentes flujos y ritmos que cambian a través de gradaciones de libertad y detención, una experiencia que oscila entre sentirse abrumado y apoyado, y latir dentro de la economía escritural.¹⁷⁴

Para el sociólogo alemán Hartmut Rosa

Los sujetos se caracterizan por dos propiedades que se mantienen invariantes a pesar de las variaciones en la relación con el mundo: en primer lugar, son aquellas entidades que *tienen experiencias* o -si se tiene en cuenta que las experiencias siempre están constituidas intersubjetivamente- aquellas entidades en las cuales las experiencias se manifiestan; y, en segundo lugar, son el lugar en el que se materializa la energía motivacional y, por tanto, donde los impulsos a la acción surten efecto. Esto, por su parte, pone de manifiesto que los sujetos, como afirma la tradición fenomenológica desde Edmund Husserl, siempre están relacionados intencionalmente con "su" mundo; y que no se trata solo de un vínculo únicamente cognitivo, sino de una relación que es siempre también evaluativa y existencial. De esta manera, los sujetos son entendidos como entidades que son *encontradas* por el mundo y que toman una posición *intencional* ante él: el mundo se les manifiesta siempre ya como significativo en términos positivos (en el sentido de un desear) o negativo (en el sentido de un temer). Las relaciones con el mundo, por tanto, también pueden ser comprendidas como "concreciones de la intencionalidad"¹⁷⁵

Como los sujetos están ante el mundo y en el mundo, este estar es colectivo, los sujetos también están ante otros sujetos que están en el mundo. Podemos pensar esta colectividad de sujetos

¹⁷⁴ Ibid. p. 94 [The urban soundscape is itself a material contoured, disrupted, or appropriated through a meeting of individual bodies and larger administrative systems. From crosswalk signals, warning alarms, and electronic voices, the urban streets structure and audibly shape on a mass scale the trajectories of people on the move. In contrast, individuals supplement or reshape these structures through practices that [...] form a modulating break or interference. From iPod and mobile phone use to musical instruments and live sensing devices, such signals can be heard to form a mediating dialogue between the individual body and greater structuring sounds performed by the city. In this sense, the auditory topography of the urban milieu is heard as the mingling of differing flows and rhythms that shift through gradations of freedom and arrest—an experience oscillating between feeling overwhelmed and supported, and beating within the scriptural economy]

¹⁷⁵ Rosa, *Resonancia: Una Sociología de La Relación Con El Mundo*. p. 54

agrupados en campos espaciales o geográficos denominados ciudades. La ciudad ocupa un lugar central en la experiencia del capitalismo tardío. Los habitantes de la ciudad estamos perdidos en la inmensidad de estímulos perceptivos y cognitivos que constantemente atacan o saturan las posibilidades experienciales de las personas, tanto por los estímulos visuales, auditivos, olfativos, o sensitivos, como por la saturación de la capacidad de deseo que implica estar expuestos a los mecanismos de la sociedad de consumo.

La ciudad ocupa un lugar central en la experiencia del capitalismo tardío. Los habitantes de la ciudad estamos perdidos en la inmensidad de estímulos perceptivos y cognitivos que constantemente atacan o saturan las posibilidades experienciales de las personas, tanto por los estímulos visuales, auditivos, olfativos, o sensitivos, como por la saturación de la capacidad de deseo que implica estar expuestos a los mecanismos de la sociedad de consumo. Como nos dice LaBelle: “El ritmo, al juntar el calor de la onda sonora con la materialidad del entorno construido, esculpe una figura espacio-temporal cuyas energías delimitan temporalmente la ciudad”.¹⁷⁶ En este sentido, parecería necesario que existiese un lugar donde los sentidos no estén sometidos a tal sobrecarga. El relajar la percepción, tanto de manera sensorial como emocional está ligado al salir de las condiciones de la vida productiva, lo que aparecería, en términos de descanso del trabajo. Pareciera que inmediatamente aparece la figura del descanso con el concepto del hogar.

Sin embargo, una de las condiciones sociales que tenemos es que, si nos queremos resguardar en el hogar, compartimos la espacialidad del hogar dentro de la ciudad, y con ello, compartimos la espacialidad del hogar con la proximidad de otros hogares, habitados por personas que buscan el descanso de la vida social productiva como nosotros. Aquí aparecen conflictos en la comunidad, ya que estamos ante el otro, con quien compartimos el espacio físico y social de la ciudad y, a la vez, compartimos el espacio del hogar en el que supondríamos no compartido o separado.

¹⁷⁶ LaBelle, *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. p. 106. [Rhythm, in piecing together the heat of the sound wave with the materiality of the built environment, sculpts out a time-space figure whose energies temporally demarcate the city.]

En *Límites*, los lugares de descanso aparecen difuminados y absorbidos por los espacios urbanos. Estas ciudades pueden ser editadas visualmente, cortando y pegando, con transiciones de una a otra para disimular tanto su consonancia como su disonancia. Así, en *Límites*, las ciudades de Santiago, Toluca, Morelia, Zacatecas y Ciudad de México, se ramifican unas en otras, las fronteras geográficas se disuelven y, como una gran masa urbana, la ciudad se define el hilo conductor sonoro.

Es interesante anotar que estas ciudades latinoamericanas, con sus peculiaridades particulares podrían ser de un mismo país. Las diferencias con las demás ciudades del continente no son claras por la naturaleza de la pieza, en la que no es posible converger imágenes de otras ciudades al no contar con colaboradores al momento de producir la pieza. Sin embargo, parecería que se puede hacer una generalización de las topologías del Sur Global: existen varios videos que enfatizan la similitud entre Perú y Afganistán, de manera que se convierte en una cuestión de adivinar a partir de una imagen fija si la ciudad mostrada se encuentra en Afganistán o Perú¹⁷⁷. Definitivamente, resulta fácil confundir las localidades de ambos países. *Límites* aprovecha de manera indirecta estas similitudes con las ciudades que presenta desarticuladas. Los habitantes de una u otra localidad podrían identificar sus territorios familiares, sin embargo, no la mezcla y desconexión son potencias de la composición de nuevos sentidos.

Al mencionar los territorios habituales de los colaboradores, se puede extrapolar y decir que las personas tienen lugares familiares, no en el sentido filial sino en un sentido de habitar cotidiano: a estos lugares se les puede llamar hogar. LaBelle retoma a Bachelard diciendo que el hogar es un estado psíquico que resuena con la intimidad que es disfrutada desde una vida emocional que se contrapone al crecimiento de la metrópolis, al trabajo, a las mercancías y como un lugar específico que funciona como centro para la reparación psíquica o emocional. El hogar también puede entenderse con relación a la condición de habitar, como Merleau-Ponty habla de habitar el mundo, pero no basta con habitarlo, sino que debemos hacer que este mundo que habitamos sea

¹⁷⁷ De manera tragicómica está este video que reseña a otro video que muestra imágenes y espera que la persona que mira el video adivine si la imagen urbana es de alguna parte de Perú o de Afganistán.
<https://www.youtube.com/watch?v=MbGqrAQmzKU>

nuestro hogar para estar compenetrados con el mundo de manera simbólica, comunicativa, psíquica y emocional dotándonos y dotándolo de sentido.

LaBelle retoma a Bachelard diciendo que el hogar es un estado psíquico que resuena con la intimidad que es disfrutada desde una vida emocional que se contrapone al crecimiento de la metrópolis, al trabajo, a las mercancías y como un lugar específico que funciona como centro para la reparación psíquica o emocional.¹⁷⁸ Es así que, también

la producción del hogar está íntimamente ligada a la concepción burguesa de privacidad, entretejiendo la afluencia de la clase media con el retraimiento estable de la complejidad completa y la mezcla de las experiencias cotidianas.¹⁷⁹

El hogar también puede entenderse con relación a la condición de habitar, como Merleau-Ponty habla de habitar el mundo, pero no basta con habitarlo, sino que debemos hacer que este mundo que habitamos sea nuestro hogar para estar compenetrados con el mundo de manera simbólica, comunicativa, psíquica y emocional dotándonos y dotándolo de sentido.

Sin embargo, una de las condiciones sociales que tenemos es que, si nos queremos resguardar en el hogar, compartimos la espacialidad del hogar dentro de la ciudad, y con ello, compartimos la espacialidad del hogar con la proximidad de otros hogares, habitados por personas que buscan el descanso de la vida social productiva como nosotros. Aquí aparecen conflictos en la comunidad, ya que estamos ante el otro, con quien compartimos el espacio físico y social de la ciudad y, a la vez, compartimos el espacio del hogar en el que supondríamos no compartido o separado.

LaBelle señala que

Si bien es comprensible en términos de búsqueda de soluciones prácticas para el vecino ruidoso, tal visión se presta radicalmente a una pobreza social general, haciéndose eco del núcleo mismo de la planificación suburbana en la búsqueda de "grupos similares" en la formación de una

¹⁷⁸ Cfr. LaBelle, *Acoustic Territories : Sound Culture and Everyday Life*. p. 50

¹⁷⁹ Ibid. p. 50 [production of the home is intimately linked to the bourgeois conception of privacy, interweaving middle-class affluence with a steady withdrawal from the full complexity and intermixing of everyday experiences]

"comunidad". El silencio, al actuar como principio ordenador social a través del cual la vida doméstica encuentra equilibrio, viene a ejercer un efecto homogeneizador. Funcionando como una base imaginaria para una vida armoniosa, un entorno más tranquilo necesariamente remodela las posibilidades de interacción social, caracterizando al "otro" como un ruido que siempre rompe con lo común. De esta manera, el silencio es un ideal resbaladizo, ya que reúne dentro de la imaginación un conjunto de valores aparentemente positivos que, cuando se superponen al comportamiento social y comunitario, prestan a la comprensión del lugar y la ubicación una intolerancia contenciosa.¹⁸⁰

Aquí aparecen dos conceptos importantes, el ruido y el silencio. LaBelle hace la anotación de cómo el ruido podría preceder a la existencia: "al molestarte, genero también un espacio para conocernos en extremo. Podría decirse que el ruido realmente nos hace visibles".¹⁸¹

En contraposición, acerca del silencio como mercancía burguesa que separa o implica separar la pobreza y la marginación que trae consigo el ruido, con la sacralidad, la maravilla de la separación con el entorno. El separarse de del mundo a partir de la negación de la percepción sonora es un gesto ideal que invoca la separación, la intolerancia al ruido de los demás, como si el silencio residiera en uno mismo y a través de expandirlo se homogeniza la experiencia del mundo, en este caso del mundo privilegiado, alejado de la urbe, del caos, de la gente y de lo sucio.

Si recontextualizamos la metáfora del silencio de la vida privada en contra del bullicio de la ciudad o de la vida pública, nos encontramos de nuevo con la necesidad del silencio para la

¹⁸⁰ Ibid. p. 55 [While understandable in terms of searching for practical solutions to the noisy neighbor, such a view radically lends to a general social poverty, echoing the very core of suburban planning in seeking "like groups" in the formation of "community." Silence, in acting as a social ordering principle through which domestic life finds balance, comes to perform a homogenizing effect. Functioning as an imagined base for harmonious living, a quieter environment necessarily reshapes the possibilities for social interaction, characterizing "the other" as a noise always already breaking commonality. In this way, silence is a slippery ideal as it gathers within the imagination a set of seemingly positive values that when overlaid onto social behavior and community lends to understandings of place and placement a contentious intolerance]

¹⁸¹ Ibid. p. 62 [in disturbing you, I also create a space for knowing each other in the extreme. Noise might be said to truly make us visible]

separación del mundo exterior con el mundo interior. Como si el inhóspito mundo exterior pudiera soportarse con la resistencia interior.

A partir de las condiciones materiales de la estratificación de clases sociales y de los modos de producción de mercancías y la producción misma de la subjetividad, Salomé Voegelin nos dirá que los trabajadores deberían tener el derecho a su propia “cultura sonora”.¹⁸² Sin embargo, no es claro si esta cultura sonora tiene las características necesarias para la conformación completa del sistema capitalista, llámese una dinámica de desgaste y descanso, o si esta cultura sonora propia de los trabajadores está en contraposición del modelo de producción actual. Este modelo de producción ya no se aplica a la producción de mercancías, sino a la experiencia de mundo, a la producción de la subjetividad y a la configuración o conformación de los sujetos dentro del mundo y del mismo mundo.

Podemos comparar la relación del mundo interior con el mundo exterior con la relación entre música y ruido. En términos compositivos, pareciera que el ruido apela a lo que es disruptivo en el mundo. El ruido estorba, porque el ruido es la falta de organización. Voegelin nos dice, resonando con la frase anterior de LaBelle: “El ruido es la música de las demás personas”¹⁸³ pero lo podemos ampliar hacia la relación interpersonal que ocurre en las ciudades. Desde el pensar que el Otro es lo diferente a mí y a mis gustos. Los gustos musicales pueden dar mucha información sobre los presupuestos culturales, contextuales y sociales de las personas, pero no se ahondará en esto. Para Voegelin

mi ruido me interpola y dentro de esa relación estoy a salvo. Lo que escucho, sin embargo, sólo será mi posición de escucha defensiva. Sorda hacia cualquier otra cosa, mi esfuerzo-de-escucha-hacer-ruido defiende mi espacio, pero también deja puesta mi posición socio-estética. Es el escudo sónico en mi lucha por el espacio y el control. En esta instancia particular se revela mi no-deseo de socializar con mis vecinos y disfrutar la alegría de su carnita asada, ni desearles que les salga bien. En un sentido más general, el ruido amplifica las relaciones sociales y sigue la

¹⁸² Ibid. p. 53

¹⁸³ Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. p. 44. [Noise is other people's music.]

trayectoria de la lucha por la identidad o el espacio dentro de la estrecha organización demográfica y arquitectónica de una ciudad. En este sentido, el ruido es un significante social: determina fronteras que no son visibles y libra guerras invisibles.¹⁸⁴

La generación del sonido, del ruido o de la expresión propia de la identidad individual puede tener un origen con la producción de la voz, desde las vocalizaciones más simples, pasando por el lenguaje o el canto, la voz es un instrumento propio que tiene repercusiones en lo público y en lo privado, en la comunidad, en la ciudad, Hartmut Rosa anota que

no es casual que, en alemán, el derecho a la participación política (en las elecciones), el derecho al habla en el mundo político, sea "la voz" de un ciudadano. Tener una voz es equivalente aquí a participar en el mundo (político), a ser escuchado y generar una *respuesta* de la esfera de las instituciones públicas.¹⁸⁵

Voegelin nos dice sobre la percepción sonora del ambiente que

Mi ambiente acústico se expande fuera de mí y obtiene perspectiva, sus sonidos se mueven lentamente hacia las fuentes visuales que los barren. Ellos ahora pertenecen a los hacedores de sonido a mi alrededor, quienes penetran el tapón de nieve de mis oídos, repudiando mi propio mutismo. La tensión silente se rompe y con ella mi escucha enfocada.¹⁸⁶

El espacio puede transformarse, desdibujarse, o desaparecer, pero el sonido que percibimos contiene suficiente información espacial para asegurarnos que seguimos habitando el mundo.

¹⁸⁴ Ibid. p. 45 [My noise interpolates me and within that relationship I am safe. What I hear, however, will only be my defensive listening position. Deaf to anything else my noise-making-listening-effort defends my space but it also sets my socio-aesthetic position. It is the sonic shield in my struggle for space and control. In this particular instance it reveals my non-desire to socialize with my neighbours to share with them in the joy of their barbecue, nor to wish them well with it. In a more general sense noise amplifies social relations and tracks the struggle for identity and space within the tight architectural and demographic organization of a city. In this sense, noise is a social signifier: determining unseen boundaries and waging invisible wars.]

¹⁸⁵ Rosa, *Resonancia: Una Sociología de La Relación Con El Mundo*. p. 90

¹⁸⁶ Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. p. 117 [My acoustic environment expands away from me and gains a perspective, its sounds slowly moving into the visual sources that sweep them up. They belong to the sound makers around me now, who penetrate through the cover of snow into my ears, disowning me my own quietness. The silent tension is broken and with it my focused listening]

Voegelin cuestiona la política que busca la violencia, en donde únicamente la respuesta es la misma violencia. Ella propone una posibilidad política del sonido para evitar este ciclo, ya que “la violencia no se responde con anti-violencia, sino con un grito que llama desde las posibilidades que no han sido vistas hacia su existencia que activan el deseo y crean acciones de una imaginación plural”.¹⁸⁷ Si partimos de esta imaginación, será una imaginación sónica, la cual invita a la resonancia con otro en un espacio compartido.

Rosa también examina de manera analítica tanto ese espacio, como la resonancia compartida, y para él, esta resonancia es

una forma de relación constituida por a←fección y e→moción, interés intrínseco y expectativa de autoeficacia, en la cual el sujeto y el mundo se conmueven y a la vez se transforman mutuamente. La resonancia no es una relación de eco, sino de respuesta; presupone que ambos lados hablen *con voz propia*, y esto solo es posible cuando entran en juego valoraciones fuertes. La resonancia implica un momento de indisponibilidad constitutiva.

Las relaciones de resonancia presuponen que el sujeto y el mundo sean lo suficientemente "cerrados" y consistentes como para poder hablar con voz propia, y lo suficientemente abiertos como para dejarse afectar o alcanzar.¹⁸⁸

Como dentro del espacio o mundo ocurren estas relaciones de resonancia, Voegelin nos advierte sobre el equiparar el espacio entendido desde el sonido con el espacio geográfico o cartográfico:

Una geografía del sonido no tiene mapas; no produce cartografía. Es la geografía de los encuentros, pérdidas, eventos y casualidades: trayectorias invisibles y configuraciones entre personas y cosas, desdoblado la dimensión de lo actual mientras forma sin forma la dimensión de su posibilidad, y performando secretamente territorios imposibles¹⁸⁹

¹⁸⁷ Salomé Voegelin, *The Political Possibility of Sound, The Political Possibility of Sound* (Bloomsbury Academic, 2019), <https://doi.org/10.5040/9781501312199-006>, p. 29

¹⁸⁸ Rosa, *Resonancia: Una Sociología de La Relación Con El Mundo*. p. 227.

¹⁸⁹ Voegelin, *The Political Possibility of Sound*. p. 75 [A geography of sound has no maps; it produces no cartography. It is the geography of encounters, misses, happenstance and events: invisible trajectories and configurations between people and things, unfolding in the dimension of the actual while formlessly forming the dimensions of its possibility, and secretly performing the impossible territories]

Seán Street se cuestiona sobre la aplicación cartográfica que es principalmente visual y nos pregunta: “¿Y si los mapas pudieran hablar? ¿Qué pasaría si la cartografía de la forma y el lugar pudiera vincularse a la cartografía del pensamiento y la imaginación?”¹⁹⁰ Seguramente la cartografía sonora que imagina Street es diferente a la que tenemos actualmente con las aplicaciones de navegación que nos pueden indicar hacia qué dirección ir, si hay accidentes en la ruta marcada o cuánto tiempo nos hará falta para llegar al destino. Sin embargo, esos destinos están condicionados por la óptima velocidad, el óptimo trazado urbano y la especulación sobre el tráfico automotriz.

Estas rutas automatizadas y abstractas sustraen elementos que regularmente asociamos con un recorrido: perdernos, observar el paisaje, frustrarnos por la pobre elección de ruta, o maravillarnos con alguna nueva construcción o decepcionarnos de la implementación de una solución al tránsito vehicular deficiente o innecesaria. En este sentido, sobre los recorridos desde la escucha, Street nos dice:

el lugar en sí puede proporcionar momentos de descubrimiento sonoro. Crecemos y vivimos dentro de nuestros entornos, y estar arraigados en un lugar es reconocer alguna forma de identidad compartida con ese lugar, y todo lugar tiene su propio sonido, si estamos lo suficientemente sintonizados para escucharlo. Principalmente, nos movemos dentro de nuestros paisajes, ciudades y pueblos con una familiaridad que prohíbe la sensación de singularidad dentro del paisaje sonoro de un lugar en particular; En otras palabras, estamos tan acostumbrados a ello que lo damos por sentado y fallamos en *escuchar*.¹⁹¹

Pareciera que la naturaleza únicamente está referida en los *paisajes sonoros*. Aunque el gesto del paisaje sonoro sea la presentación sin mediación de la naturaleza sonora de determinado tiempo

¹⁹⁰ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p. 30. [What if maps could talk? What if the cartography of shape and place could be tethered to the cartography of thought and imagination?]

¹⁹¹ Ibid. p. 40. [the place itself may provide moments of sonic discovery. We grow and live within our environments, and to be rooted in a place is to acknowledge some form of shared identity with that place, and everywhere has its own sound, if we are tuned enough to hear it. Mostly, we move within our landscapes, cities and towns with a familiarity that prohibits the sense of uniqueness within the soundscape of a particular place; we are, in other words, so used to it that we take it for granted and fail to *listen*.]

y lugar, es innegable la mediación que el productor impone al producto sonoro. Entre los elementos que se pueden distinguir como fundamentales en la percepción y conformación de la escucha en los paisajes sonoros, tenemos que los sonidos específicos se obtienen por la utilización de herramienta técnicas y tecnológicas como micrófonos cardioides (o micrófonos unidireccionales) es que ignoran un espectro espacial del ambiente sonoro y se concentran en captar las ondas sonoras frente al micrófono y atenuar lo captado en la dirección opuesta. Aquí, pues, existe una curaduría sobre el espectro sonoro que se quiere capturar para después editar, modificar al antojo o a la exigencia comercial.

A partir de este punto, podemos trazar una relación entre las manifestaciones sonoras propias con los intentos de comunicación, teniendo en cuenta que estos sonidos propios producidos se encuentran en un contexto de resonancia que busca comunicar y al mismo tiempo formar e informar el mundo.

Para Mieko Kanno, “hacer música es sobre descubrir un potencial comunicativo. Aunque, hacer algo expresivo es tener una intención. Mi aseveración es que, en tanto el proceso, la diferencia principal entre hacer sonido y hacer música yace en la naturaleza del diseño musical: cómo diseñamos un encuentro musical, y qué tipo de encuentro es, para así enmarcar esta intención.”¹⁹²

Si extendemos el concepto de hacer música hacia una concepción extendida de composición, se mantiene la dinámica comunicativa que existe entre el mundo y el sujeto en tanto relación que forma e informa a ambos, tanto en lo individual como en lo colectivo, ya sea en una comunidad de personas o en un conjunto de mundos que se viven o se experimentan de manera simultánea.

Para que el resultado de la composición sea comunicativo, tendría que enmarcar la intención comunicativa y de encuentro. Sobre esto Voegelin nos dice que existe una paradoja para el artista que se dedica al sonido fuera de los límites del paradigma musical. Lo cual subraya la necesidad

¹⁹² Kanno, “Making Sound, Making Music.” p. 84 [making music is about figuring out a communicative potential. Yet, making some- thing expressive is an intention. My contention is that, with regard to the process, the main difference between making sound and making music lies in the nature of a musical design: how we design a musical encounter, and what kind of encounter it is, in order to frame this intention]

de una estética y una filosofía específicas para el arte sonoro, y explica por qué no puede seguir las teorías de la musicología. Si no hay un contexto o una infraestructura crítica para discutir su obra, si no hay un entendimiento de cómo sus sonidos podrían ser escuchados en lugar de su música, entonces su trabajo pasará desapercibido.¹⁹³

Si bien, la composición musical y como extensión la composición sonora depende de las habilidades para articular un discurso, ya sea desde la práctica música, la práctica comercial, la exploración sonora, la antropología sonora, o una práctica que busca sentido, se pueden producir discursos o significaciones a partir de la escucha y el sonido, compartidos colectivamente. En el caso de que las manifestaciones culturales ocupen el lugar central en la producción de sentido, en el momento de la escucha, si esa producción de objetos sonoros llega a otros oídos, su sentido y su significación pueden cambiar.

El objetivo de una escucha crítica es una producción sonora fuera de las prácticas de repetición de los discursos, de la posible dislocación de las dinámicas mercantiles, tanto desde el tiempo de producción, como el tiempo de uso, o tiempo de disfrute. Con Attali, pensamos que:

[1]a composición da paso así a una inquietante concepción de la historia, abierta, inestable, en donde el trabajo no ritma ya la acumulación, en donde el objeto no es ya un almacenamiento de carencias, en donde la música es portadora de la reapropiación del tiempo y del espacio. El tiempo no fluye ya linealmente, sino que se cristaliza a veces en códigos estables en donde la composición de todos se vuelve compatible, a veces en un tiempo múltiple en donde los ritmos, los estilos y los códigos se desfasan, las interdependencias se hacen más pesadas y las reglas se disuelven.¹⁹⁴

¹⁹³ Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. p. 199.

¹⁹⁴ Attali, *Ruidos: Ensayo Sobre La Economía Política de La Música*. p.217.

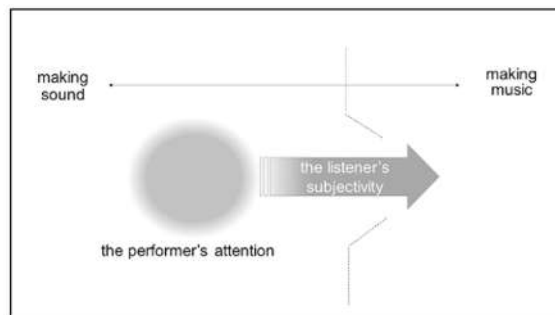
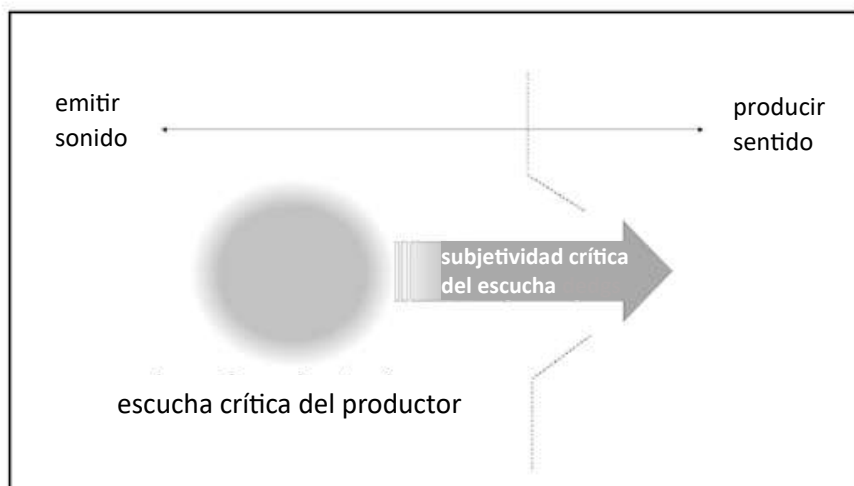


Fig. 2: Activities and locations for making sense of music

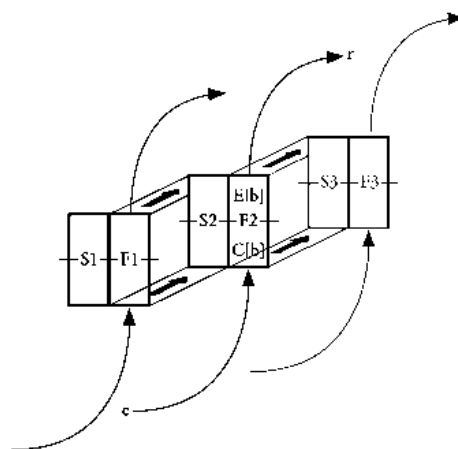
Tomado de Mieko Kanno, "Making Sound, Making Music," in *Knowing in Performing*, (Transcript Verlag, 2021), 85.

A partir del esquema anterior podemos proponer el propio, a partir del cual se toma como punto de partida la emisión sonora, y, a partir de la atención/escucha/crítica de quien emite el sonido, se performa una composición en conjunto con la subjetividad de quien escucha o escuchará tal emisión sonora. La peculiaridad será que la emisión sonora compuesta tendrá sentido tanto para el emisor como para el escucha, compuesto por la intersección de ambos, para dar lugar a la creación de sentido, de cultura y de cambio.



Este mismo esquema, puede ser ayudado de otro, producido por Bolívar Echeverría y contenido en su libro *Definición de la cultura*. En ese esquema, el filósofo naturalizado mexicano ilustra cómo a través del tiempo cambia la manera en la que nos relacionamos con la sustancia y la forma de los signos dentro de un circuito de emisión y recepción de un signo con su respectivo contenido y expresión. A través del tiempo, la sustancia es sustituida por la forma y la forma se cristalizará en sustancia. A cada paso, los contenidos y las expresiones seguirán cambiando para adaptarse a tales formas. Lo mismo sucede con los signos sonoros, cambia su sustancialidad para dar cabida a una forma en donde juegan su expresión y su contenido, para cristalizarse como una actualización del momento de autodeterminación de la comunidad que habla (emite sonidos o música) y escucha.

DIAGRAMA 5. *Forma de formas*
(el encabalgamiento de los signos)



S1, S2, S3 y F1, F2, F3 = sustancia y forma de los signos
1, 2 y 3, respectivamente
e = emisión
r = recepción

De esta manera, la composición de expresiones sonoras, o signos sonoros, se puede actualizar para modificar los significados imbricados culturalmente y dar paso a nuevas expresiones culturales, económicas, y/o políticas.

Trayendo de nueva cuenta a Rosa y su concepto de resonancia, podemos amalgamar lo que propone Attali en *Ruidos*, y, dentro de este entramado, urdir con las propuestas de Kanno y Echeverría para que la incomunicabilidad no se apropie del despliegue de significados y los anule, para desterrar al silencio de las prácticas comunicativas y de agenciamiento o reconocimiento, y para exigir que, desde uno mismo, cada uno, producir actos de voz, de sonido, para poder exigirlo también al Otro, a los demás. Es de esta manera desde dónde toma forma la propuesta general *Límites* como pieza audiovisual colaborativa: dotar de bases teóricas para propiciar la apropiación de los elementos sonoros en detrimento de una economía capitalista de los sonidos, y por lo mismo, una mercantilización de las voces, de la escucha y de la expresión y el sentido.

Quinta Ruta

Silencio y significación

Durante las rutas recorridas hemos analizado las posibilidades del sonido y la escucha. Considero que falta un acercamiento al elemento que circunda estas operaciones. Podemos abrir el silencio, diseccionarlo, o incluso el silencio puede imponerse, fracturar la sonoridad, y, al mismo tiempo, funcionar como un nuevo inicio, un sustrato generativo de sentido y de sonido. La expectativa operará de la misma manera en el silencio que en la escucha, así como lo analizamos en la segunda ruta. Seán Street nos dice que “[e]l sonido y el silencio son políticos; una población intelectualizada, obstinada y vocal, que expresa su identidad –una voz formada por individuos– ha sido desde hace mucho tiempo inquietante para los órganos de gobierno”.¹⁹⁵ A partir de esta faceta política del silencio, podemos intercalar un vistazo sobre sus posibilidades dentro de la producción de significación y de la producción sonora misma.

La propuesta principal del texto *La significación del silencio* de Luis Villoro es que las palabras son incapaces de significar cabalmente la experiencia del mundo vivido. Villoro propone que el silencio cumple una función muy similar al lenguaje, en el sentido de tener una expresividad y formularse como posibilidad de generar un sistema simbólico integrado a las palabras. En este sentido, el silencio funge como contraparte, génesis y finalidad del lenguaje. En palabras de Villoro: “El intento de mostrar el mundo tal como es vivido conducía a la negación de la palabra y ésta, en su límite, al silencio.”¹⁹⁶

Villoro explica que “No necesito de palabras para significar; cualquier conducta dirigida al mundo puede hacerlo.”¹⁹⁷ Lo cual puede significar dos cosas: la primera es la antesala para afirmar que el silencio es capaz de significar; la segunda, es que a partir de una actitud dirigida desde y hacia el mundo, cuenta con la capacidad de producirse como una actitud simbólica cargada de significado.

¹⁹⁵ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p.87. [Sound and silence are political; an intellectualized, opinionated and vocal populace, expressing its identity—a voice made up of individuals—has long since been unsettling to governing bodies.]

¹⁹⁶ Luis Villoro, *La Significación Del Silencio* (Fondo de Cultura Económica, 2016). p. 62.

¹⁹⁷ *Ibid.* p. 50.

El caso que se defenderá aquí es que el sonido, la producción de sonido, contiene elementos simbólicos y de significación que lo ubican como una alternativa tanto al lenguaje como al silencio.

El carácter sonoro de las palabras se enturbia con la con la palabra escrita, que si bien mantiene su sonoridad como componente integral al idioma desde el cuál se emiten las palabras, la abstracción de la lectura le brinda un matiz que refuerza la idea de que la palabra no contiene la presencia del mundo vivido.

En el sonido de las palabras todavía quedan resabios de aquel mundo vivido, el mundo de la experiencia, condensado en significados que toman el lugar de la experiencia y permiten hablar acerca del mundo, de las experiencias y de lo que tuvo lugar.

Las palabras recogen la experiencia vivida como una abstracción que es comunicable, si bien se pierde la presencia de los fenómenos. Una posición similar la podemos encontrar en el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, en la *Fenomenología de la percepción*, cuando escribe: “El gesto lingüístico, como todos los demás, dibuja él mismo su sentido”.¹⁹⁸ En este caso, insertos en el desarrollo teórico de Merleau-Ponty, lo que las palabras significan depende de su uso y realización dentro de la percepción de dichas palabras.

El propósito de Villoro es ir más allá de las palabras, y para eso emplea a la figura del poeta. Éste es para Villoro es la figura de un demiurgo que trastoca y tuerce el significado de las palabras para negar la significación de las palabras¹⁹⁹ y transferirle su significado al silencio a través de la negación. Si las palabras dejan de significar, el silencio puede tomar el lugar de las palabras y estar dispuesto de significación efectiva.

Así, como las palabras ocupan la presencia de las experiencias del mundo, el silencio ocupará esta presencia y significación y a través de él podremos compartir el mundo vivido. Rogelio Laguna analiza el papel del silencio en la filosofía de Villoro y nos explica que “la presencia de las cosas es

¹⁹⁸ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*. p. 203.

¹⁹⁹ Villoro, *La Significación Del Silencio*. p. 61.

una experiencia fundamental que resulta una suerte de trascendental para la conformación del lenguaje y del conocimiento y que por tanto resulta indecible”.²⁰⁰

Si para Villoro el conocimiento verdadero es un movimiento que va del discurso al silencio, la reflexión aquí vertida explorará al silencio no como fin último, sino como componente del proceso de producción de sentido inherente a la conformación cultural de las sociedades, en el mismo sentido que la construcción epistémica, ya que se conforma durante el silencio, pero se efectúa con el sonido.

La sonoridad del lenguaje es uno de los elementos constitutivos para la comunicación. Sin la fijación de significados en los conjuntos de sonidos con la intención de comunicar, faltaría un elemento comunicacional que pueda tomar el lugar de los objetos o las experiencias que se quieren comunicar. En este sentido, el lenguaje posee una materialidad que ejerce el papel de la presencia de un sujeto ya que, siguiendo a Sara Makowski: “La palabra tiene un destino: es para otros, y es alojada por otros. Y es allí cuando la palabra, las palabras, hacen lazo social.”²⁰¹

Villoro propone al silencio como la constitución abstracta del momento previo al movimiento, sin el cual no sucede, pero del que se da cuenta únicamente al enmarcarlo en un ámbito discursivo. Sin embargo, la discursividad se puede expandir a las acciones del día a día mediante el análisis crítico de las relaciones de producción y consumo.

Para Villoro, “Nada sería el verbo si no irrumpiera en el vacío del silencio.”²⁰² El verbo en este caso es la acción de producción de sonido, así como se puede enmarcar al silencio entre la producción de sonido antes y después de él. En el caso del silencio, con la palabra escrita se vuelve incluso más evidente que éste puede desembocar en una lectura en voz alta, con miras a reconquistar la experiencia

²⁰⁰ Rogelio Laguna, “Un Ensayo Sobre El Silencio En La Obra de Luis Villoro,” *Destellos* 1 (2014): 45–56. p. 50.

²⁰¹ Makowski, “Procesos Mentales: Salud y Lazo Social.” p. 79.

²⁰² Villoro, *La Significación Del Silencio*. p. 82.

No obstante, las palabras no son lo único que queda ante y tras el silencio, hay una amplia gama de sonidos producidos por los individuos que pueden cumplir tanto el papel de las palabras como del silencio. En cambio, lo que propone esta ponencia será una vía de modificación semántica, crítica, y epistémica del silencio a través del sonido.

Street presenta una posición similar cuando dice que asimilamos el sonido del entorno de la misma manera que asimilamos las palabras escritas. Por lo que nunca tenemos un completo silencio, sino un espacio donde diversas señales se filtran. Nos convertimos en nuestros propios narradores, dialogando con nosotros mismos, articulando nuestra situación ante el misterioso ser que nos escucha en silencio.²⁰³

Uno de los puntos principales del texto de Villoro es la conformación de un espacio de significación entre las palabras y el silencio, que en un sentido de síntesis queda recubierto por la expresión poética. En la metáfora, el silencio es la urdimbre, la palabra es la trama y el sonido es el material del cual están hechos los hilos del tejido. Caeríamos en un despropósito si pensamos a las palabras sin su composición sonora, ya que, como se dijo antes, mediante la abstracción de las palabras se suplanta a las cosas. Sin embargo, en el sonido algo de la presencia queda y resuena.

Villoro no ignora que el ámbito cultural es la tela de fondo para las significaciones tanto de las palabras como del silencio. Sin embargo, no es explícito dentro del texto analizado cómo funciona la producción cultural en el campo simbólico. Si utilizamos nuevamente la definición de Bolívar Echeverría que mencionamos en la primera ruta: “el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad”,²⁰⁴ podemos urdir que la identidad de una determinada cultura está en el seno de su producción.

En comparación, la definición que Villoro nos da de cultura en el texto *Estado plural, pluralidad de culturas* parecería complementar a la de Echeverría al decir que: “Una cultura no es un objeto

²⁰³ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p.38

²⁰⁴ Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 163-4.

entre otros, sino un conjunto de relaciones posibles entre ciertos sujetos y su mundo circundante”.²⁰⁵ En este sentido, ambos autores proponen una relación entre sujetos, mientras que Echeverría pone énfasis en la producción de identidad y la reproducción, en sentido materialista; mientras que Villoro está en el plano de lo posible.

En el caso de la ampliación de los significados y de la descripción de las experiencias o de los objetos fenoménicos, Merleau-Ponty es claro al poner de fondo el ámbito cultural contrastado con el comunicativo, el lingüístico y el perceptivo cuando remata: “lo que la naturaleza no da, la cultura lo proporciona”²⁰⁶

Salomé Voegelin ha trabajado teóricamente los conceptos de escucha, ruido y silencio en su libro antes mencionado *Listening to noise and silence*. De esta obra podemos utilizar cómo aborda la experiencia del silencio. En palabras de Voegelin “el silencio no es la ausencia de sonido sino el principio de la escucha”.²⁰⁷ De esta manera, podemos dar cuenta que para las palabras pueden proceder generativamente de la escucha, así como la escucha procede generativamente de la percepción y de este ciclo emerge el sentido de las palabras.

La producción de escucha es inseparable a la producción sonora. Ambas son producciones de sentido desde el ámbito cultural, y, como ponderamos tanto con Echeverría como con Villoro, el trasfondo cultural dota de significado a las producciones humanas, y en el caso específico que nos concierne, las producciones sonoras.

Para contrastar la posición de Villoro, podemos regresar y profundizar en la postura teórica de Jaques Derridá, atendiendo a que en el texto que analizamos está desplegando la teoría de Husserl con un acercamiento propio del filósofo francés. De manera rápida, el silencio de la palabra

²⁰⁵ Luis Villoro, *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, Paidós/UNAM, 1999, p. 110.

²⁰⁶ Merleau-Ponty, *Fenomenología de La Percepción*.

²⁰⁷ Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. p. 83 [Silence is not the absence of sound but the beginning of listening.]

implica que el significado (el querer-decir desde Husserl) de la experiencia. Y, en cuanto la palabra es pronunciada, esta significación desaparece para establecer/imponer el sentido del discurso.²⁰⁸

Hemos visto que la diferencia entre señal y expresión era funcional o intencional, no sustancial. Husserl puede, pues, considerar que elementos de orden sustancialmente discursivo (palabras, partes de discurso en general) funcionan en ciertos casos como señales. Y esta función indicativa opera de forma masiva. Todo discurso, en tanto está comprometido en una comunicación y manifiesta vivencias, opera como indicación. En este caso, las palabras actúan como gestos. O más bien, el concepto mismo de gesto debería ser determinado a partir de la indicación como no-expresividad. Husserl admite ciertamente que la función a la que está «originariamente llamada» la expresión es la comunicación (§ 7). Y sin embargo, la expresión no es puramente ella misma jamás en tanto que cumple esta función de origen. Es solamente cuando se suspende la comunicación como puede aparecer la pura expresividad²⁰⁹

Retomando el curso general de la investigación, Ana María Ochoa Gautier pone énfasis importante en el silencio de manera política:

El silencio también se utiliza en el lenguaje político para implicar una política activa de dominación y no participación. En tal uso, se entiende como lo opuesto a "tener voz", donde la voz se presenta como un signo de identidad y presencia del sujeto y se contrasta con tipos de dialogismo que históricamente han sido vistos en la modernidad occidental como una dimensión clave, de la participación política y de la constitución de la esfera pública.²¹⁰

Dentro de esta esfera pública es dónde la apropiación de la producción sonora tiene una de sus aplicaciones prácticas. Podemos romper el silencio impuesto a partir de la transformación de las prácticas cotidianas, de las maneras en las que nos relacionamos con la producción de mercancías en general y con la manera en la que el contexto sociopolítico nos exige prácticas y acciones que

²⁰⁸ Derrida, *La Voz y El Fenómeno*. p. 87.

²⁰⁹ *Ibid.* p. 83.

²¹⁰ Ochoa Gautier, Ana María "Silence" en *Keywords in Sound* (Duke University Press, 2015). [Silence is also used in political language to imply an active politics of domination and non participation. In such use, it is understood as the opposite of "having a voice," where voice is rendered as a sign of identity and presence of the subject and is contrasted with types of dialogism that have historically been seen in Western modernity as a key dimension of political participation and of the constitution of the public sphere.]

podemos cuestionar. De la misma manera en la que en la ruta anterior el concepto de resonancia de Hartmut Rosa implica el utilizar la propia voz.

La propuesta inscrita en *La significación del silencio* sobre la manera en la cual el silencio puede ocupar el lugar de la palabra, así como la palabra ocupa el lugar de las experiencias del mundo vivido es un ir y venir de presencia y ausencia. Villoro parece encontrar el momento dialéctico entre la palabra y el silencio a partir de la significación que se le puede dar a cada uno en momentos determinados.

No obstante, examinar los componentes sónicos de las palabras, el silencio y sus significaciones nos permite interpelar el papel cultural, fenomenológico y perceptivo de la escucha, la comunicación y abundar en la significación. Un punto para explorar en otra ocasión será cómo el acceso a la percepción sonora implica una multiplicación del tiempo de reproducción ya que se puede reproducir una y otra vez la percepción sonora.

Dialéctica de lo sonoro

La manera en la que se conjuga sonido y silencio nos trae a cuenta la especificidad de las estructuras y el lenguaje musicales. Como exponemos en la cuarta ruta, las formas de componer musicalmente y la composición deseada a partir de la generación de sonido, significado y experiencias moldean tanto el medio social como el individual.

La antropóloga argentina Sara Makowski, a partir de las investigaciones que realiza sobre el papel del silencio, el habla y las enfermedades mentales nos ofrece un panorama desde donde podemos aprehender una manera de la relación entre la personalidad de los individuos y algunos de los mecanismos sociales que se imponen sobre los sujetos:

Frente a ese automatismo demoledor [del capitalismo] se encuentra, perplejo, un sujeto que se vive despersonalizado, fragmentado, sin sostenes afectivos y relacionales. Un vendaval de

soledades sin mediaciones, lazos ni dialectos. Lo social se deshilvana: las genealogías se vuelven jirones, las pertenencias se desmoronan, los nombres se borran.²¹¹

En el artículo, Makowski da cuenta de la locura que yace quieta e inmóvil en el silencio, y es gracias a éste que las experiencias en torno a los trastornos mentales parecen cristalizarse en una expresión fenomenológica oculta, no aparente: “El silencio parece perpetuar, en el caso de la locura [una de las manifestaciones más recurrentes en el capitalismo], la impenetrabilidad del delirio, el hermetismo de las certezas y la soledad de la experiencia de la disolución.”²¹² De esta manera, la locura podría parecer un efecto no deseado en el silencio, así como una contraparte a ésta y quizá su solución directa, sin embargo, la investigadora nos ofrece un panorama donde, inmersos en el caos de lo inexpresable, los individuos afectados por la locura experimentan exclusión, marginalización, relegados a las periferias del tejido social. Despojados, viven en un estado de destierro desprovistos de puntos de apoyo, conexiones y significados arraigados.²¹³

Se asume como indicio la posibilidad de que el silencio pueda tener fisuras que habiliten la travesía de las palabras. Filtraciones sonoras que auguren desvíos, historias y lazo social.²¹⁴ Un campo de acción excepcionalmente amplio es el análisis de la música popular, más allá de la cumbia sonidera antes revisada, que podría parecer un nicho de consumo. Por el limitado alcance del presente texto, únicamente habrá destellos referenciales acerca de estos referentes a la música popular.

Por ejemplo, si aplicamos un análisis crítico al álbum *Motomami* (2022) de Rosalía²¹⁵, la manipulación de frecuencias al utilizar filtros para algunos instrumentos, subir el pitch de una canción a la que le hace un *cover*, usar samples de metratellas y audios grabados desde la aplicación Whatsapp,²¹⁶ son elementos que tienen una resonancia cultural por sí mismos, pero,

²¹¹ Makowski, “Procesos Mentales: Salud y Lazo Social.” p. 74.

²¹² Ibid. p. 72

²¹³ Ibid. p. 73.

²¹⁴ Ibid. p. 74.

²¹⁵ <https://open.spotify.com/album/6jbtHi5RojMXoliU2OSolo?si=piLbzyFIRGS5uFUeeioZqA>

²¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=8xGgFmoLRAE>

mezclados, potencian las posibilidades tanto de significación como las de identificación del público con dichos elementos o canciones.

Esto último, donde Rosalía utiliza los audios de su abuelo, recuerda a un sonido lejano que busca el lazo emocional de la memoria, del recuerdo, como hemos repasado en la primera y segunda ruta. Así como el sonido de la voz a través de la línea telefónica o la actual transmisión inalámbrica y satelital es un resabio de aquellas transmisiones de las misiones Apollo y de cualquier misión hacia el espacio exterior. Las frecuencias que se pierden en la transmisión y dan la sensación de lejanía, de vaciamiento, de una interfaz hueca, sin alma, un instrumento comunicativo del cual únicamente percibimos un lado, el mensaje. La apercepción está ausente o velada. Contribuye a la fantasía tecnológica y al relato optimista del capitalismo, la liberación de lo orgánico, la pérdida de la mortandad.

La combinatoria sonora influye en la recepción y significación simbólica y cultural. En el caso de la cumbia rebajada, cómo se vio en la segunda ruta, la intención de dilatación del tiempo, del movimiento cadencioso con el que se busca extender el placer, la fiesta y el gasto, es desmantelado de su potencial crítico y puesto en servicio de la reproducción ideológica capitalista. Las playlists de *Cumbia Rebajada*, *Cumbias de Microbusero*, *Cumbia Sonidera*, *Cumbia de Barrio*, en plataformas de streaming²¹⁷ contribuyen a la apropiación y reproducción cultural tanto intencional como obediente a las disposiciones mercantiles.

Desde la interpelación de la música caribeña se rompen y se retan las normativas sociales, estéticas y kinésicas, se trastorna la regulación temporal que busca optimizar el trabajo y la producción, se logra una liberación corporal y sexual. Los grupos populares crearon, por

²¹⁷ Cumbia Rebajada

<https://open.spotify.com/playlist/5ZRD3dmFg8WwoiBavtePuv?si=7a607620991c4d03>

Cumbias de Microbusero <https://open.spotify.com/playlist/oEfZGNwoJHvoCkNfnMDYAU?si=adbd532ad64c4bee>

Cumbias sonideras

<https://open.spotify.com/playlist/37iqdQZF1DWTmGGCbcoQhY?si=5ebd3f71df0a4f9c>

Cumbia de Barrio

<https://open.spotify.com/playlist/2ekIeFAH8rWdCRX2Ofqdnx?si=b82509b588ff4060>

intermedio de las fiestas, espacios de comunicación. En estos bailes se establecen y expresan maneras de ver el mundo, produciendo una respuesta corporal, hedonista.²¹⁸

En el caso de la liberación de los cuerpos a través del baile, la concretización (por medio de una simplificación) de los ritmos en la música de consumo masivo promete la liberación de los cuerpos, tanto de su trabajo alienado como de la alienación del sustrato social y cultural a la que están sometidos los cuerpos en las sociedades de consumo. Mediante el baile, el perreo, romper el piso o exaltar las posibilidades mecánicas del cuerpo, se busca tanto recuperar o restaurar una idea del tejido social, así como liberar al cuerpo, a los cuerpos y a las personas de las opresiones sociales del género, los roles sociales, la objetivación y el consumo.²¹⁹

el re-presentar es cosa de la libertad, es un libre recorrer. Podemos llevar a cabo la evocación «más rápida» o «más lentamente», con distinción y explicitud o confusamente, de un golpe a la velocidad del rayo o en pasos articulados, etc. La propia evocación o re-presentación es un acontecimiento de la conciencia interna y, como tal, tiene su ahora actual, sus modos decursivos, etc. Y en el mismo lapso de tiempo inmanente en que ella tiene efectivamente lugar podemos «libremente» acomodar fragmentos mayores o menores del suceso evocado con sus modos decursivos, y así recorrer éste más rápida o más lentamente.²²⁰

Sin embargo, como estas proyecciones de liberación corporal están basadas en la ideología de consumo es cuestionable, al menos,

La cultura del baile popular permite a las personas pasar del concepto de consumo (pasivo) al de protagonistas. Les permite socializar, moverse, poner en escena lo aprendido en el cine (hoy en la televisión), actuar la ropa, las maneras corporales, las sensualidades y sexualidades. Desplaza del espectáculo al ritual, de espectador a protagonista, es el escenario donde pueden actuar los grupos populares sus identidades, las maneras de ser, de distinguirse, de recrearse.²²¹

²¹⁸ Blancarte, *Los Grandes Problemas de México. Culturas e Identidades*. p. 375.

²¹⁹ Baudrillard, *El Sistema de Los Objetos*. pp. 54-5.

²²⁰ Husserl, *Lecciones de Fenomenología de La Conciencia Interna Del Tiempo*. §20

²²¹ Blancarte, *Los Grandes Problemas de México. Culturas e Identidades*. p. 362

Trayendo de nueva cuenta la definición de sonido que en la primera ruta absorbimos de Grimshaw y Garner: “[e]l sonido es una percepción que surge principalmente en la corteza auditiva y el cual es producido a través de procesos espaciotemporales en un sistema encarnado”,²²² podemos, de una manera insistente, desdoblar tanto la extensión espaciotemporal del sonido como su proceso, sistema, y manifestación encarnada, al igual que se puede hacer explícita la relación entre música y mercancía. El sonido como mercancía también funciona en el mundo como una relación ya dada entre las personas que se dedican a la música como actividad comercial o de sustento y las personas que escuchan, generalmente todas las personas, y específicamente con las personas que escuchan activamente o compran para consumir cierta música o mercancía sonora.

El movimiento entre las posibilidades del sonido se puede expresar de muchas maneras y con diferentes intencionalidades dentro de las dinámicas comerciales, como hemos hecho a lo largo de los caminos recorridos. Podemos interpretar que el movimiento social, cualquier movimiento social, significa un ascenso o descenso en la estructura económica del ambiente, de la comunidad, del entorno, y la posibilidad de adquisición de bienes muebles e inmuebles. El traslado a los centros urbanos significa convivir con el ruido de las máquinas, de la tecnología que anuncia el progreso. Con El Progreso que rompe las líneas de vida. ¿Por qué en el capítulo xxiv de El Capital, Marx denuncia la acumulación originaria y el despojo de tierras como práctica fundacional en la economía feudal que conducirá hacia la economía capitalista?

Porque la posesión de un terreno cultivable o trabajo le está contrapuesto al ideal capitalista del consumo, donde únicamente se debe consumir, no producir. En el caso de producir es necesario alienar al productor del producto de su trabajo. De lo contrario se genera una conciencia de la vida. Desde una perspectiva afirmativa, la presencia abrumadora del sonido puede ofrecer acceso a momentos pasados a través de la memoria.

²²² Grimshaw and Garner, *Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception*. p. 1-2. [Sound is an emergent perception arising primarily in the auditory cortex and that is formed through spatio-temporal processes in an embodied system.]

El subconsciente, el inconsciente, o las semillas enraizadas de la educación cultural, actuando como sintonizadores selectivos, tienen la capacidad de identificar un sonido específico (incluso uno pequeño y aparentemente trivial) como un desencadenante de un recuerdo de nuestro pasado.²²³

²²³ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p. 11.

Destino

[...] music isn't useful. Canal digging is important, you know; music's mere decoration. The circle has come right back around to the most vile kind of profiteering utilitarianism. The complexity, the vitality, the freedom of invention and initiative that was the center of the Odonian ideal, we've thrown it all away. We've gone right back to barbarism. If it's new, run away from it; if you can't eat it, throw it away!

Ursula K. Le Guin

Escuchar como acto político

Si bien el objetivo de examinar al acto de escuchar y de explicitar su mecanismo de funcionamiento como elemento que genera sentido, y a partir del cual es capaz de modificar ese mismo sentido, la inercia cultural, colectiva, homogeneizante e individualizante puede ser el obstáculo más problemático para la escucha en términos de generación de sentido.

A través del enfoque fenomenológico, crítico, cultural, sociológico, lingüístico, político y antropológico, hemos analizado las posibilidades la escucha y la producción sonora. Haciendo una vuelta al ámbito político, y trazando una línea desde la tercera ruta, la escucha debe ir acompañada de la expresión correspondiente, en este caso el habla o la composición sonora. En este ámbito, es prudente preguntar sobre la capacidad de ser escuchado. ¿Qué se necesita para ser escuchado? ¿Cómo podemos acceder a plataformas donde seamos escuchados?

Así mismo, no se puede perder de vista que el objetivo teórico de proponer una escucha disruptiva y revolucionaria, así como una propuesta de producción alejada del complejo hábitat capitalista, ya que, si bien habitamos el mundo, el capitalismo también, y extirparlo es una de las tareas más complejas.

Como se anunció en los preparativos, la posibilidad política de lo que será presentado radicará en el entramado de las posibilidades de análisis del sonido y la escucha. De manera disjunta y

parcelada las rutas argumentativas llevarán al camino en donde nos preguntaremos por la posibilidad de modificar efectivamente el entorno cultural desde el cual se producen tanto las percepciones como las identidades individuales y sociales.

A lo largo de las rutas argumentativas se analizó la posibilidad de la configuración de sentido y de experiencia tanto en el sonido como en el silencio. Para cerrar, o, mejor dicho, para ofrecer un punto de vista al reverso de la producción de sentido, analizaremos el sinsentido.

El músico y teórico Eldritch Priest, nos ofrece una visión particular a partir de un análisis del aburrimiento, lo informe y el sinsentido. Él nos dice que

El sinsentido es, de hecho, más cercano en forma y efecto a lo que podemos identificar como "una dirección equivocada", o más coloquialmente, como "mentira, engaño, idiotez [bullshit]". Al igual que estas formas de expresión, el sinsentido se caracteriza por no un fracaso a respetar la firmeza y la trascendencia de la "verdad" y/o el "sentido" y, por lo tanto, muestra que la realidad es plástica e inventiva.²²⁴

Si seguimos este razonamiento, no por la búsqueda de una verdad o un sentido unívoco, sino por la plasticidad e inventiva de la realidad, acercamos este sinsentido al objetivo de la producción sonora que tiene la presente investigación.

Ya Jakobson sabía que los valores de verdad están más allá de los límites poéticos y lingüísticos:

la cuestión de las relaciones entre la palabra y el mundo concierne no sólo al arte verbal sino también a todo tipo de discurso. Es probable que la lingüística explore todos los posibles problemas de relación entre el discurso y el "universo del discurso": qué de este universo es verbalizado por un discurso dado y cómo se verbaliza. Los valores de verdad, sin embargo, en la

²²⁴ Eldritch Priest, *Boring Formless Nonsense Experimental Music and the Aesthetics of Failure* (Bloomsbury Academic, 2013). p. 24. [Nonsense is in fact closer in form and effect to what we may identify as "indirection," or more slangy-like, as "bullshit." Like these forms of expression, nonsense is characterized by a failure to respect the firmity and transcendence of "truth" and/or "meaning" and thereby shows reality to be a plastic and inventive thing.]

medida en que son -para decir con los lógicos- "entidades extralingüísticas" obviamente exceden los límites de la poética y de la lingüística en general.²²⁵

Sin embargo, no es suficiente la función poética cuando buscamos expresar algo con sentido. Para lo que Jakobson seguirá argumentando que la poesía no es el único campo donde se experimenta el simbolismo del sonido, pero es un ámbito donde la conexión entre sonido y significado se hace más evidente y elaborada. De este modo, la acumulación de ciertos sonidos o la combinación contrastante de distintas clases de fonemas en la estructura sonora de un verso, estrofa o poema, funciona como una especie de "corriente subterránea de significado", como dirá siguiendo a Poe.²²⁶

En este sentido, no se vuelve necesaria ni la búsqueda de sentido ni la exigencia de sentido al expresarnos. Es deseable, sí, pero también desde el sinsentido se puede accionar de una manera política. De esta forma, Priest, de nuevo, nos da un vértice argumental trayendo a cuenta que incluso en el caso de que falle el sentido dentro de la poesía, lo poético o lo musical:

[Daniel] Tiffany sostiene que la "oscuridad lírica", los efectos aparentemente enajenados y alienantes de ciertos tipos de expresiones (de las cuales sugiere que la poesía es la más representativa), provoca una falta de significado, pero, sin embargo, funciona "como un medio o sustancia expresivo que armoniza fenómenos dispares, del mismo modo que la oscuridad sociológica define la condición básica de innumerables subculturas y submundos históricos". La falta de significado no anula necesariamente el poder relacional de la oscuridad. En cambio, al igual que las relaciones falsas que sustentan varios submundos sociales, la oscuridad facilita las "transacciones... en ausencia de una relación ostensible".²²⁷

²²⁵ Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and Poetics," in *Style in Language*, 1960, 350-77. p. 351. [the question of relations between the word and the world concerns not only verbal art but actually all kinds of discourse. Linguistics is likely to explore all possible problems of relation between discourse and the "universe of discourse": what of this universe is verbalized by a given discourse and how is verbalized. The truth values, however, as far as they are --to say with the logicians-- "extralinguistic entities" obviously exceed the bounds of poetics and of linguistics in general.]

²²⁶ Ibid. p. 373

²²⁷ Priest, *Boring Formless Nonsense Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. p. 11. [[Daniel] Tiffany contends that "lyric obscurity," the seemingly alienated and alienating effects of certain types of expressions (of which he

Esa misma oscuridad es a lo que nos hemos referido en las rutas de este recorrido conceptual como el fetiche de la mercancía.

Priest presenta también una “estética del fracaso” que puede justificar los intentos de cambio social que han fallado. Esta estética del fracaso la aprovecharemos para articular la propuesta de una escucha disruptiva a partir de lo recorrido en las cinco rutas que componen esta investigación. En este sentido, la definición de estética del fracaso de Priest es: “un dispositivo para aplazar el cierre o la finalización, o... un modo de resistencia a través del cual desafiar o incluso rechazar las presiones de las doctrinas dominantes orientadas a objetivos [a device for deferring closure or completion, or...a mode of resistance through which to challenge or even refuse the pressures of dominant goal-oriented doctrines].” Sin embargo, él mismo la problematiza:

El problema con esta definición [de estética del fracaso], sin embargo, no es sólo que es demasiado amplia, sino también demasiado satisfactoria, demasiado suficiente. Sugiere que las prácticas estéticas a las que se aplica están seguras de su propio proyecto y de sus propios efectos, que el poder es un objetivo tan claro y sus agentes tan débiles que un fracaso bien dirigido puede con seguridad “romper o desestabilizar la autoridad del pueblo”. regla mientras la mantiene en su lugar”. Como tal, esta estética del fracaso pierde de vista el punto, que es mi punto: que el fracaso no tiene un significado particular, que es radicalmente perspectivo y, en última instancia, a pesar de las regularidades que restringen su medida, radicalmente indeterminado.²²⁸

De esta manera, podemos asegurar que el fracaso de la composición musical, sonora, e incluso de la composición social pueden funcionar como puntos de partida que inevitablemente fracasarán,

suggests poetry is the most representative), stages a failure of meaning but nevertheless functions “as an expressive medium, or substance, harmonizing disparate phenomena, just as sociological obscurity defines the basic condition of countless subcultures and historical underworlds.” The failure of meaning does not then necessarily annul the relational power of obscurity. Instead, much like the counterfeit relations that sustain various social underworlds, obscurity facilitates “transactions...in the absence of ostensible relation”]

²²⁸ Ibid. p. 6. [The problem with this definition [of aesthetics of failure], however, is not only that it’s too broad, but it’s also too satisfying, too sufficient. It suggests that the aesthetic practices it applies to are certain of their own project and their own effects, that power is so clear a target and its agents so feeble that a well-aimed failure can safely and securely “rupture or destabilize the authority of the rule while keeping it in place.” As such, this aesthetics of failure misses the point, which is my point: that failure has no particular point, that it is radically perspectival and, ultimately, despite the regularities that restrict its measure, radically indeterminate.]

pero en el constante ejercicio de su producción como cambio, o con la intención de un cambio, logrará (en algún momento) el resultado esperado, o, al menos, una aproximación desde la cual se podrá trabajar en el cambio de nuevo.

A pesar de ser representado como un fenómeno constitutivo del progreso y los logros, el entrelazamiento del fracaso con el éxito no es tanto esencial como estructural y expresivo. Representar el fracaso, que es abstraer su ocasión de un acontecimiento más amplio, es articular expresiones de no intencionalidad con expresiones que afirman la intencionalidad.²²⁹

Volviendo a Street, él menciona a Anne McKay para poner un ejemplo sobre el cambio social a través de hacerse escuchar en el caso de la voz de las mujeres como un grupo social que estaba alienado de los medios de comunicación, en este caso la radio, pero en el proceso, se reconvirtió a una situación no favorable e incluso contraria al objetivo feminista:

[McKay] examinó el papel del desarrollo de la amplificación electrónica como un factor que contribuyó a la liberación de la voz femenina en términos físicos y sociopolíticos, concluyendo que "es seguro que estos dispositivos ayudaron a completar la transformación del discurso público de un discurso formal, estilo combativo y argumentativo a un modo más pacífico, íntimo e informal, mejor alineado con el condicionamiento femenino".²³⁰

En contraste, siguiendo a Priest, el fracaso de darle voz a las mujeres resulta, sin embargo, en un cambio y en la apertura a la posibilidad de otro cambio. Si bien no hubo el resultado esperado en un principio, se puede ejercer una acción transformadora, a partir de la acción política, las marchas, los bloqueos e incluso la violencia, si se requiere llegar a eso.

²²⁹ Ibid. p. 11. [Despite being represented as a phenomenon constituent to progress and achievement, failure's entanglement with success is not so much essential as it is structural and expressive. To represent failure, which is to abstract its occasion from a wider event, is to articulate expressions of unintentionality with expressions that affirm intentionality.]

²³⁰ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p.88. [[McKay] examined the role of the development of electronic amplification as a contributing factor to the liberation of the female voice in physical and sociopolitical terms, concluding that 'it is certain that these devices helped to complete the transformation of public speech from a formal, combative, argumentative style to a more pacific, intimate and informal mode, better aligned with female conditioning']

Producir la propia escucha

En *Earth: Sensing/Listening/Sounding 1992*, Pauline Oliveros ²³¹ nos invita a través de esta meditación sonora a imaginarnos que somos sonido, estamos integrados al mundo y en el mundo a través de nuestras sensaciones, pero particularmente la sensación sonora. Así como en Merleau-Ponty encontramos, para regresar al primer capítulo del presente texto, que actualizamos nuestras percepciones mediante el retorno a éstas y añadiendo más percepciones, en el caso del sonido, si nos convertimos en sonido, como productores, receptores y sonido propio, podremos actualizarnos como sonido a través del feedback mismo del sonido, de la integración con otros sonidos o de la ampliación del espectro sonoro o de escucha que tenemos.

Producir sonoridades es establecer nuevas geografías políticas, topologías simbólicas que renueven los panoramas sociales y las prácticas culturales. “Se producen efectos de conexión con otros, y efectos de recuperación de la condición humana al ser escuchados por otros, y por sí mismos”²³²

Mientras se busca una manera de acercar a las personas a través del sonido y la producción sonora, creemos que, con todo lo dicho anteriormente, esta manera se configura como una performatividad, tanto individual como colectiva. Siguiendo a Agostino Di Scipio:

El performance es la apertura de un espacio público en el que el margen de maniobra que uno configura para sí mismo puede aparecer (o mejor: resonar) y comunicarse. Define un pequeño marco espacio-temporal a través del cual los sonidos que se emiten actúan como rastros audibles de la conciencia subjetiva de alguien sobre los medios, y hacen que esa conciencia sea perceptible auditivamente como un gesto humanamente significativo.²³³

²³¹ Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (IUniverse, 2005). p. 32.

²³² Makowski, “Procesos Mentales: Salud y Lazo Social.” p. 77.

²³³ Agostino Di Scipio, “The Politics of Sound and the Biopolitics of Music: Weaving Together Sound-Making, Irreducible Listening, and the Physical and Cultural Environment,” *Organised Sound* 20, no. 3 (2015): 278–89, p. 282-3. [Performance is the opening of a public space in which the margin of maneuver one shapes for him/herself can appear (or better: resound) and be communicated. It defines a small time–space frame across which sounds being made perform as audible traces of someone’s subjective awareness of the means, and make that awareness auditorily perceptible as a humanly meaningful gesture]

Sin embargo, la performatividad no se limita al show musical en vivo, se puede expandir el espectro de acción de la performatividad de la sonoridad, al producir sonido y al escuchar, para abarcar el campo del ecosistema social e inscribirse como un nuevo régimen aural.

Cuando hacemos música, damos forma al sonido y, al hacerlo, creamos una ilusión y una metáfora para una estructura que a su vez ejemplifica un significado para nosotros mismos. Las formas que hacemos dependen de la experiencia personal y surgen de esa experiencia, encontrando expresión en la memoria, viviendo en el mundo y, como dice Levitin, [en las] "estructuras neuronales que pueden aprender y modificarse con cada nueva canción que escuchamos y con cada nueva vez que escuchamos una canción vieja. Nuestros cerebros aprenden un tipo de gramática que es específica de la música de nuestra cultura, del mismo modo que aprendemos a hablar el idioma de nuestra cultura".²³⁴

La última de las redes de la música que propone Attali,²³⁵ la de la composición, es análoga con la propuesta de producir los propios sonidos. Sonidos individuales, propios, personales, que, sin embargo, brotan y se desbordan del ámbito individual para configurarse como una práctica social en el momento en que se emplea tiempo en su producción. Si no poseemos el conocimiento de sabernos capaces de accionar sonoramente por nuestra cuenta, será difícil que lo podamos lograr como sociedad algún cambio. Inesperadamente, como articulamos más arriba, el fracaso del cambio no condiciona la derrota o la ruptura con el objetivo principal de la investigación. En este caso, podemos articular con Street:

La incapacidad de encontrar un medio de expresión y, por tanto, de interactuar con una sociedad más amplia, está en el centro de muchos males comunitarios e individuales; La radio comunitaria, como se sugirió anteriormente, es valiosa a este respecto, ya que puede dar voz a aquellos que antes eran sólo oyentes pasivos y privados de sus derechos. Sin embargo, existen limitaciones en

²³⁴ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p.100. [When we make music, we make a shape in sound, and by so doing we create an illusion and a metaphor for a structure that in turn demonstrates a meaning for ourselves. The shapes we make depend on personal experience and grow out of that experience, finding expression from memory, living in the world, and as Levitin says, 'neural structures that can learn and modify themselves with each new song we hear, and with each new hearing of an old song. Our brains learn a kind of grammar that is specific to the music of our culture, just as we learn to speak the language of our culture']

²³⁵ Attali, *Ruidos: Ensayo Sobre La Economía Política de La Música*. pp. 50 ss.

ciertas formas del medio. En términos generales, estos medios locales se dividen en comunidades de geografía y comunidades de interés.²³⁶

En el caso de la constitución y reconstitución, ordenamiento, producción y consumo de los objetos musicales, se puede describir como poseedores de una combinatoria similar o análoga a lo que Baudrillard propone. La manera en la que a través de la producción y técnicas actuales es posible modificar el sonido hasta en sus más íntimas frecuencias permite que los objetos sonoros y musicales se incrusten en la cotidianeidad cultural. De esta manera, con los objetos sonoros actuales se busca reproducir la historia cultural sonora en un regurgitar incansable.²³⁷

Si la producción de un grupo humano es sonora o desarrollada en el ámbito sonoro, los sonidos producidos son parte de su identidad, y, si en un determinado momento estos sonidos, y sus silencios, se convierten en palabras significantes, cifradas y simbólicas, no por eso dejan de estar conformadas por sonidos significantes. Ahora bien, las palabras no son los únicos sonidos significantes. Aunque el silencio pueda funcionar como urdimbre para la trama de las palabras, estando en una posición anterior, como posibilitador, y posterior como suplantador,²³⁸ el sonido es la contracara del silencio, pensándolo como posibilitador originario de éste y como integrador de las significaciones dadas en las palabras y el silencio e incluso ampliándolas hacia la búsqueda de la presentación de la experiencia con la reproducción sonora.

La anécdota que cuenta Alexander Kluge sobre una composición sonora para obreros compuesta por Luigi Nono detalla una paradoja que se busca evitar al pensar en dar los elementos de su liberación sonora a las personas:

Luigi Nono compuso una "instalación sonora para obreros de una planta automovilística. Se valió de "sonidos del mundo obrero", así como de fragmentos de marchas obreristas. Al principio, los

²³⁶ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p. 85. [The inability to find a means of expression, and therefore to interact with a broader society, lies at the heart of many communal and individual ills; community radio, as has been suggested earlier, is valuable in this respect, in that it can give a voice to those who were previously only passive—and disenfranchised—listeners. There are limitations, however, in certain forms of the medium. Broadly, such local media is divided up into communities of geography and communities of interest]

²³⁷ Cfr. Baudrillard, *El Sistema de Los Objetos*. p. 40.

²³⁸ Villoro, *La Significación Del Silencio*. p. 65.

que participaron activamente en el proceso de producción le siguieron con entusiasmo. Eso sí, todo el tiempo que dedicaban a la música lo descontaban de sus descansos -y no eran poco generosos-. Más tarde, algunos de ellos, comentaron que hubieran preferido clases de piano. Hubo quienes habrían preferido montar una banda de música. También se dijo que habría sido interesante llevar a cabo "transformaciones revolucionarias en la fábrica"

" Por encima de todo, consideraban que lo más importante era aumentar la dotación de la propia fábrica y mejorar las medidas de prevención de accidentes (tales como lesiones en manos y pies), pero, claro, algo así no se podía conseguir a través de la música. La obstinación que llevó a Nono a insistir en varias ocasiones en su propósito por infiltrarse en el proceso de trabajo, se basaba en el gran CONOCIMIENTO que extrajo de la obra de Walter Benjamin acerca de que, en el mundo, y por lo tanto también en el norte de Italia, efectivamente tenía que haber una DÉBIL FUERZA MESIÁNICA. Es una fuerza eficiente que no requiere que nadie intervenga y, a su vez, nada puede detenerla.²³⁹

En este caso lo ideal para los trabajadores distó de lo ideal para el compositor. Como los trabajadores no iban a salir de la dinámica de explotación capitalista, sus expectativas no se empataron con el resultado, ellos pensaron otras posibilidades más cercanas a su cotidiano. Con Makowski podemos decir que "Narrar la propia historia, con nombre propio, es también una vía para insertarse en un flujo de experiencia más vasto, social y humano. Es pertenecer al mundo y escuchar el murmullo de la vida".²⁴⁰ Quizá el error de Nono fue que tampoco planteó una alternativa al sistema de explotación en lugar de únicamente retratarlo, reproducirlo.

Una de las decisiones que pudo haber pensado Nono sería acerca de la identidad personal de cada uno de los trabajadores, la cual trabaja en conjunto con la identidad comunitaria y, como se ha presentado a partir de la fenomenología de la percepción. Esta identidad se compondrá a partir de las experiencias que generemos a partir de percibir el mundo, habitarlo y transformarlo. Podemos recurrir a Street para puntualizar esta identidad: "La clave de nuestra identidad sonora es escuchar y crear las condiciones en las que pueda existir una escucha creativa y positiva.

²³⁹ Alexander Kluge, *Novedades de La Antigüedad Ideológica*, trans. Hugo López-Castrillo (Madrid: Brumaria, 2015). Mayúsculas y comillas en el original.

²⁴⁰ Makowski, "Procesos Mentales: Salud y Lazo Social." p. 78.

Escuchar es la condición en la que buscamos conexiones que se relacionen con el concepto de sí mismo.²⁴¹

Edward Said ofrece un punto de partida sobre la multifacética dualidad de la producción sonora, tanto como reproductor de obras ya existentes, así como productor de obras nuevas a partir de la composición:

Quizá solo hablo por mí mismo cuando digo que al final tocar música, efectivamente, es lo que le da a uno más satisfacción y placer, e incluso así, ciertamente, somos capaces de tocar (o componer) debido a la enorme variedad de otros factores, muchos de ellos sociales e históricos.²⁴²

Ciertamente este sentimiento no lo comparte únicamente él. De hecho, Said toma de Adorno, en *Filosofía de la nueva música* el sentimiento sobre la manera en la cuál

aclaran el mundo sin sentido. A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco. Si en torno a la música oída el tiempo forma un cristal radiante, la no oída se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros. A esta última experiencia por la que la música mecánica pasa a cada hora tiende espontáneamente la nueva música, al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje en la botella.²⁴³

Desde este punto teórico se puede proponer una práctica sonora donde el escucha, como hemos insistido a lo largo del camino, sea el intérprete de una nueva sonoridad que sobrepase o haga estallar la esfera de posibilidades dentro del sistema capitalista. En este sentido performático, junto con Said decimos:

²⁴¹ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. p. 94. [The key to our sonic identity is listening and creating the conditions in which creative and positive listening can exist. Listening is the condition in which we seek connections that relate to the concept of self.]

²⁴² Edward W. Said, *Musical Elaborations* (Columbia University Press, 1991). p. xiv [Perhaps I only speak for myself when I say that in the end actually playing the music is what gives one the most satisfaction and pleasure, and yet of course we are able to play (or compose) because of a huge variety of other factors, many of them social and historical.]

²⁴³ Theodor W Adorno, *Filosofía de La Nueva Música* (Madrid: Akal, 2003). p. 119.

La interpretación [performance] es, por lo tanto, un punto de convergencia inflexible y altamente determinado donde lo específico y lo general se unen, la música como la estética más especializada con una disciplina enteramente específica, la interpretación como la forma general y socialmente disponible de su presentación cultural.²⁴⁴

En este sentido, podemos regresar al principio de la investigación: la memoria cifrada en el contexto cultural individual y al mismo tiempo compartido. Said nos dice que “de hecho, la mayoría de los buenos músicos tienen a su alcance, o en sus labios, o en su corazón, mucha más música de la que interpretan en público. La memoria es parte del regalo que todo intérprete lleva dentro.”²⁴⁵ Así, también, quienes no se dedican profesionalmente a la música tienen un universo musical en sus corazones, manos, oídos o pies.

La manera de acceder a una escucha transformativa, junto con los procesos productivos que ejerzan esta transformación tanto social como individual parece ser a través de la práctica constante de la apropiación de los elementos sonoros propios, sociales y de producción tanto musical como de subjetividades. Con Priest decimos:

La práctica distorsiona la perfección final de lo perfecto. Abrir la práctica al deseo es marcar la verosimilitud de todas las representaciones, representaciones de género, propiedad, raza o incluso arte, música y pensamiento, con la sensación de su propia imperfección continua.²⁴⁶

Si retomamos lo dicho en la primera ruta con Echeverría acerca de la construcción de sentido a partir de la praxis social, ya que

²⁴⁴ Said, *Musical Elaborations*. p. 17. [Performance is thus an inflected and highly determined point of convergence where the specific and the general come together, music as the most specialized of aesthetics with a discipline entirely specific to it, performance as the general, socially available form of its cultural presentation.]

²⁴⁵ Ibid. p. 33. [Most good musicians do in fact have at their fingertips, or lips, or hearts, much more music than they perform in public. Memory is part of the gift every performer carries within, so to speak]

²⁴⁶ Priest, *Boring Formless Nonsense Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. p. 6. [Practice skews the concluding perfection of the perfect. To open practice to desire is to scar the verisimilitude of all performances, performances of gender, ownership, race, or even art, music, and thought, with the sense of their own ongoing imperfection.]

[...] ejecutar la acción que sea, producir cualquier cosa, provocar la menor de las transformaciones en la naturaleza, equivale siempre, de alguna manera, a componer y enviar una determinada significación para que otro, al captarla aunque sea en la más leve de las percepciones, la consuma o “descomponga” y sea capaz de cambiar él mismo en virtud de ella.²⁴⁷

La praxis social, y más veladamente pero igual de importante, la praxis individual, con todo y entendidas como imperfectas, son el punto de partida para ejecutar los cambios de la escucha y de las condiciones sociales siempre y cuando haya el propósito de ejecutar este cambio.

De esta manera, si buscamos una alternativa a la mercantilización de la música, a la cosificación y masificación o industrialización del entorno sonoro, así como a la abstracción musical como únicamente real o como la manera en la que obtiene sentido la praxis sonora o la escucha, podemos accionar desde dos polos: el sentido o el sinsentido. Si nos dedicamos a proponer una praxis sonora disruptiva sin temor al fracaso y apropiándonos de los medios técnicos y tecnológicos disponibles, entonces, la alternativa que vislumbro es mediante la grabación de audio, su edición y posterior acercamiento al público, a un público general o específico que quiera escuchar, o que hagamos escuchar. En este sentido, Street nos dice que

Estamos familiarizados con el término "grabación" [record] como un objeto en el que se preserva el sonido, pero el término "grabación" en este contexto fue concebido como un significado de la preservación de un evento, tal como una nota en el acta de una reunión formal, podría ser así percibido. Al hacerlo, el proceso devuelve la oralidad sonora a la palabra escrita, tal como habría tenido significado antes de que existiera la letra impresa. R. Murray Schafer nos recuerda que la fonética y la acústica “son descriptivas (describen sonidos que ya han ocurrido), mientras que la notación musical es generalmente prescriptiva (da una receta para los sonidos que se producirán)”. Podríamos agregar, sin embargo, que se podría argumentar que un compositor –o un escritor– está “describiendo” sonidos que ya ha “escuchado” en su imaginación. Del mismo modo, mientras leemos, tenemos la capacidad de “apagar” nuestra “escucha”, ya sea voluntariamente o a pesar de nosotros mismos, del mismo modo que podemos descubrir que desconectamos nuestra atención

²⁴⁷ Echeverría, *Definición de La Cultura*. p. 75.

de una fuente de audio si deja de interesarnos, o si nuestra mente está abrumada por otros pensamientos.²⁴⁸

Lo que podemos grabar, archivar, atrapar, poner en una grabación (*record*), es nuestra aproximación a la composición sonora a través de los elementos teóricos y prácticos que hemos abordado en la presente exposición. El acto de apropiarnos del sonido y de la escucha, nos permite avanzar desde el silencio, para significar y recomponer significados. Aunque “Cuando el silencio se fisura, emerge la posibilidad de incompletud, de resquebrajamiento, de incertidumbre; se abren brechas que inauguran atajos de dialectos y discursos.”²⁴⁹

Retomando y rematando la apuesta teórica de este extenso recorrido, suscribimos la conclusión a la que llega Derridá cuando examina la teoría de la significación y desenvolvimiento fenomenológico de Husserl:

Queda entonces hablar, hacer resonar la voz en los corredores para suplir el estallido de la presencia. [...] Y contrariamente a lo que la fenomenología —que es siempre fenomenología de la percepción— ha intentado hacernos creer, contrariamente a lo que nuestro deseo no puede no estar tentado de creer, la cosa misma se sustrae siempre.²⁵⁰

De esta, o de alguna otra manera en la que podamos usar la voz, el cuerpo, algún objeto, instrumento o del mundo, necesitamos crear las sonoridades que deseamos escuchar, resuenen y retiemblen los discursos personales, sociales, incendiarios, transformadores necesarios para

²⁴⁸ Street, *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. pp.23-4. [We are familiar with the term ‘record’ as an object upon which sound is preserved, but the term ‘record’ in this context was devised as a signifier of the preservation of an event, just as a note in the minutes of a formal meeting might be so perceived. In so doing, the process gives back the sonic orality to the written word, as it would have held meaning before print existed. R. Murray Schafer reminds us that phonetics and acoustics ‘are descriptive—they describe sounds that have already occurred—while musical notation is generally prescriptive—it gives a recipe for sounds to be made’. We might add, however, that a composer—or a writer—could be argued to be ‘describing’ sounds they have already ‘heard’ in their imaginations (Keats again). Equally, as we read, we have the capacity to ‘switch off’ our ‘listening’, either voluntarily or in spite of ourselves, just as we can find ourselves disengaging our attention from an audio source if it ceases to interest us, or if our mind is overwhelmed by other thoughts.]

²⁴⁹ Makowski, “Procesos Mentales: Salud y Lazo Social.” p. 76.

²⁵⁰ Derrida, *La Voz y El Fenómeno*. p. 167.

implementar el cambio de condiciones ambientales y estructurales en la sociedad y aplicar un cambio al sistema capitalista desde la producción sonora.

No es tanto cómo puedo o qué puedo escuchar, tampoco es un simple qué quiero escuchar, sino un qué quiero producir para escucharlo y eventualmente hacerlo resonar en el ámbito social. Este querer supone un saber informado, no en el sentido de separar el conocimiento y ponerlo dentro del lado de la alta cultura en contra de una supuesta baja cultura en donde el conocimiento de causa, el capital cultural o alguna imaginación ideológica quiera carroñear.

Esa necesidad de decir algo, lo que sea, aunque pareciera que no tiene sentido. La necesidad de comunicar, sentirse escuchado. La repetición puede funcionar como instrumento necesario para lograr llegar a algún oído, esperando llegar a muchos, sabiendo que quizá no resuene en ninguno.

En un ámbito necesario para la presente investigación, se convierte en necesaria una manera de poner en práctica lo dicho acerca de la praxis individual, del componer, del tomar en mano propia la producción sonora para imprimirle una significación, así como de romper el silencio, y al mismo tiempo utilizarlo, resignificarlo. Transformar el objeto sonoro de nuevo en objeto para que no sea fetichizado como mercancía y para que no entre en el intercambio comercial.

Lo que hemos dicho a lo largo de este recorrido, especialmente en la tercera y en la quinta ruta sobre cómo la música y la composición pueden dotar de, e incluso modificar e inventar, los significados ya que,

la música también, en la medida en que es un lugar reservado para el potencial de componer, interpretar o escuchar, pero también un potencial para practicar, estudiar, bailar, comprar, protestar u orar y, más especialmente, sentir (algo), se parece al fracaso en su esquivada satisfacción. Como tal, la música, como el fracaso, no tiene sentido. La inconstancia productiva de la música modela el tipo de perversidad polimorfa que hace que el fracaso sea tan flexible y multivalente, tan evasivo y tan frustrante.²⁵¹

²⁵¹ Priest, *Boring Formless Nonsense Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. pp. 16-7 [music, too, insofar as it is as a place holder for the potential to compose, perform, or listen, yet also a potential to practice, to study, dance,

La propuesta a componer, tanto la práctica musical como la práctica sonora cotidiana, explicitada al final de la cuarta ruta parece cristalizar la manera más efectiva para propiciar un cambio desde un modelo de producción. Si producimos para nosotros mismos sin tomar en cuenta el valor de cambio de lo que produzcamos y su valor de uso empieza con uno mismo, entonces podemos dejar de producir mercancías y evitar el intercambio comercial, el fetichismo de la mercancía, el plusvalor y desarticular al capitalismo.

Si pensamos la música como lenguaje y al sonido como sus unidades semánticas, morfológicas, etc., podemos transformar al sonido como un posibilitador de comunicación si esta comunicación se da de manera política, la apropiación del valor de uso de los sonidos es y será de uso político. Mediante el control político, las concomitantes culturales cambiarán y buscaremos de igual manera su valor de uso en lugar de seguir acercándonos a ellos desde su valor de cambio, esto es, las dinámicas comerciales²⁵²

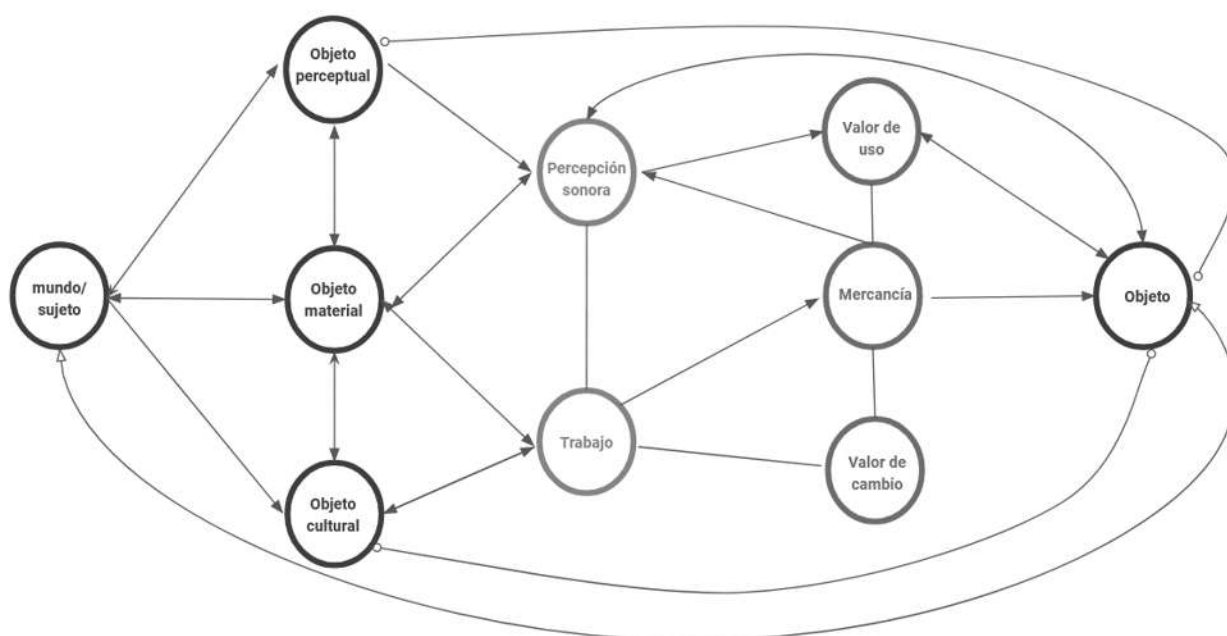
La síntesis del contenido conceptual de la presente investigación se puede representar en la Figura 1, un esquema que traza el recorrido por el cuál a través de la fenomenología, la teoría crítica, un análisis a la mercancía y una propuesta sobre la composición y el sentido, existe una ruta que puede liberar a las producciones sonoras, tanto de sentido (desde la propia voz), como a las musicales (siendo agentes culturales) de sus implicaciones mercantiles.

Empezamos de manera didáctica situándonos en el mundo, el cual habitamos. Establecemos que percibimos un objeto material que se despliega como objeto de la percepción y objeto cultural. El objeto perceptual está en función de la percepción sonora, tanto su actualización perceptiva como objeto material de hecho, como su actualización de significación como objeto cultural. El objeto cultural está condicionado y en función del trabajo realizado para su producción, en tanto que también es un objeto material de hecho, y éste existe en el mundo como mercancía gracias a las condiciones económico-políticas-sociales. A la mercancía la podemos especificar a partir de

shop to, protest or pray with, and most especially, to feel (to), resembles failure in its elusive satisfaction. As such, music, like failure, is point-less. Music's productive inconstancy models the kind of polymorphous perversity that makes failure so supple and multivalent, so evasive and so frustrating]

²⁵² Attali, *Ruidos: Ensayo Sobre La Economía Política de La Música*. p. 92-3.

su valor de cambio y su valor de uso. Al enfocarnos en su valor de uso, olvidado por la fetichización de la mercancía, tenemos que las mercancías sonoras tienen un tiempo de uso a partir del cual se puede rescatar su materialidad y descomponer su función como mercancía para que se reconstituyan como objetos, no como mercancías. De esta manera, recuperamos la relación puramente fenomenológica con los objetos sonoros, los cuales habitan el mundo como nosotros, y poseen una significación cultural que les damos a partir de la percepción, el uso y la intensión, pero detenemos su tránsito hacia el territorio mercantil.



Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Disonancias/Introducción a La Sociología de La Música*. Vol. 14. Ediciones AKAL, 2009.
- . *Filosofía de La Nueva Música*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Monografías Musicales*. Vol. 75. Ediciones Akal, 2008.
- Al-Saji, Alia. “‘A Past Which Has Never Been Present’: Bergsonian Dimensions in Merleau-Ponty’s Theory of the Prepersonal.” *Research in Phenomenology* 38, no. 1 (2008): 41–71. <https://doi.org/10.1163/156916408X258942>.
- Alarcón-Díaz, Ximena. “Breathing (as Listening): An Emotional Bridge for Telepresence.” In *The Body in Sound, Music and Performance*, 243–64. Focal Press, 2022. <https://doi.org/10.4324/9781003008217-22>.
- Angus, Ian H. *Groundwork of Phenomenological Marxism*. London: Lexington Books, 2021.
- Attali, Jacques. *Ruidos: Ensayo Sobre La Economía Política de La Música*. Siglo xxi editores, 1995.
- Baudrillard, Jean. *El Sistema de Los Objetos*. Siglo xxi, 1981.
- Bender, Mark T, and Yongsheng Wang. “The Impact of Digital Piracy on Music Sales: A Cross-Country Analysis.” *International Social Science Review* 84, no. 3/4 (2009): 157–70.
- Bhattacharya, Joydeep, and Hellmuth Petsche. “Universality in the Brain While Listening to Music.” In *Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 268:2423–33, 2001. <https://doi.org/10.1098/rspb.2001.1802>.
- Bioletto, Natalia. “Regímenes Aurales a Través de La Escucha Musical: Ideologías e Instituciones En El Siglo XXI.” *El Oído Pensante* 7, no. 2 (2019): 111–34.
- Blancarte, Roberto. *Los Grandes Problemas de México. Culturas e Identidades*. El Colegio de México, 2010.
- Cage, John, and Daniel Charles. *Para Los Pájaros: Conversaciones Con Daniel Charles*. Ciudad de México: Monte Avila Editores, 1981. http://cataleg.bnc.cat/record=b2358309~S13*cat.
- Chacon, Anaid. “Music Piracy and Digital Rights Management in Mexico: Shifting to a Sound Model.” *International Journal of Complexity in Leadership and Management* 2, no. 3 (2013): 198. <https://doi.org/10.1504/ijclm.2013.057550>.
- Chion, Michel. *Sound: An Acoulogical Treatise*. Translated by James A. Steintrager. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- Conti, Luca. “Sperimentalismo e Microtonalismo Nell’opera Di Julián Carrillo.” Universidad de Bolonia-DAMS, 1997.
- Corrales, Salvador. “Comercio Informal y Contrabando En La Frontera México-Estados Unidos.”

- Trayectorias* 23, no. 52 (2021): 16–37.
- Cummings, Alex Sayf. *Democracy of Sound*. New York, NY: Oxford University Press, 2013.
- Derrida, Jacques. *La Voz y El Fenómeno*. Pre-Textos, 1985.
- Domínguez Ruiz, Ana Lidia Magdalena. “El Poder Vinculante Del Sonido. La Construcción de La Identidad y La Diferencia En El Espacio Sonoro.” *Alteridades* 25, no. 50 (2015): 95–104.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de La Cultura*. Segunda Ed. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- . *La Modernidad de Lo Barroco*. Segunda Ed. Ciudad de México: Ediciones Era, 2000.
- Erlanger, Rodolphe. *La Musique Arabe*. Vol. 2. Paris: P. Geuthner, 1930.
- Filipović, Andrija. “Noise And Noise: The Micropolitics of Sound In Everyday Life.” *New Sound* 39, no. 1 (2012): 15–29.
- Grimshaw, Mark, and Tom Garner. *Sonic Virtuality: Sound as Emergent Perception*. Oxford University Press, 2015.
- Horkheimer, Max, and Theodor W Adorno. *Dialéctica de La Ilustración: Fragmentos Filosóficos*. Translated by Juan José Sánchez. Madrid: Editorial Trotta, 1998.
- Husserl, Edmund. *Ideas Relativas a Una Fenomenología Pura y Una Filosofía Fenomenológica: Libro Segundo Investigaciones Fenomenológicas Sobre La Constitución*. Vol. 2 ed. Fondo de Cultura Económica, 2005.
- . *La Crisis de Las Ciencias Europeas y La Fenomenología Transcendental*. Translated by Jacobo Muñoz and Salvador Mas. Barcelona: Editorial Crítica, 1991.
- . *Lecciones de Fenomenología de La Conciencia Interna Del Tiempo*. Translated by Agustin Serrano de Haro. Editorial Trotta, 2002.
- . *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*. Translated by David Carr. Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- Iges, José. *Conferencias Sobre Arte Sonoro*. Árdora, 2017.
- Iturbide, Manuel Rocha. *Desde La Escucha: Creación, Investigación e Intermedia*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma, División de Ciencias ..., 2017.
- Jakobson, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics.” In *Style in Language*, 350–77, 1960.
- Kanno, Mieko. “Making Sound, Making Music.” In *Knowing in Performing*, 77–88. transcript Verlag, 2021. <https://doi.org/10.1515/9783839452875-007>.
- Keywords in Sound*. Duke University Press, 2015.
- Kluge, Alexander. *Novedades de La Antigüedad Ideológica*. Translated by Hugo López-Castrillo.

- Madrid: Brumaria, 2015.
- LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories : Sound Culture and Everyday Life*. Continuum, 2010.
- Laguna, Rogelio. "Un Ensayo Sobre El Silencio En La Obra de Luis Villoro." *Destellos* 1 (2014): 45–56.
- Makowski, Sara. "Procesos Mentales: Salud y Lazo Social." In *ANUARIO DE INVESTIGACIÓN* 2013, 71–84. Ciudad de México: UAM-XOCHIMILCO, 2013.
- Maldonado Martínez, Carlos Enrique. "Producción de Cultura y Percepción Sonora: Merleau-Ponty y Bolívar Echeverría." *Protrepis* 11, no. 21 (2022): 203–21.
- Marín Ávila, Esteban. "Capitalismo y Crisis de La Racionalidad. Reflexiones Fenomenológicas Sobre Mercantilización, Matematización Del Valor y Desinterés Por El Mundo de La Vida." *Phainomenon* 35, no. 1 (2023): 101–24. <https://doi.org/10.2478/phainomenon-2023-0006>.
- Marx, Karl. *Elementos Fundamentales Para La Crítica de La Economía Política (Grundrisse) 1857-58*. Translated by José Aricó, Miguel Murmis, and Pedro Scaron. Vol. I. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 1971.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de La Percepción*. Editorial Planeta-De Agostini, 1994.
- . *Phénoménologie de La Perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- . *The Visible and the Invisible: Followed by Working Notes*. Northwestern University Press, 1968.
- Nancy, Jean-Luc. *A La Escucha*. Translated by Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002.
- Oliva Mendoza, Carlos, and Andrea Torres Gaxiola, eds. *El Capital. Ensayos Críticos*. Ciudad de México: UNAM/Editorial Ítaca, 2019.
- Oliveros, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. IUiverse, 2005.
- Parise, Cesare V, Katharina Knorre, and Marc O Ernst. "Natural Auditory Scene Statistics Shapes Human Spatial Hearing." *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 111, no. 16 (August 3, 2014): 6104–8. <http://www.jstor.org/stable/23771509>.
- Priest, Eldritch. *Boring Formless Nonsense Experimental Music and the Aesthetics of Failure*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Ramírez, Teodoro. "Mundo Perceptivo y Mundo Cultural. Merleau-Ponty y La Filosofía de La Cultura." In *Luis Álvarez Falcón (Comp.), La Sombra de Lo Invisible. Merleau-Ponty*. Entelequia, 2011.
- Rocha Iturbide, Manuel. *El Eco Está En Todas Partes*. Ciudad de México: Alias Editorial, 2013.
- Rosa, Hartmut. *Resonancia: Una Sociología de La Relación Con El Mundo*. Translated by Alexis

Gros. Katz Editores, 2019.

Sabido Ramos, Olga. "La Sensorialidad Capitalista En Karl Marx y Georg Simmel: Claves Para El Análisis Sensible de La Sociedad Contemporánea." *Dissonância: Revista de Teoria Crítica, AOP (Advance Online Publication)* fev (2019): 1–33.

Said, Edward W. *Musical Elaborations*. Columbia University Press, 1991.
<https://doi.org/10.2307/431422>.

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

Scipio, Agostino Di. "The Politics of Sound and the Biopolitics of Music: Weaving Together Sound-Making, Irreducible Listening, and the Physical and Cultural Environment." *Organised Sound* 20, no. 3 (2015): 278–89. <https://doi.org/10.1017/S1355771815000205>.

Street, Seán. *Sound Poetics: Interaction and Personal Identity*. Palgrave Macmillan, 2017.

Villoro, Luis. *La Significación Del Silencio*. Fondo de Cultura Económica, 2016.

Voegelin, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. Continuum, 2010.

———. *The Political Possibility of Sound*. Bloomsbury Academic, 2019.
<https://doi.org/10.5040/9781501312199-006>.

Woodside, Jarret. "Escucha Intermedial: Auralidad Desde Una Perspectiva Retórica ." *El Oído Pensante* 7, no. 2 (2019): 194–217.

Referencias audiovisuales

Maldonado, C., Infarto Colectivo, Meléndez, M., & Xcaret, C. (2023, diciembre 6). *Límites*.

[Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=c2S-syz5DB0>

T R A M A S espacios de experimentación artística. (2023, septiembre 28). *ENTRAMADXS -*

PROGRAMA 1 | IBERMÚSICAS. [Video]. YouTube.


<https://www.youtube.com/watch?v=eqZZ-I7t5Gw>

Alan (2024, marzo 26). *PERÚ O AFGANISTÁN?* [Video].

<https://www.youtube.com/watch?v=MbGqrAQmzKU>

Carlos Enrique Maldonado Martínez

El sonido, la reproducción de la ideología y la producción de identidad cultural.pdf

 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:404626379

Fecha de entrega

12 nov 2024, 8:19 a.m. GMT-6

Fecha de descarga

12 nov 2024, 8:22 a.m. GMT-6

Nombre de archivo

El sonido, la reproducción de la ideología y la producción de identidad cultural.pdf

Tamaño de archivo

1.5 MB

143 Páginas




50,695 Palabras

270,696 Caracteres

37% Similitud general


El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Fuentes principales

- 36%  Fuentes de Internet
- 15%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alerta de integridad para revisión

-  **Texto oculto**
27 caracteres sospechosos en N.º de página
El texto es alterado para mezclarse con el fondo blanco del documento.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
Programa educativo	Doctorado en Filosofía	
Título del trabajo	El sonido, la reproducción de la ideología y la producción de identidad cultural	
	Nombre	Correo electrónico
Autor/es	Carlos Enrique Maldonado Martínez	2019452h@umich.mx
Director	Carlos González di Pierro	carlos.dipierro@umich.mx
Codirector		
Coordinador del programa	Bernardo Enrique Pérez Álvarez	bernardo.perez@umich.mx


Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Asistencia en la redacción	No	

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Traducción al español	Sí	Consultas en Google Translate de Inglés a Español
Traducción a otra lengua	No	
Revisión y corrección de estilo	No	
Análisis de datos	No	
Búsqueda y organización de información	No	
Formateo de las referencias bibliográficas	No	
Generación de contenido multimedia	No	
Otro		

Datos del solicitante	
Nombre y firma	Carlos Enrique Maldonado Martínez 
Lugar y fecha	Morelia, Michoacán, 12 de noviembre, 2024