

# ESCUCHA Y RESONANCIA: DEL DESEQUILIBRIO A LA IMAGEN SONORA

**SERGIO RUIZ TREJO**





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES

**Escucha Y Resonancia: Del Desequilibrio A La Imagen Sonora**

PRESENTA

**SERGIO RUIZ TREJO**

TRABAJO TERMINAL DE GRADO PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ESTUDIOS VISUALES

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN Y GENERACIÓN DEL CONOCIMIENTO  
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

**DIRECTORA**

DRA. EN E. L. CYNTHIA ORTEGA SALGADO

**ASESORES**

DR. EN A. JANITZIO ALATRISTE TOBILLA  
M. EN E. V. MARIO BRACAMONTE OCAÑA  
DR. EN U. JOSÉ MARÍA ARANDA SÁNCHEZ  
DR. EN M. JORGE DAVID GARCÍA CASTILLA  
M. EN E. V. ALEJANDRO GARCÍA CARRANCO

Toluca, Estado de México. Septiembre 2018

# Índice

Introducción .....	4
CAPÍTULO 1 .....	13
1. Escuchar, Vulnerabilidad .....	13
1.1 Apertura .....	14
1.2 La Materia De La Escucha .....	22
1.3 Afuera y Adentro.....	28
CAPÍTULO 2 .....	39
2. Sujeto En Resonancia.....	39
2.1 Resonancia y tiempos de resonar.....	40
2.2 Sujeto: afinación significativa .....	48
2.3 De la resonancia a la imagen sonora.....	60
CAPÍTULO 3.....	80
3. La Escucha de la Escucha .....	80
3.1 Voz .....	81
3.2 Las imágenes de la poesía .....	97
3.3 Una política de la Escucha.....	109
ACCIÓN SONORA .....	120
PREPOTENTE EXISTENCIA MORAL .....	121
Conclusiones .....	131
Referencias.....	136
Ilustraciones.....	142

**Escribo porque yo, un día, adolescente,  
me incliné ante un espejo y no había nadie.  
¿Se da cuenta? El vacío. Y junto a mí los otros  
chorreaban importancia.**

**Rosario Castellanos**

**Silencio, noche.  
Voz que clava en el centro  
el color de su existencia**

**Un ruido viscoso,  
oscuro, se abre lentamente  
en los pulmones.**

**¿Qué escucho?**

**Ignacio González y Torres**

# Introducción

El presente trabajo reúne una serie de cuestionamientos al respecto de la escucha. Durante el proceso de acreditar las asignaturas de esta maestría, se nos cuestionaba constantemente sobre nuestra intención de estudiar esa maestría y de estudiar, en particular, el tema que elegimos para nuestras investigaciones. De esta forma, se buscaban los detonantes que generaron una relación directa entre los temas a investigar y algo que personalmente nos haya marcado. El tema de la escucha se convirtió entonces en una manera de ejercer mi vocación creativa a través de algunos proyectos en los cuales estoy actualmente involucrado; esto, dio como resultado la afección epistemológica que estaba buscando como detonante.

Paralelamente al desarrollo de esta investigación emprendimos, algunos colegas y yo, lo que llamaríamos “Laboratorio de Experimentación Aeropuerto” el cuál lo pensamos como un colectivo que llamara a los creadores y experimentadores estéticos para poder reunir y generar piezas y eventos donde se discutiera, desde la creación y exposición, los nuevos discursos estéticos que estuvieran ejerciendo un cuestionamiento a las formalidades de las academias. Esto resulta paradójico porque este trabajo escrito intenta cumplir con una formalidad académica, dentro de un programa de posgrado; además trabajo como académico en las licenciaturas de Música y Estudios Cinematográficos. Este Laboratorio emprendió eventos con un discurso en contra de las normas establecidas, como un espacio para fallar, para sentirse en libertad creativa. Así hemos reunido artistas y creadores de diferentes latitudes: ingresamos piezas a un museo de arte contemporáneo institucionalizado, realizamos intervenciones en espacios públicos, creamos convivencias con creadores para que se expongan a la colaboración con otros actores con los que normalmente no interactuarían, montamos exposiciones, hacemos conciertos, entre otras muchas actividades.



**Ilustración 1 Sesión Aeropuerto Vol. 1**



**Ilustración 2 Sesión Aeropuerto Vol. 2**



**Ilustración 3 Sesión Aeropuerto Vol. 2  
(segundo día)**

Al final, hemos lanzado convocatorias, con el fin de agrupar a cualquier interesado en tener un proceso de experimentación y a todos les hemos dado un espacio y un lugar. Esto es con la finalidad de establecer a la escucha como un proceso epistémico.

En este contexto, también gestamos una intervención en el espacio público donde la intención era abrir a la escucha como una forma de enunciación. Es decir, en el marco del Estado de México, los feminicidios han estado más presentes que nunca, las desapariciones de personas es algo común. A partir un de un estudio constante en el área de etnomusicología, hemos desarrollado un programa que tiene por nombre “Sonotopías” el cual se encarga de estudiar a la música como fenómeno cultural y como posibilidad de creación de lugares. Principalmente nos hemos dedicado a estudiar a todo lo relacionado con el Movimiento Sonidero, y de esta forma hemos construido objetos de estudio relacionados con la cumbia sonidera y cómo interviene la voz en un proceso social de quien lo escucha y quien lo baila. A partir de esto, quisimos retomar la significación que tiene una imagen sonora como el Himno del Estado de México, el cual está atravesado semióticamente por el poder y la institucionalización, la grandeza y el carácter simbólico que ejerce para los miembros de quienes habitamos este estado.

La actividad consistió en instalar en un automóvil un sistema de perifoneo y básicamente realizar el conteo sonoro de mujeres desaparecidas en nuestro estado y en la ciudad de Toluca. La acción se documenta ampliamente en el anexo sobre la pieza sonora de este trabajo, al finalizar el tercer capítulo. Esta acción refuerza a lo que apunta esta tesis: la escucha es una responsabilidad, pero también lo es la enunciación de lo que se piensa y se sufre. La configuración de la voz es una forma intangible que todavía no puedo rastrear del todo, pero que a partir de esta acción y de esta investigación intento poder poner en juego.

Al estar realizando una investigación al respecto de la escucha, paralela con el programa “Sonotopías” y **“Laboratorio de Experimentación Aeropuerto”**, irremediablemente pude percatarme de la relación que existe entre ellas. Es decir, todo se trata de la escucha: *estar a la escucha*<sup>1</sup> del entorno social en determinado contexto (Sonotopías); estar a la escucha de la necesidad humana de expresión y de relación con el otro para construir sentido, significado, conocimiento y creación (Laboratorio de Experimentación Aeropuerto) y, por supuesto, estar a la escucha de mi propia existencia en tanto me permite mi propia experiencia y percepción. Incluso, podría decir que estos tres puntos desde donde concibo la escucha marcan, de alguna forma, la estructura del presente trabajo y su división en capítulos. De forma muy resumida, en un primer capítulo abordo la escucha desde el ámbito muy personal, casi ontológico y solitario; para el segundo abordo la relación del escucha con otros escuchas y creadores de sonoridades; para el tercer capítulo, hago un repaso por una implicación social de la escucha.

En la intención de realizar reflexión en cuanto a la creación también fui cuestionando mi formación profesional y por tanto no es extraño que haya decidido establecer la temática de la escucha dentro de un contexto de los Estudios Visuales como tema de estudio: vengo de una formación musical de varios años, con estudios en la ingeniería de sonido y la producción musical. Sería, pienso, el tema obligado para mi formación, es decir, el cuestionamiento de mi historia epistémica. Y sí, lo es, pero no solo a este respecto apunta esta investigación, sino que se enmarca en un momento personal importante donde encuentro una indefinición de lo que soy o de lo que quiero ser y realizar. Así, a partir de la formación (o deformación) en los Estudios Visuales, me acerco a planteamientos y formas de creación que se encuentran lejos de las figuras rígidas de la formación musical de

---

<sup>1</sup> Esta referencia al sintagma ‘a la escucha’ será problematizada a través de los comentarios al libro “A la Escucha” de Jean-Luc Nancy (2007)

donde provengo. Y, sobre todo, abren la posibilidad de la crítica como forma de creación. Por otro lado, en algún momento, saciado de ella, llegué a pensar a la música como una forma de condicionamiento de la escucha humana, una forma que plantea rigidez metodológica en su creación y que esta rigidez, al estar naturalizada en mí, al momento de ejercer una forma de liberación a partir de la crítica, abre escenarios para otros discursos estéticos sonoros que no sean precisamente musicales. Actualmente, sin embargo, mantengo una posición mucho más matizada al abrir mi experiencia como oyente y creador a no solo una música, sino a muchas músicas con innumerables particularidades, problemas, contextos y necesidades. No obstante, para mí, la música significó durante muchos años el espacio creativo que había elegido, pero poco a poco esa entrega con la cual me decidí a estudiarla se fue desvaneciendo bajo el rigor de las academias cada vez más acartonadas. Antes de emprender el estudio de esta maestría había estudiado con cierto cuidado a John Cage y me había parecido fundamental sus desafíos a las academias. Desde entonces quise realizar algo que pusiera en tela de juicio los preceptos estéticos de la música, pero siempre partía desde la misma música, lo cual limitó mis aspiraciones críticas.

Poco a poco, a partir de mis incursiones en el mundo del cine, me fui dando cuenta de la importancia del sonido en cuestiones narrativas audiovisuales. Así, cuando platicaba a qué me estaba dedicando, es decir, al registrar sonido y montarlo en una película, la gente muchas veces lo confundía con el acto de musicalizar una película. Es cuando me di cuenta que la cuestión sonora, los pequeños sonidos, son muchas veces minimizados en cuanto a su potencia como un discurso. La música, en ese entonces, cada vez me pareció más como una forma violenta de homogenizar a la escucha, y en cambio, el estudio de los sonidos me parecía cada vez más fascinante. Este repentino rechazo a mis estudios, a pesar de parecer necio o sordo, me permitió buscar conocimiento más allá de las áreas a las que estaba acostumbrado.

Así, también antes de estudiar la maestría, ya había repasado algunos textos icónicos en el tema como el Tratado de los Objetos Musicales de Pierre Schaeffer (1966), tenía una noción de Murray Schafer (1977) y el paisaje sonoro y estudiaba con atención a Michel Chion (1993). Sin embargo, todavía estos textos que me parecían excelentes ejemplos de problematización sobre el sonido, sentía que dejaban algunos temas pendientes que, a mí, en lo personal, me interesaban, y que estaban a un nivel, digamos de la pura intuición.

A partir de entonces, mi camino se volvió el camino del intentar escuchar y recopilar discursos sobre la escucha, para tratar, yo también de construir un discurso sobre la escucha. Desde mi punto de vista me pareció importante hacer operativo lo que llamo imágenes sonoras. Obviamente no es novedosa esta idea, dentro del mismo texto hago una breve recopilación histórica del término, pero desde mi perspectiva la adapto para que se convierta en una apuesta personal. Esto quiere decir que, a partir de la escucha, podemos asistir a una especie de cortocircuito donde lo que se escucha no solo se percibe, sino que abre posibilidades mentales y de imaginación que derivan en las imágenes sonoras. Al final comprendo y asumo lo abstracto que el término pueda llegar a ser, pero el componente de esa misma abstracción es el ejercicio que pongo en práctica y que, de alguna manera, describo en el desarrollo de este objeto de estudio.

La cuestión sobre esta búsqueda de un discurso sobre la escucha se volvió cada vez más personal, hasta el punto de plantearme la posibilidad de que el trabajo no solo fuera narrativo o argumentativo, sino que propusiera una especie de metodología epistemológica para mi vida. En el momento en el que estuve más implicado con la investigación llegué a cuestionar la importancia de hablar; hubo un momento en el que limité mis expresiones lo más posible con la intención de desarrollar una escucha atenta, así llegué a la importancia

de escuchar y a debatirme en qué momento uno sale, en qué momento uno regresa, en qué momento se mira y se escucha, se habla y se escucha a sí mismo y las responsabilidades políticas y sociales que eso conlleva. Así, la búsqueda de la importancia de esos pequeños sonidos se convirtió en la búsqueda de los pequeños discursos que se encuentran en todos lados. El abandono de la música me presupuso el abandono de las grandes historias, de las grandes narrativas, de la postura hegemónica y la búsqueda de mi propia voz.

¿Qué es la escucha? ¿Por qué escuchamos? ¿Qué implica el escuchar? ¿A quiénes o qué es lo que escuchamos? Son las preguntas con las cuales desarrollo variaciones sobre mis detonantes musicales, sonoros, culturales, ideológicos, políticos, entre otros. Estas argumentaciones alrededor del fenómeno de la escucha y la imagen sonora van entretejiendo, a manera de ensayo, el conjunto de este texto. No pretendo, sin embargo, acercarme a conclusiones contundentes o a comprobaciones irrefutables sobre hipótesis lanzadas en un momento de fascinación con respecto a la escucha. El presente texto plantea en sí mismo la historia de los cambios de paradigmas que fueron suscitándose en mí al momento de ir escribiendo, investigando y leyendo. Plantea preguntas y cuestionamientos que se abordan desde distintas perspectivas, a veces desde la experiencia estética, a veces desde algún postulado filosófico y, por tanto se ofrece como un condensado de distintos conocimientos al respecto de un mismo tema puestos en diálogo en búsqueda de nociones operativas para este trabajo.

Para la primera parte establezco a la escucha desde su concepción como ser. Un sujeto que está en el origen de su vida, dentro del cuerpo de su madre y qué es lo que ocurre cuando sale a este mundo. Planteo a la escucha como una apertura del ser, como una forma de estar en el mundo, desde la filosofía de Martin Heidegger (1944), desde Merlau-Ponty (1994) y Jean Luc Nancy (2011). Todos con una apuesta diferente de la fenomenología.

Pienso, a partir de este punto a la escucha como una especie de juego entre el equilibrio y el desequilibrio, como la formación de realidad y de estas llamadas imágenes sonoras que resonarán en lo subsecuente. En este punto también abordo y hago conscientes estas imprecisiones al respecto de qué es lo que compone al sonido, a la escucha y a la imagen sonora, es decir, ¿De qué está hecha esta materia sonora? Finalmente, en este primer capítulo hago un análisis entre la ambigüedad de pensar al sonido desde el cuerpo, en el cuerpo o para el cuerpo. ¿Cómo se construye un adentro y un afuera? Si existe una forma de visualidad bajo la cual nos reconocemos, también existe una identidad sonora, una egofonía, un intervalo bajo el cual yo respondo y construyo el afuera y el adentro.

Después de construida y constituida esta egofonía o esta identidad sonora, existe, de manera indefectible, la comunión con el otro, o con muchos otros. En este punto exploro la capacidad del ser de interactuar bajo diferentes esquemas de comunicación. Cuestiono la significación a partir de la lingüística y retomo una propuesta ejercida por J.L. Nancy, quien habla de la resonancia como esta capacidad de entender más allá del sentido. En todo el capítulo dos reflexiono sobre el cómo se extiende en los sujetos la vibración, el cómo se ha entendido y, sobre todo, qué es lo que está en el sonido que se encuentra implícito como parte de nuestra naturaleza auditiva. En este punto las imágenes sonoras se configuran como la posibilidad de transmisión a partir de movimientos repetitivos.

En el tercer capítulo exploro la cuestión social del sonido a partir de su forma más enigmática y, a la vez, directa: la voz. Me pregunto sobre la voz, quién la ejerce, en dónde se encuentra, en qué momento se dice y cómo se configuran diferentes estudios y discursos sobre la voz. Hablo sobre la importancia de la poesía y, a su vez, la dimensión política que alcanza a ejercer y habitar el espacio acústico. Planteo a este capítulo como la escucha de la escucha a partir de las nociones introducidas por Marcel Duchamp, quien afirma que

la escucha no es algo que se pueda escuchar, como nosotros sí podemos ver la mirada. Esta afirmación me lleva a pensar que, a partir de las imágenes sonoras es como nosotros podemos saber y escuchar nuestra propia escucha, en el momento en que se impacta y resuena en otro, pero, sobre todo, ejerce una serie de reacciones en un entorno social. Es así que la escucha puede traducirse en articular la voz, la escucha de una voz, en un texto poético, y la escucha del otro, en la repetición de un texto político y una dimensión social en el ejercicio del poder.

Es así, que parto de lo muy particular para incorporarme con el otro y termino con lo social. Aunque mi apuesta sería que se pudiera leer de manera inversa: que lo social nos llevara a pensar en que existe otro entre los muchos otros, y que esta conciencia por el otro nos pudiera referir a nuestra propia existencia. Esta existencia queda manifiesta en el cuestionamiento de algo tan simple como **¿qué escucho?**.



## CAPÍTULO 1

### 1. Escuchar, Vulnerabilidad

## 1.1 Apertura

El ser, sumergido en el mundo, está *siendo*. La naturaleza del sujeto es un devenir temporal y espacial. El ser se abre ante el mundo, deja que el mundo le pase y que él pase en el mundo. “Ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, vimos nosotros, y nuestro cuerpo no está, ante todo, en el espacio: es del espacio” (Merleau-Ponty, 1994; p. 164) Es del espacio y es del tiempo. El cuerpo, que es ser, es sensible a través de orificios. Estos orificios son puertas de entrada y salida al mismo tiempo. El cráneo tiene orificios, aberturas por las cuales transita de un lado para el otro, energía eléctrica, aire o sonido. Dos orejas situadas en los laterales de la cabeza, con dos oídos que se encuentran al fondo de una caverna oscura son capaces de vibrar con las moléculas de aire desplazadas por otro cuerpo, en otro sitio, en movimiento también. Si la escucha es la vibración de los tímpanos ¿Qué es lo que es capaz de entrar a través de esas cavernas? Pareciera que es sólo la interpretación del espacio del cual el cuerpo es parte. Si el sujeto es un Ser En el Mundo, el hecho de que puedan los tímpanos vibrar, es tan sólo una forma de hacer patente esa tesis. Es decir, si en el acto de alimentarse, algo entra por la boca y se modifica internamente, ¿cuál es la materia que es recogida por los oídos, por la oreja en un cuerpo y de qué manera se modifica esta materia?

La gente dice que las paredes escuchan cuando no se quiere hablar en cierto contexto. Un oído indiscreto puede estar oculto y recoger algo que no debe ser recogido. En la película *Blue Velvet* (1986) de David Lynch, uno de los actos de desequilibrio narrativo se da en el contexto de encontrarse ante una oreja, literalmente una oreja en el pasto. Podría parecer, sin embargo, que se eligió una oreja como se pudo haber elegido un dedo o una nariz. Pero David Lynch tiene una implicación muy directa con el sonido y la música. Además, la película parece preocuparse por mostrar una perspectiva del mundo que es cercana a lo

ideal, para posteriormente introducir al espectador en lo que se esconde de ese mundo ideal. Un hombre riega las plantas de su jardín, en un vecindario tranquilo. De pronto, este hombre tiene un ataque y la cámara se sumerge bajo la superficie y revela la tierra negra, los gusanos, mientras se escucha un sonido grave y profundo. Más adelante, un joven estará escondido en un closet, mirando a hurtadillas la extraña relación de una pareja, cuando antes se les había visto como se mira a cualquier otro tipo de personas. Entonces, esta oreja tendida en el pasto ¿Qué escucha? Parecería que el acto de escuchar fuera sinónimo de prestar atención, de preocuparse por algo y tener la habilidad de interpretación. Su naturaleza es la de revelar algo.

Podría ser éste un problema de superficie. En *La Lógica del Sentido* Gilles Deleuze (1994) toma el ejemplo de cómo se pueden jugar metáforas en el lenguaje para construir una penetrabilidad en la superficie de las cosas, construidas a la vez por el lenguaje. Habla de que en *Alicia en el País de las Maravillas* se juega una suerte de ironías en el lenguaje que permiten distinguir entre las cosas y lo que se dice de ellas, su acontecimiento. Si un árbol se quema no afecta a la idea-concepto que se tiene sobre *árbol*. Los acontecimientos están pegados de cierta forma en el sentido de lo que se dice de *las cosas*; de esta forma, la escucha, al ser puro acontecimiento en devenir y cambio se convierte en una forma de trastocar la superficie de las cosas y llegar al punto al que buscaba llegar D. Lynch, que es exponer la idea, partir el enunciado sobre el qué es vivir en un suburbio estadounidense, sobre el cómo tener una relación de pareja, sobre el cómo se puede escuchar.

En *Así Hablaba Zaratustra*, se cuenta la historia de cuando a Zaratustra se le apareció algo similar:

---

¡Esto es una oreja! ¡Una oreja tan grande como un hombre! ¡Miré más de cerca, y tras de la oreja se movía algo tan pequeño, pobre y débil, que daba compasión! Efectivamente: la enorme oreja descansaba en un delgado tronco, ¡y este delgado tronco era un hombre! Mirando a través de un anteojo, aun se podía reconocer una figurita envidiosa, así como un alma hinchada que temblaba en la extremidad del tronco. El pueblo me decía que la oreja grande no era sólo un hombre, sino un gran hombre. Pero jamás he creído al pueblo cuando habla de grandes hombres, y sostengo mi idea de que era un inválido al revés que tenía demasiado poco de todo y una cosa en exceso.

(Nietzsche, 1971; p. 122)

---

El pasaje es un tanto extraño pues pone a la oreja como una exacerbación de una cualidad. Posteriormente hablará de la virtud y de su capacidad destructiva. En este pasaje, se refería directamente a los inválidos, a quienes les sobra una cosa y a quienes les falta algo. La pregunta sería ¿Por qué consideró que una persona con una gran oreja, es decir, con una gran cualidad de escucha, es una persona envidiosa? La escucha está asociada con el silencio, la capacidad para recibir. El pueblo, al estar ante un escucha puede pensar que se está ante alguien que antepone al otro, antes que a sí mismo. “el silencio es siempre impresionante, incluso los idiotas lucen respetables en silencio” (Delacroix citado en Toop, 2013; p. 19). En el *Crepúsculo de los Ídolos*, Nietzsche, ya hablaría del oído diciendo “Qué encanto para quien tiene oídos detrás de sus oídos.” Una gran oreja es una gran aspiradora de algo. Pero valdría mencionar la pregunta a la cual se llegará más tarde, la cual se pregunta Derrida, y que se preguntó Heidegger en su momento. ¿En dónde está un oído? ¿Cuáles podrían ser esos oídos que se encuentran detrás de los oídos? En el caso de Zaratustra, no había un oído detrás de la oreja, había un pequeño hombre envidioso. Jean Luc Nancy, en el libro *A La Escucha hablará*, entre otras muchas cosas, del valor social

que tiene la escucha. Uno puede estar a la escucha de la sociedad, de los desprotegidos, entre otros y eso no significa nada. Las palabras se las lleva el viento, se dice con el mismo viento que hace imposible citar este dicho. Pareciera que la capacidad de recibir del oído fuera tan sólo un acto de estar en contacto con algo ajeno, para después perder este contacto, sin certeza de que ocurrió algo en ese tímpano vibrante.

El ser está a la escucha, ¿Pero a la escucha de qué? Según la embriología, el oído se desarrolla y funciona desde la semana 28 de gestación<sup>2</sup>. Desde el vientre materno algo de todo eso que se agita alrededor mueve los tímpanos del nuevo ser. En la mirada, el sujeto recoge la luz, la cual se haya disponible para los ojos; en la escucha, los oídos son interpelados momentáneamente por vibraciones de las cuales no se puede esconder. “no existen párpados para los oídos” se ha dicho continuamente. Los oídos están expuestos a todos los estímulos sonoros que rodean al sujeto, aún mientras éste se encuentra dormido. La escucha se presenta como la consciencia del movimiento del mundo, incluyendo el movimiento del propio sujeto. El acto de escuchar es un acto involuntario y desequilibrador.

Si regresamos al viejo pensamiento de Heráclito, el río no ha dejado de pasar y de marcar la vida, a través del tiempo, en las personas que eran y no pueden volver a ser; uno nunca podrá bañarse dos veces en el mismo río y uno nunca es el mismo que está siendo cuando piensa qué es uno<sup>3</sup>. En el momento de tratar de entender qué pasó, volvió a pasar un tiempo y el presente fenoménico se transfirió a la razón, a la voluntad y ese tiempo sin tiempo terminó agotando el sujeto que ya no se es. Cuando Deleuze dice: “La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no cambia, no podría cambiar él mismo más que en otro tiempo, hasta el infinito” (Deleuze, 2015; p.

---

<sup>2</sup> Según teorías encontradas en Gascón, María. Embriología del Oído. (S/A)

<sup>3</sup> Heráclito ha sido parafraseado por distintos autores, entre ellos algunos de los que se recopilan para este trabajo, el más importante para esta idea, Deleuze, en *La Lógica del Sentido* (1994)

31), entendemos que las evidencias de este transcurrir sólo se encuentran en el cambio. Algo no cambia si es no es a través del tiempo. Para que exista algo nuevo, es porque en algún momento ese algo no existió, en un tiempo existe; en otro, por el contraste, no. El tiempo entonces, es una unidad de contraste: un segundo transcurrió entre las 11:59:59 y las 12:00:00: entendemos que pasó un segundo por un simple acto comparativo, si no existiera la comparación y la *memoria* el tiempo no tendría sentido. El río de Heráclito es un río en *movimiento*, entendiendo el movimiento a partir de cómo Deleuze interpreta a Bergson, como este espacio de continuo presente, no de un desplazamiento en el espacio; es decir, que a pesar de estar bañándonos en un río, este río está en continuo cambio, se está en él de manera que el presente se desliza y está en movimiento.

---

“El presente tiene que pasar para que llegue el nuevo presente, tiene que pasar al mismo tiempo que está presente, en el momento en que lo está. (...) Si no fuera ya pasado al mismo tiempo presente, el presente nunca pasaría. El pasado no sucede al presente que él ya no es, coexiste con el presente que él ha sido.” (Deleuze, 2015; p. 111)

---

El ser es apertura, pues está en devenir. El ser está ante el acontecimiento, un acontecer sonoro, un continuo que no cesa. Los oídos están siempre abiertos, dispuestos y vulnerables. Las personas se gritan cuando no hay entendimiento, se manifiestan a través de los oídos, quieren penetrar en esas membranas del otro. Dejar algo en la vibración del otro, pues no se queda nada más que el recuerdo de esa vibración.

Los ojos, la piel, hay diferentes órganos de comunicación en el cuerpo, pero mientras el ojo se mueve buscando, el oído espera, en su oscuridad, algo que lo haga vibrar. Las puertas del oído siempre están dispuestas para la mínima sensación de vibración y aun cuando

en un afuera no exista suficiente energía para mover ese tejido suave del tímpano, está la presión sanguínea, el pasar de la saliva, el latido del corazón para construir la escucha, a través del tiempo, a la vez que construyendo espacio.

La apertura se da como medio de sociabilidad entre pares, como medio de supervivencia del ser humano. Mientras se duerme, los oídos están abiertos esperando el trueno y la evidencia de alguna amenaza. La escucha siempre está presente, aun cuando toda la atención esté en otra cosa. Como más adelante desarrollo, y como dijera en su momento Marcel Duchamp, uno puede mirar la mirada, pero no se puede escuchar la escucha. La cualidad receptora impide que el oído salga, como un micrófono, y el otro extremo del micrófono sería la bocina que amplifica la escucha del micrófono provocando una retroalimentación ¿Cómo es una retroalimentación orgánica, del oído-boca? Es decir, una forma continua de hablar para escucharse y de escucharse para seguir hablando. Esta retroalimentación ¿Qué genera?

Si la escucha es una especie de desequilibrio, la no escucha, por otro lado, puede ser un acto angustiante. En la célebre pintura de Edvard Munch, El Grito (1893) la angustia está tendida en el acto de un grito silencioso, del acto de la caverna bucal abierta, de los ojos extraviados, de las manos expuestas y un silencio continuo. Es la voz del que no puede gritar, la angustia de quien no puede escucharse. La angustia de quien no puede reproducir lo que escucha, y no escucha lo que pretende reproducir. ¿Qué es lo que cierra la no escucha? ¿Qué significa para la escucha el silencio?

El oído no solo es una oreja tendida en el pasto. Necesita otra membrana que lo complementa. Un micrófono puede espiar la conversación más reveladora del mundo o vibrar con los vaivenes de una confesión, pero si este micrófono o esta oreja no tiene una

boca-bocina que lo acompañe, es pura vibración extinguida. El acto de la escucha es un acto de recibir, pero también de hablar, de emitir un pronunciamiento, responder al llamado del sonido<sup>4</sup>. “La angustia es la ausencia de palabras” (Colín, 2015; p. 37) Y también la ausencia de poder llamar, de poder responder a través del sonido, que a la vez es la misma escucha del sonido producido por un sí-mismo. La escucha, abre. La escucha es compartir el mismo mundo con todo lo que es capaz de vibrar a la distancia, y vibrar consigo a la misma velocidad, es abrirse con el mundo.

---

El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable. –Hay un mundo- o más bien –hay el mundo- jamás puedo dar enteramente razón de esta tesis constante de mi vida. (Meleau-Ponty, 1994; p.16)

---

Si el sonido es vibración que viaja a través de ondas que perturban el medio, y a su vez, el tímpano vibra a la velocidad de la vibración, ¿Cómo es que el sujeto recoge sonido, si sólo hay un tambor moviéndose a cierta velocidad?<sup>5</sup> ¿Qué significa que una persona pueda recoger lo invisible con las aberturas del cráneo y que a su vez puedan implicarse tantas cosas en esta vibración? El oído interno genera impulsos que viajan al cerebro, pero eso no alcanza a ser satisfactorio para comprender la sensación sonora y el cómo esta sensación es vital para la supervivencia, para la epistemología, para la construcción de lenguaje y a la vez de mundo, en tanto que seres parlantes.

---

<sup>4</sup> Esto lo desarrollo en el tercer y último capítulo de este trabajo

<sup>5</sup> “Con respecto a las frecuencias sonoras, solo escuchamos frecuencias entre 20 Hz y 20 KHz. Un individuo, sin embargo, podría ser capaz de escuchar frecuencias por abajo o por encima de estos extremos, y la edad es un factor muy importante determinando los límites de audición. De hecho, muchos adultos no escuchan por encima de los 16 KHz; además, nuestra sensibilidad, especialmente a las altas frecuencias, se reduce de manera dramática con la edad.” (Thompson, 2005)

---

Puro devenir sin medida, un puro devenir-loco que no se detiene jamás, en los dos sentidos a la vez, esquivando siempre el presente, haciendo coincidir el futuro y el pasado, (...) en la simultaneidad de una materia indócil. (Deleuze, 1994; pos. 122)

---

El sonido es un reacomodo, es un acontecimiento que hace mover el río de Heráclito; a su vez, es un continuo.

Como continuo pensaría en cómo percibe el sonido Hildegard Westerkamp:

---

Si abrimos nuestros oídos a experimentar el sonido como el despliegue de un ahora continuo, inevitablemente hemos de incluir el abrirnos a lo sorprendente, lo inesperado, lo complicado, lo inquietante, al ruido o a la potencial incomodidad del silencio. Con lo anterior me refiero a permanecer con cualquier sonido durante un tiempo, sin importar las reacciones que éste nos suscite. (Westerkamp, 2015)

---

## 1.2 La Materia De La Escucha

¿Qué es escuchar? Estamos tan cercanos a esta palabra asociada con una sensación que nos es difícil sacarla de contexto para contestar la pregunta. La primera respuesta, la más obvia, se remonta a un fenómeno fisiológico del órgano auditivo. Escuchar, desde una postura tradicional, sería que el tímpano vibre y que toda esta vibración de algún modo se interprete. No obstante, el problema de la escucha es mucho más grande y, por tanto resulta difícil rastrear la audición: ¿Cómo sabemos que lo que percibimos es sonido? ¿Cómo distinguir el afuera del adentro?; es decir, ¿Cómo saber que lo que entendemos como sonido es un fenómeno físico y no un estímulo individual producido desde nuestro cerebro? ¿Hay alguna diferencia en esto? Un hombre lee *en silencio* la carta que le ha dejado su esposa. Al leerla, él quisiera entender el mensaje semántico de la carta, pero hay una voz, la voz de ella que no cesa de escucharse cada vez que la carta es leída por el hombre. ¿Es una escucha? ¿Deja de ser sonido en tanto que los instrumentos, adecuados según la física de Newton, no pueden detectar esta voz? ¿Dé qué se compone esta voz? ¿Cuál es su materia? ¿Cómo funciona la percepción sonora? Es decir, una vez que el sonido es percibido, ¿De qué forma el sujeto procesa este suceso? Es interesante saber en qué forma, bajo qué orden categórico, el sujeto dice: escuché tal cosa. ¿Por qué el sujeto no duda? Sin embargo, esta prueba se funda en un terreno inestable: el sujeto siente que escucha. La inestabilidad de los sentidos se oculta bajo la forma de los órganos, bajo una lógica de estructura: esto es, dicho órgano es sensible a energía o a frotamientos, este órgano manda todo al cerebro, donde vive el pensamiento. Pero, ¿No ya hace mucho se abandonó la noción de que el cerebro contiene el pensamiento? ¿Qué tanto lo que está adentro funciona como un conducto de cables que tienen determinada función, y que si su origen se remonta a un órgano es único de ese órgano?

La separación entre el habla y el escucha, entre la escucha y la mirada, entre la mirada y el tacto, entre el tacto y el olfato, no está ordenada en cuanto a conductos que no se tocan y que son incompatibles entre ellos. La imagen visual y la escucha podrían parecer elementos completamente diferentes, sin embargo, es necesario generar planteamientos que permitan la problematización de estos registros como actos independientes. Se vive constantemente en la falla, en la fisura de estos elementos. El cuerpo no está aislado, funcionando hacia sus adentros, interpelado por un exterior. Sin el exterior que escucha, que oye, que huele, que siente, no existiría un cuerpo dotado de órganos sensitivos. “El campo de inmanencia no es interior al yo, pero tampoco procede de un yo exterior o de un no-yo. Más bien es como el Afuera absoluto que ya no conoce los Yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que se han fundido” (Deleuze y Guatari, 1988; p.162). En la lógica de Pierce el signo del sujeto no se completa hasta que no existe para el otro bajo el que se afirma. El Afuera es realmente un adentro, en tanto que los procesos de afuera no existen sin el adentro por el que transitan. Los puentes de comunicación (sentidos) no son más que límites entre el yo y el otro.

Un sonido llega a los oídos. Las vibraciones producidas por una fuente sonora viajan a través de un medio hasta llegar paulatinamente al tímpano, el cual reproduce esta vibración y activa el martillo, el yunque y el estribo; ellos, a su vez, transfieren estas vibraciones a la cóclea, donde se genera una transducción de energía mecánica en energía químico-eléctrica. Ésta llega al cerebro, pero ¿Qué pasa con esta energía de un sonido en el cerebro? La experiencia auditiva, descrita por Mayra Estévez en su trabajo Estudios Sonoros, se diferencia de la Sonoridad al no estar, según su trabajo, mediada por la cultura<sup>6</sup>. La experiencia auditiva, entonces, se podría ubicar como este acto involuntario

---

<sup>6</sup> Este planteamiento puede oponerse a la idea de Resonancia de Jean-Luc Nancy, donde se puede hablar de una escucha que no tiene que ver con la cultura, sin embargo, se toma en consideración por considerar este tipo de escucha como una especie de acto fenoménico del que se hablará más adelante.

de escucha. Es involuntario, porque a diferencia del ojo, los oídos no es posible cerrarlos. Es involuntario desde el vientre materno. Entonces, este continuo sonoro al que estamos expuestos, además de su fisiología, ¿Cómo funciona?

Existen comportamientos acústicos que pueden ser detectados y cuantificados por diversos instrumentos, sin embargo, el hecho de que existan, no implica que éstos puedan ser percibidos y, sobre todo, significativos para el ser humano. Todo movimiento implica una perturbación del medio, si este movimiento se encuentra sumergido en un medio elástico (agua, aire) generará vibraciones las cuales son causantes de sonido. Desde el crecer del pasto, hasta el movimiento gravitacional, genera energía sonora que puede ser medible. Sin embargo, la mayor parte de estas interacciones no son percibidas de forma sonora por el ser humano. Es por ello, que para este trabajo nos limitaremos a trabajar con lo que es posible percibir.

La materialidad sonora que se menciona aquí es el sujeto ante el fenómeno, antes de analizarlo o si quiera de reflexionar respecto a este fenómeno. El sonido comprende al sujeto como susceptible de estímulos sonoros, independientes del oído. La materia sonora puede transitar en la sinestesia. Si el sujeto, a través de un órgano distinto al oído, es capaz de tener una experiencia auditiva, escucha. La materia sonora puede ser un Cuerpo Sin Órganos, un Rizoma especificado por Deleuze y Guattari (1988) en tanto que el tiempo en ella es relativo, a pesar de que el sonido se desarrolla en el tiempo; es decir, que la materia sonora se encuentra en el pasado (Imagen - recuerdo<sup>7</sup>) en el futuro (la imagen virtual<sup>8</sup>). L

---

<sup>7</sup> Concepto acuñado por Deleuze (1987) en el libro Imagen – Tiempo. La imagen recuerdo evoca y es detonada en la ansiedad de un acontecimiento. Revive el pasado.

<sup>8</sup> Concepto también de Deleuze (1995) en lo Actual y Virtual, en Diálogos 1996, Pre-Textos, pp. 174-176. Donde lo virtual existe como idea sometida ante un actual que se ve desplazado por la nueva idea de la cosa. “Objeto e imagen son aquí ambos virtuales, y constituyen el plano de inmanencia en el que el objeto actual se disuelve. Pero lo actual ha pasado entonces por un proceso de actualización que afecta tanto a la imagen como al objeto.” (Deleuze, 1995; p 174)

a materia sonora tiene una temporalidad relativa porque la escucha interna no ocurre en cantidades determinadas o cuantificables de tiempo. La materia sonora, es la exploración del sentido acústico del ser. Pura sensación sonora.

¿Cómo se determina entonces que algo se escucha, se ve, se toca? Es el primer estímulo al que el sujeto está expuesto

Un sonido es percibido. El sonido tiene materia, lo que se asume que es esa cualidad. No es la energía sonora que es medible en un decibelímetro, solo el sujeto la hace existir. La materia sonora es este continuo del que se compone el mundo. Es un sonido determinado. Un sonido se desprende de su fuente y cobra en sí mismo su propia materialidad. Un sonido puede negar su fuente, esconderla bajo una interrogante. Un sonido puede tener su materia en el resultado de un recuerdo. Un color estridente puede sonar amarillo. La materia sonora no tiene fuente, la niega, no la reconoce, le es imposible reconocerla y existe únicamente en el movimiento. Existe en el tiempo y vive a través de él. El sonido se agota en el continuo y le sustituye otro. Es una atmósfera gaseosa. El sujeto puede olvidar que vive en esta atmósfera sonora, continua, ineludible, inexorablemente; siempre habrá un distintivo que le recuerde su ontológica naturaleza auditiva. Llega como un chorro continuo de insinuaciones, de incertidumbre. Actúa a pesar del sujeto. No responde a su voluntad. La música se convirtió en un intento de controlar el bullicio constante. Una sala de conciertos se construye diseñando el espacio auditivo, el continuo sonoro. El hombre está expuesto, con los oídos siempre abiertos, ante la escucha. Un hombre mira al horizonte para tratar de cerciorarse de haber escuchado algo distintivo. ¿Qué sonido fue? ¿Cómo era la materia de este sonido? Solo se tiene conciencia de la Materia una vez que ya sucedió; o en su defecto, sigue sucediendo, aunque nunca será el mismo sonido, la misma materia. “Lo sonoro arrastra la forma. No la disuelve, sino que más bien la alarga, le da una amplitud,

una densidad y una vibración o una ondulación, a cuyo dibujo sólo se aproxima. Lo visual persiste incluso en su desvanecimiento, lo sonoro aparece y se desvanece incluso en su permanencia.” (Nancy, 2011; p. 5.). A pesar de estas diferencias de forma entre lo sonoro y lo visual, hay algo en común que se ciñe a la experiencia, a este cruzar de cables internos entre lo que se ve y lo que se escucha, que es, creo, la imagen: una especie de sombra de la experiencia que queda después de haber vivido sonoramente una experiencia, o la sensación detrás de la vista de alguna forma <sup>9</sup>.

También lo sonoro vive en el futuro. Un hombre que escribe tiene la sensación de escuchar, antes de poner sobre el papel la letra, el sonido de las palabras; esto es más directo en la poesía. Se escucha la voz antes de que suene, entendiendo el que suene como “el vibrar en sí o vibrar consigo: no es únicamente el cuerpo sonoro” (Nancy, 2011; p. 30). Y precisamente no es el cuerpo sonoro puesto que el sonido no es lo mismo que el cuerpo que genera ese sonido, su voz, su forma; el sonido de un piano no es un piano. En el acto previo al sonido, la voz se establece como inmanente directo del sujeto, como la forma de representación e identificación del que no puede prescindir.

La escucha es experiencia, apertura de sentidos que no discriminan, o que la discriminación pasa por un proceso mucho más complejo al de simplemente, en un ejemplo de comparación, cerrar los ojos. Es la elevación del mínimo sonido cuando se haya el sujeto cercano al silencio; es un rumor lejano que llega en la madrugada, es un silbido en los oídos después de un concierto ruidoso, un chirrido insospechado. El sonido se configura como fascinante por su forma espontánea: cuando llega, no se esperaba; cuando se piensa en él es porque ya se ha ido. A diferencia de las imágenes visuales, que permanecen y que incluso su papel representativo nos sirve como testigo de algún suceso o de certidumbre ante el

---

<sup>9</sup> Regresaré a este tema más adelante en el desarrollo del capítulo dos.

objeto, el objeto sonoro se desvanece y permanece de manera ambigua en el recuerdo. La resonancia cambia el estado del sonido hasta transformarlo en lenguaje; es decir, la raducción de la experiencia sonora a una frase que podamos ubicar a través del recuerdo, una forma de enunciar las cualidades de la materia sonora. El sujeto se pregunta ¿cómo era la materia sonora? O ¿Cómo era eso que escuché?

## 1.3 Afuera y Adentro

Para Jean-Luc Nancy (2007), preocupado por la corporalidad del sujeto, un bebé no nace en el momento de la expulsión del cuerpo de su madre, es hasta que el bebé da su primer grito. Entonces adquiere un lugar en el mundo, se constituye un cuerpo, se escucha una voz, que resulta ser su prueba de valor en el mundo, el signo manifiesto de existencia. Para Nancy, el bebé se escucha a sí mismo, se hace escuchar y reafirma su lugar. Sin embargo, en esta idea respecto al cuerpo en existencia al hacerse escuchar es donde difiere de Lacan, pues para él, la dimensión de lo imaginario se constituye a partir del estadio del espejo, que es aquel acto donde se configura el yo a partir de observarse en un espejo y darse cuenta que existe él y existe un mundo del que está distanciado. Y al respecto, Mladen Dolar lanza un cuestionamiento, pues para él “Oírse hablar, o simplemente oírse, puede verse como una fórmula elemental del narcisismo que se necesita para producir la fórmula mínima del yo” (Dolar, 2007; p. 53). Para Dolar, a pesar de que rescata a la mirada y a la voz como encarnaciones del ego, le extraña esta predominancia de Lacan sobre la mirada al formular todo el pensamiento alrededor del estadio del espejo, puesto que, pregunta:

---

“¿No es acaso el oírse a sí mismo, y reconocer la propia voz una experiencia que precede al reconocimiento de sí en el espejo? ¿Y no es acaso la voz de la madre la primera conexión problemática con el otro, el lazo inmaterial que viene a reemplazar el cordón umbilical dando forma a buena parte del destino de las primeras etapas de la vida? ¿No produce acaso el reconocimiento de la propia voz los mismos efectos jubilosos en el infante que los acompañan el reconocimiento de sí en el espejo? (Dolar, 2007; p. 54)

---

En este punto la Voz es manifestación no significativa todavía. No está recubierta por el

significado, sino que es pura materia sonora y ésta emana desde el sujeto y termina en él mismo. Escuchar la propia voz es verse en un espejo empañado. Lo que se vuelve complicado entonces es reconocer de dónde proviene cada sonido, y no me refiero a una situación espacial, sino identificarlo como una fuente externa; es decir, identificar la sensación, saber que la sensación es sonido, hacer de ese sonido un objeto, marcar distancia de él y saber que ese sonido es exterior. Porque ¿cómo es que configuramos un interior y un exterior?

---

La conciencia y las dificultades del ser en el mundo social comienzan, entonces, con la inmersión en el sonido, que llega desde afuera, desde adentro y desde el interior, al mismo tiempo; y este sonido no es tanto oído sino sentido, y no emana enteramente de una conciencia separada, ni pertenece tampoco a un espacio o receptor específico o identificable. (Toop, 2010; p. 54)

---

David Toop, en el libro “La Resonancia Siniestra” (2010), aborda la problemática de, precisamente, construir un afuera y un adentro a través del sonido. Se pregunta de dónde vienen estas voces que él escucha, que yo también escucho y que, me atrevo a suponer, la mayor parte de las personas escuchan. Él establece que esta escucha de la *no-escucha* (del sonido sin fenómeno físico) es un acto de resistencia a lo siniestro del sonido. “Todo silencio es siniestro, porque no estamos acostumbrados a la ausencia de sonido”<sup>10</sup> (Toop, 2010; p. 228). Pone al acto de escuchar como un acto oscuro y misterioso. “Uno puede mirar la mirada, / uno no puede escuchar la escucha” Escribió Duchamp en 1914 en “The 1914 Box”. Si la mirada entonces es un sentido que se exterioriza, que sale a buscar, la escucha es un acto de recibir. “Si los ojos son las ventanas del alma, entonces los

<sup>10</sup> Punto que, aparentemente, generará una controversia con la idea del silencio desde John Cage, quien habla de un silencio inexistente. Sin embargo, también hablará del silencio como posibilidad para escuchar lo que normalmente permanece enmascarado, y en este punto se une a esta oración de Toop.

oídos deben ser los túneles hacia otro lugar, hacia el oscuro territorio de la sinrazón; los cauces por donde discurren sentimientos internos demasiado sutiles y elusivos para el racionalismo de la visión” (Toop, 2010; p. 233). Entonces, la escucha, más que ser un instrumento que puede identificar los sonidos que provienen del exterior, se convierte en el vehículo de comunicación con una dimensión más allá de lo que intersubjetivamente conocemos como *realidad*. Es decir, que ante la incertidumbre del origen de lo que se escucha, distintas formas de pensamiento formulan que, tanto nos comunica con nuestro inconsciente a través de pulsiones convertidas en sonido según el psicoanálisis, o que nos abre canales con aquello que es Real, en términos de Rosset; incluso según posturas teológicas, las voces internas, por ejemplo, son el puente entre lo terrenal y lo divino. Y es que en esta incertidumbre es donde está el enigma que rebasa al oído.

Escuchar la voz propia es un proceso siniestro. En el ensayo “Lo siniestro” de 1917, Freud explica que lo siniestro son aquellas sensaciones percibidas como sobrecogedoras o aterradoras que provienen de aquello que nos es familiar, pero que a la vez tiene algo de desconocido; particularmente deseos o recuerdos reprimidos que provienen de la infancia y que se activan a través de un estímulo actual. Entonces, la voz propia que escuchamos en lo actual, es decir, en el momento que lo decimos, queda prendada en el recuerdo de una forma particular, y cuando la activamos a destiempo, es decir, cuando reproducimos la grabación de nuestra voz, nos parece familiar, pero con algo de desconocido. Es un tema inquietante para una gran cantidad de personas, puesto que en foros de internet como Hispasonic<sup>11</sup>, la gente pregunta si realmente el sonido de su voz es como suena en las grabaciones. En revistas en línea<sup>12</sup> se han dado a la tarea de contestar este cuestionamiento atribuyendo el fenómeno de la diferencia entre el recuerdo de la propia voz y la voz actual de la grabación, a la resonancia del cráneo y de algunas atenuaciones de frecuencias que generan una voz

<sup>11</sup> <https://www.hispasonic.com/foros/porque-no-me-gusta-escuchar-mi-voz-grabada/369781>

<sup>12</sup> <https://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20161003/41734871917/por-que-odiamos-nuestra-voz-cuando-la-escuchamos.html>

más “grave”. La respuesta tiene sentido, pero no deja de ser un acto siniestro la escucha interna, la conformación de la imagen sonora de un Yo identificado por esta escucha interna y el choque de darse cuenta que esta voz que se creía de una forma, es percibida ante el otro de manera distinta. Porque ¿No es acaso nuestra voz una huella que genera nuestra identidad? Y produce el mismo terror mirarse al espejo y no reconocerse que extrañarse de la propia voz: Xavier Villaurrutia inicia así un nocturno: “Tengo miedo de mi voz, / y busco mi sombra en vano/ ¿Será mía aquella sombra/ sin cuerpo que va pasando? / ¿Y mía la voz perdida / que va la calle incendiando?” (Villaurrutia, 1997; 10) Villaurrutia es capaz de reconocer el sonido de su voz, pero ésta se articula como si fuera tan sólo un acto de un ventrílocuo. Se da una fisura, se cae la dimensión imaginaria del yo y reconoce que su voz es autónoma, que se articula a pesar de él. La voz, aquella de la que habla el poema, no dice nada concreto, simplemente es sonido abierto a la interpretación. Esta fisura de la conformación de la imagen sonora del Yo, abre la posibilidad de desprenderse del cuerpo que es lo mismo que desprenderse de la voz. Esa voz, entonces, al vincularla con el cuerpo propio, pero no reconocerla como tal, genera una desconexión y una angustia en la cual el sujeto se ve desprovisto de uno de sus rasgos de identificación, y si uno pierde la voz, se pierde también a sí mismo. Por su parte, Peter Szendy, en el Oído de Derrida hablará al respecto de este fenómeno, atribuyéndolo a algo que él llama egofonía; a partir de este cuestionamiento hace un análisis muy puntual sobre lo que significa la escucha de un sí-mismo, en este caso, a partir del acto médico de la auscultación. Pone en discusión el hecho de que existe una ambigüedad entre el sonido que uno es capaz de escuchar que proviene del otro y lo que uno cree escuchar. Habla de la necesidad de una mediación, en este caso, del aparato estetoscópico, que, al marcar una distancia entre el cuerpo del otro y el pabellón auditivo, se construye la diferencia del afuera y el adentro. Pero, ¿cómo sería hacernos de un estetoscopio continuo si existe una incertidumbre entre lo que escucho propio y lo que escucho ajeno? La respuesta naturalmente sería la construcción social de

nuestro Intervalo Sonoro del Yo, es decir, un aparato ideológico que impacte de manera directa en nuestra escucha y, que a través de esta, genere las distinciones entre lo propio y lo ajeno, entre el afuera y el adentro.

La diferencia, entonces, entre un afuera y un adentro es una cuestión de perspectiva. En el caso del cuento de Poe, el sujeto está seguro de haber escuchado los latidos del corazón de un cuerpo muerto. Dentro del pensamiento de Freud, se podría hablar que el sonido, este sonido ambiguo pertenece al goce, pues el cuento se parece mucho a un caso clínico que documenta Freud. En “Un caso de paranoia que contradice la teoría psicoanalítica” (1915), se comenta el caso donde una mujer joven, que tiene un matrimonio, está a punto de tener un encuentro sexual con un compañero del trabajo. Ella se ve seducida y avanza hasta la vivienda de su compañero.

---

“Medio desvestida, yacente en el diván junto al amado, ella oye un ruido como un tic tac, un toc, un latido, cuya causa ignora, pero que interpreta más tarde, después que se ha topado en la escalera de la casa con dos hombres, uno de los cuales lleva como un cofrecillo envuelto. Adquiere el convencimiento de que ha sido espiada y fotografiada durante el cuento íntimo por encargo del amado” (Freud citado por Dolar, 2006; p. 157)

---

Freud diría que estos sonidos vienen de la pulsión, un espacio de fantasía en el cual se materializa, en términos de materia sonora, el deseo de ser descubierta por su esposo. El espacio en el cual la mujer desafía la norma, o la ley del matrimonio, pertenece al goce. El deseo de ser descubierta comienza a relacionar una serie de eventos que no tienen relación alguna y se conectan con el sonido que cree escuchar. Al respecto, Freud no cree que haya existido sonido alguno, al menos no desde un punto de vista social; es decir, que

no es probable que estos sonidos de tic-tac hayan sido percibidos por su acompañante. Sin embargo, ella no duda. Estos sonidos responden a una necesidad, como en el caso del asesino en el Corazón Delator, a través de los sonidos se llega a la dimensión del inconsciente que articula su lenguaje en estas resonancias que le significan al escucha. El afuera y el adentro se convulsionan y no hay diferencia. Si el deseo es siempre el deseo del Otro, el deseo de ella responde inevitablemente a la ley. La voz es escuchada por dentro y por fuera, es el vínculo directo con el Otro, una forma de establecer un lugar en un espacio definido. Pero si según Lacan, el yo (visual) se configura a través de mirarse al espejo y darse cuenta de que existe un mundo separado, que tenemos un cuerpo y que estamos inmersos en ese mundo, ¿Cómo es que a lo que escuchamos le atribuimos un lugar, ya sea interno o externo? ¿Cómo es que establecemos una separación objetiva de los sonidos del afuera y aquellos sonidos internos? Retomando la pregunta de Derrida ¿Dónde está un oído?

La psicoanalista y musicóloga Edith Lecourt, construyó el término denominado “el intervalo sonoro del Yo (self-sound interval)”; el cual, retoma Jean-Françoise Augoyard para explicar que este intervalo determina la forma en que el sujeto determina un afuera y un adentro, a partir de la escucha generada en el contexto del sujeto:

---

“Nuestras mentes y estados anímicos conciben las constantes fluctuaciones de este intervalo en relación con el contexto del ambiente. Pero fundamentalmente, el control de la experiencia sónica depende de una identidad adquirida en un remoto periodo de la infancia, en relación cercana con el grupo al cual pertenece” (Augoyard, 2005; 121)

---

Lo que se propone es lo que algunos antropólogos proponían desde tiempo atrás: que la

percepción se constituye a partir de las relaciones contextuales del sujeto. Que uno escucha como escucha su sociedad, encaminada siempre hacia su entorno. Edward T. Hall, en el libro “La dimensión oculta” (2013) hace un minucioso repaso de los comportamientos animales en diferentes entornos y cómo estos pueden explicar actitudes humanas en sociedad. Reafirma que los animales en conjunto aprenden formas precisas de comunicación, y que estas formas de comunicación moldean la percepción de los miembros de esa sociedad. Expone el caso, hablando de los humanos, del lenguaje como el elemento principal en la formación del pensamiento. Habla de la percepción como una invención acorde a las necesidades de cada grupo social, de cómo los esquimales pueden percibir distintos tipos de blancura y textura en la nieve, mientras que, para el resto del mundo occidental, la nieve es sólo un estado del agua. En este punto convergen las posturas de Lecourt retomada a través de Augoyard y de T. Hall. En el caso de la percepción sonora, de la distinción entre un afuera y un adentro es el intervalo sonoro lo que genera esta estabilización, que continuamente se rompe:

---

“El intervalo sonoro del yo” se constituye en efecto a partir de una serie de distinciones audibles que oponen de manera dinámica el interior al exterior, lo subjetivo a lo objetivo, lo próximo a lo lejano, teniendo cada uno de los términos necesidad del otro para definir su propia existencia al estar encarnado en una materia sonora variable y cambiante por naturaleza.  
(Augoyard, 1997; 206)

---

Se comenta a menudo que los sentidos son el vínculo con el exterior. “el tacto, el olfato, el oído, el gusto y la vista también son objetos, y objetos fabricados en la historia por la sociedad. Si unos binoculares son unas cosas que sirven para ver, unos ojos también” (Fernández Christlieb, 2003; p. 9) En ese sentido se articulan como simples instrumentos

que son capaces de percibir. Pero el problema se abre cuando se cuestiona el origen de esos estímulos y sobre todo, cuando se piensa que es posible percibir estímulos más allá de los órganos sensibles, hablándose del oído, el ojo, la piel o las papilas gustativas. Si los binoculares son simples instrumentos para la vista, y el ojo es también un instrumento, mucho más complejo, entonces quiere decir que hay un sistema que es el creador de esos estímulos. Y si un ojo sólo es capaz de reconocer ciertas cosas, aunque se pongan enfrente de él cristales para *ver mejor*, el ojo seguirá viendo más o menos lo mismo. En ese sentido, con el caso clínico de Freud, no es el oído el que está inventando sensaciones, sino que se ve rebasado por el pensamiento de la mujer, por el goce y por el deseo al que ella se ve sujeta. Es el Gran Otro del que no puede prescindir.

Como se comentó a partir de la antropología, la escucha entonces es un acto social. Steven Feld (2001), antropólogo y etnógrafo sonoro, se dedicó a estudiar la cultura Bosavi, en Papúa Nueva Guinea. Pasó veinte años tratando de entender esta cultura a partir de la escucha, entendiendo también la relación entre su propia interiorización de la cultura occidental en contraposición con los bosavi. Se dio cuenta que, desde la misma percepción, es decir, desde el momento de ser sensibles a la materia sonora, había una diferencia sustancial. En 1977 Murray Schafer publicó *The Tuning Of The World*, donde presenta la tesis de que los paisajes sonoros de un lugar configuran el lenguaje y la música de sus habitantes; por tanto, si el lenguaje determina el pensamiento, el sonido de un lugar, su paisaje sonoro, es factor clave en la epistemología de los humanos. Regresando a Feld y los bosavi que estudiaba, se dio cuenta que los sonidos de las aves y la misma selva se habían encarnado totalmente en los contornos melódicos del lenguaje de los bosavi, y les habían atribuido una significación especial; y más aún, sugiere que la escucha de los bosavi no distingue entre el sonido de los pájaros como parte del paisaje, separado de los individuos, sino que los asimilan como parte intrínseca de los sujetos. Sin embargo, estas

relaciones apenas están en la superficie de la escucha de un bosavi, en contraposición con la escucha de otra persona de tipo occidental. Es por eso que Feld cuestiona la idea de Paisaje Sonoro, puesto que hablar de un paisaje marca una distancia entre el sujeto y su entorno. Para Feld el ser está con el mundo y a través del mundo, en una postura muy cercana a la fenomenología de Merlau-Ponty; por tanto, desde Feld, el paisaje no es un objeto del cual se pueda tomar distancia, sino que el sujeto está en el paisaje, así como el paisaje está en el sujeto.

Al respecto, en un intento de escuchar a través de ellos, Feld realizó diversas grabaciones de la selva con el fin de absorber y aprender sobre el entorno sonoro bosavi, y dejó que ellos seleccionaran las grabaciones que les eran significativas y las resumió en un disco llamado *Rainforest Soundwalks: Ambience of Bosavi*, Papua Nueva Guinea (2001). No obstante, estas aproximaciones no son suficientes para revelar la escucha de un pueblo diametralmente distinto al mundo occidental, ni tampoco es posible, hasta este momento, conocer el *intervalo sonoro del yo* del otro. No es posible saber con certeza cómo configuró nuestro vecino ese intervalo. No es posible saber con certeza cómo construimos nosotros mismos nuestro intervalo, las relaciones entre el adentro y el afuera. De esta forma la certeza respecto a la sensación y respecto a la percepción queda severamente cuestionadas; por tanto, podemos acercarnos a una epistemología de la percepción a través de incertidumbre, una polifonía quizás que remarque las diferencias contextuales.

A la pregunta ¿de dónde viene el sonido? Le siguen otras preguntas que tienen que ver con procesos más allá de la propia escucha. Es decir, que estas escuchas se vuelven imágenes sonoras en tanto se convierten en procesos epistemológicos. El mismo Feld, a lo largo de sus veinte años estudiando a los bosavi, generó un concepto que remite a esto que se comenta: Acustemología, que es la unión entre acústica y la epistemología. “al

hacerlo (obtener conocimiento por medio del sonido) implica lo que es conocible y el cómo se convierte en conocimiento a través de la audición y de la escucha<sup>13</sup> (Feld en Keywords in Sound, editado por Novak y Sakakeeny, 2015; p. 12) y la propia pregunta del cómo eso se convierte en sonido es en sí conocimiento.

En un desplazamiento, M. Dolar analiza un cuento de Franz Kafka, de hecho, el último que escribió el autor: *Investigaciones de un perro*. En este cuento, un perro narra en primera persona cómo es que pasó de ser un perro feliz a un perro preocupado por diferentes cuestionamientos de la vida. Sin embargo, lo curioso es el detonante de esos cuestionamientos, pues narra cómo al perderse caminando, llegó a un lugar donde había un grupo de perros que al moverse hacían un sonoro estruendo. Estos sonidos son lo que posteriormente ubicaría como música, pero en ese momento era muy agobiante el sonido, además de no saber del origen o del cómo es que se producía este fenómeno.

---

“Todo era música, las subidas y bajadas de patas, determinados giros de cabezas, el andar y el reposo, sus posiciones respectivas, los pasos como de contradanza originados cuando, por ejemplo, cada cual afirmaba las patas delanteras en el lomo del precedente de manera que el primero sostenía, erguido, el peso de los demás, o cuando formaban entrelazadas figuras que se arrastraban, cerca del suelo, sin equivocarse jamás.” (Kafka, 2013; p. 127)

---

Lo impresionante del relato, es que la preocupación por saber de dónde o cómo provenía este sonido, si era un sonido interno o externo, si era una obra de arte o una depravación de su especie, lo lleva a cuestionarse seriamente otras cosas entendidas para la comunidad perruna: de dónde viene la comida. Es decir, para los perros de Kafka, la comida existe y no se pregunta al respecto, pero este perro tiene la fiel intención de investigar al respecto. Este

<sup>13</sup> Traducción propia

acto de cuestionamiento lo llevan a convertirse en un perro investigador, un perro científico, a pesar de la modestia de su relato. La escucha y la duda ante esta dan origen a una verdadera epistemología. ¿Cómo es que los perros conformaron su Intervalo Sonoro del Yo? Sin duda existe algo sobreentendido en el relato de Kafka, donde a través de su pluma sabemos que los perros hacen música de cierta forma y que no todos son dados a escuchar esta música. Este relato empieza contextualizando al lector sobre la vida que el perro tuvo antes de este encuentro con la música, de modo que esta vida que imaginamos, incluso al ser perruna, tiene un completo sentido cuando nos damos cuenta que no está preparado para escuchar la música. “No hablaban ni cantaban, más bien callaban obstinadamente; pero como por arte de magia, extraían su música del espacio vacío” (Kafka, 2013; p.127). El perro, al no estar preparado para la escucha de estos sonidos no sabe siquiera de dónde proviene la música.

---

“No podía ya ocuparse de otra cosa que de la música procedente de todas partes, de arriba, de abajo, arrastrando al oyente, sepultándolo y aplastándolo; que al aniquilarlo a uno estaba tan próxima que de inmediato parecía lejanísima, soplando trompetas apenas audibles.” (ídem)

---

El sonido estaba en todas partes, adentro y afuera, aniquilándolo y sin embargo, marcando distancia de él. Ya se había constituido un afuera y un adentro, donde, a pesar de todo, seguía siendo fuente de misterio el origen del mismo sonido, y el origen de la sociedad perruna misma.



## CAPÍTULO 2

### 2. Sujeto En Resonancia

## 2.1 Resonancia y tiempos de resonar

*Cuida de los sonidos y el sentido cuidará de sí mismo*

**S. Zizek**

Pitágoras creía que todo lo existente en el cosmos era susceptible de moverse, de sonar y de volver a sonar al entrar en sintonía con otros cuerpos en movimiento. Bajo esa premisa desarrolló la “Armonía de las Esferas” (S/A), un tratado en el cual establecía que los astros, al moverse, tenían que emitir cierto sonido continuo. El cosmos, al estar fuera de la manipulación humana, tenía que contener en su esencia un orden superior, esto lo llevó a pensar en que esta Armonía bajo la que se movían los astros no era sino una forma de acomodo musical, por lo que, los planetas, juntos, constituyen el primer tipo de escala musical registrada de manera teórica. Tuvieron que pasar miles de años para que la NASA encontrara los sonidos que emiten los planetas a través de su vibración constante. Es cierto que estas vibraciones no se encuentran en el espectro audible por el ser humano, solo que su vibración es emitida a través de ondas electromagnéticas y no mecánicas como en el sonido ya como lo conocemos. Además de agregar que las relaciones de distancia y dimensiones de los planetas, cualidades tomadas en consideración para el armado de la escala no es lo mismo que la emisión de ciertas frecuencias.

En el caso de Pitágoras, la inquietud se presenta alrededor del movimiento perpetuo y continuo de todo lo que existe. Ese movimiento, él lo intuía, se ve convertido en sonido. Y si el sonido se estudió antes que las ondas electromagnéticas, es porque se escucha, porque existe la capacidad de percibir estas vibraciones. Nuestro tímpano tiene la capacidad de recibir las ondas sonoras y moverse a la misma velocidad a la que se mueven las fuentes sonoras. Una persona comprime el aire de los pulmones y lo expulsa pasándolo a través

de las cuerdas bucales, las cuales se mueven rápidamente, a velocidades entre 20 y 20 mil oscilaciones por segundo, estas oscilaciones perturban las partículas que están en la atmósfera y esta energía se comienza a propagar en ondas, como una piedra arrojada a un lago. El escucha, a través de los orificios del oído, recibe en el tímpano las vibraciones y, entonces, vibra también, a la misma velocidad que vibra la cuerda bucal. Existe entonces una doble vibración, o un sonido puesto a repetirse, una re-sonancia.

Si uno toca un piano cerca de una guitarra, se notará que, ante ciertas notas, la guitarra tiembla, aún sin tocarse, o al menos no tocarse de manera visible. Hemos aprendido a mirar la distancia ante los objetos y nosotros, la distancia entre los objetos y otros objetos, pero al cerrar los ojos y escuchar, sabemos que todo está conectado, sumergido en la misma unidad que nos separa. Merleau Ponty creía en una no-distancia entre el sujeto y el mundo, de hecho, el ser no puede dejar de ser un ser-en-el-mundo. “El mundo es aquello mismo que nos representamos, no en cuanto hombres o en cuanto sujetos empíricos, sino en cuanto somos, todos, una sola luz y participamos del Uno sin dividirlo.” (Merleau-Ponty, 1994; pos. 132) Esta gran unidad no es más que aceptar que la percepción del mundo parte de la experiencia del sujeto y que esta experiencia no es posible siquiera dudar de ella, puesto que se está viviendo, así como esta vivencia es parte de una forma de estar en el mismo mundo. El sonido, entonces, es la experiencia de unión en el mundo. Cuando surge la pregunta ¿Qué es lo que entra por los orificios de los oídos? No entra realmente nada; un tímpano vibra y hace al sujeto reconocer y reconocerse como parte del mismo mundo donde habita también el otro. Pero hay una discontinuidad o un desfase en los modos de sonar, o sea, de vibrar.

Estos modos y tiempos de vibración cuestionan la idea del presente: si para Heidegger, el ser está, ineludiblemente siendo y esta condición detona su capacidad de ser; es decir, el

sujeto continuidad, determinado o asignado por el lenguaje por su cualidad momentánea, y el tiempo constante en el cual sólo se existe mientras se atraviesa la misma idea del sujeto-pasado y futuro al mismo tiempo; entonces se puede pensar en nula existencia del presente. Porque ¿Cómo explicar la presencia del sonido, si el sonido interno de esta voz leyendo, en el momento de ser percibida ya se ha extinguido para siempre? ¿Qué fue entonces lo que quedó de esa voz y cómo es posible saber de su paso si ya no existe? ¿Si un sonido llegó a un tímpano y lo sometió a la vibración, pero al final nada entró y sólo se vibró, cómo construyó su naturaleza significativa?

Aconteció la resonancia

La resonancia es el sonido puesto en continuidad. Es la exposición de una vibración a través del tiempo de manera cíclica. Es un sonido desgastado, la *re-sonancia*. Es la persistencia de un sonido que se ha ido y lo que ha traído consigo mientras alteró al sujeto. Es un reconocimiento. El conocimiento puesto en respuesta, en réplica. Es el eco interno de un sonido “de lo que (o quien) se identifica resonando de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez en el mismo y otro que sí, uno en el eco del otro, y este eco como el sonido mismo de su sentido” (Nancy, 2008; p. 26). Es la escucha a través de la resonancia, pero también esta resonancia desde fuera: se compone como un eco del exterior como una forma de ser capaces de incorporar el exterior en la vibración interna. Por su puesto que a Nancy le interesa la metáfora de la resonancia como la acción que ejerce el interior para ser acorde con lo que ocurre fuera. Esto es más claro a nivel ideológico, pues un pensamiento que ya se conoce hace resonar el recuerdo y lo activa. Cuando a una persona se le habla de un tema del que es experto, algo parece moverse dentro de esta persona al punto que lo lleva a emitir un comentario, o en su caso, dejarlo callado y meditabundo, pero nunca indiferente. Este vibrar actúa a destiempo, es una respuesta y

como respuesta necesita un espacio temporal para la interpelación. El tiempo se pone en juego al activar un recuerdo, también en la espera de una respuesta. Si un cuerpo vibra otro vibra en respuesta, pero no se hace de manera inmediata, es un proceso de posibilidades: se vibra en respuesta a lo que se puede vibrar en respuesta. Se vibra con y en la vibración.

La resonancia es un movimiento involuntario. “el movimiento siempre remite a un cambio” (Deleuze, 2014; p. 22) Es un cambio en la percepción. Un sonido es percibido y se detiene, pero internamente el sonido perdura, se manifiesta, se repite, resuena. En esta repetición, en este eco interno, el sonido se modifica. Un sujeto cree recordar lo que escuchó, pero sólo recuerda lo que puede, el sobrante de este sonido. Con sobrante me refiero aquello que queda después del significado: si una persona escucha un discurso político en teoría entendería la sintaxis del discurso, el sobrante sería lo que no da el sentido específico, como el timbre de voz de la persona. Es entonces un campo de la memoria. Una memoria sonora que cree escuchar, que siente que escucha porque está en algún lado y es verdad esta sonoridad, es también un objeto sonoro que se actualiza. En esta memoria escucha su propio recuerdo. Avanza sobre el vacío de la angustia, recorre la no-forma del inconsciente y le asocia una. El sujeto dice: Creo que era una bocina de un carro. No está seguro. Ahora, escucha una bocina de un carro. El sonido se diluyó. El sonido se fue como el humo de un incienso. Es una imagen sonora que vive en el recuerdo, y como recuerdo se transforma en función de lo que el sujeto quiere o desea. La escucha de los recuerdos está en el deseo de lo que se quiere escuchar. Afuera, adentro. El sujeto cree escuchar afuera, y repite en la memoria el adentro de ese sonido, totalmente subjetivado, totalmente hecho objeto. “El cortocircuito entre el palpitar interno y el externo nos da la pista acerca de qué hace palpitar al deseo” (Dolar, 2006; p. 163). Uno escucha a través del tiempo lo que desearía haber escuchado.

En el cuento *Corazón Delator*, de Edgar Allan Poe se narra a través de un sujeto el asesinato de un anciano. El sujeto es presa de sus sentidos. Siente intensamente el ojo del anciano y no lo soporta. Decide asesinarlo y cuando llega la policía, no puede reprimir el sonido del corazón latiendo bajo las tarimas de la casa. La imagen sonora del recuerdo se hace presente cuando el sonido lleva al sujeto al cuestionamiento sobre qué escucha y por qué. No son sonidos aleatorios, sino el contacto directo con el sonido del corazón del anciano asesinado. El protagonista genera una imagen sonora que se nutre de todo lo que lo llevó a matar, además de la culpa detrás del asesinato, por no mencionar la preocupación de ser descubierto por la policía que lo visita. El nivel simbólico del corazón latiendo del relato abre un espectro de posibilidades. Es una imagen resonante, es decir, que vuelve a sonar. El sujeto sabe cómo suena un corazón, sabe que ha asesinado y que un corazón muerto no palpita, pero aun así suena, y para él es verdad.

---

“La imagen sólo se hace imagen recuerdo en la medida en que ha ido a buscar un recuerdo puro, allí donde este estaba, pura virtualidad contenida en las zonas ocultas del pasado tal que en sí mismo, los puros recuerdos, llamados desde el fondo de la memoria se desarrollan en recuerdos imágenes. Imaginar no es recordar. No hay duda de que un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen, pero la recíproca no es verdadera, y la imagen pura y simple no me trasladará al pasado más que si es progreso continuo que la condujo de la oscuridad a la luz” (Deleuze 2014; p.79)

---

Para Deleuze, existen imágenes recuerdos que son campos de posibilidades lo cuales son capaces de detonar y abrir diversas capas del recuerdo; es decir, las imágenes o el proceso imaginativo se da en función de unir lo que se sabe respecto a algo, con la nueva información que llega de ese algo, en relación con lo que se espera de ese algo en

cuestión. La resonancia, en el relato de Poe, se crea en respuesta a los estímulos sonoros y contiene la culpa, la preocupación, la información de cómo suena un corazón palpitante, más una confusión de si ese sonido lo alcanzan a escuchar también los demás, en este caso la policía que investiga el caso. La imagen sonora que se genera es una respuesta temporal porque escarba en el recuerdo como la culpa, en lo virtual como posibilidad de ser atrapado y en lo actual como la incertidumbre de si los demás lo escuchan o no.

El recuerdo entonces se activa a través de estímulos. La resonancia es el puro recuerdo concentrado en no morir, en la perduración de algo inasible, el sonido y qué significó. Pero también el presente en el cual se vibra al mismo tiempo. A la vez el futuro de la propia afinación de los objetos y de la puesta en vibración. Resonancia atemporal. Para el protagonista del cuento, un corazón palpita y le resuena todo, ocurre una falla, una desconexión entre el presente y el pasado; el recuerdo, la duda, la preocupación, la angustia le sobreviene a través de esa resonancia. La muerte, tiempo muerto, silencio, resuena en los oídos llenos de tinieblas del sujeto. “Jamás podría la memoria evocar y contar el pasado si no se hubiera constituido ya en el momento en que el pasado era todavía presente, y por tanto con una finalidad futura” (Deleuze, 2014; p. 77) Si el presente existe es para que actúe sobre la memoria, sobre el pasado. El sonido, al ser, por definición presente, se establece como remanente del pasado con opción y viabilidad para ser futuro. Es decir, un sonido aprendido, como la voz de una persona existe y se organiza en el recuerdo de tal modo que estaremos preparados para escuchar de nueva cuenta ese timbre característico y vincular el sonido con la persona.

El sonido nunca es lo que fue, y nunca fue del todo puesto que sólo existe el reconocimiento del sonido una vez que se ha esfumado y nunca es posible aprehenderlo por completo, sino sólo lo que resonó para el sujeto. Para Freud, este espacio es donde se genera la fantasía.

“Las fantasías provienen de lo oído, entendido con posterioridad, son edificios protectores, sublimaciones de hechos, embellecimiento de ellos” (Freud, 1987; p. 196) Las fantasías están en ese periodo de repetición, de resonancia continua de un sonido percibido y su confirmación. Se transforman en medida del deseo, aunque sea en forma negativa como el sujeto que puede escuchar un corazón asesinado. El sonido se abre al recuerdo, a la sospecha, al afuera, al adentro.

En el mundo físico, todos los objetos tienen capacidad de vibrar, objetos resonantes. La resonancia es la respuesta a la vibración de otro objeto. Un diapasón puede ser activado y entrar en vibración. Para Descartes la “resonancia nombra la unidad entre cuerpo y mente que el ego del cogito debe dejar de pensar antes de descubrir la verdad<sup>14</sup>” (Erlmann, 2015; p. 177). El vocablo de la resonancia pasa por las ciencias naturales, la física, la química, la astronomía, entre otros. Durante siglos, la idea de la resonancia estaba estrictamente relacionada con la audición. Se creía que existía un dispositivo en el oído capaz de resonar consistentemente con el sonido del exterior puesto que se desconocían (y se siguen desconociendo) muchos aspectos del oído interno. Esto estaba ligado directamente con el pensamiento que dejaba Descartes como una separación entre cuerpo y mente que se desechó desde el pensamiento de Kant (1973) hasta la fenomenología de Heidegger, Husserl o Maurice Merleau-Ponty.

Si el sonido es una constancia de que el tiempo está pasando, la resonancia representa la oportunidad ante un desfase temporal. Si, como vimos en el capítulo anterior, la misma percepción está en cuestionamiento en cuanto a la certeza de construirse como objetos invariables y casi todo, en cuanto a sensación parte de quien siente y quien percibe, ¿cómo entender entonces el paso de un tiempo sonoro que parece deslizarse y escurrirse en su

---

<sup>14</sup> Traducción propia

escucha? Cuando se siente escuchar, cuando se piensa en ello, el sonido ya terminó de atravesar al cuerpo, ya hizo vibrar y volver a vibrar otros circuitos, es probable que la fuente ya no exista, sin embargo, las repercusiones siguen existiendo.

En el caso de la energía sonora, estas ondas siguen resonando en cada una de los cuerpos que se cruzan en su camino, así hasta que se agotan de repartir la energía en movimiento de materia. En arquitectura, se utilizan en algunos recintos de acústica controlada los llamados resonadores, los cuales tienen la única función de vibrar ante ciertas frecuencias, con el fin de atenuarlas. Si un objeto o un sujeto están expuestos ante la vibración inintencionada, la única forma de contrarrestar o de regresar a un estado de reposo de los objetos es a través de la repetición, de la repetición, de la repetición de algo en concreto hasta que se agote su capacidad de mover algo con esa frecuencia en específico. El tiempo se convierte en un *déjà vu* sonoro que tiende a desgastar el sonido, quitarle su particularidad hasta dejarlo agotado de significado, como repetir una palabra innumerables veces hasta que quede solamente la sonoridad y no el significado.

El sonido se ha entendido como tiempo, pero no es el sonido en sí el tiempo, sino, sólo *siendo escucha* el tiempo permanece en el sujeto, aun cuando el sonido se haya ido.

## 2.2 Sujeto: afinación significativa

En *La Lógica del Sentido*, Deleuze pensará a la resonancia como el psicoanálisis piensa a la noción de fantasma.

---

Si es cierto que el fantasma se construye sobre dos series sexuales divergentes por lo menos, si él mismo se confunde con su *resonancia*, no es menos cierto que las dos series de base (con el objeto = x que la recorre y hace resonar) constituyen solamente el comienzo extrínseco del fantasma. Llamamos comienzo intrínseco a la resonancia misma. El fantasma se desarrolla en la medida en que la resonancia induce un *movimiento forzado* que desborda y barre las series de base. (Deleuze, 2005; pos, 4317)

---

Para Freud el fantasma tendrá que ver, a grandes rasgos con la repetición de algo ya vivido y soñado. Lacan vendrá a complejizar la noción a partir de ponerlo en juego con el lenguaje. Sin intentar generar un esquema psicoanalítico para este trabajo, el fantasma tiene en parte mucho que ver con el principio de resonancia, puesto que articula el goce del sujeto, es decir, el cómo el sujeto goza.

Lacan incorporará el llamado *objeto a*, o el objeto, no del deseo, sino el objeto a través del cual el sujeto es capaz de desear. Una vez que la falta está es asumida por el sujeto, es cuando el sujeto es capaz de recibir el lenguaje, y de poder reproducirlo. La relación del fantasma con el *objeto a* es directa, se da, según el enfoque, cuando el fantasma cae al inconsciente del sujeto de alguna manera atrapándolo y haciéndolo gozar/sufrir en medida en que se acerca a su fantasma. Es un objeto perdido que, inconsciente, el sujeto busca.

En la fórmula del fantasma está, al principio, el símbolo o matema<sup>15</sup> del significante. Sin embargo, este significante, es lo que puede de alguna manera dar significado a la lengua, la precede. Este significante es una dimensión abierta que posibilita la semiosis. Mucha de la noción de significante que tomará Lacan para darle estructura al inconsciente se refiere a la semiología de F. De Saussure, quien, curiosamente, antes de llamarle significante lo llamó imagen acústica, es decir, que era, por así decirlo, el nombre o la remisión lingüística que se tiene respecto a algo. En su unión con su concepto o su significado, se formará el signo lingüístico. La primera relación que daba forma al signo lingüístico era, entre el nombre de algo y ese algo, imagen acústica y concepto. Posteriormente sólo será la relación entre significante y significado.

Sin embargo, Lacan pensará en que el significante puede tener autonomía; es decir, si el significante está en el sujeto, entonces puede remitir un solo significante a diferentes significados. Esta autonomía “solo será posible cuando significante y significado no tienen una relación fija” (Dor, 1995; p. 37). La forma en la cual Lacan establecerá al significante es a través de dos figuras retóricas del lenguaje mismo. En estas dos figuras se encuentra la fórmula de la significación o de la múltiple significación, al establecer que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, pero no a través de signos, sino de un sistema de significantes. Estas figuras son la metáfora y la metonimia. Estas figuras, cada una a su manera, son formas de establecer sustituciones en las relaciones normalmente estabilizadas entre significante y significado.

Cuando la relación del sonido o forma del sonido que forma, a su vez, una palabra específica, y el concepto o significado relacionado de manera directa a esta imagen del sonido, o imagen acústica, son desligados para hacer juegos con el lenguaje a través de la

---

<sup>15</sup> Forma abstracta en la cual Jacques Lacan especificaba sus teorías a través de fórmulas.

metáfora o la metonimia, es cuando es posible establecer una relación que pueda extraer significado del inconsciente. Estos recursos de diferenciación en la forma de establecer sentido son lo que posibilita, por ejemplo, la interpretación de los sueños, ya que, el sujeto al estar revelando el inconsciente a través de imágenes, establecerá, según Lacan, procesos metonímicos o metafóricos para emerger al consciente.

El psicoanálisis pensará que el significante está en un orden superior respecto al significado, y esto es importante porque invierte la relación entre el proceso de la semiología. Son los significantes los que crean el significado, y no a la inversa. Es decir, son las imágenes, o lo que el sujeto cree al respecto de ellas las crean los conceptos. Usualmente son las palabras en el lenguaje, el símbolo primario de los significantes, pero estos significantes pueden adquirir cualidades dentro de la dimensión de lo simbólico y no ser solo palabras, sino imágenes, objetos, relaciones o síntomas. Como ya vimos, Ferdinand de Saussure denominó primero como imágenes acústicas a los significantes porque a partir de que el sujeto reconoce una forma en el sonido es cuando a esta forma del sonido le atribuye un concepto. “el signo lingüístico corresponde a una articulación de ambas masas amorfas entre sí: una idea se fija en un sonido al mismo tiempo que una secuencia fónica se constituye como significante de una idea” (Dor, 1995; p. 48). La supremacía, del significante se da en función de “un dominio del sujeto a través del significante” (Dor, 1995; p. 57). El significante entonces es la apertura a la significación a través de los diferentes significados intercambiables que determinan al sujeto. Esto es importante en la clínica psicoanalítica ya que el analista está a la escucha de lo que el sujeto pueda decir, pero no en función de los significados inmediatos, no busca significados, sino significantes. Uno puede alguna cosa respecto al clima de ese día, pero en esa frase cualquiera se esconderán diferentes significantes que el analista tratará de encontrar y descifrar.

No obstante, estos significantes al poder adquirir la forma de imágenes, relaciones o síntomas, deja abierta la opción hacia la sonoridad más allá de la palabra. Es decir, que si la palabra o la imagen acústica es la forma de los sonidos, el cómo se articula algo, esas formas pueden tomar formas no lingüísticas y establecerse como significantes.

Si hemos visto que la resonancia es una doble sonoridad, un sonido del sonido, una escucha de otra escucha, un vuelto a sonar, una re-sonancia, y si vemos que de alguna manera esta resonancia existe porque pone en vibración al sujeto, entonces podemos entender que esta disposición a la vibración de un cuerpo, son en sí mismos significantes que se abren o se abrieron en cierto momento. Si uno está con la disposición a la vibración de algo en especial, si un sonido llegó y transformó al sujeto de cierta manera porque lo puso en movimiento a la misma velocidad, al mismo ritmo que el otro cuerpo que estaba vibrando, es porque tocó, de cierta forma, los significantes del inconsciente.

Habíamos revisado que la resonancia puede estar establecida a través del recuerdo. Un sonido suena y el sujeto recuerda ese sonido y vibra. Un sujeto tiene una relación directa con respecto a un tema, alguien toca ese tema en una conversación y ese sujeto se agita internamente de esa manera; esa vibración, esa resonancia sería una forma primigenia de establecer vínculos con el sonido, una puesta en discontinuidad temporal que recrea el tiempo pasado sonoro para incorporarlo en el sujeto. Sin embargo, pensarlo desde el recuerdo no alcanza a comprender el porqué de la capacidad que parece tener la resonancia de agotarse a cierta vibración: es decir, cuando hay un tema que es particularmente de interés para alguien, mientras no se toque ese tema, el sujeto parece estar con una energía de vibración potencial inmensa, que basta un pequeño estímulo cercano a esa vibración para detonar una resonancia casi destructiva. Sin embargo, una vez que el tema es tocado una y otra vez, este sujeto parece simplemente agotar esta disposición a la resonancia y

ahora está dispuesto a vibrar ante otras frecuencias.

El mirar a esta resonancia como la disposición significativa, permite no sólo abordar la resonancia como un recuerdo, sino como la mutabilidad de esta capacidad a la vibración, además de pensar que la resonancia para nada tiene que ver con un movimiento consciente, sino todo lo contrario, parece venir del inconsciente, tanto, que el sujeto mismo muchas veces no es capaz de darse cuenta él mismo que está en resonancia ante algo. Esta resonancia es lo que estarán buscando los analistas en la clínica cuando buscan las relaciones significantes del sujeto. Porque, al tratar de encontrar sentido en la manera en cómo se estructuran, por ejemplo, los sueños de una persona, se trata de buscar a qué el sujeto es capaz de resonar, y para encontrar eso, trazan relaciones entre las entrevistas y lo que el sujeto revela a través de diversos dispositivos. Entonces ya son capaces de determinar relaciones problemáticas y situaciones especialmente resonantes para el sujeto.

Sin embargo, esto que comento, para el psicoanálisis dista mucho de ser nuevo. Lo que puede, no obstante, resultar interesante, es pensar que el sonido mismo es capaz de trascender el significado. Justo como lo pensaría Jean-Luc Nancy, “sería el sonido lo que pondría en tensión, o bien bajo tensión, a su sujeto que no habría precedido de una intención” (Nancy, 2008; pos. 340) Es decir, la resonancia del sonido más allá del sentido, incluso fuera del sentido, la pura sensación sonora que hace que el sujeto pueda vibrar. ¿De qué otra forma entender un concierto donde hay gente parada y de un momento a otro comienza a sonar un sonido grave y con ritmo y los cuerpos comienzan a moverse como si fueran obedientes de ese sonido repetitivo que no conocían, que no esperaban, y sin embargo resuenan con él y en él? Toda la caverna resonante se comprime y se descomprime y el sujeto baila y se balancea en una resonancia corporal, también, en el sonido. ¿Cómo podría desgastarse esa resonancia si, por el contrario, pareciera que nunca

se agota y más bien crece la capacidad a resonar?

En los estudios sobre música se ha hablado bastante sobre esta capacidad de resonancia ante diferentes discursos musicales, por un lado están quienes sostienen desde una perspectiva corporal una capacidad innata del sujeto para vibrar ante ciertas músicas.

---

El enfoque cognitivo-corporal es el que se ha venido construyendo desde las ciencias de la cognición musical, las teorías de la mente corporizada y la psicología de la música. Algunos de los autores más importantes son Diana Deutsch, Mark Johnson, John Sloboda, Lawrence Zbikowski y Rubén López Cano. Lo que tienen en común estos enfoques es que ponen el acento en el sujeto oyente, sus mecanismos cognitivos y su dimensión corporal (Hernández Salgar, 2011; p.68)

---

Por otro lado, la etnomusicología apunta a esta capacidad como consecuencia de las relaciones sociales a las cuales el sujeto está expuesto desde el nacimiento.

---

El enfoque social-político centra su análisis en las formas en que la sociedad y el poder circulan a través del sonido musical. En este grupo, se ubican Theodor Adorno, Philip Tagg, Simon Frith y la gran mayoría de etnomusicólogos, antropólogos, sociólogos e historiadores que abordan el problema de la música como un elemento relevante en la construcción de identidades individuales y colectivas. Desde la perspectiva social, no se da demasiada relevancia a la descripción de los materiales musicales o la relación de individuos particulares con la música. Su gran aporte consiste en mantener viva la pregunta por el papel de la música en las relaciones de

poder, algo vital si queremos acercarnos ligeramente a la enorme capacidad de la música para influir en nuestra sociedad, nuestra política y nuestra economía. (Hernández Salgar, 2011; p. 68)

---

Si pensamos que la música es sonido, pero que el sonido es mucho más que música, tenemos que delinear también ciertas apuestas por la sonoridad y su resonancia, puesto que la pregunta bajo la cual se escriben estas líneas, es: ¿Qué es lo que hace que uno pueda resonar? Podemos imaginar a la resonancia como una capacidad por el hecho de la existencia, además, los sujetos no siempre estamos dispuestos a vibrar ante una sola cosa, de hecho, si pensamos a la resonancia como capacidad de vibrar, podemos pensar al sujeto como una cuerda tendida que oscilará cuando sea excitada ante las características que forman esta cuerda. Pero mejor, podemos pensar al sujeto como un conjunto de cuerdas, como un arpa, que tiene la capacidad de vibrar ante muchas frecuencias, pero habrá algunas que sea más fuerte su movimiento cuando sea puesta en oscilación. Si la caja de resonancia usualmente favorece a una frecuencia más que a otras, podemos pensar que de manera natural, un sujeto está afinado de cierta forma y será difícil que deje de vibrar ante esta frecuencia. Podríamos llamar a esta resonancia o resonancias como frecuencias elementales, las cuales se incorporan con el lenguaje. Podemos pensar en la pulsión de muerte y la pulsión de vida como capacidades de resonancias, las cuales a su vez posibilitan y abren nuevas sonoridades bajo las cuales los sujetos se alterarán consecuentemente. El conjunto de vibraciones, por su lado pueden generar movimientos armónicos que desestabilicen las frecuencias, por decirlo así, fundamentales. La resonancia puede actuar como a partir de sus movimientos armónicos, sin embargo, puede ser desestabilizada esta 'afinación' a través de fuerzas externas que lo perturben.

El conjunto de frecuencias será la afinación del sujeto en el mundo. Lo que hoy puede hacer

resonar algo en otro momento será distinto. La discontinuidad o la multitemporalidad de la resonancia explorada en el apartado pasado nos permite comprender que la resonancia es un momento y que incluso una sola vibración o ciclo de la frecuencia que está poniendo en movimiento al sujeto, no será a la misma amplitud en el siguiente momento. En el sonido se estudia a la envolvente, que es el cómo reacciona un sonido a través del tiempo y que este sonido, a pesar de ser uno, tiene una entrada, una etapa de sostenimiento y una salida, entre otras cosas. Por lo mismo, la resonancia, al ser un volver a sonar, es tan solo la continuidad de una reacción.

Si pensamos que la resonancia puede estar más allá de la significación inmediata, como en el caso del lenguaje o de la música, pensaremos en la resonancia de los significantes a partir de situaciones como el timbre ¿Qué tipo de significantes se abren en cuestión del timbre?

En la película *It* (2017), así como en innumerables películas de un género similar a ésta, el recurso sonoro en cuanto a los diálogos, o en cuanto a lo que Michel Chion llamará vococentrismo, es fácilmente puesto en cuestionamiento cuando, es cierto, la voz toma un papel preponderante en el discurso sonoro dentro del cine, pero no es tanto la voz como lenguaje, sino la voz como timbre, como recurso sonoro. Las voces de los desaparecidos susurran en los oídos de los protagonistas y ellos no saben exactamente dónde se encuentra esta voz. (véase el apartado sobre la voz). Voces que ellos recuerdan de una forma, con las que ellos simpatizaron porque pertenecían a gente con la que se relacionaron las vuelven escuchar en una atmósfera de reverberación y con el timbre cada vez más descompuesto hasta que se revela la alucinación o el efecto paranormal de estas. La resonancia no está en las palabras, en su significado, sino que puede hallarse en los timbres. Los significantes

se afinaron en el momento establecer las relaciones con esas personas como significantes. Y cabe reforzar que los significantes no significan, sino que son posibilidades para producir sentido, o algo más.

La resonancia puede ser considerada como una forma de adaptación en una sociedad. Es común que las personas compartan significantes y los signifiquen de diferente forma cada uno. En un contexto social, los paisajes sonoros tienen una postura de conservación de la ecología acústica de diferentes sitios naturales o de lenguas a punto de desaparecer porque se extinguen los hablantes. M. Schafer, pensaba en los signos sonoros distintivos de diferentes lugares. Estos signos, vistos desde él, son en realidad significantes que se articulan unos con otros y con las personas capaces de resonar en ellos. Hildergard Westerkamp, quien pertenece al movimiento del paisaje sonoro de Canadá, pronunció una conferencia en Vancouver sobre el cómo los sujetos experimentamos los paisajes sonoros, particularmente al respecto de los signos reconocibles para los habitantes de ciertos entornos. Presenta una de las tantas grabaciones que realizó a lo largo de su carrera y está a la escucha de la ciudad en 1978, emitiendo algunos comentarios, hasta que el pequeño rumor de la ciudad, con unas risas de niños y niñas, se ve opacado por una bocina de un tren que ella reconoce, y que sabe que todos los habitantes de ese entorno lo reconocen. Ella agradece por ese evento y dice: “eso da definición a este lugar, le da un lugar”<sup>16</sup> (Westerkamp, grabación de audio). Lo más interesante se presenta cuando relata al respecto de una serie de entrevistas que realizaba a los habitantes de Vancouver sobre las implicaciones del *O Canada*, una sirena que proporciona una gran cantidad de energía sonora puesta como un muro sonoro en contra de que encallen las embarcaciones en el puerto, una especie de faro sonoro. El problema con esta sirena es que es extremadamente ruidosa, a pesar de tener tres tonos. Cito textualmente el cómo relata Westerkamp esta

---

<sup>16</sup> Traducción propia

historia. Además de insertar un vínculo a la grabación de la entrevista por la importancia que esta tiene, y sin la cual no se podría entender el punto de estas líneas. [Ejemplo Sonoro, Sirena O Canada, extracto de Soundwalking](#).<sup>17</sup>

---

Justo antes de las 12, Ann y Joan charlaban con una mujer joven, quien fue muy crítica hacia la relevancia de nuestra pregunta. A decir verdad, era un tanto agresiva y muy poco condescendiente hacia cómo podíamos gastar nuestro tiempo, y el suyo, en una indagación tan insignificante, pues consideraba que debían investigarse otros asuntos mucho más importantes del mundo. Ella dijo: “¿Sabes? Estás hablando con alguien que tiene mucha consciencia social!” Y después, *boom*, la sirena se apagó. Silencio... Al instante cambió la actitud de la mujer. Su muro defensivo y su agresividad colapsaron, dejando al descubierto a una persona profundamente vulnerable. El sonido de la sirena, literalmente, la impactó como un relámpago y destruyó su armadura. Se quedó sin palabras. Al tratar de hablar, su voz se quebraba y se consumía por su total asombro ante la intensa reacción. Su tristeza parecía enorme y ella se convirtió en una persona pensativa y reflexiva. (Westerkamp, 2015)

---

La resonancia que trajo consigo este acontecimiento sonoro, no solo hizo manifiesto el signo sonoro bajo el cual la mujer convive, sino que abrió y detonó significantes que ni ella misma había entendido. Al momento siguiente habló de cómo se siente de haber perdido algunos sonidos cotidianos de Vancouver, todo en un estado emocional muy intenso. No era tanto la significación de ese sonido, sino toda la cadena de significantes que se proyectaron en el momento, que, bajo el estrés incidieron en la mujer. Refuerzo nuevamente que estos significantes están más allá del sentido que podría ofrecer su unión básica de ‘significante-

<sup>17</sup> <https://soundcloud.com/user-331234342/sound-example-7-o-canada-horn>

significado'. Creo, como (o a través de ) Nancy, que el sonido puede ofrecernos, en la resonancia, sensaciones o entendimientos que se escapen al lenguaje.

Uno está expuesto, con lo oídos siempre abiertos, ante el sonido. Los significantes que nos resuenan no los elegimos, por supuesto, están mediados por la cultura y por todas las relaciones tejidas a lo largo de la vida del sujeto y, como en el caso de la mujer entrevistada, no somos capaces de discernir hasta qué punto nos afecta el entorno acústico y a qué somos especialmente sensibles, resonantes.

Desde el periodo de la ilustración Diderot argumentaba a favor de esta multiplicidad de resonancias y utiliza las mismas metáforas:

---

Pero las cuerdas vibrantes tienen otra propiedad aún, que es la de hacer estremecerse a otras y de este mismo modo una primera idea llama a una segunda, estas dos a una tercera, las tres juntas a una cuarta, y así en adelante, sin que se pueda fijar el límite de las ideas despiertas, encadenadas, del filósofo que medita o que se escucha en el silencio y la oscuridad. Este instrumento da saltos asombrosos y una idea despierta va a hacer estremecerse a veces una armónica que está a un intervalo incomprensible. Si el fenómeno se observa entre las cuerdas sonoras, inertes y separadas, ¿cómo no había de ocurrir entre los puntos vivos y unidos, entre las fibras continuas y sensibles? (Diderot, 1975)

---

Al pensar en los timbres, podemos pensar que son el componente que atribuye una esfera *metasignificativa*, por tratar de especificarlos en una palabra. Estos significantes se pueden alterar, entrar en resonancia, por ejemplo, a partir de signos lingüísticos. Al respecto,

es inevitable pensar en los ecos y en las resonancias de Juan Rulfo en Pedro Páramo. El sonido, estos sonidos desgastados de un ayer donde habitaba la vida, ahora queda hecha manifiesta tan solo en pequeños rumores y ecos que han perdido sus cualidades principales. En esta situación se abren dos problemas:

El primero, es ante la resonancia intradiegética de la historia como una formación del tiempo, de la muerte, de la memoria; el segundo, es como persona que puede leer, y a través de leer, escucha estos ecos. Se generan imágenes sonoras que nada tienen que ver con los signos lingüísticos, y si tienen que ver con ellos es por su calidad de lenguaje como formador del mundo: pero lo importante es que son verdaderas sonoridades las que están en medio de esas palabras. Ante esto nos encontramos con las imágenes sonoras.

## 2.3 De la resonancia a la imagen sonora

*Y era como el silencio que tú sabes;  
como de casa grande, como ramas  
de anochecido pueblo solo.*

**Ruben Bonifaz Nuño**

Si intentamos formular la noción de Imagen Sonora, es porque la unión de dos palabras que parecen remitir a campos semánticos diferentes, resulta en la constitución de algo que parece una duda. Imagen: aunque tiene una acepción histórica amplia, es común usarla, conceptualizarla y problematizarla a partir de la dimensión visual. Lo sonoro, dentro de lo complejo que puede resultar, como se planteará en el resto del texto, pareciera, de primera intención, pertenecer a algo parecido al oído. Sin embargo, al contraponer la idea de lo sonoro contra la imagen, la imagen contra lo sonoro, o que la imagen puede pertenecer a la dimensión sonora, o que lo sonoro puede crear imagen, resulta en una primera resistencia que responde a la separación de órganos: ojo y oreja son distintos. Definitivamente no soy el primero en hablar de algo semejante a una imagen sonora, ya otros autores que se revisarán a lo largo de este capítulo han abordado desde distintas áreas nociones semejantes a lo aquí planteado. Mi apuesta, espero, se distingue un poco de lo que ya existe tan solo por las inquietudes bajo las que se desarrolló y construyó este objeto de estudio. Pero para poder realmente entrar a debate de la construcción de esta noción que propongo, tengo que exponer de algún modo lo que ya significa la imagen, así, sola; aunque indefectiblemente remita a una situación visual, poco a poco, la imagen, que se ve inseparable de lo visual, comenzará a parecer, espero, otra cosa:

Ver, mirar, observar, ser mirado, visto y observado; una constante preocupación humana.

Desde la época clásica se ha tratado de diferentes formas el concepto de imagen y la problemática que representa. Las diferentes nociones de imagen remiten a relaciones culturales en la historia de la humanidad. Hablar de imagen es hablar de la humanidad. Lo que se pueden entender por imagen, es siempre móvil. Sobre todo, porque existen, como apunta Mitchell, miles de palabras escritas en torno a dilucidar esta problemática. Sin embargo, en esta falta de palabras que puedan rastrear fielmente a la imagen se encuentra su problemática, y, por ende, el carácter fascinante que ejerce.

---

“La elucidación de lo que culturalmente llamamos “las imágenes” llama, por todas sus puntas, a la pluralidad de miradas y a la diversidad de posiciones teóricas. Nada en la imagen escapa a las diferencias y los contrastes: desde sus propiedades materiales más concretas hasta sus más etéreas implicaciones significativas; desde sus posibilidades estéticas hasta sus usos cognoscitivos” (Lizarazo, 2009: 14)

---

La imagen arde, como dice Georges Didi-Huberman (2012); se escapa como las mariposas de las que nos habla. Constantemente hace este comparativo de la imagen con cenizas. La imagen, a mi parecer, se escurre y es indefinida o, más propiamente dicho, se redefine cada vez que se observa. En cada observación intervienen una serie de factores de difícil rastreo. Es por esto que nos apoyamos de diferentes disciplinas para acercarnos a ellas, mientras que ellas parecen alejarse hacia un punto inaccesible para los observadores; puesto que el espacio entre el observador y la imagen se abre hacia un abismo donde quedan solo remanentes de lo que fue; cada uno de los conceptos que existen referentes a cada tipo de imagen se cimientan sobre otros conceptos y la imagen continúa mutando, transitando entre cada tipo de imagen.

¿Cabría entonces preguntarnos de dónde viene la imagen? Sin duda hay muchas respuestas posibles, dependiendo desde dónde se estudie. Si partimos desde el psicoanálisis quizás encontremos un punto del cual asirnos. Quizá desde el mismo ensayo de Didi-Huberman, *Arde La Imagen* (2012), cuando habla de la imagen y su relación con las enfermedades nos ayude a comprender esta parte. Didi-Huberman explica que las imágenes pueden de alguna forma ser el intersticio de las tensiones entre el síntoma y la sublimación<sup>18</sup>. Sobre todo, una forma de resultado entre los recuerdos: las fantasías: “Las fantasías provienen de aquello que ha sido oído y comprendido a destiempo y desde luego son reales entre todo el material que las constituye” (Didi-Huberman, 2012: 54) Este destiempo es un *malentendido*.

Ricoeur, por ejemplo, parte de la idea de prejuicio para construir la *comprensión*, en la cual la historia juega un papel preponderante en la articulación de los discursos y es necesario tenerla en cuenta en el momento de su análisis, tomando en consideración que un sujeto es en función de los acontecimientos que inciden e incidieron sobre él. “La historia está entre una referencialidad indirecta al pasado y una referencialidad productora propia de la ficción, la experiencia humana de la temporalidad se halla permanentemente reconfigurada” (Lizarazo, 2009: 46). Al final esta historia puede ser concebida como lo *no entendido* que se convertirá a su vez en fantasía. Están a destiempo porque evocan un recuerdo, pero a su vez se configuran como su antítesis:

---

“Las fantasías son efectivamente construcciones psíquicas manifiestas, que se erigen para impedir el acceso a esos recuerdos. Al mismo tiempo, las fantasías están al servicio de la tendencia a depurar, a sublimar los recuerdos”  
(Didi-Huberman, 2012;54)

---

<sup>18</sup> Para Didi-Huberman, partiendo de la teoría de Freud, el síntoma estaría en vía directa hacia la patología, tan solo intercedido por la sublimación, que correspondería a una eventual forma de liberar la energía. En este caso, a través de los recursos de la creación de imágenes, se podría pensar en una sublimación del síntoma.

Las fantasías entonces generan protección, otorgan una oportunidad para reivindicar el recuerdo, lo que a su vez sirve de auto alivio. Esas fantasías, las cuales están nutridas por cualquier cantidad de estímulos sensoriales pueden, sin embargo, devenir en sublimación. Desde teorías previas incluso a Freud, la sublimación ocupa ese espacio de liberación ante el síntoma, ante la pulsión; ocupa y dignifica el sentido del *pathos* en el sujeto. La sublimación actúa como agente visible de la pulsión<sup>19</sup>. Es, puesto de este modo, como una alternativa inevitable de la inhibición. Inevitable porque es un mecanismo orgánico en los seres humanos para llegar a cierta neutralidad del síntoma. El síntoma se reconfigura en la fantasía y se puede acceder a la sublimación, o en caso contrario se puede llegar a la enfermedad.

---

(...) “entre los procesos que protegen de caer en la enfermedad, existe uno que ha adquirido particular importancia cultural. Éste consiste en que la pulsión sexual abandona su objetivo hacia el placer parcial o hacia el placer de procrear y adopta otro, que está genéticamente conectado con aquel que se ha abandonado, pero que, por su parte, ya no debe ser llamado sexual, sino social. A este proceso lo llamamos “sublimación,” con lo que nos plegamos a la apreciación general que sitúa los objetivos sociales en un sitio más alto que los objetivos sexuales, que son en el fondo egoístas.” (Freud, 2013; p. 64)

---

Pero entonces ¿Desde qué momento de la pulsión podemos hablar de imágenes? La fantasía en sí ya evoca imágenes. ¿La imagen es imagen sólo hasta que se llega al punto de la sublimación? Entonces, si...

---

<sup>19</sup> Véase apartado 3.1 de este trabajo “La Voz”

---

“la visión humana no se reduce a un proceso neurológico causal iniciado con el haz de luz en la retina y concluido con el acceso de información al córtex: obviamente dicho proceso requiere unas condiciones biológicas, pero sobre ellas se produce el fenómeno cultural de mirar.” (Lizarazo; 2009: 54)

---

La visualidad, y este fenómeno cultural de mirar o de la *cultura visual* como la entiende Mitchell (2003) “La cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión” (p. 26), no se restringe al acto de percibir con los ojos. La imagen también puede estar, de alguna manera construida en ese acto de fantasía como una aproximación a otros sentidos, aunque tampoco constituya estímulos para otros sentidos. Las imágenes se convierten en entes punitivos, nacidos alrededor del síntoma, de la pulsión escópica<sup>20</sup>, pero lo escópico no queda limitado aquí a lo visible, sino a lo visual. Lo visual entonces puede transitar entre lo háptico de las sensaciones que podría experimentar.

Fernando Zamora (2007), al momento de generar una filosofía de las imágenes, hace un recorrido por las diferentes interpretaciones que tenía lo *imaginal*, entendido como esta producción de sensaciones disociadas del acto del pensamiento. Bajo esta premisa se pone, por un lado, lo propio de la razón en la logósfera y, por el otro, lo propio de la percepción en el acto de imaginar.

---

“La ensoñación, el simbolismo, exacerbación de los sentidos eran sendos caminos hacia lo inefable. Para los poetas, los filósofos y los creadores artísticos, lo imaginal ofrecía un modo de acercarse a lo que está más allá

---

<sup>20</sup> La pulsión escópica, introducida al psicoanálisis por Jacques Lacan, habla del acto humano de mirar y ser mirado; a través del estadio del espejo es cuando el sujeto puede reconocerse como un ser individual, separado del mundo, conformado en un Yo. Esta pulsión ha servido para numerosos trabajos dentro de lo estudios visuales para referirse a lo que está en juego en la mirada y todo lo que se configura a partir de esta.

de la razón, más allá de las representaciones y del lenguaje discursivo: imágenes visuales o no visuales, imágenes poéticas o filosóficas, imágenes miméticas o simbólicas daban esa posibilidad.” (Zamora, 2015; 20)

---

Y explica que este devenir de lo imaginal hacia la constitución de la imagen preponderantemente visual fue una constitución dicotómica entre lo sonoro y lo visual, el lenguaje y lo visible. Sin embargo, esto no quiere decir que el proceso de lo imaginal quede, como comúnmente se piensa, restringido a un proceso óptico. Las imágenes es posible percibir las con otros sentidos y, más importante aún, es posible generar sensaciones parecidas a lo táctil, a lo sonoro a lo olfativo, a lo espacial; justo como esas imágenes poéticas, o filosóficas de las que habla Zamora.

La imagen, entonces, al menos la que se construye de palabras, puede transitar entre los diferentes sentidos. ¿Pero una imagen que alcanza una materialidad también es posible que pueda transitar entre diferentes sensaciones no puramente visuales? “La problemática de la interpretación en torno a las imágenes viene al caso sólo cuando dichas imágenes rebasan el nivel literal y plantean problemas de sentido que exigen una interpretación?” (Lizarazo, 2009: 23) Esta interpretación de la que se habla puede ser tomada desde distintos puntos de vista. Por un lado, está el nivel literal, es decir, las imágenes a las que tenemos acceso como espectadores y que tienen un sentido plenamente identificable con base en la cultura. “En un sentido la imagen se lee, pero en otro se ve, o quizá su ver es una forma peculiar de lectura o su lectura es modo de ver.” Y “Aprendemos a leer las imágenes con base en criterios y claves de interpretación que bien podemos llamar *códigos visuales*.” (Lizarazo, 2009: 56). En un sentido similar “la visión y las imágenes visuales, (...) constituyen construcciones simbólicas en la misma medida en que lo supone un lenguaje que ha de ser aprendido, un sistema de códigos que interpone un velo ideológico entre el mundo

real y nosotros” (Mitchell, 2003: 26). Por otro lado, existen las imágenes que exigen una interpretación o que tienen capacidad para ser interpretadas de distintas formas. Cuando en otro ensayo, Mitchell (1996) eleva a las imágenes al nivel de sujetos para elucidar ¿Qué realmente quieren las imágenes?, nos habla de que “Lo que quieren las imágenes no es lo mismo que el mensaje que comunican o el efecto que producen; ni siquiera es lo mismo que dicen querer” (Mitchell, 1996: 21). Por otro lado, José Luis Brea (2010) ofrece una mirada en la cual las *imágenes-materia* son de alguna forma un instrumento de la memoria, una movilización del deseo:

---

“Ellas (las imágenes) son portadoras, por encima de todo, de un potencial simbólico, de la fuerza de abrir para nosotros un mundo de esperanzas, de creencias, un horizonte de ideas muy generales y abstracto al que nos enfrentamos movilizando, sobre todo, nuestro deseo –acaso nuestro deseo de ser-. Ellas están ahí queriendo hablarnos –o dejando que nosotros nos hablemos a nosotros mismos, frente a ellas- de lo que somos, de lo que creemos ser y de qué –como tales- nos es dado esperar, al fin y al cabo.

(Brea, 2010: 9)

---

Sin embargo, cuando define a la *imagen-materia*, lo hace a partir desde la perspectiva de la memoria, de la duración. “La imagen-materia es una imagen encarnada, digamos, que para la eternidad –o, cuando menos, para la duración-; vive encadenada e indisolublemente unida a su objeto-soporte, haciendo suya esa vida inerte e incambiante que acaso es más propia de lo mineral.” (Brea, 2010; 11) En este apunte, Brea lleva a las imágenes materia a un nivel donde la imagen se mantiene, perdura por la naturaleza de sus elementos, de sus materiales. Lizarazo (2009) habla también sobre este aspecto “La relación que tenemos con las imágenes no es sólo el vínculo con lo por ellas representado, sino también con

los materiales, las propiedades y las dimensiones de dichas obras” (Lizarazo, 2009: 207). Si ambos autores refieren a la plasticidad de las imágenes como valor constitutivo de las imágenes, al menos en su *condición material* ¿Cómo podrían las imágenes no plenamente visuales llenar esta condición material? o, reformulando la pregunta ¿La materia con la que se configuran las imágenes es para percibir las de manera únicamente visual?

Al separarse los dos universos epistemológicos que rastrea Zamora (2007) entre el universo del logos, y el de la imagen. Que a su vez plantea ampliamente Foucault en *Las Palabras y Las Cosas* (1966) la imagen parece huir hasta ese espacio de percepción ocular para configurar todo lo que el plantea como *Visibilidades*, que son entendidas como la posibilidad perceptiva de una o varias sociedades, que anula o discrimina a su vez, lo que desconoce. Y, por otro lado, se plantea lo que pudiera ser entendido como parte de una naturaleza auditiva: el logos. La palabra, o propiamente dicho, las *Enunciaciones*, las cuales conforman la materia racional de una sociedad, lo que de alguna forma se *sabe*. Para estos autores, la materialidad, a pesar de ser componente básico de estos dos grandes bloques epistémicos, puede anular su naturaleza perceptiva: Por un lado, pueden existir imágenes visuales que sean más bien enunciaciones y oraciones que se encuentren en el terreno de las visibilidades. De nueva cuenta, el fondo desafía a la forma.

Sin embargo, ¿Cómo podríamos hablar de una imagen sonora?, Podríamos hablar que la Imagen Sonora, más que un concepto, es un proceso de construcción. Es un proceso progresivo. Si para Pierce existe una primeridad, segundidad y terceridad, es porque, de forma similar, primero tiene que existir la sensación, luego la objetivación de esa sensación, y posteriormente una posible respuesta cultural a esa objetivación. Puede existir una primeridad sin terceridad, pero no puede existir una terceridad sin primeridad, ni segundidad. De la misma forma, los sujetos podemos estar expuestos a diferentes sonidos

sin construir objetos sonoros, un ejemplo de esto es la diferenciación que existe entre escuchar y oír, donde oír, es un estado sin forma, la continua recepción de estímulos sonoros, “Oír es ser golpeado por los sonidos, escuchar es poner la oreja para oírlos. A veces no se oye lo se está escuchando, y muchas veces se oye sin escuchar” (Schaeffer, 1966; p. 61). De alguna forma hemos hablado de este golpeteo del sonido, es lo que se conforma como materia sonora, que a su vez involucra todo tipo de complejidades, pues es cuestionable la misma idea de la percepción, cómo se da y, sobre todo, el por qué escuchamos. Al pensar en la escucha, y preguntarse sobre el qué está en juego en la idea de escuchar, se abren una serie de interrogantes que involucran aspectos como la física, la neurología, la sociología, la psicología, la literatura, entre otros. Por especificar tan solo uno de estas posibles aproximaciones a nuestros cuestionamientos, el psicoanálisis habla de una pulsión de escuchar y ser escuchado, en la cual manifestamos nuestras necesidades a través de emitir sonidos, invocando al otro; Jacques Lacan nombró a esto la Pulsión Invocante, de la que hablaré más adelante.

Sin embargo, la conformación del objeto sonoro es la construcción de los sonidos como objetos, como materia que se condensa y toma una forma. No es una forma visual, sino una forma en la cual comenzamos a ser conscientes de las cualidades del objeto sonoro, en la imposibilidad que eso representa, pues, como hemos explicado, hay un lapso entre la recepción del sonido y su objetivación que provoca la construcción de su objeto a *destiempo* y por ende, a la creación abstracta de éste. Sin embargo, el *escuchar*, la escucha, estaría llegando como una especie de terceridad de este proceso, como una respuesta a la sensación. Es curioso que la etimología de la palabra ‘obedecer’ provenga del acto de escuchar, que significaría literalmente ‘saber escuchar’<sup>21</sup>. Esta relación entre lo

<sup>21</sup> El término obediencia (del latín oboedientia) indica el proceso que conduce de la escucha atenta a la acción, que puede ser duramente pasiva o exterior o, por el contrario, puede provocar una profunda actitud interna de respuesta. (Wikipedia, 2017)

imperativo y lo sonoro resulta de la objetivación y posteriormente la respuesta del sonido, pues si escuchar significa en su etimología *prestar la oreja para*, el acto de entender lo que escuchamos es un acto de poder mediante el sonido. Uno presta la oreja específicamente para poder comprender algo en especial. Se tiene entonces una escucha selectiva de cierto objeto sonoro. Claro que esta relación está fundada hacia el lenguaje, el espacio acústico que se forma a través del habla y de la escucha de las palabras. Donde se presta atención a lo que el otro habla para que pudiera existir una comunicación. Sin embargo, este tipo de escucha, de tensión subjetiva de poder, no sólo ocurre a través del lenguaje articulado, pues el fenómeno resulta ser mucho más amplio.

En la música llamada lineal<sup>22</sup>, es decir, aquella compuesta para ser interpretada y escuchada, de forma que existe un principio, un desarrollo y un final. Es una forma de obedecer. Para Stravinski, la composición musical era un proceso calculado, matemático, casi científico, donde el compositor disponía de los recursos musicales de tal manera que el escucha es susceptible de todos los matices emocionales e ideológicos que proporciona un discurso musical<sup>23</sup>. El compositor diseña una curva emocional para no perder la atención de su público, quien se muestra agradecido por haber sido sujeto de una experiencia.

En este punto se han abierto dos respuestas a la construcción de objetos sonoros. Por un lado, en el lenguaje, tenemos la respuesta al código lingüístico, en el cual su vehículo es el sonido que exclama el hablante; por otro lado, una respuesta emocional a un discurso sonoro cualquiera. La Imagen Sonora se puede comenzar a plantear desde estos dos puntos, uno el lenguaje articulado, y por otro la respuesta emocional ante un estímulo

---

<sup>22</sup> “La escucha lineal, que es aquella que llevamos a cabo cuando escuchamos una obra musical tradicional en donde podemos seguir y descifrar la secuencia de los sonidos y las partes. La escucha “no lineal” sería aquella en donde no podemos concentrarnos al mismo tiempo en todos los sonidos y tenemos que ir de la escucha del uno al otro de manera constante.” (Rocha Iturbide, 2014)

<sup>23</sup> A este respecto véase Composición Musical en el Siglo XX: Dialéctica de una Creación, (2005) P. 50 – 61

sonoro. Sin embargo, Saussure ya había planteado que la imagen acústica se inscribe en el terreno de los significantes y la semiología que plantea es, en el estudio profundo del mismo significante, no tanto del sonido en sí. En este trabajo lo que interesa es el sonido, y si se habla de la palabra no es por la calidad lingüística que ofrece, sino, “Lo que interesa en ellas es su particular sonoridad, su resonancia, sus ecos, sus consonancias, sus reverberaciones y contaminaciones” (Dolar, 2006; p. 166) Mladen Dolar habla del resto, eso que queda después o más allá del significado. Ve a la voz como un objeto, no como un medio que intenta comunicar. En ese sentido se posibilitan nuevos espacios de estudio para el sonido: por qué hablamos, qué pasa con el sonido de la propia voz, la voz interna, la voz previa, cómo recibimos la voz del Otro, como interpretamos el sonido de la voz en términos puramente sonoros y no lingüísticos. Eso es lo que realmente interesa a este trabajo. La imagen sonora no es imagen porque comunica un mensaje a través del signo lingüístico, sino que es imagen sonora puesto que el medio se convierte en una especie de mensaje, retomando a McLuhan, y se construye un objeto sonoro y posteriormente se puede significar. Es imagen en su significado, más allá de lo lingüístico, y en la respuesta a cómo se vive esa imagen. En el caso de las palabras, no interesaría tanto lo que se dice sino el cómo se dice.

---

“Después de todo, el truco de la fonología saussureana es el de restarle a los fonemas su sustancia sonora; pero las reverberaciones, el contagio de los sonidos, las consonancias, el tratar las palabras como objetos sonoros, todo esto es algo muy distinto. Se basa en similitudes, sonidos parecidos, ecos, semejanzas, correspondencias, todo lo cual se encuentra en el extremo de la lógica diferencial; son como parásitos contingentes adheridos al significante.  
(Dólar, 2006; p. 168)

---

Y, sobre todo, qué hay detrás de cada forma sonora. La significación de un timbre especial. En el caso de la voz, podemos hablar del objeto sonoro que constituye una forma particular de enunciar una palabra desde la boca de alguien. Esta extraña correspondencia entre un cuerpo y su voz. La Imagen Sonora está más allá del límite del oído, es cuando de hecho, ya superó el oído y se concentra en un resultado que puede ser sinestésico. Un sujeto habla y otro lo escucha; en esa escucha las palabras no son percibidas, sino la forma de enunciarlas, cómo este timbre resulta particular para el cuerpo del que proviene este sonido. Si la materia sonora no es el objeto que genera un sonido, sino el sonido en sí, la imagen sonora tiende a buscar por todos los medios posibles la conexión entre los distintos sentidos.

---

“Si un fenómeno se ofrece sólo a uno de mis sentidos se vuelve fantasma y se acerca a la existencia real, sólo si es capaz de hablarle a mis otros sentidos, como por ejemplo un fuerte viento que se vuelve visible tan sólo al agitar el paisaje” (Merleau-Ponty, 1978; p. 368)

---

La Imagen Sonora vive y busca la relación entre lo que se ve, lo que se siente, lo que se escucha. En un ensayo de Josep Martí que se titula *Músicas Invisibles, la música ambiental como objeto de reflexión* (2002), se habla de la invisibilidad de cierta música dispuesta en diferentes espacios para generar ambientes específicos, como un ambiente propicio para el consumo. Sin embargo, lo que me ha resultado curioso, es que a lo largo de todo el texto el etnomusicólogo, habla, para referirse como la principal característica de esta música, desde el régimen visual. Nunca desarrolla el porqué es invisible, sin embargo, me atrevo a pensar que tiene que ver con la idea de Ponty, donde para hacer verificable un fenómeno, es necesario asociarlo con otros sentidos en este caso el referente visual. Martí

hace la diferencia entre la música no invisible, como aquella que es un objeto estético, el cual está dispuesto para ser *observado*. De nuevo, el autor nunca resuelve esta tensión generada entre el régimen visual y el sonoro.

En este sentido, después de conformado el objeto sonoro, la imagen sonora llega para relacionarse y entonces, en esa búsqueda de relación encuentra un corto circuito. Se tiende a reducir al sentido más preponderante toda la experiencia. En el cine, a pesar de ser un fenómeno audiovisual, Michel Chion puso de manifiesto que se suprime lo sonoro y sólo se dice de manera coloquial que uno ve una película, cuando lo más cercano a la experiencia, según él, es que se debería decir que se *audiové* una película. Aquí lo sonoro, incluso lo háptico del cine, se subordina a lo visual. Y a pesar de que hay un debate bastante amplio al respecto de la supuesta preponderancia de lo visual para conformar lingüísticamente que uno ve y no audiové una película, podemos ir a otro ejemplo donde el poder se invierte. En un concierto de música, a pesar de que es una experiencia multisensorial, pues se puede ver a los músicos, además de la misma presencia del cuerpo con otros cuerpos en un mismo lugar, se tiende a especificar que una persona *fue a escuchar* un concierto. Es decir que coloquialmente se simplifica la multisensorialidad a un solo factor de sensación, como en el caso de *Las Músicas Invisibles*. En el caso de la Imagen Sonora, se rastrea este corto circuito a partir de la sensación de escuchar y que posteriormente se convirtió en un objeto sonoro.

No obstante, al nivel de la imagen sonora, se busca conformar lo escuchado como espacio significativo. En este punto podría decirse que la imagen sonora es ese espacio de *sublimación*, entendiendo la sublimación desde Lacan, quien la establece como “Eleva un objeto a la dignidad de la Cosa” (Lacan, 1992; p. 112) es decir que sea un espacio de creación, de abandono incluso de la misma sonoridad para convertirse en puro pensamiento.

Un objeto de pensamiento puede convertirse en Cosa al conformarlo como posibilidad de aprendizaje, es decir, que se abre un panorama epistemológico donde lo sonoro detona lo multisensorial. La forma más directa de plantear este proceso es a través del arte. Un *ready-made* es el ejemplo cómo se alcanza una categoría de Cosa. El objeto en sí no es importante, sino lo que ocurre al conformarse como Cosa, lo que detona.

Uno de los grandes reclamos hacia algún tipo de expresión que podría considerarse arte contemporáneo, es cuando se dice que se abusa de los *ready-mades* para plantear discursos artísticos. Es decir, que se toman entes y se les quiere sublimar a fuerza de insertarlos en un espacio museístico para que adquieran un valor agregado al llamarles arte. Sin ahondar en este cuestionamiento y su respuesta, pues no es la intención de este trabajo, lo que parecería más importante para nuestra causa sería que cualquier objeto es capaz de detonar una subjetivación y un aprendizaje sobre cuestiones que nada tienen que ver con él cuando está antes de ser sublimado, es decir, dentro de su propio contexto. El sujeto se enfrenta a los *ready-mades* sin tener pretensiones de especificar a qué ámbito corresponde cada objeto, sino que plantea caminos abiertos que invitan al espectador a recorrer su propio espacio de pensamiento. Lo importante en estas piezas no es la pieza en sí, sino las conexiones que el sujeto alcanza a plantear respecto a lo que previamente ha conocido. Dónde está un urinal, o a qué tipo de bicicleta perteneció una rueda, no son parte de los cuestionamientos y problemas que se generan al observar la obra de Marcel Duchamp, al menos no los más importantes. Dentro del campo del sonido se han conformado *ready-mades* que han alcanzado su sublimación. Uno de los primeros ejercicios de elevar los objetos sonoros a su cualidad de Cosa, se encontraron en el futurismo italiano, donde se planteaba un hastío de los discursos musicales previos y se abogaba por encumbrar los nuevos sonidos de las ciudades: los trenes, la industria, el ajetreo. Se pensaba que las normas musicales de corte europeo estaban obsoletas y

que no podían abarcar lo que los oídos urbanos de estos artistas percibían día con día. “Afirmamos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad.” (Manifiesto Futurista, 1909) Necesitaban la sublimación y la encontraban en la metáfora. En ese intento generaban sonido a través de diversos dispositivos que desafiaban cualquier tipo de tratado armónico hasta esa fecha. Buscaban la estridencia, la violencia, la repetición, el ritmo. En términos de Deleuze, reterritorializaban el espacio a partir de la metonimia sonora. Se generaban sonidos para simbolizar otros sonidos y en esa reconstrucción sonora, en esa falla y fisura, se generaban nuevas posibilidades estéticas.

Sin embargo, no fue hasta que se diversificó la posibilidad de hacer un registro sonoro, que encontramos *ready-mades* más claros.

---

“La grabadora hizo a la música algo similar que lo que la cámara fotográfica a la pintura, liberó al creador sónico del uso de los instrumentos musicales, lo volvió independiente, le enseñó a escuchar de manera atenta todos los sonidos, y le permitió realizar obras sonoras con distintos tipos de ruidos para poder así liberarse de los sonidos melódicos y armónicos “musicales””

(Rocha Iturbide, 2014)

---

Y no sólo la música se liberó, sino que encontró espacio para cuestionarse, para abatirse ante la duda del por qué seguir subordinando la expresión sonora a creaciones abstractas en forma de notas musicales en una partitura. Se encontró, más allá de la orquestación, una forma de modular, construir y proponer la textura sonora y por ese lado se llegó, así, al *ready-made* sonoro: la ecología acústica. Principalmente propuesta por Murray Shafer, en el libro *The Tuning of the World* (1977), se habla de elevar a la categoría de Cosa, sonidos

encontrados, objetos sonoros encontrados cotidianamente. Se trata de hacer registro del paisaje sonoro pues se argumenta que en ellos existe una afinación perfecta y que en ellos reside, ya de manera implícita una estética que es necesario *sacar a la luz*. Por ese lado, el objeto sublimado encuentra una respuesta y se convierte en una imagen sonora. Estas prácticas están dentro del pensamiento del paisaje sonoro, el cual argumenta, entre otras cosas, por las sonoridades específicas de cada lugar, lo que hace único cada espacio y tiempo a través del *espíritu sonoro*; los ideólogos del paisaje sonoro a partir de las ideas de Schafer, piensan en el conjunto y continuo sonoro como un espacio de pensamiento social que determina y significa las formas de comunicación de los habitantes de diferentes regiones. Entre otras cosas, aboga por una responsabilidad ante la ecología acústica.

Varios años antes, John Cage, había utilizado este recurso del *ready-made* sonoro para establecer un discurso sobre el silencio y, sobre todo, ahondando en la territorialización del sonido.

En este trabajo se estarán estableciendo diversas formas a través de las cuales se conforma el concepto de Imagen Sonora. Se hace una categorización que pretende abarcar algunos aspectos en los cuales se han detectado formas en las que puede existir este concepto y se limitará a las que se mencionen sin que esto implique que sean las únicas formas de Imágenes Sonoras. Antes de avanzar con dichas categorías, es pertinente mencionar formas bajo las cuales se ha mencionado, históricamente a la Imagen Sonora o a la Imagen acústica.

Una de las primeras veces que se usó el término Imagen Sonora o Imagen Acústica, fue dentro de la semiología de Ferdinand de Saussure, quien lo definía como este conjunto intrincado de relaciones que estructuraba el lenguaje. Para él, la imagen sonora o imagen

acústica es no es en sí el sonido, sino un lenguaje a través del sonido; incluso aunque el sonido no fuera parte de un fenómeno físico (la voz interior). De alguna forma, era la respuesta que se desplegaba ante un estímulo lingüístico. Después, el mismo Saussure cambiaría Imagen Acústica por Significado. Casi un siglo después, para teóricos como Tarasti la imagen sonora existe de forma semiótica a través de las partituras musicales y otras formas de representación de la música; es decir, es lo que un músico que posea el código puede escuchar internamente al ver representada una nota musical en el papel. Para el Deleuze de *La imagen-Tiempo* y *La Imagen- Movimiento*, la imagen sonora corresponde a la significación del lenguaje a través de un medio acústico; mientras que plantea la audiovisualidad como la contraposición de la imagen sonora (lenguaje) e imagen visual (visualidades). Para Marshall McLuhan (1968) es de alguna manera lo contrario, pues para él, lo visible es la parte del entendido espacial del sujeto; en tanto que la imagen sonora, la ubica como este recuerdo del ser primitivo que percibe, principalmente, los peligros a través del oído; es el reconocimiento instintivo del sujeto en su entorno. Entre ambas (la imagen visual y la imagen sonora) se constituye el *Intervalo Resonante*:

---

“El espacio Auditivo (acústico) y el táctil (visual) son de hecho inseparables. Pero en las entrecaras creadas por estos sentidos, la figura y el fondo se hallan en equilibrio dinámico, cada una ejerciendo presión sobre la otra a través del intervalo que las separa” (McLuhan, 1968; 25)

---

Es decir, que la comunicación está dada a través de lo que vemos y lo que escuchamos, principalmente y que, entre estas dos percepciones, se encuentra una lógica móvil que se aglutina en torno a la epistemología del ser mismo. Dentro de los medios audiovisuales, para Leiv Manovich (2015), la imagen sonora se amplía a las informaciones sonoras que llegan cuando el lenguaje es dispuesto en lo acústico; en concreto, no solo es importante

lo que se dice, sino el cómo se dice, en dónde se dice.

Sin embargo, tomadas en su forma más directa, estas nociones no resuelven la problemática de la sonoridad más allá de su implicación con el lenguaje, por un lado, y de la música, por el otro. En el siglo XX se desarrollaron expresiones sonoras que desafiaban la primacía de la música como expresión a partir de la materia sonora: las artes sonoras. Esta búsqueda por abolir la hegemonía de las reglas musicales para generar un discurso sonoro trajo consigo formas distintas de entender la sonoridad, ya no a partir de su escritura a través de una partitura. Mientras que para Robbert Hatten es de vital importancia la forma en la que los músicos desarrollan formas de representar las nuevas formas sonoras, tales como cacerolazos, impulsos eléctricos en un sintetizador, mínimos movimientos en un Theremin<sup>24</sup>, formas de arrojar un vaso de agua a una bañera para generar un sonido específico, los conceptos de imagen sonora utilizados dentro de esa semiótica, parecen quedar rebasados por lo obsoleto de las formas de representar lo musical, como los discursos sonoros no propiamente generados a partir del lenguaje.

No obstante, retomando la arqueología del término *imagen* que realiza Fernando Zamora, y contrastado con lo que enuncia Deleuze, donde “Para formar una imagen hace falta haber percibido el objeto. Es la imagen a semejanza. Es entonces una imagen que se asemeja al objeto y que llega después” (Deleuze, 1985; 183) Podemos tejer una imagen sonora que tome en cuenta a la materialidad sonora, es decir, sus cualidades; que su mensaje son los elementos que lo componen, no como materia sólida, sino como materia de tiempo: timbre, altura, y volumen. Estos objetos sonoros remiten a una construcción cultural respecto al sonido. Qué es lo que provoca la sensación de escuchar y cómo respondo a esta sensación de la escucha, ahí está la imagen sonora. Si una imagen visual se despliega más allá del ojo, detona una epistemología, abre ventanas al recuerdo; una Imagen Sonora se ubica en

---

<sup>24</sup> El Theremin es un Instrumento Musical creado en 1919 con base electrónica.

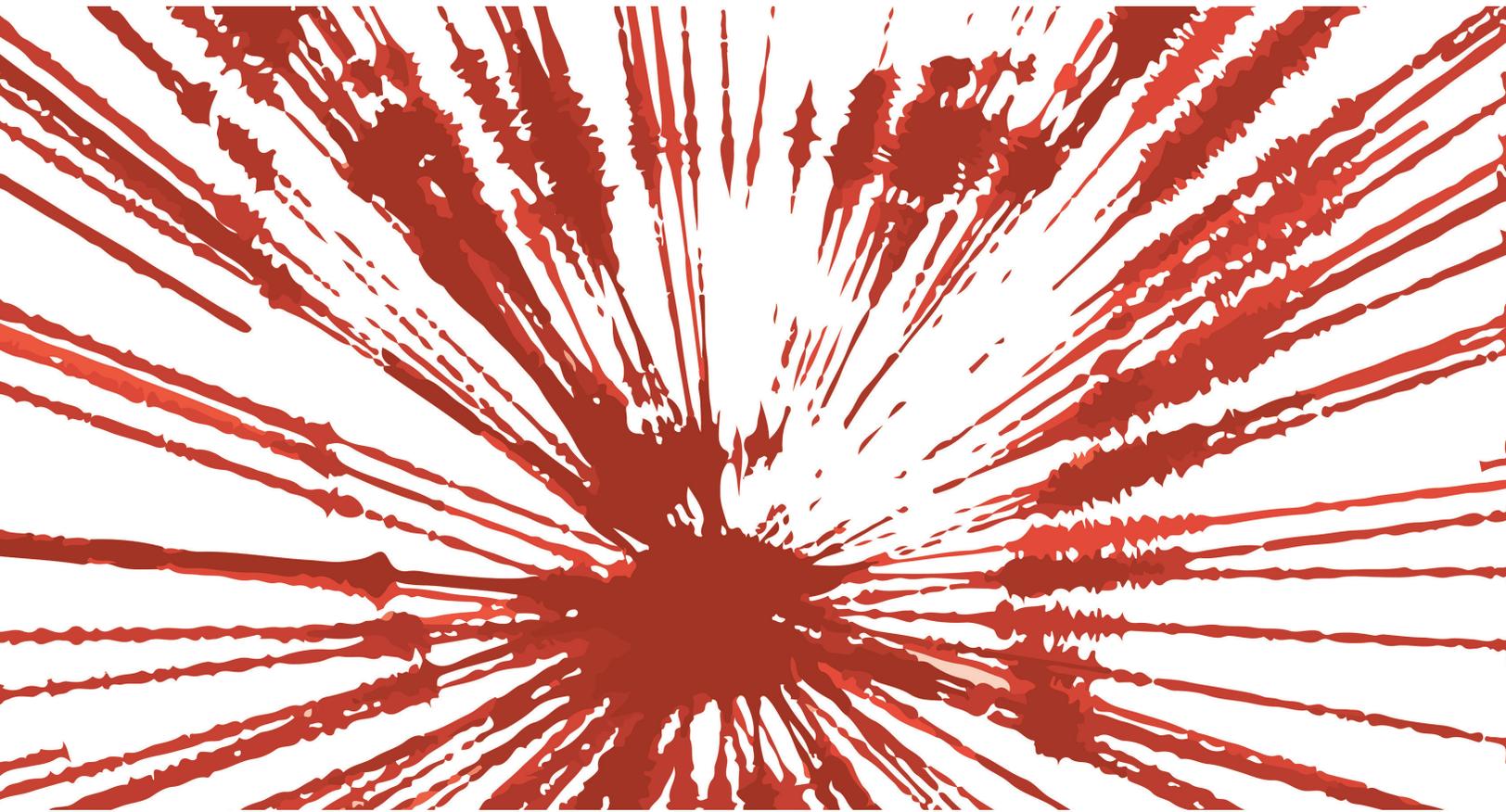
el espacio, en el tiempo y en el pensamiento de la misma forma que podría hacerlo una imagen visual o de cualquier tipo. Las imágenes sonoras son campos de posibilidades a partir de lo escuchado y el cómo se manifiesta en los otros, en los demás escuchas, a pesar de que no se entienda cuál es esta respuesta.

La imagen sonora dentro de este trabajo trata y remite a la relación que existe entre un objeto sonoro, objeto que al final se inserta en un marco cultural de apropiación y de epistemología del ser, pues al entender a través de la escucha, se entiende sobre sí mismo, y, excluyendo momentáneamente el lenguaje, para remitir, como dice Deleuze, al objeto mismo. Es objeto y representa al objeto al mismo tiempo, puesto que las repeticiones exactas de un sonido, aunque sea producido por la misma fuente y en las mismas circunstancias, es imposible.

La música está llena de imágenes sonoras, la música es en sí imagen sonora: remite y amplía respuestas del escucha ante sus estímulos musicales. Las cuales son imágenes al pensar en instrumentaciones precisas, aun si es música concreta o electroacústica que se realiza en la imposibilidad de determinar su fuente sonora. El escucha está expuesto los sonidos que le llegan y puede dilucidar un discurso sonoro. La imagen sonora se convierte entonces en la mínima parte audible de un discurso. No es un lenguaje puesto que no permanece estable. Pero se agota en cuanto al tiempo que queda resonando en la mente del escucha. La imagen sonora no comunica en el sentido semántico de la comunicación, sin embargo, posee características propias de lo sonoro. Con esto, establecemos que la imagen sonora operativa para este trabajo, es el conjunto de elementos sonoros que, por su naturaleza matérica, al ser escuchados generan una resonancia en el sujeto (relaciones culturales) y le permite adquirir información respecto a la fuente sonora y al entorno donde ocurre el sonido incluso si esta fuente es incierta, como en el caso de los sonidos o voces internos. Para Steven Feld, la intersubjetividad que existe a partir de lo sonoro y, sobre todo,

lo que podemos aprender del mundo a través de la escucha lo llamaré *Acustemología*. Si regresamos un poco a la cita de Mitchell (2003) “La cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión” (p. 26) Podemos hacer un desplazamiento hacia la cultura sonora, que será el entramado de relaciones y construcciones sociales a partir de lo social.

La imagen sonora es semejanza. En términos psicoanalíticos, la Materia Sonora sería lo Real; el objeto sonoro lo Imaginario, y la imagen sonora, puesta en relación con una cantidad inconmensurable de situaciones, lo Simbólico. En términos semióticos a partir de Pierce, corresponderían a la primeridad, la segundidad y la terceridad. La imagen sonora es también palabra, pero no solamente el lenguaje, sino lo que ocurre al pronunciar palabra, la sonoridad de las voces. La imagen sonora, en su forma más abstracta, puede existir en una partitura, en un texto literario, en un televisor con el volumen desactivado; pero se expande su contenido al sonar, y al sonar, no está supeditada al tiempo, ni al espacio: resuena en el tiempo y en el sujeto, existe en la memoria, se expande en el espacio y vive en el pensamiento.



## CAPÍTULO 3

### 3. La Escucha de la Escucha



## 3.1 Voz

*- Tú cuida el sentido, y los sonidos cuidarán de sí mismos*

**L. Carroll**

La resonancia actúa de modo vibrante en los sujetos. A partir del sonido, se pueden generar diversas maneras de establecer la presencia. Una de estas formas será la propia voz.

La principal forma a través de la cual el ser humano es capaz de transmitirse es a partir de dar a entender un conjunto de signos que son reconocibles para el otro. La forma estabilizada bajo la cual se da esta relación es a través de traspasar la noción de un lenguaje codificado a través de signos sonoros. A partir de lo que se escucha, se piensa. Se forman, de esta manera, significantes que pueden interactuar en un conjunto de otros significantes que remiten a los significados. Asumimos entonces, que la forma más inmediata de comunicación entre los seres humanos es a partir del sonido. Un bebé grita, y un humano se siente interpelado por este grito, el niño es aliviado de su hambre. Un sujeto genera un discurso para cientos de personas y es capaz de mantener la atención de estas personas por una cantidad de tiempo, mientras solo escuchan sonidos proferidos de su garganta. Pero ¿Cómo se crea la voz? O mejor dicho, ¿qué es una voz?

En música se utiliza la palabra voz para nombrar a cualquier línea melódica seguida por algún instrumento<sup>25</sup>. Si se tienen varios ejemplares del mismo instrumento, pero siguiendo diferentes líneas melódicas, se denomina voz a cada una de estas líneas, por sus características tímbricas. Sin embargo, en manuales de ingeniería<sup>26</sup> de sonido, se busca que los instrumentistas y los instrumentos en sí, tengan “su propia voz”, es decir, una forma

<sup>25</sup> Véase (Adler, 1989)

<sup>26</sup> Véase (Thompson, 2005; p. 59) y (Gibson, D, 2005)

metaforizada para decir que se busque un timbre característico. En las expresiones estéticas como la música se busca la diferencia, y esta diferencia, además de encontrarse quizá en la estructura de las piezas, se puede encontrar en los armónicos que proporcionan la huella sonora de esos instrumentos. “Buscar la propia voz” o “trabajar el sonido de tu instrumento” se convierte en alcanzar una forma de onda, timbre particular e irremplazable. En el caso de la música es aún más clara esta relación de significado/resto. Donde el significado sería la ejecución precisa de las notas musicales a través del tiempo, el resto podría considerarse la forma de interpretación, la forma mínima de diferencia entre la actuación de un joven asiático y un mexicano de la Sierra Mixe. Ahí no importa tanto la precisión temporal en la cual se ejecutan las notas musicales, sino quizás, de hecho, los pequeños errores, si se pueden llamar así, entre lo escrito y lo interpretado. El hecho de que un ordenador pueda interpretar con suma precisión la canción la convierte en una experiencia descrita como ‘no humana’; y digo que es descrita así, porque existe en el software de producción musical una función llamada ‘humanizador’, la cual añade pequeños errores a la interpretación de la computadora para retirar la sensación de perfección.

Esta sensación de perfección puede ser descrita, de nuevo, como algo siniestro, como hemos revisado, en los términos que eligió Freud para hablar de lo *Unheimlich*. En el ensayo “Lo siniestro” de 1917. Freud explica que lo siniestro son aquellas sensaciones percibidas como sobrecogedoras o aterradoras que provienen de aquello que nos es familiar, pero que a la vez tiene algo de desconocido; particularmente deseos o recuerdos reprimidos que provienen de la infancia y que se activan a través de un estímulo actual. En el caso de la película *La Naranja Mecánica* (1971), dirigida por Stanley Kubrick, se utilizaron algunos extractos de música compuesta por Beethoven, pero reinterpretada por Wendy Carlos, quien tenía pocos años de estar probando las sonoridades de los nuevos sintetizadores comerciales. El resultado es un conjunto de signos sonoros, los cuales, a

través de otras voces, nuevas para la época, generaban una sensación de incertidumbre. Por un lado, el escucha conoce las famosas líneas musicales de la Novena Sinfonía de Beethoven; por otro lado, la película narra una historia llena de violencia. El escucha se descontextualiza, pues existe una carga semántica sobre la pieza, que ha sido símbolo de unión y de paz a lo largo de la humanidad. Se le ha llamado a un movimiento el Himno de Alegría, incluso. Pero el símbolo, ahora unido a una voz que no tiene una fuente reconocible (no es como identificar el sonido de un violín), alcanza a trastocar el sentido. El sonido, que antes era puro vehículo del sentido, se reivindica como un nuevo sentido. Se descarta lo que Wittgenstein creía “La voz es el instrumento, el vehículo, el medio, y el significado la finalidad” (Wittgenstein citado por Dólar, 2006; p. <sup>27</sup>). La experiencia de resonar con el significante Novena Sinfonía a través de un vehículo desconocido, en este caso sintetizadores, proporcionan una experiencia cercana a lo siniestro. El significante se abre y la historia y los personajes adquieren otro sentido.

La voz, es entonces más que el signo lingüístico, o el signo musical. Se podría entender como el objeto sonoro que configura al sujeto. En el ensayo “El oído de Derrida” de Peter Szendy (2015) se cuestiona a partir de la idea de lo que llama Egofonía, que sería la idea que existe al respecto del sonido de la propia voz. Pone en discusión, sin decirlo propiamente, la idea de que uno no puede escuchar la escucha. Hace una recopilación de la historia de la auscultación, donde paradójicamente, uno tiene que estar mediado por un instrumento, en este caso el estetoscopio, para poder escuchar lo que pasa al interior del cuerpo del paciente. Si un médico pegara la oreja al pecho de una persona, es muy probable que escuche una suerte de acúfenos<sup>27</sup>, los cuales generen una incertidumbre entre si lo que se escucha es la propia escucha del médico o el interior del cuerpo del paciente. Entonces, ¿es la conformación de la voz únicamente un fenómeno bucal? Es

---

<sup>27</sup> Sonidos normalmente producidos por el sistema nervioso que no tienen un origen en el exterior del escucha.

decir, si la llamada egofonía también se puede dar en la incertidumbre entre pegar el cuerpo a un sujeto exterior y los sonidos que proceden de los cambios de presión en el interior del sistema nervioso, como los acúfenos. Escuchar el sonido propio de uno puede estar más allá de las cuerdas bucales resonando en las cavidades de la cabeza, de los senos paranasales, de la boca o de las muelas. ¿Qué es una voz, entonces?

En el libro *Una Voz y Nada Más*, Mladen Dolar, realiza una comparación entre dos aparatos diseñados y construidos por Wolfgang von Kempelen, en el siglo XVIII. Uno era un ajedrecista automático y otro era una especie de gaita que, a través de una serie de procesos mecánicos, articulaba una especie de aparato de voz. Dolar realiza una separación entre estas dos máquinas, pues en la primera, en el ajedrecista, se articula únicamente el pensamiento, una especie de máquina diseñada para pensar y ganar en el juego del ajedrez. En la otra, se genera la sonoridad que se engendra en el lenguaje, es decir, la función más física del sonido. Ambas máquinas son caras diferentes de la misma moneda. El ajedrecista es un ser con movimiento y dotado de un pensamiento artificial que provoca admiración, el aparato que genera la voz humana muestra su estructura y su funcionamiento, pero se activa a partir de una bolsa de aire y unas manivelas, algo parecido a una gaita. El ajedrecista si fuera dotado de voz hubiera podido asemejarse a una naturaleza humana, la máquina parlante, estaba reproduciendo únicamente la voz en el sentido estricto del sonido. Es cierto que podía articular palabras, pero éstas no eran importantes para los espectadores, sino la forma de cómo se conseguía este sonido. Kempelen, unía en un show sus dos creaciones, primero, mostraba y accionaba la máquina parlante, después, al ajedrecista automático.

---

La secuencia era crucial. La máquina parlante se usaba para presentar la otra maravilla, presentaba su homóloga, su anticipo, por así decir, como si

hubiese un doble dispositivo, una criatura doble compuesta por el hablar y el pensar como las dos mitades platónicas del mismo ser. La diferencia entre ambas era ostensible y didáctica: primero, el autómeta ajedrecista estaba construido de modo tal que fuese lo más parecido a un ser humano – fingía estar absorto en un pensamiento profundo, movía sus ojos y demás- mientras que la máquina parlante era presentada lo más mecánicamente posible, no trataba de esconder su naturaleza mecánica, sino que, por el contrario, la exhibía notablemente. (Dolar, 2006; p. 19)

---

A pesar de todo esto, ¿Por qué incluir un apartado sobre la voz, que es emanación sonora, en un trabajo que tiene que ver con la escucha?

Cuando se plantea a la escucha como una actividad pasiva, como un sentido de recepción, también, sin embargo, se involucra al oído y a la escucha como una pulsión. Si en un principio, el infante no tiene la capacidad de distinguir entre si los sonidos son suyos o son del mundo y poco a poco va formando una distancia entre él y los otros, hay algo remanente que queda de ese estado de incertidumbre. El hacer un sonido, o provocar un sonido es una forma de hacerse presente ante el mundo. Es una forma de escucha colectiva. Un sujeto abandonado en algún lugar llama al otro con un grito, con un chocar de cuerpos que activen la escucha del otro. Gritar, hablar o hacer sonar algo, son formas en las que el sujeto puede manifestarse.

Para Martin Heidegger, existe un lenguaje original o primordial, bajo el cual estamos irremediablemente atravesados. Este lenguaje configura nuestra existencia, y, por ende, nuestra percepción de todo el mundo; o, mejor dicho, a través de este lenguaje creamos mundo. Entonces, para él, la escucha es la apertura ante este lenguaje, y la articulación de

lenguaje se da en la medida en que el sujeto se puede manifestar en el mundo.

---

El lenguaje no es solamente un instrumento que el hombre posee entre muchos otros; el lenguaje es lo que, en general y ante todo, garantiza la posibilidad de encontrarse el hombre en medio de lo abierto del ser que está siendo. (Heidegger, 1944; p. 17)

---

Sin embargo, si trasladamos esta noción de Heidegger referente al lenguaje, y observamos que en este tránsito de apertura no sólo está en juego el lenguaje, sino el sonido mismo, lo que nos queda es la voz.

---

El poder oír, lejos de ser una simple consecuencia del hecho de hablar los unos con los otros, es, muy al contrario, el supuesto de aquello (...) Poder hablar y poder oír coexisten igualmente desde el origen. Somos un diálogo y eso quiere decir: nosotros podemos oírnos los unos a los otros. (Heidegger, 1944; p. 17 – 18)

---

Oír y emitir sonido están unidos irremediabilmente. Si para Lacan la mirada es mirarse mirando; en la escucha, interviene la resonancia de escuchar, al mismo tiempo que uno está vibrando con el mundo que vibra. En ese sentido, la voz es la articulación del sonido conformado a través del sujeto que toma una huella propia y la imprime en el mundo que habita. Para Heidegger el sujeto se manifiesta a través del lenguaje, de hablar, pero esta manifestación puede darse en una especie de metalenguaje; es decir, en una codificación de lo puramente sonoro, el resto. Existen elementos que van más allá del signo lingüístico. Uno de ellos puede ser la entonación, los pequeños sobresaltos entre palabra y palabra, el hipo, el eructo. Todos estos elementos sonoros pueden ser significantes que abren campos de posibilidad para el escucha, y que, sobre todo, manifiestan más allá de lo que el sujeto

está diciendo. “La voz, en tanto que se distingue de las sonoridades, resuena” (Nancy citando a Lacan, 2007; pos. 459)

En otro sentido, esta ampliación de la voz como un elemento de diálogo, la coloca como el significante del significante. Es decir, como el posibilitador de la transferencia. “La voz es el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos, así como formó el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos” (Dolar, 2006; p. 123). La voz, también por su carácter sonoro efímero, actúa como un llamado al otro. Permea en ambos y a la vez no existe en ninguno. Es un elemento tímbrico que es como un aliento de quien lo profiere, pero sólo adquiere relevancia en el otro a partir de la capacidad de resonancia, ante lo que se dice, y ante lo que suena. Es una doble significación, ante el medio y ante el mensaje.

Si la voz adquiere importancia es porque tiene un timbre único. Cada persona es capaz de enunciar con su propia voz lo mismo que fue enunciado por diferentes personas. Esta capacidad de individuación de un objeto sonoro que vive fuera del sujeto es lo que actúa en relevancia para el otro. No es lo mismo un enunciado amoroso dicho por una persona que le es desagradable a alguien, que por alguien que tiene elementos sonoros que le pueden parecer agradables, aun cuando el escucha no haya visto quién lo enuncia. “La voz penetra en aquel nivel profundo que queda por debajo de la conciencia” (Byung-Chul Han, 2017; pos. 702). Eso que queda por debajo de la conciencia actúa, tanto para el que profiere la voz, como para el que la escucha, porque al final ¿dónde está la voz?

Jacques Derrida, haciendo una lectura de Heidegger, abre *El Oído de Heidegger* (1989) diciendo que la voz de alguien es algo que se porta, en este caso habla de la voz del amigo. Este portar se refiere a una puesta en afinación del sujeto para que sea capaz de resonar.

No se escucha sino la resonancia del significante que se abrió cuando se constituyó a este amigo que tanto menciona Derrida. “Lo porta, por así decirlo, en la escucha de su voz, en la figura de su voz, su figura metonímica (...) Ya que, en efecto, escucho al amigo, no su voz” (Derrida, 1989; pos. 11) . Derrida entonces abre una imagen sonora del amigo, que sería, en este caso, la conformación del amigo en tanto que se es posible escuchar, más allá del ruido del fondo, más allá de otras voces, es una resonancia que afecta al sujeto y al amigo mismo, porque, como indica la pregunta anterior, ¿la voz vive en el otro o vive en el escucha?

Esta pregunta es la que me llevó en la búsqueda de diferentes discursos estéticos. Por un lado, en Laboratorio de Experimentación Aeropuerto, proyecto que co-coordino, tratamos de generar espacios para que las personas interesadas puedan desarrollar creaciones en un entorno que busca liberarse de los rigores académicos para encontrar su voz. De alguna forma lo pienso como estar a la escucha del entorno toluqueño que trata de manifestarse a través de recursos estéticos que tiene a su disposición. Una forma de entender estas acciones que actualmente realizo se fundamentan en esta incertidumbre de saber si las voces o los enunciados que escucho socialmente yo los creo o están implícitos en quien los enuncia.

---

“¿Dónde está, pues, esta voz? ¿De dónde viene? Parece no estar ni en nosotros, ni fuera de nosotros, sino en él. Ni en nuestro oído, ni fuera de nuestro oído. Nos preguntamos lo que quiere decir *bei sich tragen*. ¿Dónde está un oído? ¿Qué es el adentro y el afuera de un oído?” (Derrida, 1989; pos. 16)

---

La pregunta por la localización del oído abre la pregunta sobre dónde se encuentra la

escucha, sobre dónde se encuentra la resonancia. Aunque es de destacar que para Heidegger un oído sea algo que es localizable, algo así como una oreja y lo que ésta significa. En el ensayo *El Oído de Derrida* (2011), Peter Szendy, argumenta a partir de los textos de Heidegger, Nietzsche y Derrida lo que para ellos es un oído y a la vez, lo que es para ellos la escucha. Al momento de traer palabras y conducir las hacia algún punto “Acabamos de escuchar a Heidegger y a Derrida. Los hemos escuchado *auscultar*, es decir puntuar y sobre puntuar.” (Szendy, 2015; p. 88). Seguramente quería decir que invocó los oídos de Heidegger, de Derrida y de Nietzsche. Como si traer su escucha fuera, al mismo tiempo, traer su voz. Esa voz sin sonido, que se porta, sobre el amigo. Si la mirada para Lacan, como hemos visto, tiene que ver con el acto consciente de mirarse mirando, la voz es una forma de escuchar a la escucha, en tanto que, para proferir la voz, necesariamente se escucha y se resuena junto con la voz misma. Y esta voz, aun siendo sólo escuchada por quien la activa, sólo vive entre la escucha y entre la fuente, en un espacio entre las cuerdas bucales y el tímpano, un espacio entre el sujeto y el Otro, incluso si el otro es un *sí-mismo*. “A la voz se la puede ubicar en la juntura entre el sujeto y el Otro, así como antes, en un registro diferente, se la situó en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje” (Dolar, 2006; p. 123).

Por otro lado, para el psicoanálisis, la voz es un objeto, objeto pulsional y causa del deseo. Lacan ubica a la voz como parte del proceso pulsional, donde el sujeto desarrolla la necesidad de hablar y de escuchar. El animal parlante es aquel que ha podido transferir aquello que se ubica como su falta y desplazarla al aparato fonador para que articule signos lingüísticos propios de su contexto. “La falta introduce, al mismo tiempo, el registro de la muerte y el de la lengua. (...) Una de las formas de la búsqueda es llamar con la voz al otro, al semejante perdido.” (Colín, 2015; p. 33). La pulsión invocante se da en el marco de la pérdida. Cuando un bebé vive el proceso de ser destetado, la pérdida es suplantada

por la generación de sonido, una forma de llamar a la teta a que vuelva, y a veces lo hace, se forma un signo teta el cual es posible invocar mediante el sonido emitido, a pesar de no saber, en ese momento si el sonido es producido por él o es parte del sonido, si escucha o emite sonido o ambas al mismo tiempo, a pesar de vivir en una incertidumbre sobre el mundo. “El niño pierde un objeto que creía suyo. Ese objeto no sólo es el pecho, es también algo que se juega en la voz de la madre.” (Colín, 2015; p. 35). Pero en ese momento aún no existe pulsión como tal, sino tan solo un llamado instintivo que configura signos. La pulsión entra en el momento de crear palabras, de hacer lenguaje. El sujeto es sujeto de deseo del Otro, al momento en que se le induce al lenguaje. Sin embargo, no habrá que confundirnos, crear lenguaje y crear voz no pueden ser lo mismo, la voz está antes y más allá del lenguaje, sin embargo, se retoma a la pulsión invocante como forma de hacer formal, a través del sonido, la falta.

---

“Su aparición (del lenguaje) es una evidencia de que el infante ha asumido que algo le falta (...) Esa carencia que se instala por la pérdida producirá un movimiento pulsional. Invocará al otro para ser atendido, pero también para humanizarse con el deseo, y para ello necesita de las palabras con las que el Otro lo esperaba” (Colín, 2015; p.36)

---

Estas palabras con las que el Otro espera al infante, es la primera parte donde se instaura a la voz como causa del deseo. Si primero el infante asume que tiene una falta y que configura después un intervalo sonoro del Yo, es decir, una diferenciación entre su cualidad acústica y la cualidad acústica del mundo, un afuera y un adentro, y posteriormente escucha a los adultos escuchándose, y poniéndole cualidades sonoras específicas a cada cosa, el infante desea entonces desear a partir del lenguaje. Es interesante, además de la

resonancia que produce el sonido, la forma en la cual el infante separa la acústica de las palabras, las delimita, les da forma y les asigna un determinado concepto. Un niño hace ruidos tratando de alcanzar un objeto, un objeto en su cualidad Real, pero los adultos le inducen el signo sonoro relativo a ese objeto; lo que en una primera instancia F. Saussure llamó Imágenes Acústicas. A partir de entonces, será cuchara, vaso o lo que sea que quería tener y jamás podrá ser otra cosa que esa Imagen Acústica creada en torno a la falta y a la necesidad del infante. El Otro introdujo su deseo y el niño ahora desea en forma lingüística, por no decir sonora.

“En el Seminario 11, señala que la pulsión invocante, implica invocar, ser invocado, escuchar, ser escuchado y también hacerse escuchar” La escucha y el habla están irremediablemente unidos. Uno se escucha, a pesar de que se hable. Uno habla, aun mientras se está escuchando, ya sea al Otro o a sí mismo. La pulsión invocante es una ambigüedad en sí misma entre lo sonoro y el lenguaje, ya que a menudo se tienen a cruzar estas nociones. Así, es como Saussure cambió el término de Imagen Acústica por significante. La ambigüedad se da en cuanto Lacan simplemente nombra y habla un poco al respecto de lo invocante, como la última pulsión, pero no profundiza demasiado ni le ofrece un seminario completo. Por tanto, si la invocación es una llamada al Otro, ¿el canto es parte de esta invocación?

En la Odisea, Ulises cubre de cera los oídos para no escuchar los cantos, a la vez hermosos, a la vez terribles de las sirenas. Ese canto ¿es una voz, en tanto que puesta en resonancia para que Ulises pueda vibrar, hacerle significado este llamado y responder ante él? O ¿Dónde vive la imagen sonora del canto, en el escucha o en quien canta? Si la angustia es la ausencia de palabras ¿es la voz algo que pueda exceder al entendimiento lingüístico?

Para Lacan, la pulsión de invocar, la pulsión de escuchar y ser escuchado se forma a partir y en el lenguaje. Pero ¿No es el grito sino un signo más poderoso, una puesta en resonancia que apela directamente al sujeto? Y es que el mismo Freud argumenta que el lenguaje y la articulación de quien lo habla, esconde más significados de los que semánticamente se manifiestan.

---

En Freud se perfila la intuición de que un discurso siempre dice mucho más de lo que pretende decir, comenzando por el hecho de que puede significar algo totalmente distinto de lo que se encuentra inmediatamente enunciado. Lacan desarrollará esa complejidad referencial del inconsciente en las redes del discurso hasta las últimas consecuencias, incluso hasta hacerla aparecer como una propiedad inducida indiscutiblemente por la estructura del sujeto que habla. (Dor, 1995; p. 23)

---

Por su puesto que se refiere a la práctica clínica psicoanalítica, donde el desarrollo de la transferencia y la contratransferencia se da a partir de una relación ser-parlante - oyente. Quien escucha, está a la escucha del más mínimo rasgo que pudiera revelar algo importante de quien habla, buscando no el significado más inmediato, sino lo más cercano a lo inconsciente. Pero, ¿no podría ser esta búsqueda también en la cualidad sonora? Y si lo llevamos a un extremo todavía más lejano. Podríamos decir que en la escucha y en la voz, existen aspectos que remiten a un inconsciente que pasa por alto el lenguaje y crea significantes sonoros, invocantes, más allá del lenguaje. La poesía sonora [práctica del arte sonoro donde se busca, no el discurso lingüístico, sino las sonoridades de la voz, puestas en juego con la articulación del lenguaje] trata de quitarle el peso significativo al lenguaje para que la voz se desnude. Ese desnudamiento ¿A quién llama? Heidegger también

piensa en un habla más allá del habla, es decir, una forma de hacer significado más allá de los signos.

---

El habla, *habla*. Esto quiere decir también y en primer lugar: *el habla* habla. ¿El habla? ¿Y no el hombre? La llamada llama a venir aquí. Así (a)porta a la proximidad la presencia de lo que antes no había sido llamado. La llamada a venir llama a una proximidad. Pero aquello que la llamada llama no es arrancado por ésta, por tanto, de una lejanía en la que lo que es llamado sigue manteniéndose por la llamada que se dirige hacia él. La llamada llama en sí misma y así siempre va y viene; aquí hacia la presencia; allí hacia la ausencia (Heidegger citado en Derrida, 1989; pos. 104)

---

En este punto la llamada es una forma de hacer manifiesta la existencia de algo que, de cualquier manera, estaba ahí, aun cuando este llamado se dé desde una lógica del sonido, que es evanescente. La proximidad no distingue de signos lingüísticos, el habla, habla de un otro, el cual está próximo y es llamado, invocado, es un traer. Los signos lingüísticos, más allá de su cualidad de signo, tienen la capacidad para poner ante un espacio, el concepto. En este caso, esa capacidad sería una imagen sonora. Si se pronuncia el nombre de una persona a la cual se es capaz de resonar, esa persona es invocada de alguna forma, en espacio-tiempo del sonido, como un holograma de aire en compresión y descompresión.

La voz parece tener un origen profundo, parecido a la caverna que alberga al oído. Esta voz es, también, causa del deseo. A partir de las palabras deseamos. A partir de escuchar, deseamos. Lacan denominó a la voz como objeto a, el origen el deseo. Slavoj Zizek en el Documental "A Pervert Guide To Cinema (2006) habla de la distancia entre la energía

psíquica del sujeto y de la dimensión de realidad, y que estas, a su vez, se conectan a través del objeto voz, que procede, no como extensión del cuerpo, sino como una especie de posesión del cuerpo, que a su vez resulta en una suerte de desconexión entre cuerpo y voz. “Hay siempre cierto grado de ventriloquia”. Hay una incertidumbre sobre el por qué se habla lo que se habla. En el seminario 11 Lacan dice que la pulsión invocante es la más cercana al inconsciente. Es decir que lo que se dice y lo que se escucha, está más ligado a la parte más interna y desconcertante.

En el libro Una Voz y Nada Más de Mladen Dolar se habla del objeto voz desde una perspectiva psicoanalítica. Perspectiva la cual Zizek también comparte, pues realizó el prólogo del mismo. Parte de esta perspectiva es tratar a la voz como Objeto a, es decir, como causa del deseo.

---

No sólo el otro es compelido a interpretar los deseos y las demandas del infante, sino que la voz misma, el grito, es ya un intento de interpretación: el otro puede responder al llamado o no, su respuesta depende de su capricho, y la voz es algo que trata de llegar al otro, provocarlo, seducirlo, implorarlo; conjetura acerca del deseo del otro, trata de influir en él, persuadirlo, despertar su amor. (...) en el axioma básico de Lacan de que el deseo es el deseo del otro. (Dolar, 2006; p. 41)

---

Entonces, el deseo que lleva a través de la voz, despierta, en el mensaje también, un poder imperativo de deseo. Es decir, la voz misma es objeto de deseo, sobre todo cuando se anula la dimensión visual y queda sólo la voz, lo que Michel Chion, siguiendo a Pierre Schaffer llama la voz acusmática. S. Zizek habla al respecto en el mismo documental,

cuando evoca a C. Chaplin y *El Gran Dictador*. Chaplin encarna a un dictador alemán, el cual atormenta a sus gobernados a través de bocinas dispuestas en las calles; en ellas, suena la voz de Chaplin articulando algo parecido al idioma alemán, sin tener realmente ningún sentido lingüístico. El poder de la voz atormenta.

En otro documental, trae al análisis la película *Persona*, de Ingmar Bergman, donde habla al respecto de la fantasía y del goce femenino a través del habla. No voy a argumentar a favor o en contra de cómo goza una mujer, sin embargo, lo que es interesante es que, al momento de que se construye una dimensión de deseo y fantasía alrededor del relato de una mujer sobre una orgía en la playa. Zizek dice que lo realmente genial del director, está en haber resistido la tentación de crear una elipsis cinematográfica y haberse concentrado en el simple hecho de la narración, a través de la voz. Un acercamiento nos lleva directo a la oquedad de la boca, que, en relación con el oído, de nuevo es una caverna de donde emerge algo, donde entra algo y sale aliento, sonido, balido.

---

Si la voz, en el sentido en que la entendemos, tiene importancia, no es por resonar en ningún vacío espacial. (...) resuena en un vacío que es el vacío del Otro como tal, el *ex nihilo* propiamente dicho. La voz responde a lo que se dice, pero no puede responder de eso que se dice. (Lacan citado en Dolar; 2006; p. 186)

---

La voz necesita el vacío para resonar. La caverna del oído. “El oído parecería estar vaciado de su sustancia, ahuecado, sin estar en posesión de sí” (Szendy, 2015; p. 8). Y la boca, otra oquedad de la misma caverna, en tanto que resuena al momento de enunciarse, boca y oído se conectan, tanto por fuera (ser en el mundo), tanto por dentro (conexiones internas

+ inconsciente). Para Lacan esta idea de vacío se conecta con la idea de la falta. Ahí donde esta falta, surge el objeto a, el objeto del deseo. “Quizás por eso el beso es la imagen más crítica de dos oquedades, que se representan dos faltas, que se comunican y se enlazan o pretenden enlazarse” (Colín, 2015; p. 36).

Esta oquedad también representa una vía directa y sin intermediarios: el oído no puede cerrarse. Entonces, la forma de introducir un esfínter, es partir del silencio. “El silencio como equivalente de un cierre esfinteriano, retención de palabras como sustituto de la retención excretoria o de la emisión oral” (Lombardi, X, X) del cual habría que añadir la sordera voluntaria de la que habla Augoyard, cuando el oyente selecciona la música de su preferencia en vez de escuchar al otro, en la imposibilidad que eso representa.

La voz es escucha y emisión. No hay una sin la otra.

---

Las sirenas cantan desde la laringe del oyente, por eso son irresistibles, porque emiten el canto deseado. Es una manera excelente de decir que, de hecho, uno siempre está en el centro de los sonidos y en el mismo instante en que suceden, y que la propia escucha aporta tanto al sonido como la misma fuente. (García-Lopez, 2005; p. 18)

---

¿Dónde está un oído? ¿Dónde está la voz? Son a la vez la misma pregunta. A pesar de que el psicoanálisis pueda verla como un objeto, me parece la voz es un proceso, como las imágenes que de las que se hablan en el capítulo anterior. Una imagen sonora ocurriendo mientras existe, con todas las implicaciones temporales. La voz es la manifestación del ser siendo ante el otro, proyectándose, proyectando, siendo proyectado.

## 3.2 Las imágenes de la poesía

Hablar de poesía involucra siglos de tradición, tanto oral como escrita. Las investigaciones sobre este tema que se realizan dentro de los estudios literarios es innumerable y abarca distintos periodos de concebir esta práctica. Desde los estudios realizados en la Grecia Helénica, hasta apuestas más contemporáneas como la Postpoesía de Agustín Fernández Mallo (2009), la fascinación que ejerce ha llevado a buscar maneras diferentes de entender el porqué y el cómo de esta actividad.

\*\*\*

*Si nace de tus manos y es oscura  
la angustia de sentirme atardecido;  
si sueño, si por ti me es concedido  
hacer eterna y fácil mi amargura;*

*Si es evidente mi dolor y es dura  
tu voluntad de verme oscurecido  
como el viento de noche sucedido  
entre su arteria vegetal madura,*

*te puedo dar como si fuera tarde,  
una sola palabra, y retornar  
a lo perfecto que en mis manos arde.*

*O dejarte llegar inesperada  
hasta tu misma voz, adelantar  
y hacerte nula ante la sombra dada*

**Rubén Bonifaz Nuño, (1995)**

En este poema de Ruben Bonifáz Nuño surge la poesía para explicar la poesía. Es una duda. De alguna forma se establece como una negociación entre el poeta y la poesía. Este poema pertenece a un género dentro de la lírica poética llamada arte poética o *ars poética*, la cual parte del texto *Epístola a los Pisones* del poeta Horacio, donde se nombran distintos aspectos técnicos respecto a las formas poéticas que él ejercía. A través de un estilo definido, Horacio habla de la poesía desde la poesía. También se le ha llamado *metapoésía* a la “reflexión poética del hacer poesía” (Carnero, 1983). Todo esto viene al caso con el poema de Rubén Bonifaz, porque, aunque él no lo mencione, lo que hace es establecer de manera directa la sensación de escribir poesía, pues genera un diálogo directo con una entidad que parece, le pide que le *dé la palabra*, como una forma de tranquilizar al sujeto que parece una presa de dolores y amargura. Esta entidad, la segunda persona a la que le habla es, claro, la poesía. Pero ¿qué es lo que Bonifaz ubica como ‘la poesía’? Cuando escribe y habla ¿de dónde espera que surja una respuesta? El conjunto de versos que Bonifaz nos presenta se leen más como un ruego que como una alabanza. Él se describe como frágil ante los caprichos de esta entidad que tiene una voz inesperada. En cada verso se lee como alternativa al dolor y a la angustia, la palabra. Hay una oposición entre voz y palabra, como si la voz fuera una masa sonora que el poeta adolece y la palabra la forma última de sublimación que hace nulo este sonido.

Diversos autores, de los que mencionaré pocos, principalmente en la poesía, han hablado de una voz. Hay una especie de dictado. Carlos Bustriazo en una entrevista para una entrevista argentina dijo: “Recuerdo perfectamente el dictado de Dios: miré al cielo y escuché su voz, una voz que me emocionaba.” En formas menos metafísicas, se ha atribuido lo que Candelas Newton (1984) llama *trance poético*; que es un estado en donde los realizadores simplemente obedecen una especie de órdenes, es decir, que *hacen surgir la voz* y dejan que el cuerpo responda a una serie de imperativos en cuanto a lo que están creando.

Candelas Newton nos explica el proceso de Lorca, donde se sitúa al poeta en un escenario donde él trasciende los sentidos para hacer surgir los versos.

“La escritura poética es una labor de ascesis y sufrimiento comparable al martirio de un santo ya que exige el atractivo falso de los sentidos con el fin de dar voz a su configuración auténtica” (Newton, 1984; p. 4)

Incluso Nietzsche, a través de Zaratustra, hace una mención respecto a que los poetas creen, por el hecho de estar a la escucha, que llegan a saber algo de lo que pasa en el cielo y en la tierra, y que la Naturaleza “se desliza en su oído para murmurar cosas secretas y palabras cariñosas” (Nietzsche, 1971; p.113) De esta forma, como en el poema de Bonifaz Nuño, estamos ante un poeta que es sujeto de una fuerza que quiere imprimirse de algún modo en forma de palabra. Es este impulso que, al final, resulta tener un sonido específico. No es de extrañar que algunas personas experimenten *sentir* que escuchan *tiempo* antes de poner sobre el papel alguna oración, alguna palabra. Ya abordábamos que más que la lingüística, nos interesa aquel sonido del que se compone la palabra hablada, la voz. Entonces, esta sensación de escuchar, normalmente ocurre antes de que la oración esté conformada, incluso puede ocurrir antes de que el sonido de esas palabras tenga algún sentido. En el poema de Bonifaz Nuño, se describe cómo sufre de estímulos sonoros. Escribo que sufre, porque él mismo dice “te puedo dar como si fuera tarde, una sola palabra” De alguna forma, está consciente de que el sonido que le ha llegado, esa antelación y esa materia sonora es necesario convertirla en palabra, y esa conversión involucra toda su atención.

En el caso de la poesía, hay una sonoridad que quiere ser llevada hasta la palabra. Jorge Luis Borges, en una serie de conferencias que dio en 1977, habla sobre el cómo la sonoridad de las palabras es la que da forma al mismo lenguaje. Habla sobre la luna, y cómo en inglés,

la palabra *moon* “tiene algo pausado, algo que obliga la voz a la lentitud que se parece a la luna, porque es algo casi circular”, habla también de la palabra luna en castellano que tiene un origen del latín y se pregunta por el primer hombre que miró al cielo y nombró aquel disco luminoso en luna. Surgen entonces preguntas de orden epistemológico. ¿Cuál es la relación entre los objetos y su nomenclatura? La misma inquietud por nombrar el mundo es la misma inquietud por asignarle a los objetos sonoros una palabra. Entonces la poesía se convierte en aquel ejercicio de equilibrar la sonoridad, la musicalidad podríamos llamarle, y la palabra asignada para darle un sentido lingüístico a esa sonoridad; como una especie de música expandida. En esa misma conferencia habla sobre el mar y los versos que se escriben sobre el mar y cómo estos, a través de la palabra, generan la sensación ondulante de las olas, que, además, en su estructura lingüística, tiene un sentido que reitera la sonoridad. El poeta busca equilibrar las fuerzas estéticas del sonido con las fuerzas estéticas de la palabra como signo. Reiteradamente los lectores y poetas pueden alabar o rechazar la traducción de un texto, pues éstas privilegian el sentido o la sonoridad, y pocas son las que logran acercarse al sentido original, conservando la musicalidad de los versos. Podríamos hablar que la poesía es la unión más cercana entre lo que suena y lo significa, una especie de representación de los objetos de los que habla.

Sin embargo, Heidegger entiende que la relación entre significado y significante está por encima de los usuarios del lenguaje, de hecho, entiende que el lenguaje se encuentra de manera inherente a los sujetos y que estos no se pueden comprender si no es a través de su relación problemática con el lenguaje. No obstante, con la poesía concede ciertas excepciones, pues dice:

---

En consecuencia, jamás la poesía recibe el lenguaje como un material de trabajo que le sería dado previamente, sino que, al contrario, la poesía empieza por hacer posible el lenguaje. La poesía es el lenguaje original de

un pueblo. Es preciso, pues, que, inversamente, la esencia del lenguaje sea comprendida por la esencia de la poesía. (Heidegger, 1944: 21)

---

Heidegger entiende que existe un lenguaje *original*. Sin embargo, acusa que la poesía puede ser ese lenguaje original, que está más allá de símbolos, de lenguas y de hablantes. Para Heidegger, el ser se manifiesta a través del lenguaje, y si hablamos es porque también escuchamos. “Poder hablar y poder oír coexisten igualmente desde el origen. Somos un diálogo y esto quiere decir: nosotros podemos oírnos los unos a los otros. Somos un diálogo.” (Heidegger, 1944: 18). Entonces podríamos preguntarnos ¿de dónde viene la poesía? Es decir, si la experiencia poética precede al lenguaje mismo, y no sólo eso, sino que es el lenguaje original, donde se captura la esencia del ser, puesto que es el mecanismo para la apertura del sujeto, la poesía se configura desde la sonoridad que dará pie a las palabras. Es una escucha que precede al acto mismo del lenguaje y, por lo tanto, *original*.

Cuando Jaques Lacan establece que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, este tipo de sonidos previos a la experiencia, podrían llegar desde este punto. El inconsciente está estructurado como un lenguaje, pero no a través del lenguaje. Los significantes permanecen ocultos esperando adquirir formas que al sujeto le hagan sentido. Cuando un sujeto experimenta la materia sonora, es posible que el inconsciente actúe y le asigne significantes que en este caso serán palabras adheridas a la experiencia sonora. Los poetas se dejan guiar por la simple sonoridad de las palabras, antes de que estas adquieran cualquier tipo de lenguaje, porque la poesía mantiene la sonoridad, a pesar del significado. Al propósito, Octavio Paz, en un programa que él conducía de nombre “La Poesía en Nuestro Tiempo”, tuvo de invitado a Jorge Luis Borges y a Salvador Elizondo; en este programa, disponible en la plataforma digital YouTube, el tema fundamental se centra

en el tiempo en la poesía. En una intervención, Paz y Borges establecen un acuerdo al decir “La prosa se escribe y se lee; pero la poesía, incluso cuando se lee, se dice siempre”, alegando a que la poesía es sonido puro. Si la poesía se dice siempre es porque intenta mantener, desde mi perspectiva, esta plataforma discursiva. La prosa puede estar más cercana al mundo lógico y semántico, con sus excepciones, claro, pero la poesía está en la dimensión de lo sonoro, que Clement Rosset, ubica como una dimensión cercana a lo Real.

Para Rosset, el ser humano se encuentra negado a vivir cerca de lo real: una dimensión sin doble, algo que no hace sombra y que no puede existir en imagen. Él, a partir su melomanía, escribe que el sonido está cerca de lo real por alejarse lo más posible de todas las demás artes que se pegan a la imagen, o sea, al lenguaje. Pero si el sonido, como dice, está cerca de lo real, en la poesía, que es todo sonido, lo real se aleja, se complejiza, se distorsiona. Una oración sea cual sea, es una serie de relaciones complicadas con los objetos, sujetos, preposiciones, y el sonido continúa, sigue siendo cercano a lo real, pero también fungiendo como catalizadora de realidad. La poesía juega este doble papel, de vivir a partir del sentido y de esta dimensión oculta que puede provenir del inconsciente, puesto que, desde el punto de vista de Rosset, lo real, en este caso el sonido, es algo que no es posible detectarlo, rastrearlo o identificarlo: “Es imposible jamás identificar lo que es real: lo real es precisamente lo que, por no tener doble, permanece refractario a toda empresa de identificación” (Rosset, 2007; p. 27). Si lo que establece Rosset, sobre que el sonido proviene de esta dimensión fugaz es cierta, entonces podríamos hablar de que la poesía es un intento de generar imagen en el sonido, a partir del significado. Una imagen sonora que hace un signo lingüístico para no perderse y ser identificable. Sin embargo, ubicaría esta labor como una traducción y, por tanto, una posible pérdida de los verdaderos objetos sonoros de los que es objeto el poeta. ¿cómo entonces podemos acceder a esta

imagen sonora que llega antes de que el sonido atraviese por labios del poeta? Quizás, la manera de notarlo sea sacar a la luz el inconsciente.

En las vanguardias, el surrealismo se interesó específicamente en lo que se hallaba en el inconsciente. A través de ejercicios como el cadáver exquisito, donde se escribían frases de manera grupal y no consciente; o a través de la escritura automática, donde los sujetos intentaban no tener un filtro para escribir lo primero que viniera a la mente, se buscaba exponer lo que Freud había establecido previamente sobre el inconsciente. Los resultados fueron fructíferos, pero modestos y no dejan de ser humildes aproximaciones para sus pretensiones originales; puesto que se buscó, en estos ejemplos, que el inconsciente se revelara a través de palabras, lo cual representa una mediación de estos impulsos.

En otros casos más lejanos, el soneto, ese conjunto de versos nacido en Italia, simplemente significa 'el que suena'. En este país, Italia, es común poder ver ejemplos de filia por el sonido. Es la tierra de la ópera y la cantata. Sin embargo, a pesar de este gusto por el sonido es el sujeto que está ante este cúmulo de sonoridades, el que decide hasta qué punto permite que estos sonidos sin aparente sentido tomen forma:

Para hablar de esto, podemos regresar a los versos de Bonifaz: "O dejarte llegar inesperada / hasta tu misma voz, adelantar /y hacerte nula ante la sombra dada" El poeta es quien puede dar forma a esta formación de sonidos bajo los que es presa porque, como lo escribe en estos versos, es capaz de mediar este sonido nacido en el inconsciente y revelarlo a través de la palabra, haciendo nulo el dolor dándole una sombra, una imagen. Existe entonces una sublimación. Al respecto Mladen Dolar apunta.

---

"Inevitablemente los sonidos empiezan a tomar sentido por sí solos, otro tipo de sentido que el que tienen las palabras, un sentido adicional, un plus

de sentido y esta es la bonificación de la poesía; como si en primer lugar los ecos de sentido fueran una bonificación por cuidar del sentido, y luego surgiera otra bonificación por cuidar de los sentidos” (Dolar, 2006; p. 175)

---

En este punto hallamos esos sonidos como mezclados o con una forma ambigua entre el sentido y el sonido que tiene la ejecución de ese sentido, es decir, la palabra hablada. No es raro entonces el susurro en la poesía como forma seseante del inconsciente, como ejecución misma que detona en el sujeto una serie de ruidos que se significan al momento de ver proferidas sus letras. De alguna forma lo que hemos propuesto es que la poesía es el rumor del inconsciente, que sopla sonidos al oído del poeta y éste pone sentido a esa música. Me atrevo a establecer algo semejante, porque si bien no soy un poeta, sí tengo una implicación con la poesía, pues la intento escribir. De alguna forma estoy narrando lo que me ocurre cuando escribo: algo suena antes de escucharlo y cuando lo escucho ya es palabra en un verso. “Si el inconsciente se puede desplegar es solo porque habla, su voz puede escucharse, y si habla es por él mismo está estructurado como un lenguaje, como diría Lacan” (Dólar, 2006; p. 156). El hablar lo que se escribe, hacer que suene entre los labios, es una forma de hacer propia la voz que llega de algún punto.

*Incluso en mi consciencia desarrollas  
un pensante silencio que se atreve  
a conversar sin mí. Yo lo descubro  
al mover las tinieblas en mi oído;  
es como el nacimiento de sollozos  
que se produce cuando el agua cae  
sobre la carne viva de las brasas.*

***Elías Nandino, fragmento de Nocturno Difunto, en Poesía en Movimiento (2010; p. 315)***

Junto con Xavier Villaurrutia, su contemporáneo, Nandino, a menudo habla de una voz que le persigue. Él se descubre como un tipo de autómatas, como un muñeco parlante de algún ventrílocuo. Esa voz habla, incluso a pesar de él y puede tener conversaciones sin él. En este continuo debate interno existe una voz que se cubre a través de las tinieblas sobre el oído. Es entonces una especie de nuevo oído interno, la percepción del estado de trance capaz de escuchar antes de escucharse. Los sujetos escuchan algo antes de escuchar su voz y cuando se dice algo es porque ya se escuchó el sonido de esa oración, que era una escucha de pensamiento. Por eso se propone que en la poesía hay un tiempo que antecede a la misma escucha. Sale de la dimensión de lo real para Rosset, del inconsciente a través de lo Real para Lacan, o del trance para Lorca. Cuando Xavier Villaurrutia dice: “Y mi voz ya no es mía dentro del agua que no moja” es porque hay un desconocimiento del propio sonido que se emite, que en este momento está dentro de un campo inmanente y no trascendente. Es inmanente porque se extingue hacia dentro, sigue hacia sí mismo y en sí mismo sólo hace falta descubrir el oído entre las sombras, entre las tinieblas. Pero esta voz, es también una falla que se cierne sobre el poeta, una forma de hacerse objeto. Una voz toma distancia de él y lo utiliza para guardar su forma. El poeta se ve desprovisto de sí, de su cuerpo ante el mundo y sufre. Se constituye en él un devenir sonido donde al poeta le pasa el mundo, la voz y la palabra y él solo siente. Un conducto de emoción y sensación. Entrada y salida al mismo tiempo. A la poesía, a este sonido, a esta materialidad le interesa hacerse escuchar:

*Mas no le basta ser un puro salmo,  
Un ardoroso incienso de sonido,*

*Quiere, además, oírse.*

**José Gorostiza, Fragmento de “Muerte Sin Fin” (1939)**

Gorostiza pasó varios años realizando Muerte sin Fin, el que le ha valido un amplio reconocimiento. Este trabajo ha sido objeto de una gran cantidad de análisis y menciones en diversas publicaciones sobre poesía mexicana. Se ha escrito bastante sobre el papel de la metáfora en este trabajo, sobre todo la más obvia, la que tiene que ver con una nostalgia hacia la divinidad, ocupada por el símbolo del vaso que es recurrente en el resto del poema. Constantemente toda la primera parte del poema habla de un vaso y del agua. “por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma.” El vaso como una oquedad, como posibilidad de transfiguración es en lo que el poeta se identifica. Un material que le sirve para hablar de la misma muerte a quien le escribe. ¿Con quién habla? Me ha llamado particularmente la atención que Gorostiza reitera el vaso y lo contrapone con la figura de Dios:

*Tal vez esta oquedad que nos estrecha  
en islas de monólogos sin eco,  
aunque se llama Dios,  
no sea sino un caso que nos amolda el alma perdidiza.*

**(Gorostiza, 1939)**

Más que intentar hacer un análisis literario, quisiera establecer que esta figura la relaciona con un molde o con una opresión que curiosamente la vincula con el sonido de su propia voz. El vaso es un posibilitador de ese sonido, de esos monólogos. De alguna forma percibe que lo que concebía como divinidad o eternidad es en realidad la oquedad de un recipiente sin encanto. En este sentido, se percibe una falta constante, una búsqueda que tiende a querer cumplirse pero que falla siempre en su intento. Al respecto, Lacan, en el seminario

sobre la angustia hace un estudio topológico del oído, sobre sus pabellones, el caracol, el conducto auditivo, para especificar, si suena, es porque hay un vacío. Sobre eso, Mladen Dólar argumenta que “Si hay un espacio vacío en el cual la voz resuena, entonces es sólo el vacío del Otro, del Otro como un vacío” (Dólar, 2006; p. 186). También en el seminario XI, Lacan abre las posibilidades de la pulsión e integra, más allá de las pulsiones del Freud, la pulsión escópica (la pulsión de mirar y ser mirado) y la Pulsión Invocante (la pulsión de escuchar y ser escuchado). Sin embargo, nunca alcanza a desarrollar bien esta noción. Para Lacan, la pulsión “Supone una trabazón corporal o soldadura de las tensiones somáticas con algo psíquico.” (Colín, 2015: 27). Esta tensión somática encuentra su desenlace en la Falta de la que hace uso el psicoanálisis. Lacan, de forma breve, establecerá que la voz, y la propia integración del lenguaje, se da a partir de buscar con la voz al otro, de hacer un llamado, como hemos revisado a lo largo del trabajo. Implica “invocar, ser invocado, escuchar, ser escuchado y también hacerse escuchar” (Colín, 2015: 36). Podemos inquirir entonces que la escucha es un acto fundamental al momento de establecer y asumir la Falta. Lo que escuchamos, sobre todo en la escucha interna, es resultado del deseo. Si la pulsión invocante es la más cercana al inconsciente. Escuchar se convierte en una forma de comunicación entre el inconsciente y el consciente. Actúa como significante del deseo y sólo se manifiesta hasta que se convierte en significado, pero perdura, sin embargo, el sonido primario que el poeta escuchó.

Volviendo al poema de Gorostiza, es este constante sonido que se diluye como dice en los primeros versos citados, una forma de ejemplificar su naturaleza escurridiza que permanece como un humo cuando ha pasado, pero que se ha ido cuando se percibe. Y esta voz, este sonido, no le basta con taladrar los oídos del poeta, sino que quiere, además oírse, dejarse escuchar a través de sus labios, en la palabra escrita o hablada que es la forma angustiante de detener el sonido, y el sentido. El sonido necesita escucharse, en el

oído con su propio timbre por el simple hecho de poder confirmarse. La palabra escrita es, entonces, un medio de salvación, es el espejo del oído. “Nuestra palabra resuena en el Otro y nos vuelve como la voz” (Dólar, 2006; p. 186) Se necesita el Otro para construirse el sonido, para que se dé la resonancia, para que se asuma una identidad de los sujetos. ¿Cómo se conserva el sonido? La poesía dice, escríbelo.

### 3.3 Una política de la Escucha

*“La escucha es el primer acto político”*

**CIG**

*“¿ESCUCHARON?”*

*Es el sonido de su mundo derrumbándose.*

*Es el del nuestro resurgiendo*

*El día que fue el día, era noche.*

*Y la noche será el día que será el día”*

**EZLN**

Si pensamos que la escucha parte de un sujeto, puesto en vulnerabilidad ante el sonido (cap. 1) y que este mismo sujeto tiene la capacidad de entrar en resonancia con el otro de muy diversas formas (cap. 2), entonces podemos pensar en una relación contextual en cuanto a la escucha como ente social, y más particularmente el símbolo de la voz es la que entra en tensión con las sociedades como catalizador y resultado de las relaciones de poder establecidas en diversos círculos. Me interesa más puntualmente el discurso asociado a la escucha y la voz como posibilitador de políticas y cómo entran en juego las diversas epistemes sociales atribuidas a esta.

“La escucha es el primer acto político.” Así empezaba el conversatorio “Miradas, escuchas, palabras: ¿Prohibido pensar?” que fue organizado por el Concejo Indígena de Gobierno el día 22 de abril de 2018. Para los pueblos originarios que viven en el territorio mexicano, la escucha es el acto principal bajo el cual se ejerce la política y los órdenes de los gobiernos. El EZLN ha desplegado los puntos bajo los cuales se ‘manda obedeciendo’, y, aunque no

lo anuncie de esa forma, el obedecer implica el escuchar. La escucha, ante todo y como lo hemos visto a lo largo de este texto, tiene implícita la apertura al exterior. Ya sea de forma metafórica, en su aspecto más reflexivo, como en la meditación sonora, o en la formación del objeto voz, la escucha se entiende como la expansión del cuerpo del escucha, el cual, a través de los tímpanos, es capaz de percibir un entorno más alejado de donde se ubica, y no sólo eso, sino que abre la posibilidad de contextualizarse a través de una epistemología de la escucha. En la voz, con la voz del otro, el sujeto que escucha es capaz de resonar en consonancia con el discurso; en la escucha de uno mismo, el silencio se impone como la posibilidad de un lienzo blanco dispuesto a ser llenado de tinta y colores. La política, tomada en sí como las formas de relación entre miembros de comunidades, no se entiende sin la posibilidad de la voz, en cuanto a escucha y en cuanto a enunciante.

La voz pasa a ser parte de la constancia de que quien porta esta voz, posee derechos políticos, y, por tanto, su ser, su persona, su entendimiento y su opinión tienen un lugar en las discusiones que terminan en las decisiones de un pueblo. El hablante lo es porque puede, porque tiene poder. El Tlatoani, que era la figura del gobernante en los pueblos mesoamericanos de habla en náhuatl, significa “el que habla,” o “el orador.” La palabra, el don de ejercer la voz, está vinculado completamente al hecho de ejercer poder.

Desde un punto de vista, como hemos visto, a la escucha se le puede vincular con la feminidad, con esta capacidad de recepción y de alguna manera, también de pasividad. Al contrario, David Toop, pensaría a la vista como este sentido masculino que sale, que está en búsqueda, que posee de alguna forma una especie de radar. Sobre lo mismo, me atrevería a vincular con lo masculino, no a la vista, sino a la voz. Desde los estudios de género, no es extraño pensar una feminidad que fue disminuida durante siglos y que se le relegó del ejercicio público hasta someterla tan solo a lo privado, es decir, se le despojó de

su voz y de su capacidad política. Las mujeres, durante mucho tiempo, fueron silenciadas y el hombre ocupó la esfera pública con su voz. Sin embargo, no es para nada extraño, a partir de una constante y ferviente lucha, ver un florecimiento de la voz femenina en la esfera pública con autoridad y conocimiento de causa. Metafóricamente, el movimiento feminista habla de un “sacar la voz”, lo que equivale a lo que hemos repasado en pasajes anteriores, que es la manifestación del ser, a partir de M. Heidegger.

Desde una perspectiva de democracia participativa, donde los miembros de una sociedad están relacionados completamente con el ejercicio del poder público, podría pensarse que la única manera de convertirse en el *zoon politikon*, es a través del habla. Es impensable sostener que los esclavos de cualquier época tenían acceso a foros donde se les permitiera discutir su situación; bajo el derecho romano, toda propiedad del esclavo la tenía el *dominus*, por lo cual, la voz misma estaba reservada únicamente para los ciudadanos romanos. El poder sólo permitía que ciertas voces fueran escuchadas. En la actualidad, a pesar de los constantes foros de discusión sobre diversos temas, a pesar de una masificación de los medios de comunicación como las redes sociales a través del internet, y a pesar de jactarnos como sociedad de ser más incluyentes y sensibles, existen infinidad de voces que son silenciadas al no contar con oídos que escuchen. Los miles de millones de personas que conformamos este planeta tenemos la necesidad de ser escuchados y, pienso, con razón. Sin embargo, no existe la suficiente atención y disposición para que todas las personas en este planeta seamos escuchadas. A partir de la masificación de la tecnología digital que permite una comunicación instantánea, la atención se diversifica y las personas estamos envueltas en un sin fin incuantificable de discursos, videos, palabras, música, y demás medios que nos mantienen entretenidos. Sin embargo, entre los gritos, parece que las voces se pierden y vuelven las mismas dinámicas de que, quien tiene poder, tiene la voz: si una persona famosa, si un político poderoso, si una persona perteneciente a un

grupo de importancia decide hacerse escuchar por cualquier medio, ya sea en la calle con un megáfono, con un video en YouTube, o un Tweet a cualquier hora, se le da cobertura, hay miles o millones de respuestas, dando a entender que ese mensaje fue escuchado. En cambio, una persona cualquiera decide dar su opinión y se pierde en el mar de letras y voces del internet y de la vida diaria. ¿Cómo medir entonces el impacto de esa voz? ¿Cómo reconocer la dimensión política de las voces que a diario suenan? ¿En qué sentido poder articular la escucha para buscar la resonancia?

Como antes, ahora, los discursos silenciados, minimizados y discriminados vienen de los sectores más vulnerables de las sociedades. Los más pobres, las minorías, los indocumentados, los indígenas, las mujeres, los miembros de las comunidades discriminadas como la LGBTTI, entre otros, son las voces que se pierden, que no perduran, que se extinguen en un mar acústico de otras voces que se repiten incesantemente en los medios masivos de comunicación. El silencio acá se percibe como una carga, como una condena. El simple hecho de no ser escuchado repercute en la configuración social a la cual pertenece quien no se expresa. Y no es tan solo el hecho de no ser escuchado, sino ser condenado a escuchar un discurso que contiene en sí mismo, la ideología de quien ostenta el poder. Habría que recordar al Gran Dictador, en la película de Charles Chaplin, quien instala megáfonos para hacer escuchar este rugido alemán de palabras que reproducen un sistema político. En “1984” de George Orwell, los habitantes son obligados a escuchar los discursos del gran hermano, incluso se instalan cabinas para poder hablar con él de manera engañosa. Dejando al descubierto lo que J.L. Nancy hablaría sobre la falsa escucha desde el poder, donde quien tiene el poder simula escuchar para neutralizar el descontento. Los continuos anuncios comerciales refuerzan las voces y los discursos que legitiman su permanencia, desde el ámbito político y desde el ámbito comercial. Entonces, en cines, televisiones, publicidad en línea, en carteles, en tiendas, en aplicaciones de

música en vivo, las voces del poder resuenan una y otra vez en los oídos de un público que ha, en apariencia, aprendido a convivir con esto, pero que le impacta de manera continua sin conocer realmente las consecuencias de la exposición a esta reiteración. Incluso a nivel de música, se reiteran canciones en la radio, la televisión, redes sociales, cine y demás medios de comunicación. Al caminar por espacios, en apariencia públicos, como centros comerciales, se bombardea a los clientes y transeúntes con la llamada música de fondo, la cual está diseñada para llenar el espacio acústico e, incluso, incitar las ventas, tal cual como lo vende Muzak, la principal compañía que provee servicios de músicas de fondo para negocios comerciales. La dimensión del espacio acústico, se ve, entonces, privatizada por los sectores que ostentan el poder. Esto ha sido documentado ampliamente en la cuestión visual, donde existe un bombardeo constante en escaparates, anuncios comerciales, espectaculares y demás medios visuales de distribución comercial; sin embargo, me atrevo a señalar, la reiteración de discursos que atentan a la dimensión acústica siempre se mantiene un poco más discreta, pero no deja de ser poderosa.

Entonces, por un lado, en la cuestión de política, queda el silencio como una especie de sumisión. El silencio, visto de manera anacrónica, como la feminidad pasiva y la falta de poder político. Por el otro lado, a la voz y a la enunciación se le otorgó la categoría del poder público: la retórica, documentada, al menos, desde la época helénica, vio en la articulación de la voz y del discurso un símil de claridad de pensamiento y de presencia y determinación para cumplir con los retos del poder público. La época del presidencialismo en México vivió notablemente esta situación, donde el partido hegemónico en el poder, el Partido Revolucionario Institucional, privilegiaba a sus militantes que tuvieran mayor impacto en los discursos, aunque en el significado del mismo no hubiera gran cosa. Es así que personajes como Cantinflas, hacía mofa de esta situación hablando mucho y con entusiasmo, pero sin una coherencia entre las palabras. En otros ejemplos más recientes,

la película *Todo el Poder*, presentaba a un candidato que generaba gran emoción con un discurso potente pero vacío. A su vez, en otras latitudes, durante el siglo XX se documentó la misma situación. Son conocidos los discursos de Hitler, por incitar y exacerbar al pueblo alemán por medio de la seducción de la palabra; en Cuba, los discursos de Fidel Castro reunían multitudes que se quedaban horas escuchándolo. Sin embargo, al menos a partir de este siglo, se empezaron a difundir formas distintas de entender estas posturas de la voz y el silencio.

Justo como empieza este apartado, “la escucha es el primer acto político”, es como las comunidades indígenas de México encuentran maneras menos violentas del ejercicio político y del poder. Los lineamientos del *Mandar Obedeciendo*, responden a retomar la cultura de la escucha como ejercicio político. Durante las precampañas a la presidencia de la república, en México, durante este año 2018, hubo una precampaña de parte del mismo Concejo Indígena de Gobierno, en la cual se postulaba María de Jesús Patricio, llamada Marichuy. En este contexto, la precandidata recorrió gran parte del territorio nacional, realizando un ejercicio político muy diferente al de los demás precandidatos: en vez de hablar, ella escuchaba. Su poder venía de la misma escucha.

El investigador Carlos Lenkersdorf, en su libro “*Aprender a Escuchar*” retoma parte de esta cultura de los pueblos originarios hacia la escucha. “si no se habla, no escuchamos nada. Y si, en cambio, se habla y no escuchamos, las palabras se dirigen al aire” (Lenkersdorf, 2008; 12) En ese sentido hace una recopilación de enseñanzas del pueblo Maya-Tojolabal, en cuanto a la entrañable relación que experimentan con el sentido de la escucha. En este libro comprendemos que la concepción de la misma escucha está dificultada o facilitada por la misma lengua en que se habla y se piensa. En la lengua tojolabal, existe una diferencia de nominar la palabra escuchada y la palabra hablada. Esto supone una

diferencia fundamental en cuanto a formas de concebir la comunicación; no es lo mismo hablar escuchando que hablar escuchándose sólo a sí mismo. El mandar obedeciendo responde a hacer una política que entienda y acepte las diferencias y las asuma como parte primigenia de un entendimiento y de una verdadera equidad. Es muy distinto, entonces, hablar y nombrarse jefe de una comunidad a escuchar a la comunidad y sólo a partir de entonces generar una dirección. Esta actitud hacia la escucha, que vendría siendo la escucha de los pequeños sonidos, se ve reflejada en la gran cantidad de comunicados del EZLN donde hace una reivindicación de los grupos minoritarios de cada sociedad y se pronuncia en contra de los discursos que pretendan homogenizar a las sociedades. El simple acto de la escucha, entonces supone una aceptación de lo distinto, de lo diferente. La apertura, en la escucha, es la apertura a lo que se desconoce y, el hecho de establecer esta posibilidad de que exista algo más de lo que internamente resuena, y eso, ya es conceder un espacio para el otro.

Al momento de trazar la escucha hacia los pequeños sonidos, también, indefectiblemente, trazamos una línea de reivindicación de los pequeños discursos. Si la posmodernidad supone el fin de los grandes discursos, de las grandes narrativas, hablar de la escucha, en primer lugar, por ser un sentido relegado de lo visual, es un acto de tomar en consideración al pequeño, y si los grandes discursos de la escucha, en este caso la música, los dejamos a un lado y reivindicamos lo pequeños sonidos, los pequeños ruidos, entonces estaríamos haciendo una revaloración de las pequeñas narrativas que la posmodernidad permite apreciar. Es decir, la música académica posterior al rococó, homogenizó los discursos alrededor del oído, como en su momento la pintura homogenizó los discursos estéticos de la mirada, en este caso, hablar de la escucha sin pensar tanto en la música, no porque no sea importante, sino porque además de ella, hay una posibilidad enorme de investigación. Lo que el poder consideraría pequeños discursos, son entonces materia digna de ser

escuchada. Estas voces, las voces más acalladas, son las que ahora florecen por todos lados y traen en su discurso epistemes olvidadas por la colonialidad cultural que son valiosas para ser tomadas en consideración. Desde la misma forma en que se articula su escucha, hay bastante que aprender y de poner en consideración como materia de reflexión, pero justo, falta saber escuchar. Escuchar los ruidos, escuchar los pequeños sonidos, las pequeñas voces que suplican oídos.

*“¿ESCUCHARON?*

*Es el sonido de su mundo derrumbándose.*

*Es el del nuestro resurgiendo*

*El día que fue el día, era noche.*

*Y la noche será el día que será el día”*

*EZLN*

Pero el silencio no necesariamente involucra una actitud pasiva y de recepción. Los mismos movimientos indígenas actuales hacen una exploración importante del silencio. Es un silencio que enuncia, un silencio que habla más que la voz y las palabras. En ese sentido, me parece de suma importancia cerrar este capítulo y este trabajo con la enunciación de lo que no suena, con la voz del silencio y cómo hace un estruendo. Me refiero puntualmente al 21 de diciembre de 2012, donde más de cuarenta mil zapatistas, con la cara cubierta y en absoluto silencio tomaron las principales ciudades del Estado de Chiapas. Ese día, todos los presentes, que sobre la cara tenían un pasamontañas, desfilaron por los templetos, donde normalmente va el jefe, el representante, el que habla. Ese día nadie habló y a la vez, todos hablaron con su silencio, con su puño en el aire. El mensaje era irreductible, severo y contundente. A veces los silencios exploran y dicen más que sus palabras. En los continuos desplegados del EZLN se leen consignas como “un zapatista habla más

callando” “si calla y te mira es un zapatista.” Cuando en los mismos desplegados se hace referencia a “los más pequeños” se habla de estos grupos indígenas a los cuales siempre se les negó el derecho a expresarse, al principio con la fuerza del látigo y la espada, después, con la fuerza de la discriminación y la segregación por considerar que lo que hablan no es un idioma digno de ser escuchado. Ahora, ellos regresan ese silencio en forma de mirada, de presencia que calla y que, con eso, está diciendo todo.

Podrá parecer distante, pero desde las teorías sobre el silencio de John Cage, la “Estética del Silencio” de Susan Sontag, la aseveración de “el silencio no existe” de Andrés Newman, el repaso invaluable que hace Toop sobre el discurso del silencio a través de la historia del arte occidental, encontramos que el silencio siempre marca algo, siempre parece, con su estruendo, querer decirnos algo. Esto, los zapatistas lo utilizan al máximo para reforzar lo que han venido aseverando desde el levantamiento de 1994.

Sin embargo, me atrevo a pensar, en México, tenemos una gran tradición de las estéticas de la voz. Si Mladen Dólar, tuvo a bien en pensar que los italianos tienen una predilección por la voz, creo que en realidad se refería a que tienen una predilección por la voz cantada. Sin embargo, en el caso particular del centro de México, tenemos una gran predilección por la voz, a veces ininteligible y pasada a través de algún procesamiento de audio como un megáfono o bocina.

Antes de la intervención de las corrientes eléctricas en los flujos de audio, se tiene presente la figura del “sereno” un sujeto que pasaba por las noches anunciando que no había novedad en la comunidad con su voz. Después, los voceadores de periódicos, que no son particulares de esta región llenaban el espacio acústico de las ciudades mexicanas. Poco a poco, se van instaurando en nuestro imaginario acústico imágenes sonoras urbanas

propias de nuestro contexto. Me gustaría centrarme particularmente en los sonideros, en las luchas, y en los vendedores de colchas de las ferias.

Es bastante lo que se puede decir y escribir sobre los sonideros. Estas fiestas llenas de luz y sonido que ambientan desde hace más de cincuenta años los barrios de las ciudades y pueblos de México, poniendo música, principalmente tropical, y adornando estas canciones con saludos, con chistes, con explicaciones y con un sin fin de efectos vocales que le dan un sentido particular y una significación y apropiación nuevas a esta música. No es el objetivo de este trabajo ahondar sobre los muy variados estudios a los que puede dar lugar el sonidero, pero sólo bastará poner bajo relieve esta predilección que tiene el pueblo mexicano por escuchar continuamente la voz humana incluso mientras se está bailando. Esta voz, normalmente es muy distinta de la que tienen los programadores en su vida cotidiana y eso es parte de la estética sonora que recorre el sonidero. Incluso se realizan cortinillas sonoras que tienen una deformación sonora para generar un efecto de sorpresa en los bailantes y los espectadores. Sus orígenes, los historiadores de este género los ubican en las primeras fiestas organizadas con sonido en los barrios de la ciudad de México. Pero también hay quien la rastrea desde la radio, y ubican al sonidero como una especie de radio ambulante donde se puede escuchar el saludo que uno mismo mandó a alguna persona en particular. Esta estética de la voz se ve a su vez reproducida y en tensión con las narraciones que se dan en las charreadas, donde un animador está continuamente describiendo lo mismo que se puede observar, así también pasa en los eventos de la lucha libre. En otro ejemplo donde la textura de la voz recorre el mismo camino, tenemos a los vendedores de colchas en las ferias patronales de las comunidades, donde siempre hay una persona tratando de hablar lo más rápido posible, como una especie de gancho para la clientela. Este gancho sonoro no es sobre el contenido del mensaje, sino sobre la textura sonora. Así, tenemos a los vendedores de tamales ambulantes, a los marchantes

en los mercados, entre otros fenómenos que ocupan a la voz como un catalizador de la comunidad. El mismo cine mexicano, muchas veces es conocido por tener una carga importante de diálogos. El por qué de estas predilecciones no lo tengo muy claro, y sobre lo mismo, concluyo que los estudios sobre el sonido, las escuchas y la voz, son un terreno vasto y rico para seguir explorando y conociéndonos como humanos y como nación.



# ACCIÓN SONORA

PREPOTENTE EXISTENCIA MORAL

# Prepotente Existencia Moral

Perifonéo en la Ciudad de Toluca / Intervención en Museo  
de Arte Contemporáneo

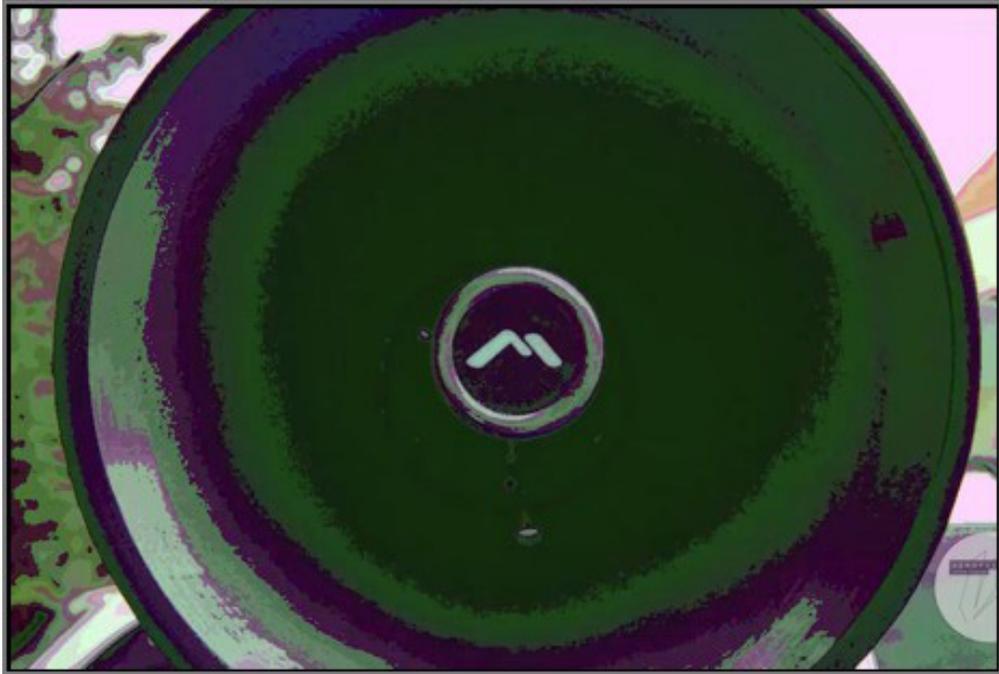


Ilustración 4 Perifonéo

Laboratorio de Experimentación Aeropuerto

2 de Mayo 2018

Video: <https://youtu.be/JYatJxpi3sk>

## El Sonido de un Estado que Calla

Prepotente Existencia Moral se trató de una intervención sonora para el espacio público realizada en el Centro Histórico de la Ciudad de Toluca. En esta acción, dotados de un sistema de perifoneo, incluimos grabaciones del Himno del Estado de México que había sido previamente alterado e intervenido. Esta intervención constó en bajar la afinación de la grabación oficial hasta que las voces femeninas y masculinas tomaran un carácter mucho más grave, esta técnica es utilizada en la escena sonidera, principalmente en la ciudad de Monterrey, donde a las grabaciones “se les rebaja” para dar un efecto característico. Al material sonoro se le hicieron alteraciones para que ritmo no fuera continuó o cíclico, sino indeterminado, a todo eso se le añadió una base rítmica característica de cualquier cumbia, es decir marcar en repetición un octavo y dos dieciseisavos en el güiro, el famoso chá—cha—cha, chá —cha-cha. Además, se incorporaron signos sonoros casi irreconocibles de ritmos como el reggetón. En el sistema de perifoneo, al momento de avanzar sobre las calles de la ciudad de Toluca, se iba voceando, a través de un micrófono, algunos artículos de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Una vez en el primer cuadro de la ciudad de Toluca, sobre el ritmo de cumbia y a través del micrófono, comenzamos a intervenir las grabaciones con saludos a diferentes personas, principalmente mujeres. Después de un momento de haberlas nombrado, también voceábamos su situación “quien está desaparecida desde el día...” Es así que la gente que estaba participando en la escucha de este acto en movimiento, cayó en cuenta que a las personas a las que mandábamos saludos eran personas desaparecidas en nuestra entidad mexiquense. “Si la ven díganle que queremos que baile con nosotros.” También, sobre la marcha, mandábamos saludos a los distintos órdenes de gobierno, quienes estaban representados en los palacios municipal y del gobierno estatal, justo por el que pasábamos enfrente. Mandamos saludos a la policía que se encontraba resguardando estos palacios y los felicitábamos por la labor

que desempeñaban al proteger a sus ciudadanos. En total pasamos frente a la Catedral, frente al Palacio de Gobierno del Estado de México y frente al Ayuntamiento Municipal tres veces, con ritmo de cumbia, con el himno del Estado de México alterado, remarcando la primera estrofa del mismo “El Estado de México es una/ prepotente existencia moral”; y saludando a nuestras desaparecidas.



**Ilustración 5 Mapa Recorrido Sonoro**

## ¿Dónde están?

Según el “Informe Alternativo Sobre la Desaparición de Mujeres en el Estado de México” realizado por la organización I(DH)EAS28. El Estado de México es la Entidad del país que registra mayor número de mujeres, adolescentes y niñas desaparecidas con un total de 1.790 casos oficialmente registrados. “Mientras que el porcentaje de mujeres desaparecidas a nivel nacional es el 25% del total de las personas desaparecidas, en el Edomex ese porcentaje asciende al 46%.”<sup>29</sup> Gracias a la presión de grupos de la sociedad civil, se

<sup>28</sup> [https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/MEX/INT\\_CEDAW\\_NGO\\_MEX\\_31593\\_S.pdf](https://tbinternet.ohchr.org/Treaties/CEDAW/Shared%20Documents/MEX/INT_CEDAW_NGO_MEX_31593_S.pdf) en <http://www.idheas.org.mx/>

<sup>29</sup> Información conforme al Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas. Consultado el 2 de mayo de 2018 en <http://secretariadoejecutivo.gob.mx/rnped/datos-abiertos.php>

logró que se instalara una alerta de Género en la entidad en el año 2015 en 11 municipios. De estos municipios, Toluca ocupa el primer lugar de la lista con 124 casos reportados, seguido por Ecatepec de Morelos y Nezahualcóyotl<sup>30</sup>.

## El silencio y la desesperación

El hecho de que en el Estado de México el caso de desapariciones de mujeres, niñas y adolescentes sea casi del doble que en otros estados de la república presumiría una alerta de parte de los gobiernos y de la población, sin embargo, estas tragedias parecen vivirse aisladamente. Aparte de estas cifras, la situación a nivel local se vive como una lucha que cada familia debe realizar por recuperar a sus seres queridos. Es común encontrarnos en las redes sociales con formatos de la Alerta Amber, o Alerta Odisea, sobre personas desaparecidas y los usuarios comparten por miles estas informaciones con la esperanza de que alguien pueda proporcionar información que lleve a encontrarlas<sup>31</sup>. El rango de edad con mayor porcentaje en el cual se concentran estos casos está en adolescentes entre 15 y 17 años, con el 31%, por lo cual estamos hablando de menores de edad quienes pueden ser víctimas de diversos delitos, como trata de personas, prostitución, esclavitud sexual y laboral, hasta llegar al feminicidio.



Ilustración 6 Captura de Pantalla de difusión de mujeres desaparecidas

<sup>30</sup> Ver declaratoria oficial [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/63107/DECLARATORIA\\_ESTADO\\_DE\\_MEXICO.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/63107/DECLARATORIA_ESTADO_DE_MEXICO.pdf)

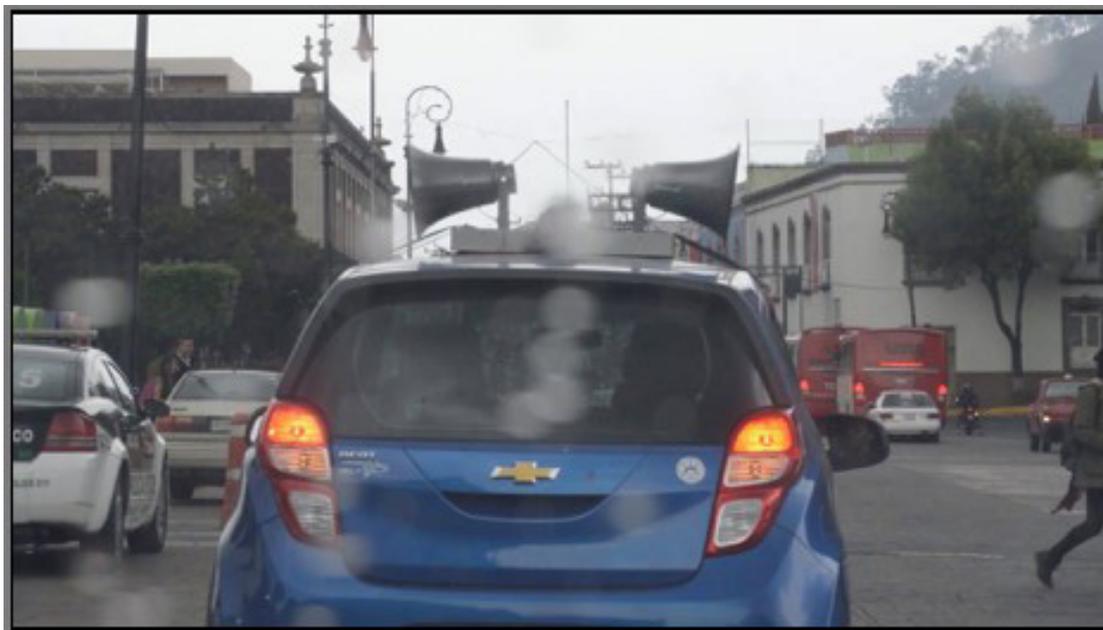
<sup>31</sup> Llamam la atención algunos grupos de la red social Facebook dedicados específicamente a difundir información sobre personas desaparecidas. <https://www.facebook.com/PERSONASDESAPARECIDASM/>

Más allá de las cifras, es inevitable pensar en las historias de cada una de estas mujeres que desaparecen sin que se sepa sobre ellas. Para quienes radicamos en esta ciudad es común tener conocidos en común con las desaparecidas, que sean primas, vecinas, novias de alguien con quien nos relacionamos. Para muchas personas son hijas, madres o sobrinas a las que no se les volvió a ver. La situación se torna desesperante para quien solo vive esperando respuestas y solo encuentra silencio de parte de la autoridad encargada de brindar protección a sus ciudadanos y ciudadanas. Investigaciones eternas que no llegan a ningún lado, peticiones de ‘moches’ para que avance la averiguación son el común denominador de quien espera respuestas y, en algunos casos, justicia.

## El Sonido Institucional

Escuchar entonces que el Estado de México es una prepotente existencia moral, como lo indica la primera estrofa de su Himno, abre la posibilidad para reflexionar en torno de los medios bajo los cuales se legitima y transmite ideología el sector oficialista en nuestro contexto. Para quien creció en alguna escuela oficial o particular del Estado de México no le será difícil entonar cada una de las estrofas de este himno, además de remitirnos a esos lunes a las nueve de la mañana en los que se saludaba a la bandera con una exaltación patriótica. Escuchar las fanfarrias iniciales remite a las clases de civismo donde se hablaba del buen ciudadano y de nuestra historia llena de valientes que derramaron su sangre en violentas luchas para que pudiéramos vivir en armonía. Difícilmente este tipo de formación permitía ejercer una mirada crítica sobre los temas que ahí se tocaban, entonces, todo este conjunto de información y sentimentalismo patriótico se impregnó hasta difuminarse poco a poco en la vida adolescente o adulta. Pensar en el Estado de México como una prepotente existencia moral no sólo es capaz de ponernos en un papel donde criticamos nuestra credulidad e inocencia de niños, sino que, esperamos, pueda servir como un detonante

donde se cuestione el papel de las instituciones en contraste con los hechos que muchos conocemos: que el Estado no ha sido capaz de cumplir su primera tarea, protegernos.



**Ilustración 7 Perifoneo en el Centro Histórico de la Ciudad de Toluca**

Creemos que el orden social también se haya en la dimensión acústica. Una sirena, un silbato o una alarma pueden detonar y hacer presente la alienación sonora a la que estamos expuestos. Desde niños se nos enseña a comportarnos de cierta forma ante ciertos signos sonoros; un llanto espera ser atendido, así como la alarma pretende ponernos en estado de vigilia. El papel de la sonoridad como agente de control queda desnudo y se torna ridículo pensar en un estado moral en estas circunstancias. La utilización de un recurso de manipulación del audio de este himno lo intentamos como una exageración de este efecto, donde lo que buscamos es la conexión-no familiar entre el recuerdo de la imagen sonora institucional con una realidad donde el Estado está pero no satisface sus obligaciones.



**Ilustración 8 Personas Ignorando la Acción Sonora**

## La voz y su imagen sonora

Sobre todo esto, también era importante para nosotros ocupar un conjunto de referentes sonoros que pudieran brindar una extraña familiaridad a la acción. Así es que tenemos algunos episodios de reggetón, bastante cumbia y el papel de la voz que pasa a través de bocinas de ciertas características que modulan el sonido de cierta forma. Los conos de los altavoces producen un efecto implícito que se reconoce como un filtro de los límites de bandas de las frecuencias; es decir, corta las frecuencias más graves y las más agudas, este efecto nos interesaba por estar muy en contacto con el paisaje sonoro urbano de las calles mexicanas, pues los encontramos en los tamales, en bocinas de establecimientos, perifoneos, en las luchas, en la venta de colchas, en los megáfonos, etc. Esta sonoridad la pensamos como una estética propia de la vida cotidiana, como postales sonoras insertas en el imaginario común.

El comenzar la actividad con ritmos de cumbia y dinámicas similares a las del sonidero parecían ser curiosas para los escuchas, quienes evitaban mirarnos, pero notábamos que estaban escuchando, pero al momento de darse cuenta de que a quien voceábamos eran personas desaparecidas de nuestro entorno, las cosas tomaron un tono mucho más incómodo para todos. En los altos vehiculares, los 30 o 50 segundos de invasión sónica provocaba que los automovilistas cerraran sus cristales, los peatones volteaban a otro lado o se alejaban de las fuentes de sonido. Los policías miraban con desconcierto sin saber qué hacer. En un principio pensamos que podíamos ser detenidos por violentar el espacio acústico del primer cuadro de la ciudad, pero no tuvimos ningún tipo de contacto con los vigilantes del orden público.



**Ilustración 9 Perifoneo en el centro de la Ciudad de Toluca**

Si bien es cierto que la acción es de cierta forma violenta, también pensamos que, atendiendo a la naturaleza mismo de los actos que se denuncian, tenía que tener en sí misma algún tipo de irrupción sonora que llamara a la incomodidad. Nos aprovechamos conscientemente del hecho de que el espacio acústico no está normado y mucho menos existen referentes, instrumentos o personal capacitado para determinar si se viola o no el derecho de los escuchas/transeúntes a una ciudad tranquila. Nos aprovechamos porque

es una práctica común que los establecimientos comerciales o cualquier otro interesado en ofertarse ocupe desmedidamente el sonido sin el reparo de que el paisaje sonoro es de todos.

## Y los discursos...

Por último, el video donde damos crédito de toda esta acción, incluye un colofón donde, el mismo día, como parte de las acciones del Laboratorio de Experimentación Aeropuerto, inauguramos una pieza sonora el Museo Universitario Leopoldo Flores, en la misma ciudad de Toluca; esta pieza tiene por nombre Noise Pollution del artista Rodrigo González. Esta pieza dialoga sobre la generación de ruido y la contaminación acústica en la ciudad de México, donde por cierto, el autor no fue requerido en la ceremonia. Pueden parecer dos actos aislados y diferentes, pero nos interesa generar tensiones entre el límite de la legalidad, con el límite de lo institucional, donde exploramos distintas aristas al problema de la sonoridad como agente social. Nuestra intención es poder abarcar como creadores una realidad cotidiana invisibilizada e insonorizada como las desapariciones, a la vez que generamos una narrativa local en contraposición con una narrativa centralizada en CDMX. Tratamos también de cuestionarnos como creadores, donde el espacio museístico tiene una repercusión con autoridades y otros creadores, aunque los contenidos sean distantes y las temáticas de urgencia quedan consumidas por el tiempo, el espacio y lo efímero del sonido. Justo como el olvido al que se resisten las mujeres desaparecidas en el Estado de México.



Ilustración 10 Inauguración en el Museo Leopoldo Flores

## Aeropuerto



Aeropuerto es un colectivo que funciona como Laboratorio de Experimentación estética que busca servir como plataforma para la creación sonora, visual, háptica, espacial o cualquier forma de expresión que ponga en cuestionamiento la estabilización de las formas y las disciplinas; siempre buscando y desarrollando un discurso con contexto local.

Video: <https://youtu.be/JYatJxpi3sk>

<http://aeropuertolaboratorio.xyz/>

<https://www.facebook.com/aeropuertolaboratorio/>

experimentaciónaeropuerto@gmail.com

Realizadores: Sergio Ruiz Trejo y Hegel Emmanuel Pedroza Villalobos

# Conclusiones

Este trabajo es el resultado de diversos cuestionamientos, desde diferentes ángulos, al respecto de la escucha. A decir verdad, el nivel de implicación con el tema, me lleva a pensar que los resultados están más que encarnados y resulta en un ejercicio interesante tener que enumerar algunas de las conclusiones a las que se pudo acceder.

Por un lado, la noción de escucha se transformó de manera contundente y, al contrario de lo que pensé en un principio, mi aversión a la música se matizó bastante, llegando al punto de buscarla nuevamente para desarrollarla desde la composición y la reinterpretación. Incluso, puedo decir que, en este punto, el nivel de mi animadversión decreció bastante; ya que, seguramente, esta euforia y a la vez odio, nace desde el inconsciente, pero eso es otra historia. Para este trabajo la búsqueda por la escucha se convirtió también en encontrar el camino para articular la voz. La escucha de aquellos pequeños sonidos, de los que hablo a lo largo del texto, también se convirtió en la escucha de los pequeños sonidos internos que trataban de que tomara postura sobre ciertos elementos cotidianos de los que ensordecía. Es fácil, pienso, que el espíritu creador se abandone y uno deje que la rutina, las deudas, trabajo o actividades diversas ocupen la totalidad de la energía y basta una escucha atenta desde el interior, colocar el oído de cierta forma para que esta vocación resurja y se encuentre de nueva cuenta lo que siempre se quiso decir. Muchas veces lo más difícil resulta en articular la voz y el discurso para pronunciarse de manera más o menos clara sobre algo en particular, o simplemente pronunciarse. Al término de este trabajo también puedo percatarme con claridad de las constantes pugnas políticas alrededor del sonido colectivo, del paisaje sonoro social. A los estudiantes les pregunto ¿Cómo creen que sea un paisaje sonoro en alguna capital de México en el siglo XX? ¿Se

escucharán mujeres, voces indígenas? La construcción de la voz y del espacio sonoro es un campo de inmanencia política que recorre bastamente nuestras estructuras sociales. Al leer al respecto de la Acustemología, propuesta por Steven Feld como la epistemología de la escucha, caí en consciencia de cuánto podemos aprender o aprehender tan solo con poner atención y ser sensibles a través del órgano auditivo; pero no sólo a través de este. Al menos en toda la primera parte del texto fue para mí necesario poner en duda a la escucha hasta desdibujarla y separarla del oído, pensar a la escucha como un acto casi ontológico que es capaz de conectarnos con una dimensión que, a través de Peter Szendy y de David Toop, pensaría como una especie de mundo oscuro donde se recibe información que nos podría parecer siniestra en el sentido de muchas veces no tener claro el origen de esta y de tener una incertidumbre total sobre si se escucha dentro, afuera, si se escuchó o no. El acto continuo de la escucha nos habla de la permanencia, el sentir del tiempo y el espacio, que resultan ser lo mismo. Sobre esto convendría pensar a lo sonoro como pensaría Clement Rosset a lo Real, este mundo que no hace sombra y del cual se desprende nuestro mundo perceptivo que no es sino la imagen de esa ensoñación, él vendría a pensar que la música es esta expresión más allá del sentido que se asemeja lo más posible a esta dimensión oculta y oscura de la que Toop y Szendy nos hablan. Esto, lo Real, también lo pensaría en cuestión de lo sonoro a través de Lacan, para quien esta forma de ordenamiento es muy compleja y dividida en Real, Imaginario y Simbólico, pero que alcanzo a asociar con este estado más allá del lenguaje, que escapa a él y del cual, por cuestión del giro lingüístico interiorizado en nuestra experiencia no podemos acceder, sino acercarnos en algunos momentos, bajo ciertas circunstancias.

Digo todo esto porque desde un principio relacioné la escucha con una serie de sensaciones que me hacían tener experiencias más intensas que con cualquier otro sentido, quizás una predilección en mi forma de construir el mundo o quizás el desarrollo de este sentido

a través de la formación musical, no sé; pero puedo confirmar el hecho de que estas experiencias me hacían pensar en una conexión diferente de lo que es posible percibir a través de, por ejemplo, los ojos. Es decir, es común vincular el espacio que se habita a través de una confirmación de varios sentidos y al estar regidos en este ocularcentrismo, si existe una desconexión entre el acto de ver y de escuchar, ocurre un corto circuito que genera reacciones importantes. Me atrevo a pensar que los pensadores y teóricos que nombro parten también del mundo de las sensaciones y establecen un esquema teórico para conducir y seleccionar estas percepciones ¿de qué otra forma Rosset podría hablar de un mundo de lo Real, o Lacan Sino a través de estas postulaciones abstractas que rigen el sentido de lo que dicen?. Sigo pensando en un desarrollo aural que puede favorecer la comprensión del mundo que habitamos. Gran parte de los aportes al conocimiento humano se basan en hechos comprobables como, por ejemplo, a través de videos, fotografías y pinturas, pero normalmente existen ciertas reservas para los registros auditivos, tan solo por mencionar los fonogramas y no, por ejemplo, los paisajes sonoros de ciertos momentos y lugares que han desaparecido por completo. Pero aún en este momento, ¿cómo escapar de la necesidad de la evidencia? Y sobre esta pregunta también es que me atrevo a lanzar ideas que concluyan este trabajo, no precisamente presentar la comprobación de postulados metodológicos establecidos desde un inicio.

Por ese camino es que también encuentro a la escucha como una puerta siempre abierta y, por tanto, como una vulnerabilidad constante ante el medio en el que se encuentra. Creo, sin embargo, que no todo es vulnerabilidad sino estabilidad, al final, a través de la escucha es que podemos tener más o menos consciencia espacial y temporal, sin embargo, planteo esta palabra en el título del trabajo porque, por principio, pienso yo en la vulnerabilidad del ser ante el cambio a través de los oídos, a pesar de ofrecer estabilidad, también trae consigo inestabilidad y tiempo y espacio, lo que es lo mismo, hace que el ser pueda ser y,

también a través de este sentido, poder construir el mundo.

La no certeza sobre la escucha, entre un afuera y un adentro, entre un oído interno y uno externo y entre no estar seguro de cómo se genera la construcción de la cultura sonora en cada una de las personas que integran las sociedades, así como plantea Mitchell la duda desde los estudios visuales al respecto de la cultura visual, (“La cultura visual es la construcción visual de lo social, no únicamente la construcción social de la visión” (Mitchell, 2003; p. 26)), me lleva también a cuestionarme completamente la percepción humana y me hace asociarla indefectiblemente a una posición social, donde la cultura es la que determina lo que vemos, escuchamos, sentimos o pensamos y no factores fisiológicos establecidos a través de la materialidad. Es decir, es como pensar en un tipo de gafas para ver las cosas o de filtros para escuchar el mundo con cada experiencia y carga cultural que se posea. En este sentido las posiciones al respecto de una escucha antropológica me han ayudado a comprender el universo sonoro como un conjunto de relaciones entre las que se encuentra un intervalo sonoro del yo, o la construcción acústica de una egofonía que es propia y única; pero también abrirme paso a un entendimiento y a una forma de relacionarme con el medio, con el mundo y con las personas a través no sólo del lenguaje, como marca el giro lingüístico, sino a través también de la resonancia, palabra que incluyo en el título de este trabajo y concepto que sería el aparato central del mismo.

A través de pensar en esta vulnerabilidad o esta conexión con una dimensión más allá de la comprensión semántica, este mundo de lo Real, que está más allá del lenguaje (Lacan) o que no produce sombra (Rosset), a través de concebir el espectro sonoro como una construcción también de la realidad, a través de las experiencias indecibles a partir de lo escuchado, es que también se abren los oídos para pensar en vibración más que en palabras, en timbre, más que en oraciones y en sensaciones más que en certezas. La sensibilidad

que se puede alcanzar cuando se abren los oídos resulta en la consciencia de saber que todo cuerpo es susceptible de vibrar ante ciertas frecuencias. Esta noción de resonancia extiende el terreno de lo físico y lo lleva al planteamiento como una ideología a través de la cual es posible entender algunas particularidades, tales como los seres resonamos y buscamos la resonancia y a través de ella nos entendemos y participamos colectivamente más allá de los lenguajes o de las ideas que puedan limitar nuestras experiencias. El timbre se convierte en un mecanismo bajo el cual el sentido parece perder cierta fuerza y se reivindica lo sonoro a través de algo efímero y profundo que impacta notablemente a quien vibra con él. En este sentido es que la resonancia puede ser mutable, transferible, comunicativa y afectiva y nos desarrollamos en ella a pesar de no hacerla consciente.

Sobre la resonancia es como vuelvo a pensar en la voz como este dispositivo bajo el cual los seres marcan sus vibraciones y buscan vibrar consigo, vibrar en colectivo. La voz, entonces parece tener una implicación mucho más grande de lo que parece puesto que incluso la voz interna es profundamente política, pero también está limitada a lo inconsciente ¿cuántas veces se ha hablado al respecto de que el timbre y la colocación de la voz puede denotar la personalidad de alguien? Es un objeto, por llamarlo de alguna forma, que sale de quien lo pronuncia, pero se queda en algún lugar entre quien habla y entre quien escucha, como flotando con su acción política y resonante.

Por último, me gustaría agregar el papel de la voz como esta toma de posición en un grupo o sector determinado y, por supuesto, como un factor de desarrollo y cohesión social que necesita de la participación de todos. Existe la responsabilidad de la escucha, pero también la responsabilidad de ser escuchado.

# Referencias

Adler, Samuel. (1989) *The study of Orchestration*. Nueva York, U.S.A. W.W. Norton & Co. Inc.

Adorno, T. (2009) *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*. 1st ed. Madrid: Akal.

Augoyard, J. F. (1997). "La sonorización antropológica del lugar" Capítulo de *Hacia una antropología arquitectónica*, AMERLINK, M. J. México, Universidad de Guadalajara,

Augoyard, J. and Torgue, H. (2007) *Sonic experience*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Brea, J. (2010) *Las tres eras de la imagen*. Madrid. Akal.

Bonifaz Nuño, R. (1995) *De otro modo lo mismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Buck-Morss, S. (2009). *Estudios Visuales e Imaginación Global*. Antípoda. (9), 19-46.

Bustos López, Javier (1997), Kant: El objeto según la razón teórica, *Revista de Filosofía*, N° 25, 1997 -1, pp. 109-130 Venezuela

Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

Carnero, Guillermo (1983) *La corte de los poetas*, en *Revista de Occidente*

Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

Colín, A. (2015) *De la Pulsión de Muerte, el deseo, y la pulsión Invocante*. En revista Fuentes Humanísticas. Número 51. Pp. 25-41. Universidad Autónoma de Querétaro.

Deleuze, G (2005). *Lógica del Sentido*. Escuela de Filosofía ARCIS

Deleuze, G. (2014). *La imagen-movimiento*. 1st ed. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (2015). *La imagen-tiempo*. 1st ed. Barcelona [etc.]: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas*. 1st ed.

Deleuze, G. (2013). *El saber*. 1st ed.

Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Dor, J (1995) *Introducción a la Lectura de Lacan, El inconsciente estructurado como lenguaje*. Ed. Gedisa. México.

Derrida, J (1989) *El Oído de Heidegger*. En Políticas de la Amistad

Feld, S. (2013). Una Acustemología de la Selva Tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49, pp.217 - 239.

Feld, Steven. (2015). "Acoustemology". *Keywords in sound*. EUA: Duke University Press.

Fernández Christlieb, P. (2003). *Los objetos y esas cosas*. 1st ed. México: El Financiero.

Fernández, J. L. (2008). Momentos de visualidad en lo fonográfico. *Letra. Imagen. Sonido: Ciudad Mediatizada*, (2), 23-38.

Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía*. 1st ed. Madrid: Anagrama.

Flemate, S. (2014, 4, 8) Octavio Paz y Jorge Luis Borges sobre La Poesía en Nuestro Tiempo 1/2 [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=shw0TYaNEL4>

Freud, S. (2013). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.

García-López, N. (2005) Alarmas y Sirenas: Sonotopías de la Conmoción Cotidiana. Cap. *De Espacios Sonoros, Tecnopolítica y Vida Cotidiana; aproximaciones a una antropología sonora*. Barcelona. Ed. Orquesta del Caos.

Gibson, D. (2005). *The Art Of Mixing*. Artispro.

González Aktories, Susana,(2008) *Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosisActa Poética* [en línea] 2008, 29 ( ) : [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045933018>> ISSN 0185-3082

Gorostiza, J. (1939) *Muerte sin fin*. Biblioteca Digital Ilce. Recuperado en [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/18/htm/sec\\_5.html](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/18/htm/sec_5.html)

Hatten, R. S. (S/A) Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness. *Topics, Tropes, and Gesture*'In: *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*, 41, 5-30.

Heidegger, M. (1944) *Holderlin y la Poesía*. Revista Universidad Pontificia. Num. 38. P. 13-25

Henriksen, F. E. (2002). *Space in electroacoustic music: composition, performance and perception of musical space* (Doctoral dissertation, City University London).

Hernández Salgar, Oscar (2011). *La semiótica Musical para el Estudio Social de la Música*. Cuadernos de Música y Artes. Revista. Universidad Javeriana. Vol. 7 No. 1. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/13075/10414>

Hollerweger, F. (2011). *The Revolution is Hear! Sound Art, the Everyday and Aural Awareness* (Doctoral dissertation, Queen's University Belfast).

Kant, I. (1973) *Crítica de la Razón Pura*. T. I. Edit. Lossada. Buenos Aires,. p. 236

Lacan, J. (1953) Lo simbólico, lo imaginario y lo Real. [Conferencia] París.

Lacan, J.(1964) Seminario XI, los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Bibliopsi. Recuperado en: <http://www.bibliopsi.org/docs/lacan/14%20Seminario%2011.pdf>

Lacan, J (1958). *Seminario V, las formaciones del Inconsciente*. Psicolibro.

Lacan, J (1966). *Seminario XIV. La lógica del fantasma*. Psicolibro

Lerkensdorf, Carlos (2008) *Aprender a Escuchar, Enseñanzas Maya-Tojolabales*. Plaza y Valdés. CDMX, México.

Lizarazo Arias, D. (2009). *La hermenéutica de las imágenes. Iconos, figuraciones, sueños*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Lombardi, G (S/A) *El deseo del análisis y la pulsión invocante*. Los Cuerpos del Síntoma

Lopera, C. A. A. (2015). Música/cine: variaciones sobre un mismo tema, musicalidad de la imagen o sonata de cuatro movimientos en tono mayor. *REVISTA LUCIÉRNAGA-COMUNICACIÓN*, 2(4), 1-14.

López Cano, Rubén. (2011). “Los cuerpos de la música. Introducción al dossier música, cuerpo y

cognición”. *Revista Transcultural de Música* [En línea] núm. 9, 2005. <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>

(Acceso: 20 de abril de 2011).

López Cano, R. (2012) . *Tiempo y estrategias de recepción en música del siglo XX*.

Manovich, Lev. (2012) *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona; Paidós

Martí, Josep. (2002) Las músicas invisibles: la música ambiental como objeto de reflexión. *Trans. Revista Transcultural de Música*. núm. 6, junio, 2002. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona, España.

Merleau-Ponty (1994) *Fenomenología de la Percepción*. Formato E-Book. Kindle

McLuhan, M. and Powers, B. (1968). *La aldea global*. 1st ed. Barcelona: Gedisa.

Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.

Nancy, J. and Pons, H. (2007). *A la escucha*. 1st ed. Buenos Aires: Amorrortu.

Nancy, J,L (2003) *Ascoltando*. En *Escucha, una historia del oído melómano*.

Nietzsche, F. (1971) *Así hablaba Zaratustra*. México D. F. Época.

Novak, D., Sakakeeny, M. (2015). *Keywords in sound*. Durham [u.a.]: Duke Univ. Press.

Newton, C. (1992). *Lorca, una escritura en trance*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Olmos, M. R. (S/A) *La música de Debussy y la pintura impresionista: dos artes que caminan de la mano. Una propuesta educativa* The music of Debussy and the impressionist painting: two art-forms that go hand in hand. An educational proposal.

Paz, O., Chumacero, A., Pacheco, J., Aridjis, H. and Nandino, E. (2010). *Poesía en movimiento*. México D.F.: Siglo XXI editores.

Portales, Gonzalo, Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total. *Estudios Filológicos* [en línea] 2012, (Junio) : [Fecha de consulta: 7 de marzo de 2017] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173424314007>> ISSN 0071-1713

Rincón, O. (2008). De visualidades sonoras mediáticas; Nunca habíamos sido tan sonoros como cuando somos digitales!. *Signo y Pensamiento*, 27(52), 206-216.

Rocha Iturbide, M. (2014). La escucha como forma de arte. *Sul Ponticello*. Revista en línea <http://www.sulponticello.com/>

Rodríguez, R. (S/A) La catedral sumergida de Debussy: una visión innovadora. *ESCENA. Revista de las artes*, 66(1).

Rosset, Clément. (2007). *El objeto singular*. México: Sexto Piso.

Schafer, M. (1977). *The tuning of the world*. Toronto: McClelland and Stewart.

Schaeffer, P. (1966) *Tratado de los Objetos Musicales*. Madrid. Coidos

Szendy, Peter (2015) *En lo Profundo de un Oído*. Santiago de Chile. Ed. Metales Pesados.

Salgar, Ó. H. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 7(1), 39-77.

Sokolov, A. (2005). *Composición musical en el siglo XX*. Granada: Zöller & Lévy.

Tarasti, E. (1994). *A theory of musical semiotics*. 1st ed. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Tarasti, Eero, (2002). *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*, New York, Mouton de Gruyter,

Thompson, Daniel. (2005). *Understanding Audio*. Berklee Press.

Valiente-Barroso, C., & García-García, E. (2010). Aspectos neurológicos relativos a estados alterados de conciencia asociados a la espiritualidad. *Revista de neurología*, 51(4), 226-236.

Villaurrutia, X. (1997). *Nocturnos y nostalgias*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Weis, E. and Belton, J. (1985). *Film sound*. 1st ed. New York: Columbia University Press.

Diderot, Denis. (1975). *Escritos filosóficos*. Madrid: Editora Nacional.

Westerkamp, Hildergard (2015) *The Disruptive Nature of Listening. Keynote Address International Symposium on Electronic Art, Vancouver, B.C. Canada August 18, 2015*. Recuperado en <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/disruptive.html> (Acceso, 10/12/2017)

Zona Literatura (2016) ¿Qué es la poesía? Conferencia de Jorge Luís Borges [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zwi30g1kyKE>

# Ilustraciones

Ilustración 1 Sesión Aeropuerto Vol. 1 .....	5
Ilustración 2 Sesión Aeropuerto Vol. 2 .....	5
Ilustración 3 Sesión Aeropuerto Vol. 2 (segundo día) .....	5
Ilustración 4 Perifoneo .....	121
Ilustración 5 Mapa Recorrido Sonoro .....	123
Ilustración 6 Captura de Pantalla de difusión de mujeres desaparecidas .....	124
Ilustración 7 Perifoneo en el Centro Histórico de la Ciudad de Toluca .....	126
Ilustración 8 Personas Ignorando la Acción Sonora .....	127
Ilustración 9 Perifoneo en el centro de la Ciudad de Toluca .....	128
Ilustración 10 Inauguración en el Museo Leopoldo Flores .....	130

[[[ O.o ]]]

**2018**