

# ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

**Escuchar  
el presente**

13

AÑO 8 - NÚMERO 13 - PRIMAVERA 2021

# ESTUDIOS CURATORIALES

teoría • crítica • historia

**EDUNTREF** EDITORIAL DE LA  
UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE TRES DE FEBRERO

**Directora**

Diana B. Wechsler

**Comité editorial**

Talía Bermejo IIAC-UNTREF/CONICET - Fabiana Serviddio IIAC-UNTREF/CONICET

Francisco Lemus IIAC-UNTREF/CONICET - Florencia Suárez Guerrini IHAAA-FBA/UNLP

Ariel Schettini UNA/UNTREF

**Consejo académico**

Ana Gonçalves Magalhães - Ivonne Pini de Lapidus - Laura Karp - Florencia Battiti

**Editores sección Curadurías**

Francisco Lemus - Ángeles Ascúa - Jonathan Feldman

**Asistente del comité editorial**

Nadia Martin - Graciela Pierangeli

**Coordinación editorial**

Florencia Incarbone

**Prensa y difusión**

María Laura Rodríguez Mayol - Graciela Pierangeli - Nadia Martin

**Diseño**

Estudio Rainis

**Corrección**

José Loschi

# Índice

## **Presentación. Experiencias situadas**

Diana B. Wechsler

## **Escuchar el presente**

Raúl Minsburg

## **El oído confinado: manifestaciones sensibles y efectos aurales de la pandemia**

Ana Lidia M. Domínguez Ruiz

## **Shemá: la escucha como encuentro creativo-emotivo**

Daniel Judkovski

## **Los balcones de la desobediencia: tensiones sociales y políticas en el corazón de la audición**

Laura Novoa

## **Escucha e inscripción: lo oído, lo no oído, huellas de auralidad**

Francisco J. Rivas (Tito Rivas)

## **Apagá y calláte )) ))**

Mayra Estévez Trujillo

## **Escucha performativa y artivismo (trans) feminista: Lastesis y sus resonancias sono-corpo-políticas**

Victoria Polti



# Presentación

## Experiencias situadas

Diana B. Wechsler

*Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí y desde mí tanto como hacia mí.*  
Jean-Luc Nancy (2015)

Tiempo y espacio son las dos dimensiones centrales que atraviesan nuestras vidas. Es entre tiempo y espacio que experimentamos el entorno que habitamos, construimos nuestras narrativas, identidades, en fin: estamos en el mundo. Sin embargo, en los últimos años asistimos a la dislocación de estas coordenadas a través del uso cada vez más frecuente de otros modos de comunicación y de la construcción de dispositivos para la percepción de la realidad.

Muy particularmente -y de modo creciente a partir de los confinamientos masivos que tendieron a paliar la amenaza de Covid-19- las nuevas prácticas de comunicación electrónica que integran imagen y sonido más otras posibilidades como compartir documentos de todo tipo, buscaron dar continuidad al desarrollo de las actividades durante la pandemia.

Así, (lo experimentamos todos) encuentros que se acordaron en un “tiempo común” (más allá de la diferencia de husos horarios), se realizaron en espacios distantes entre sí, muchas veces a miles de kilómetros. La intimidad de estudios, bibliotecas personales, livings y otros espacios domésticos se convirtió en el escenario de estos diálogos virtuales. La falta de homogeneidad espacial introdujo otros elementos en la relación entre quienes sostuvieron cada encuentro, de pronto se hizo posible conocer un aspecto de la vida cotidiana de cada uno de los participantes o bien, que se nos negara el acceso visual a través de un fondo ficticio o de no encender la cámara.

Entre imagen y sonido, quizás este último fue el que más problemas acarreó a los “usuarios” forzando de distintas maneras a cada uno de los asistentes a una reunión a “silenciarse”, a estar atentos a abrir el micrófono al querer participar, a evitar acoplamientos entre dispositivos, e inclusive a tener en cuenta los efectos colaterales de los “sonidos incidentales” que intervenían inevitablemente en la comunicación.

Es en este sentido interesante repensar desde estas experiencias cotidianas la frase de Jean-Luc Nancy que precede esta presentación. Las sonoridades nos penetran y nos permiten ingresar a la “espacialidad”. Los sonidos, a su vez, se dan en el tiempo y con él reponen especialidades diversas, evocan experiencias

reales o imaginarias y contribuyen en la inmersión de los sujetos de manera sensible y multisensorial. La temporalidad del sonido no solo tiene que ver con que se desarrollan en el tiempo sino que ellos evocan, además, otros tiempos o tienen en sí sonoridades que activan memorias diversas.

Es por todo esto que podemos decir que los ensayos aquí reunidos -a partir del cuidado trabajo editorial de Raúl Minsburg quien estuvo a cargo de Escuchar el presente, título del dossier que integra este número- trabajan sobre experiencias situadas. Unas están ligadas a la pandemia y a los modos en que se recreó la “escucha” y los “silencios”, las formas en que los sonidos permitieron restituir la presencia de los cuerpos ausentes del espacio público y con ellos sus opiniones. Otras, revisan las formas de la escucha en la configuración de un “otro” y de un “nosotros”. En todos los ensayos el presente, así como la dimensión política, son los elementos que construyen las preguntas que residen en la base de cada investigación.

Este dossier introduce, desde las investigaciones sonoras, otras vías de acceso al análisis de la experiencia contemporánea, su originalidad y los matices que aparecen a través de cada ensayo serán seguramente el estímulo y punto de partida de futuras investigaciones que contribuyan a enriquecer esta área de exploración.

*Diana Wechsler, diciembre 2021*

# Escuchar el presente

Raúl Minsburg

El interés por la escucha involucra a especialistas relacionados con el sonido, así como a un número cada vez más amplio de investigadores/as que abordan el tema desde diferentes disciplinas como la filosofía, la antropología, la semiología, la psicoacústica, las cuales convergen en un campo transdisciplinario relativamente nuevo llamado *estudios sonoros*<sup>1</sup>. Los/as artistas que trabajan con sonido también se interrogan frecuentemente sobre la escucha; una búsqueda que se plasma en obras o incluso en trabajos escritos. Una y otra vez se vuelve sobre el tema, abordándolo desde nuevos enfoques, campos y obras. Pareciera que la escucha necesita ser repensada a partir de la irrupción de nuevas prácticas sonoras –más que musicales– derivadas del uso de la tecnología –y muy especialmente de la grabación– durante el siglo XX. Un período al que Ana María Ochoa denomina “el siglo del sonido”, en la medida en que comprende un tiempo caracterizado especialmente por la *intensificación de lo sonoro*, entendida dentro de “una modernidad que no se define necesariamente desde la escritura como medio primario de adquisición de conocimiento ni por modelos desarrollistas basados en una noción lineal del progreso” (Ochoa, 2004: online). Esta intensificación se incrementa de manera exponencial en el siglo XXI, con la masificación y portabilidad de las tecnologías vinculadas a la reproducción, grabación, almacenamiento y transformación del sonido.

Desde una perspectiva histórica, ya en 1966 en su *Tratado de los objetos musicales*, Pierre Schaeffer conceptualizó cuatro escuchas. Después de más de dieciocho años de experimentación e investigación sonora, el autor desarrolla una aproximación analítica diferente al fenómeno sonoro-musical por medio de la escucha. Lo que en un primer momento se llamó *música concreta* y luego *música acusmática* tiene como una de sus particularidades la de ser un tipo de música que, al igual que las músicas de tradición oral, no necesita partitura. Por lo tanto, la única posibilidad de analizarla es por medio de la escucha. Fue necesario desarrollar diferentes y nuevos modelos de análisis para los cuales se requería a su vez estudiar la experiencia auditiva<sup>2</sup>. En este punto el aporte de Schaeffer fue

---

<sup>1</sup> Mayra Estévez Trujillo define el campo de los estudios sonoros como aquel “cuyo fin último es establecer una perspectiva epistemológica y política de las prácticas experimentales con sonido, en diálogo con proyectos provenientes de los Estudios Culturales, como son el proyecto modernidad/colonialidad, las teorías poscoloniales y los estudios subalternos” (2008: 18).

<sup>2</sup> Puede resultar llamativo que, desde el análisis musical, se ponga fuertemente el acento sobre la escucha recién en 1966. Basta mencionar como ejemplo el libro *What to listen for in music*

fundamental, sobre todo a partir del desarrollo del concepto de *escucha reducida*. Muchos años después, en 1990, en su libro *La audiovisión*, Michel Chion caracterizó tres escuchas, incluyendo entre ellas la *escucha reducida*. Por cierto, estas no fueron las únicas propuestas de clasificaciones de la escucha musical. Se podrían mencionar otras categorizaciones, como las de Denis Smalley, François Delalande o la de Pauline Oliveros, cuyo concepto de *escucha profunda* no es solo una propuesta analítica sino también una práctica de expansión perceptiva. Sin embargo, las categorías de Schaeffer y de Chion fueron consideradas –aún hasta hoy– como clasificaciones pertinentes, adoptables y adaptables pedagógicamente, y en cierta forma definieron un esquema clásico de categorización.

No obstante, a partir del surgimiento de otras corrientes de pensamiento y de nuevas prácticas artísticas –especialmente ese conjunto al que se denomina *arte sonoro*–, aquellas esquematizaciones comenzaron a resultar incompletas y se las empezó a considerar de carácter introductorio a una problemática con más aristas y complejidades. Porque ¿cuál sería la justificación para universalizar uno o más modos de escucha, incluso para el análisis musical, de acuerdo a un esquema postulado, por caso, por un hombre, blanco y francés? Teniendo en cuenta los aportes transdisciplinarios mencionados previamente, ¿cómo podríamos pensar la escucha, o mejor, *escuchar la escucha*, a partir de una multiplicidad de escuchas?<sup>3</sup> La escucha es una actividad, una inter-actividad que, a diferencia del oír, involucra una actitud, un vínculo, la construcción de sentido/s y un compromiso no solamente con la música o con un hecho artístico sino con los sonidos del entorno, del espacio que nos rodea. “Escuchar es ingresar a la espacialidad que, al mismo tiempo, me penetra: pues ella se abre en mí tanto como en torno a mí y desde mí tanto como hacia mí”, advierte Jean-Luc Nancy (2015: 33).

Podríamos entonces, como una puerta de entrada a los temas que se plantean en este volumen, establecer el siguiente punto de partida: la escucha es *situada*, y esto en un doble sentido: en la relación con nuestro entorno, o con cada entorno o contexto particular de quien escucha, y a la vez, en tanto esa relación parte de una subjetividad individual que está determinada por un contexto sociocultural. Esa conciencia de lo situado se produce simultáneamente en diferentes lugares del mundo. Por lo tanto, es más apropiado abandonar la singularidad y hablar de *escuchas*, de una diversidad de escuchas. Es a partir de esa pluralidad, y no desde una singularidad universal, desde donde será posible encontrar aproximaciones reales para entender mejor el fenómeno de la/s escucha/s<sup>4</sup>.

---

del compositor Aaron Copland, publicado en 1939, donde a lo largo de más de 250 páginas no hay una sola mención al acto de la escucha.

<sup>3</sup> Intencionalmente dejo de lado el uso de terminología vinculada a lo visual –como perspectiva, enfoque, representación, punto de vista, etcétera– porque naturaliza un único modo de percepción y de comprensión del mundo.

<sup>4</sup> Para un amplio recorrido sobre diferentes acepciones de la escucha a lo largo de la historia y en diferentes disciplinas, ver DOMÍNGUEZ RUIZ A. L. (2019).

En esta propuesta de discutir las escuchas en la contemporaneidad no podemos soslayar una experiencia a escala planetaria cuyos resultados o derivaciones son, ya que aún la estamos atravesando, inciertos. Me refiero a la pandemia generada a partir de la circulación del virus conocido como COVID-19, cuando de repente el mundo se silenció. No de manera absoluta, lo cual es imposible, pero sí hubo una reducción muy notoria del nivel de ruido ambiente. Aproximadamente a partir de mediados de marzo de 2020, las cuarentenas estrictas dictadas por gobiernos de distintas partes del mundo trastocaron las vidas cotidianas, alterando toda rutina y todo paisaje. Calles vacías como no las habíamos visto y ciudades desiertas como jamás vivimos generaron un silencio que, como nunca antes, se impuso sorpresivamente. Aquí emergió y sorprendió la escucha. El silencio no solo posibilita escuchar, sino que amplía nuestro rango audible hasta incluir sonidos de baja intensidad, como aquellos apenas perceptibles, inauditos, frecuentemente enmascarados por sonidos cotidianos de mayor amplitud (como el del tránsito, por ejemplo). Además, el silencio genera un nuevo contexto, cambiando el paisaje sonoro habitual, que en las grandes ciudades suele ser ruidoso, incluso superando umbrales tolerables. Con el correr de los años, y mientras no se legisle –o se aplique la legislación vigente– sobre el tema, el nivel de amplitud sonora de las ciudades es cada vez mayor, lo cual daña nuestro sistema auditivo, provocando, entre otras alteraciones, una disminución en niveles de amplitud bajos y una pérdida de frecuencias agudas. Es decir, con más ruido, escuchamos menos. El silencio, en cambio, permite escuchar. Como planteó Salomé Voegelin: “Cuando no hay nada para oír, es mucho lo que empieza a sonar. El silencio no es la ausencia de sonido sino el comienzo de la escucha” (2010: 83, traducción propia).

Lo paradójico fue que, si la escucha –como mencionamos previamente– implica una espacialidad, este asombro por el descubrimiento de la escucha se produjo en una situación de aislamiento, es decir, de limitación espacial. Lo impresionante fue, dada la magnitud de la pandemia, la extensión de ese silencio a escala mundial que posibilitó, aunque sea momentáneamente, una revalorización del paisaje sonoro, una relativa toma de conciencia de la contaminación sonora y un cierto asombro frente a esta nueva escucha que permitía, por ejemplo –hay numerosos registros al respecto–, que vecinos/as se comunicaran entre sí a viva voz y a distancia.

Simultáneamente con esta silenciosa irrupción, otro fenómeno, producto de la misma pandemia, alteró también nuestras vidas cotidianas: la virtualización de casi la totalidad de los vínculos, laborales o personales. Reuniones y actividades académicas como clases, conferencias, charlas, mesas redondas, simposios y hasta sesiones de psicoanálisis y encuentros personales o amistosos se comenzaron a llevar a cabo por plataformas como Zoom, Meet, Jitsi o YouTube, por enumerar las más conocidas. El hecho de escuchar a el/la otro/a o, simplemente, el escucharnos, se volvió una experiencia totalmente mediatizada que al-

teró aspectos esenciales de la comunicación humana. Según Lílían Campesato y Valèria Bonafé, una conversación “implica interacción, acción mutua y compartida entre diferentes cuerpos. La interacción en una conversación no está conectada a una simple alternancia ordenada de frases bien delimitadas. Entendida como flujo, una conversación no es la mera suma del yo y del otro sino el *pasaje* de uno a otro. La conversación sucede en el *entre*” (2019: 53). Una conversación virtual, entonces, es muy diferente a una mantenida en persona. El intercambio toma otro formato, se articula de otra manera: en el *fluir* de la conversación, el superponerse, el interrumpirse, el permitirse silencios son situaciones habituales a nivel personal pero muy difíciles de llevar a la virtualidad. No hay cuerpos, prácticamente tampoco hay miradas, y llevamos adelante esa pseudointeracción social viendo nuestro propio rostro espejado. ¿Qué sucede con la voz y con las escuchas? Una conversación es una acción en la que entran en juego muchos tipos de escuchas simultáneas: la de mi voz, la de quien/es habla/n conmigo y la de los sonidos, más cercanos o más lejanos, del ambiente en el que estemos. Todo eso se altera fuertemente en una conversación virtual. No es lo mismo escuchar a alguien hablar enfrente nuestro, que cuando está mediado por una tecnología de audio en la que interviene una computadora, una placa de audio o auriculares que a menudo no tienen una buena calidad o “fidelidad”, como solía decirse tiempo atrás. La voz de mi interlocutor/a no está situada en un espacio determinado, con los sonidos propios de ese ambiente, sino reproducida en tiempo real por una tecnología de audio, a veces deficiente.

Este breve panorama del estado de situación en el que –todavía– nos encontramos abre una serie de interrogantes cruciales en varios aspectos, entre ellos, sin duda, el tema que convoca este número de *Estudios Curatoriales*. ¿Serán reconfigurados o modificados los modos de escuchar a partir de la experiencia de aislamiento o distanciamiento social que estamos viviendo? Cuando se habla de “nueva normalidad”, ¿cuál sería esa normalidad en la escucha? ¿a qué normalidad se quiere volver? Si pensamos en la *acustemología* de Steven Feld (2015), una conjunción entre acústica y epistemología que considera el sonido y la escucha como forma de conocimiento, ¿qué tipo de conocimiento nos está dando esta escucha tecnológicamente hipermediada que se practica desde la soledad de una habitación? En un contexto de “*multiplicación* vertiginosa de las posibilidades de operar sobre el mundo, producida primero por la *datificación* –la transposición de lo que ocurre en formatos cuantificables– y luego por la *digitalización*, es decir, la traducción de todos esos datos al lenguaje binario –como plantea Flavia Costa–, ¿cuáles son los desafíos que la nueva era digital, y en especial el shock de virtualización al que nos proyectó la pandemia, obliga a pensar de manera urgente?” (2021: 2).

Por el momento, las respuestas son inciertas. Este número de *Estudios Curatoriales* se detiene a pensar la escucha desde este contexto convulsionado e imprevisible, en 2021, abriendo interrogantes, planteando problemas, con abor-

dajes diversos y enriquecedores. Ana Lidia Domínguez, Mayra Estévez Trujillo, Daniel Judkovski, Laura Novoa, Victoria Polti y Tito Rivas, autores/as en este volumen, suman aportes valiosos para afianzar redes, para pensar colectivamente, para construir saberes.

## Referencias bibliográficas

---

- CAMPESATO, Lílían y Valéria Bonafé (2019). "La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí". *El Oído Pensante*, vol. 7, pp. 47-70. Disponible en: <https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/14037/45454575768902>. (Consultado: 28 de marzo de 2021).
- CHION, Michel (1990). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- COSTA, Flavia (2021). "El malestar en la cultura algorítmica". Suplemento Lectura Mundi, *Review. Revista de Libros*, Nro. 25. Buenos Aires, marzo-mayo, pp. 1-2.
- DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana Lidia (2019). "El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier Modos de escucha". Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). Dossier: "Modos de escucha", *El oído pensante*, vol. 7, nro. 2, pp. 92-110. Disponible en: <https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/15071/45454575768894> (Consultado: 28 de marzo de 2021).
- ESTÉVEZ TRUJILLO, Mayra (2008). *Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Bogotá: Centro Experimental Oído Salvaje.
- FELD, Steven (2015). "Acoustemology". *Keywords in Sound*. Durham: Duke University Press, pp. 13-21.
- NANCY, Jean-Luc (2015). *A la escucha*. Madrid, Buenos Aires: Amorrortu.
- OCHOA GAUTIER, Ana María (2004). "El sonido y el largo siglo XX". *Revista Número* [online], Bogotá. (Consultado: 10 de junio de 2005).
- VOEGELIN, Salomé (2010). *Listening to sound and silence*. Nueva York: The Continuum International Publishing Group.

# El oído confinado: manifestaciones sensibles y efectos aurales de la pandemia<sup>1</sup>

Ana Lidia M. Domínguez Ruiz

## El orden cotidiano

La vida cotidiana, esa que se repite día a día y en la que “todo lo que nos rodea nos es inmediatamente accesible, comprensible y familiar en virtud de su presencia regular” (Bégout, 2005: 38), se organiza a partir de una serie de tránsitos entre el adentro y el afuera. Idealmente, estos escenarios se corresponden con las nociones de “lo público” y “lo privado”, esas dos grandes dimensiones que escinden al mundo social entre las cosas reservadas para uno mismo o unos cuantos, y las que están destinadas a compartirse con los demás.

Lo privado hace referencia tanto a un espacio comprendido entre ciertos límites, como a una forma de habitar dicho espacio cuyo principal atributo es el resguardo. Lo público, por su parte, es una noción estrechamente ligada a las nociones de ciudadanía y civilidad, definida por Nora Rabotnikof (1993) como aquello que es de interés o utilidad común, que es visible, manifiesto y ostensible para todos, y que es accesible y está a disposición de los demás. Lo público y lo privado solo existen en relación con su contrario y a partir de la necesidad de separar dos espacios regidos por órdenes distintos, pero con límites difusos y en constante tensión.

La casa es el espacio privado por antonomasia. Georges-Hubert Radkowski (2002) se refiere a ella como “el lugar de presencia”, es decir, donde un sujeto se encuentra y donde se lo puede localizar. Para Gaston Bachelard (2002) se trata de un símbolo depositario de los valores de la intimidad: el sueño del refugio, la seguridad del caparazón y la comodidad de un espacio hecho a la medida. La casa, sin embargo, no cancela del todo su contacto con el exterior; lo mantiene al margen en la medida de lo posible y lo deseable, y se relaciona con él de diversas maneras. Entendida como interfaz, la casa funge hacia el interior como continente y protección, mientras que hacia afuera une y comunica. La casa es el lugar donde la vida comienza y termina diariamente. Se trata de una base estratégica para hacer una pausa y desentendernos de las exigencias de la vida pública; al mismo tiempo, es el lugar donde inicia toda actividad.

---

<sup>1</sup> Una versión preliminar se presentó en el conversatorio “Manifestaciones acústicas y efectos aurales de la pandemia”, con la participación de Guely Morató (organizadora) y del Proyecto Border, en el marco del festival de artes sonoras Auditum 2020.



Estos ires y venires que constituyen la esencia de lo cotidiano son comparados por Radkowski con el ritmo respiratorio, siendo la inhalación, el momento de recogimiento y la exhalación el de la dispersión de las energías en el mundo exterior. La idea de la vida cotidiana como estructura rítmica es el eje del ritmoanálisis de Henri Lefebvre (1992), método cuyo objetivo es descubrir cómo se manifiestan y organizan los ritmos cotidianos a partir de un esquema espacio-temporal de ausencias y presencias. Esta disposición está contenida en la rutina, itinerario más o menos regular a través del cual se distribuyen una serie de prácticas habituales en determinados espacios. Maie Gérardot la define como “una ecuación espacio-temporal personal, un ritmo individual” (2007: s/p) que, sin embargo, está sincronizada con diversos ritmos sociales. La rutina, como sea que cada persona o colectividad la haya dispuesto, sostiene ese equilibrio vital que conocemos como “normalidad”, es decir, un mundo conocido que se construye a fuerza de reiteración.

## La nueva normalidad

La COVID-19 es una enfermedad de transmisión por contacto a través de las partículas respiratorias; por esta razón, el distanciamiento físico se adoptó como medida preventiva para impedir la propagación del virus, ya fuera guardando la distancia de seguridad o a través del confinamiento. Abruptamente, la población mundial se vio obligada a reconfigurar sus límites etiológicos de seguridad, en función de la evitación de la proximidad corporal, de la idea del espacio público como lugar de riesgo y de la casa como salvaguarda. El confinamiento, al cancelar el contacto directo con el exterior, provocó la desestructuración rítmica de la vida cotidiana en todas sus escalas. La pandemia vino a desdibujar nuestro mundo conocido y nos obligó a construir una “nueva normalidad” desde el encierro.

En este escenario emergieron nuevas reglas de tacto social que se tradujeron, por un lado, en la implementación de un conjunto de prácticas asépticas, así como en la adopción de reglas de etiqueta sanitaria para saludar, reír, toser y estornudar. Por otro lado, aparecieron nuevas formas de socialización cuyo imperativo fue estar con los demás a pesar de la distancia. De esta manera, se impuso en la vida cotidiana la dimensión *tele* (“desde lejos”, en griego antiguo) de las interacciones sociales, constituyéndose en el sello generacional de la actual pandemia. El teletrabajo, la teleducación, las telecompras y los telerrituales, entre otras formas de comunicación remota, muchas de las cuales ya se venían utilizando aunque de manera menos difundida, se convirtieron, súbita y prácticamente, en la única manera de articular las diversas dimensiones del mundo social desde el espacio doméstico –por lo menos en la generalidad, pues no en todos los contextos se tuvieron las condiciones para sostener este modelo–.

En pocos meses, la pandemia comenzó a causar estragos a causa del desempleo, la desaceleración económica, la acentuación de las desigualdades sociales, el aumento de violencia doméstica, y por supuesto, la pérdida masiva de vidas. El virus también convulsionó la vida afectiva, esa dimensión del mundo humano que da cuenta de la manera en que los sucesos “nos afectan” emocional y sensiblemente, y dejó su impronta en el cuerpo físico, que es también un cuerpo social. La simple idea de una amenaza que se cierne sobre el mundo entero bastó para sembrar la sensación de compartir el destino de una humanidad sufriende en distintas escalas, en duelo constante, con miedo al contagio y estrés por aislamiento. Esta lóbrega sensación –la de la pandemia– nos devolvió, por unos instantes, la conciencia de ser parte de una comunidad global vinculada a través de la experiencia de la enfermedad.

## El mundo exterior en suspenso

Una de las manifestaciones a gran escala del confinamiento fue la reducción de la movilidad en las urbes. La cesación de actividades no esenciales, la reducción de trámites y servicios, y el cierre de escuelas y centros de trabajo obligaron a la población a replegarse y dosificar sus salidas. Los desplazamientos a pie, el uso del transporte público y privado, así como el tráfico aéreo, también menguaron. Estas ausencias fueron recogidas en *Cities of Silence: Extraordinary Views of a Shutdown World* (2020), libro que presenta una selección de imágenes, tan abrumadoras como fascinantes, de más de sesenta metrópolis del mundo vacías; escenas insólitas de lugares, otrora colmados de gente, que de improviso se volvieron pueblos fantasma. Resulta interesante que el título de este libro aluda al silencio, pues es precisamente la sensación que suscitan estas imágenes del mundo en suspenso.

Los efectos positivos de la disminución de la actividad antropogénica no se hicieron esperar: mejoró la calidad del aire, se redujo la emisión de gases de efecto invernadero y el cincuenta por ciento del ruido sísmico en el mundo (Lecocq, 2020). La contaminación acústica en las ciudades también decreció considerablemente. Es bien sabido que la principal fuente de ruido urbano es la movilidad. Al reducirse esta, el silencio –entendido aquí como la atenuación del fondo sonoro– se instaló en el espacio público y la gente descubrió el ruido por ausencia. Gracias al proceso de habituación, el ruido solía ser una presencia que dábamos por hecho en nuestra vida diaria y con la cual, para bien y para mal, habíamos aprendido a vivir. La abrupta transformación del paisaje hizo que aquello que era imperceptible a causa de su recurrencia, se hiciera audible por efecto del extrañamiento.

La disminución del ruido ambiental dejó al descubierto sonidos que antes formaban parte de una masa confusa o estaban enmascarados por otros más potentes. Resulta sintomático el hecho de que, durante la pandemia, se registrara

un aumento en la incidencia de acúfenos y el agravamiento de sus síntomas entre la población mundial (Soloman, 2020). La ausencia de ruido y el aislamiento, dos de los factores que permiten advertir la presencia de ese zumbido pertinaz, hicieron que el *tinnitus* se percibiera con mayor intensidad. Este fenómeno también está detrás del *boom* de paisajistas sonoros en el mundo, que registran con asombro el sonido de pájaros, el movimiento de las hojas de los árboles y otros sonidos de la naturaleza; así como del gran número de convocatorias lanzadas por plataformas de escucha y archivos sonoros, para documentar la dramática transformación del paisaje y recoger evidencias audibles de la pandemia.

El fenómeno de las ciudades vacías activó la escucha y trajo consigo el despertar de una conciencia sobre la importancia del entorno sonoro. El remanso de silencio que nos brindó brevemente el confinamiento se presentó como una oportunidad para reflexionar acerca de la voracidad humana y la necesidad de pensar otras formas de habitar mucho más respetuosas de las relaciones interespecies.

## La casa como universo socioacústico

Al habitar un espacio también lo sonorizamos. Todas nuestras interacciones, desplazamientos, uso de enseres e instalaciones poseen un referente sonoro que hace de la casa un espacio audiofónico donde resuena la vida cotidiana. Estos sonidos también están organizados en rutinas, cuya constitución obedece al ritmo de vida de los habitantes de cada espacio. Durante el confinamiento, la casa se convirtió en nuestra escala del mundo y devino un espacio multifuncional destinado a ser, al mismo tiempo, dormitorio, patio de juegos, oficina, salón de clases, gimnasio y un largo etcétera. En el plano audible, la atomización de actividades reconfiguró socioacústicamente la geografía del espacio doméstico, lo que obligó a tejer nuevas reglas de sonorización y usos del silencio para poder sincronizar las rutinas de sus habitantes. Huelga decir que, en muchos casos, las condiciones contextuales, particularmente las que tienen que ver con densidad demográfica y hacinamiento, no permitieron realizar estos ajustes y el confinamiento detonó o intensificó diversos conflictos de convivencia intrafamiliar.

Las relaciones de vecindad también se modificaron, tejiendo nuevas socialidades desde lo sonoro. La permanencia en el espacio doméstico sensibilizó la escucha no solo frente a los sonidos de la ciudad, sino que nos devolvió la conciencia de los próximos. Los vecinos, también enclaustrados y haciendo sus propios esfuerzos por domesticar su cotidianidad, se hicieron audibles –para muchos por primera vez– y adquirieron nuevas formas de presencia en nuestras vidas. Una socialidad intramuros, tejida por mediación del sonido y la escucha, se instauró en la vida en condominio. Poco a poco comenzamos a recoger rastros sonoros de la vida de los otros, aprendimos a reconocerlos por sus sonidos y a memorizar sus rutinas, a interpretar el mapa de otra geografía doméstica, a

crear historias siguiendo el consejo de la imaginación sonora, y a participar involuntariamente de riñas familiares y escenas de intimidad. Estas dinámicas ya ocurrían en la antigua normalidad, solo que el encierro exacerbó su presencia y nos hizo conscientes de ello.

Acerca de las relaciones de vecindad, dice Georg Simmel que “el carácter sensible de la proximidad local se manifiesta en el hecho de que, con vecinos muy próximos, ha de haber relación ya amistosa, ya hostil” (1977: 674). La pandemia fue ocasión para el surgimiento de diversas expresiones de solidaridad vecinal pero también disparó numerosos conflictos. Durante los primeros meses de encierro, las quejas por ruido se incrementaron considerablemente en muchas ciudades del mundo. Entre marzo y abril de 2020, la Procuraduría Social de la Ciudad de México recibió poco más diez mil denuncias por fiestas, actividades nocturnas y disputas domésticas (El Sol de México, 2021). De acuerdo con el cuerpo de Carabineros de Santiago de Chile, los reclamos por ruidos molestos en la región metropolitana se triplicaron durante la primera mitad del 2020 (Cerdeña, 2020). En Barcelona, las quejas por gritos, ladridos y volúmenes elevados se multiplicaron 68 por ciento en los primeros tres meses, en relación con la media del 2019 (EFE/Alba Gil, 2020). De acuerdo con el diario argentino Infobae (Chávez, 2020), el ruido de los niños durante el confinamiento se convirtió en la principal causa de denuncias en Buenos Aires. La Federación de asociaciones de locatarios de la región metropolitana de Toronto también reportó un registro inusitado de quejas por gritos y juegos infantiles (Brulotte, 2020).

Detrás de estos conflictos encontramos la dificultad de conciliar los usos del tiempo y el espacio entre personas forzadas a cohabitar las 24 horas del día, a lo largo de varios meses. A fuerza de escucha, las prácticas habituales de los otros se convirtieron en ruido en el momento en que se volvieron un obstáculo para realizar las actividades propias. Detrás de estos conflictos no hay personalidades en disputa, sino sensibilidades encontradas: la divergencia de rutinas entre quienes comienzan su jornada muy temprano y quienes la terminan muy tarde y desean descansar un poco más; gente con ocupaciones que precisan del silencio para trabajar, o bien cuyo trabajo implica “hacer ruido”; jóvenes con necesidad de sociabilizar, adultos mayores acostumbrados a pasar las mañanas en solitario, niños que deben desfogar su energía en un único espacio y padres que deben lidiar lo mismo con ese ímpetu que con la furia de sus vecinos.

## La vida en el umbral

La ventana es la metáfora de sociabilidad pandémica. A diferencia de las puertas, hechas para entrar y salir, por las ventanas uno se asoma, es decir, se muestra parcialmente a través de una oquedad. Asomarse es acceder a otro espacio pero sin estar del todo en él, aparecer apenas con una parte del cuerpo —la cabeza, un oído o una mirada—. Desde una perspectiva sociológica, la ventana es

un elemento vinculante que pone en contacto el adentro y el afuera, y el acto de asomarse es una *técnica corporal* (Mauss, 1936) regida por diversos códigos sociales: abrirla es una invitación y cerrarla es poner una frontera; podemos mostrarnos plenamente o mirar a hurtadillas; asomarse *desde dentro* es una manera de salir y hacerlo *desde fuera* es una manera de entrar; entrar y salir por la ventana son formas de escabullirse.

La ventana es una poderosa figura simbólica cuya esencia se encuentra en diversos artefactos que sirven para asomarse, sin ser forzosamente fenestración, es decir, un hueco. El balcón es un mirador suspendido en las alturas; la terraza, dice Le Corbusier, es “la gran ventana”, no encuadra el paisaje pero sí orienta la mirada; el agujero y la mirilla son aberturas sin cristal que sirven para ver de reojo, y los lentes sirven para enmarcar la mirada. Durante el gran confinamiento, numerosas interacciones estuvieron mediadas por “ventanas”. Este fue el papel de los cubrebocas, caretas, burbujas y casetas de seguridad, diseñados para relacionarse a través de un filtro de protección. La vida *online* transformó las pantallas en ventanas digitales, a través de las cuales dimos parcialmente acceso a los otros a nuestro espacio, a la vez que pudimos asomarnos a la vida de los demás.

Durante el confinamiento, las ventanas reafirmaron su vocación vital de proveer de luz y de aire a la casa, y se convirtieron además en una de las maneras más seguras de mantener el contacto con el mundo inmediato exterior. Para muchos, las ventanas fueron el lugar desde el cual era posible acceder a una única porción de cielo y construir la convivialidad, un lugar lo suficientemente lejos para mantenerse seguros, pero lo suficientemente cerca como para escuchar y ser escuchados. Frente a la dificultad o prohibición de libre tránsito, la gente comienza a alzar la voz para alcanzar a los próximos en la distancia y hacer vida común desde el encierro. Abrir las ventanas durante la pandemia representó una apertura a la convivencia y la disposición de acoger a los otros con la escucha.

Son innumerables las imágenes de sociabilidad de ventana que circulan tanto en redes como en la vida real: gente que sostiene nutridas conversaciones de un edificio a otro; músicos que dan conciertos gratuitos y ensambles improvisados de vecinos que corean himnos y canciones para pasar los días aciagos. Escenas semejantes ocurren en casi todo el mundo. Diariamente se ovaciona con aplausos y gritos de júbilo al personal médico que permanece en pie de lucha; las imágenes panorámicas de ciudades avivadas por un potente unísono son impresionantes. La gente se da cita en los balcones para hacer multitudinarias fiestas los fines de semana. En México, los sonideros montan su arsenal de luces y bocinas en las azoteas, y desde ahí animan a larga distancia bailes populares que toman por pista techos y patios.

La ventana desde la cual se proyecta una voz se convierte en estrado y facilita diversas formas de empoderamiento. En el hastío, la gente tiene tiempo de sobra

para acechar a los vecinos y juzgarlos desde su edículo, una ventana-templete que realza la importancia de los que están dentro. Son muchos los testimonios de transeúntes agredidos a gritos por vecinos que, desde sus casas, les reprochan su desobediencia y los instan a entrar. Gritar por la ventana, además de un desahogo, representa la voluntad de hacerse escuchar. En Río de Janeiro, el grito de “¡Asesino!” cundió por las calles del barrio Laranjeiras el día que Bolsonaro anunció la destitución de su ministro de salud por defender la cuarentena. El cacerolazo masivo hecho por los españoles para manifestar su hartazgo por los escándalos de la monarquía fue realizado mientras el rey Felipe VI de España hacía el anuncio televisado de la extensión del confinamiento.

De afuera hacia adentro, el pregón renueva su eficacia para difundir mensajes “a quien corresponda”, como en la época en que la acción de publicar era una práctica eminentemente vocal: en las calles aumenta la presencia de músicos y vendedores ambulantes; modernos juglares como Percibald, un cuentacuentos que diariamente se aposta en la plaza de Tlatelolco de la Ciudad de México para contar historias a los niños. Durante el toque de queda en Sri Lanka, la policía llevó música en vivo a los barrios para alentar a la población confinada. En Guatemala, la Policía Nacional Civil predica el evangelio a través de un sistema móvil de megafonía para subir el ánimo de la gente. En Chad, donde el acceso a la telefonía y a los medios de comunicación digital es deficiente, la Organización Internacional para la Migración reclutó y capacitó a ochenta pregoneros comunitarios para informar de viva voz a la población sobre las vías de transmisión y las medidas de prevención de la COVID-19 (International Organization for Migration, 2020).

Durante el encierro vemos emerger una intensa socialidad *in absentia*, y ahí donde no deambulan los cuerpos es la voz la que hace comunidad. Resulta interesante observar cómo, en una época de hiperconexión, la calle recobra su función de ser el espacio de resonancia de la voz colectiva. El encierro nos hace cobrar conciencia de la dimensión sonora del espacio público y de la dimensión política del espacio sonoro.

## Una revolución sensorial en ciernes

Pocas veces una generación tiene la oportunidad de experimentar una revolución sensorial, es decir, la reconfiguración histórica de las sensibilidades colectivas. Este fenómeno ha sido frecuentemente analizado a la luz de las nuevas tecnologías y de la historia de las guerras, catástrofes y enfermedades humanas, sucesos convulsivos que tienen la capacidad de alterar los procesos perceptuales, modificar los umbrales de la experiencia humana, producir nuevas formas de socialidad y maneras de gestionar los afectos, y determinar la transición de un régimen sensorial dominante a otro en ciernes.

La actual pandemia es una inmejorable oportunidad para observar la manera en que opera este proceso y la complejidad sociocultural implicada en la transformación de las estructuras sensibles a gran escala. Como toda revolución, se requiere de tiempo para cimentar un legado. Aún es pronto para saber cuántas y cuáles de estas maneras de hacer, sentir, pensar y gestionar las relaciones durante la pandemia trascenderán y se convertirán en prácticas sociales culturalmente instituidas al modo de *habitus*, es decir, incorporadas; sin embargo, la COVID-19 ya ha comenzado a trazar su impronta en diversos ámbitos del mundo humanamente construido y sensiblemente habitado.

## Referencias bibliográficas

---

- BACHELARD, Gaston (2002). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BÉGOUT, Bruce (2005). *La découvert du quotidien*. París: Allia.
- BRULOTTE, Katherin (23 de mayo de 2020). "Quand les bruits d'enfants suscitent de plaintes de nuisance sonore". *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1705347/plaintes-bruit-enfants-locataires-confinement> (consultado el 11/04/2021).
- CERDA, Claudio (21 diciembre de 2020). "Persiste alto registro de denuncias por ruidos molestos en pandemia". *Litoral Press*. [https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa\\_Texto?LPKey=j.Fg40fdj4u.E.J.V.Rv.Orw.Xht.Lrh.Mz.Dz.E.S.Y.Uh1.F/2u30.Dkw.%C3%96](https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto?LPKey=j.Fg40fdj4u.E.J.V.Rv.Orw.Xht.Lrh.Mz.Dz.E.S.Y.Uh1.F/2u30.Dkw.%C3%96) (consultado 8/02/2021).
- CHÁVEZ, Valeria (12 de abril de 2020). "Vecinos intolerantes con niños en cuarentena". *Infobae*. <https://www.infobae.com/tendencias/2020/04/12/vecinos-intolerantes-con-ninos-en-cuarentena-una-situacion-como-la-actual-permite-ver-lo-mejor-y-lo-peor-de-la-condicion-humana/> (consultado el 17/12/2020).
- DE CERTEAU, Michel (1979). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1999.
- EFE/ALBA GIL (26 de abril de 2020). "Aumento de conflictos entre vecinos durante el aislamiento". *El periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20200426/aumento-conflictos-vecinos-confinamiento-coronavirus-7941015> (consultado el 21/07/2020).
- El sol de México* (19 de abril de 2021). "Se acumulan más de 12 mil quejas por vecinos ruidosos y fiestas". <https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/se-acumulan-mas-de-12-mil-quejas-por-vecinos-ruidosos-y-fiestas-denuncias-pandemia-semaforo-6614549.html> (consultado el 2/05/2021).
- INTERNATIONAL ORGANIZATION FOR MIGRATION (4 de abril de 2020). "Town Criers, Troubadors Raise COVID-19 Awareness in Rural Chad". <https://www.iom.int/news/town-criers-troubadors-raise-covid-19-awareness-rural-chad> (consultado el 23/08/2020).
- LECOCQ, Thomas y otros. 11 de septiembre de 2020. "Global quieting of high-frequency seismic noise due to COVID-19 pandemic lockdown measures". *Science*, vol. 369, pp. 1338-1343. <https://science.sciencemag.org/content/369/6509/1338> (consultado el 9/11/2020).

- LEFEBVRE, Henri (1992). *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. París: Syllepse.
- MAUSS, Marcel (1934). "Le techniques du corps". *Journal de psychologie*, XXXII, 3-4.
- RABOTNIKOF, Nora (1993). "Lo público y sus problemas: notas para una reconsideración". *Revista internacional de filosofía política* (2), pp. 76-98.
- SOLOMAN, Meg (29 de septiembre de 2020). "Complains of ringing ears increase during COVID-19". *The Health Nexus*. <https://thehealthnexus.org/complaints-of-ringing-ears-increase-during-covid-19/> (consultado el 8/03/2021).



# Shemá: la escucha como encuentro creativo-emotivo

Daniel Judkovski

## I. La crisis actual de la percepción

Los tiempos de la pandemia han agudizado y expandido procesos que venían gestándose previamente con impacto mundial. La globalización, construcción del mundo expresada en la imagen de un globo –liso, superficial, sin matices diferenciales–, tiende –entre otras cuestiones– a homogeneizar experiencias, búsquedas e inquietudes. Para sostener sus lógicas, lo global requiere de relaciones cada vez más masivas, inmediatas y superficiales, que se activan a costa de desarticular o adormecer encuentros que requieren de intimidad y maduración. Vivimos una época “...en que corremos el riesgo de achatar toda comunicación convirtiéndola en una costra uniforme y homogénea” (Calvino, 1999: 57). Se instalan medios cada vez más virtuales que ilusoriamente nos conectan pero que en realidad terminan gestando vivencias de aislamiento y, en extremo, de desolación. “Los tiempos en los que existía el otro se han ido. El otro como misterio, el otro como seducción, el otro como eros, el otro como deseo, el otro como infierno, el otro como dolor va desapareciendo”. (Byung-Chul Han, 2017: 9).

Esta crisis comunicacional impacta sobre los modos y alcances de la escucha. Lo dialogado y lo escuchado se han ido debilitando en favor de lo telegráfico del mensaje de texto –superficial, chato, comprimido y comprimidamente leído–; se socavan así las posibles riquezas del encuentro sonoro, del matiz, del gesto, los silencios, las esperas e incomodidades propias del encuentro “real”. Los discursos sonoros se van diluyendo, en tanto para que exista discurso debe haber previamente un oyente que se silencie y ceda espacio a la posibilidad del habla o sonar del otro. Y aún en lo residual que nos queda de lo escuchado nos cuesta escuchar genuinamente a los otros:

“Otros pensamientos, otros ruidos, otras sonoridades, otras ideas. A través de la escucha, intentamos habitualmente encontrarnos a nosotros mismos en los otros. Queremos encontrar nuestros propios mecanismos, nuestro propio sistema, nuestra racionalidad, en el otro. En lugar de escuchar el silencio, de escuchar a los otros, esperamos escucharnos todavía una vez más a nosotros mismos”. (Nono, 1983: 367)

La escucha se achata, se degrada y borrona. La palabra escucha ya no es la misma bien entrado el siglo XXI. Debiéramos revisar sus implicancias, quizás desde sus potenciales y sentidos más esenciales, para pensar desde allí cómo abordar las problemáticas actuales que la moldean.

## II. Shemá: solicitud ancestral de una escucha profunda

En este sentido crítico quizás resulte pertinente ir hacia “atrás”, hacia instancias culturales ancestrales, si lo ancestral nos permite desperser la reflexión. En la tradición judía, una de las culturas ancestrales coconstructora de lo que llamamos civilización occidental, se hace gran hincapié en la escucha. Podríamos pensar esta tradición como una cultura de la escucha –o con una ética de la escucha– más que una cultura de la visión. Gestada como tradición oral, aunque haya arraigado también en lo escrito (y, por ende, en lo visual), mantuvo viva la riqueza y el intercambio de la oralidad como medio de construcción de conocimiento –propio de las culturas orales ancestrales– y por ende, de la auralidad.

Hay un versículo bíblico más que central y elocuente, que quizás sea el versículo fundamental en el seno de esta tradición. Dice así: “Shemá Israel Ad-nay Elokeinu Ad-nay Ejad” (Deut. 6: 4). Una posible traducción sería: “Escucha Israel, el Señor es nuestro Dios, el Señor es Uno”. La expresión del encuentro profundo con lo divino se vehiculiza principalmente a través de la escucha. En el ritual cotidiano de la plegaria, el “Shemá...” se recita al amanecer y al anochecer, por lo cual teje una intimidad diaria con estas seis palabras. Al recitarlas se suele cerrar y tapar los ojos en un intento de interrumpir el flujo perceptivo visual de manera de concentrarse en las palabras que se están recitando; se enfatiza así este “trabajo espiritual”<sup>1</sup> a través de la escucha. Atenuación visual análoga a un oyente que cierra los ojos para sumergirse en la música que está escuchando. Hay en este ritual de recitación del Shemá una solicitud insistente de cotidianizar una escucha activa e íntima como medio de profundizar en la vivencia de lo espiritual en tanto potencial humano.

Un recorrido interpretativo en torno a la palabra *shemá* según diferentes comentaristas y exégetas bíblicos puede aportar luz en cuanto a su vastedad y profundidad y erigirse como disparador reflexivo. *Shemá* es escuchar, pero también, polisémicamente, implica recibir, estudiar, interpretar, internalizar, entender, meditar, crear, unir, amar.

### Escuchar-recibir

La traducción de la Torá al arameo utiliza la palabra *kabel* (recibir) para traducir *shemá* del hebreo bíblico. Escuchar/recibir no implica consumir sonido en una

<sup>1</sup> La plegaria, expresa el Talmud, es un trabajo del corazón.

actitud pasiva. Escuchar “es un prestar, un dar, un don (...) una caja de resonancia en la que el otro se libera hablando (...) El oyente se vacía. Se vuelve nadie. Este vacío es lo que constituye su amabilidad” (Byung-Chul Han, 2017: 113-116). Escuchar es, en primer lugar, crear un espacio resonante y receptivo en pos de la revelación del sonido del otro.

## Escuchar-estudiar

En el universo talmúdico existen expresiones recurrentes que dan cuenta del encuentro entre escuchar y estudiar. La expresión *ta shemá*, que literalmente significa “ven, escucha”, es utilizada cuando un sabio le dice a otro “Ven, estudiemos tal cosa”. *Shemá miná* (“podemos deducir de esto que”), implica la escucha en tanto deducción, o sea, una modalidad del pensar y del estudiar. Una *shamayta*, que literalmente vendría a ser una “escucha”, refiere concretamente a una enseñanza. En hebreo moderno *mashmaút* significa sentido o significación, es decir, el entendimiento que fluye en el interior de una palabra o frase. Estudiar, enseñar, deducir, significar, dar sentido: expresiones surgen de la escucha en tanto comprensión, reflexión, interpretación e internalización.

Cabe aclarar que en el seno de esta tradición la acción de estudiar no refiere al modo “bibliotecario silencioso”, sostenido desde lo visual, de lectura y pensamiento en soledad. Más bien apela a un encuentro con un otro en la discusión y en la puja oral/aural, en pos de aclarar, extender y renovar conceptos o ideas y sus impactos en la cotidianeidad. Se busca gestar espacios sonoros más que visuales, con la idea de quebrar la superficie dura de la palabra escrita y hacerla sonar para ahondar en comunión en su infinita profundidad. En este sentido, el modo de estudio talmúdico instaurado tradicionalmente se denomina *jabrutá*, palabra emparentada con *jaber* (compañero) y con *lejaber* (unir). Se estudia unido al otro (un “diferente a mí mismo”), erigiendo una relación basada en la escucha, el diálogo y la discusión.

## Escuchar-interpretar

La escucha atraviesa los límites de la comprensión lógico-secuencial de lo consciente y alcanza, más en profundidad, dimensiones ocultas propias de lo inconsciente. La Torá relata un sueño perturbador del Faraón: “El Faraón dijo a Yosef: He soñado un sueño, pero no hay quien lo interprete. Y he oído decir de ti que tú comprendes un sueño para interpretarlo” (Génesis 41: 15). La palabra “comprendes” aparece escrita como *shomea* “escuchas”. Rashi<sup>2</sup> comenta que este comprender implica “que escuchas atentamente y comprendes el sueño a fin de interpretarlo”. Yosef logra, a través de este escuchar/interpretar en lo onírico, co-

---

<sup>2</sup> Comentarista bíblico medieval de recurrencia fundamental como apertura a todo emprendimiento de hermenéutica bíblica.

nectar en intimidad con zonas inconscientes e interiores del otro. Escuchar refiere a interpretar y reflexionar con hondura, sumergiéndose incluso en niveles que atraviesan los planos conscientes.

## Escuchar-entender

El Libro del Zohar<sup>3</sup> expresa sintéticamente: “Escuchar es entender”. Este entender se expresa con la palabra *biná*, que refiere, desde el misticismo kabalístico, a una de las fuerzas intelectuales creativas, específicamente a esa fuerza que, partiendo del origen seminal, nebuloso y comprimido de una idea como inicio de todo proceso intelectual, la amplía, extiende y profundiza. El Talmud expresa que *biná* “se relaciona con aprender una cosa a partir de otra”. *Biná* es escuchar/entender en tanto tender puentes asociativos entre conceptos que a priori no están o no han sido todavía asociados, espacio intelectual vacío ubicado entre los conceptos o ideas que requiere ser colmado de reflexión creativa e impronta personal.

*Biná* se asocia así con la palabra *bein*, que significa “entre”. La Torá cuenta que Moisés escuchaba la voz divina específicamente desde el espacio “...entre los dos querubines que están sobre el Arca del Testimonio” (Ex. 25: 22). La escucha se activa en ese espacio intersticial, potencial y vacío que requiere del despertar creativo asociativo para gestar sentido. Los querubines, a su vez, se miraban a los rostros. Rostro se dice en hebreo *panim*, y se enlaza con *pnimut* (interior), alusión a un encuentro en profundidad. La escucha en formato *biná/bein* se erige como un espacio apto al encuentro en intimidad.

## Escuchar-crear

En un juego de relaciones de palabras por raíces lingüísticas, método interpretativo muy utilizado en la hermenéutica bíblica, *biná* se relaciona con otros términos que permiten entender mejor esta fuerza intelectual en tanto escucha.

*Biná* deriva en la palabra *binián*, que significa construcción o edificio: entender/escuchar como construcción o creación intelectual. Al escuchar –habla, música, etcétera– vamos progresivamente construyendo un “edificio” de ideas, conceptos, imágenes, reflexiones, emociones y sensaciones en nuestra conciencia, gestando –más evidentemente en lo musical– una especie de imagen o idea sonora témporo-espacial virtual, siempre viva y dinámica. El oyente se involucra necesariamente en el crear musical, asociando las ideas sonoras sugeridas por el músico para gestar una estructura perceptiva renovadora, y así se erige como cocreador.

---

<sup>3</sup> Libro del Esplendor o del Resplendor. Texto cabalístico fundacional del misticismo judío, escrito hace unos 2000 años.

## Escuchar-meditar

*Biná* engendra también la palabra *hitbonenut*, que refiere a un antiguo método de meditación sustentado en asociar ideas o conceptos abstractos en relación a los mundos espirituales y a lo divino, a partir de un escuchar profundo las palabras que se están recitando. La escucha/*hitbonenut* despierta una actitud de intimidad e internalización que quiebra la externalidad de la palabra para acceder a instancias más profundas, vastas y personales. En la plegaria, la *hitbonenut* antecede y se direcciona hacia la recitación del Shemá con el objetivo de despertar el amor a lo divino. La palabra *hitbonenut* es de carácter reflexivo. Rezar implica escuchar-se. Es *biná* operando direccionalmente hacia “adentro”: construcción de un recorrido intelectual, emocional y espiritual que apunta hacia esferas cada vez más hondas del ser. *hitbonenut* implica “profundidad de conciencia”, y gesta una unión íntima con los conceptos que se meditan; logra ampliar no solo la conciencia de quien medita sino también el tema mismo en meditación. Llevado esto a la escucha musical, un oyente se sumerge y une en intimidad con la obra escuchada y a su vez la transforma renovando sus alcances y sentidos.

## Escuchar-amar

En el jasidismo<sup>4</sup> se explica que *biná* no implica solo la captación del concepto, sino más bien apela a que la persona sumerja y concentre su pensamiento con ahínco hasta que el asunto penetre y se adhiera profundamente en su mente y en su corazón. El Zohar expresa que “Biná es el corazón, y con ella el corazón comprende”, lo que la erige como interfase entre lo intelectual y lo emocional. De esta manera, la escucha despierta un entender emotivo profundo. Esto se evidencia en la estructura del texto que, en el clímax de la plegaria, enmarca la recitación del versículo “Shemá Israel...”: previo a su recitación está escrito “...con amor”; y a posteriori, “y amarás...” (Deut. 6:5). El amor, expresión emocional que remite a una unión profunda e íntima, se despierta a partir de la escucha, que vive, metafóricamente, enmarcada, inmersa y contenida dentro de lo amoroso.

Este amor fusionado con la escucha refiere también a un intento de encuentro genuino con el otro. En este sentido, el Talmud se pregunta en relación con el momento del día (inquietud aparentemente lumínico-horaria) a partir del cual se puede recitar el “Shemá...”. Y se responde: “a partir del momento en que la persona ve a su compañero desde una distancia de cuatro codos y puede reconocerlo”. Es decir, se recita el Shemá en el momento espiritual en el que se “ve” –el “ver” refiere también a una conexión espiritual muy potente– y se reconoce al otro en profundidad; así se crea un lazo en intimidad expresado en términos de lo amoroso.

---

<sup>4</sup> Corriente místico-popular que se gestó en las juderías de la Europa Oriental del siglo XVIII.

### III. La escucha como entidad creativa/emotiva

A partir de estas extensiones y derivaciones de la palabra *shemá* es posible erigir algunos postulados relativos a la escucha en general, que repercuten y delimitan también la escucha musical:

#### La escucha es frágil, compleja y laboriosa

Con el énfasis en analizar diferentes modos de acercamiento espiritual con lo divino, un líder jasídico del siglo XX<sup>5</sup> traza una interesante comparación entre ver y escuchar. A partir de un dicho talmúdico que pareciera ser parco y obvio (“Ver no es lo mismo que escuchar”) plantea que la visión se nos impone desde afuera con una contundencia irrefutable que nos otorga una veracidad indudable de la realidad. A la vez, con lujo de detalles, lo que se ve es posible asirlo completa e inmediatamente. Lo visto “llena la conciencia y sacia el alma” y permanece en la memoria de manera cabal y duradera. Contundencia, irrefutabilidad, inmediatez y completitud expresan la impronta de la visión, cualidades que, en el contexto del misticismo, refieren a niveles de profunda conexión espiritual. Por su parte, continúa, la escucha implica fragilidad, refutabilidad e incompletitud: el mismo hecho visto puede ser dudoso y refutado al ser relatado oralmente y su impronta perceptiva puede debilitarse con el tiempo. Lo audible no provoca “completitud del alma” como la percepción visual. Por eso relaciona metafóricamente lo visual con el nacimiento, la vigilia, la revelación y la redención, mientras que lo aural refiere a la vivencia fetal, al sueño, al ocultamiento y al exilio.

Esta fragilidad de la escucha se evidencia considerando la sutileza de la materia sonora. Cuando escuchamos un sonido estamos ante una sutil perturbación de presión con relación a la estabilidad de la presión atmosférica. Fenómeno que no ocurre en las moléculas del aire, lo cual implicaría un cierto nivel de materialidad, sino que se transmite entre las moléculas. En rigor, lo que se propaga “no es materia sino energía” (Roederer, 1997: 80). Es decir, estamos ante algo que es casi inmaterial, en el límite, quizás, entre lo material y lo espiritual. Asimismo, esta materia vibratoria es transitoria, una “constante desaparición” (Christensen, 1996: 42). El sonido, al manifestarse, ya está a su vez desapareciendo como entidad física. Es en esencia fugaz y evanescente, “(...) sólo existe cuando abandona la existencia” (Ong, 1996: 38). Con lo cual, cuando escuchamos no contamos casi con el objeto físico sino más bien con una huella mnémica que creamos a partir de ese objeto, que se aloja y dinamiza en algún lugar de nuestro ser consciente y, más aún, inconsciente. Huella de “algo” que es aun materialmente frágil: huella de una vibración. Escuchar implica despertar creativamente la memoria para dar cuenta del hecho sonoro y recrearlo en la conciencia. Capacidad también frágil y ciertamente distorsiva: “What I remember is not what I remember”,

<sup>5</sup> Menajem Mendl Schnerson, más conocido como el Rebe de Lubavitch.

escribió John Cage (1993: 5). El sonido es materia en extremo delicada, abstracta y dificultosa de asir y procesar. Por eso requiere de una compleja laboriosidad por parte del oyente, al exigirle despertar capacidades creativas complejas (problematización, asociación, abstracción, proyección, internalización, interpretación, recreación, etcétera).

Y si el sonido es frágil y transitorio (huella de huella), más sutil resulta ser su oscuro compañero: el silencio. Abordado desde lo musical se erige sin duda como materia potencialmente discursiva: el silencio “suená”, “dice”, se expresa. Y muchas veces –o casi siempre– con mayor fuerza expresiva que el sonido. Lo silencioso –indefinido, ambiguo, abismal– cuestiona, provoca y perturba al oyente: lo obliga a despertar para ser recreado y significado.

## La escucha es esencial y necesariamente creativa

Estas fragilidades de la escucha contienen una ventaja profunda: la ineludible solicitud de la creatividad del oyente. Todo estímulo sonoro –sea este musical, relato hablado, susurro, grito, trueno o sonido de fuente indeterminada– lo cuestiona y solicita que se involucre, lo internalice e interprete. Necesita también de su tiempo, de su mediatez, para que el flujo discursivo se exprese y entienda. Escuchar implica una “evocación creativa”: reconstrucción de un hecho que físicamente ya pasó y que solo mediante el despertar creativo del oyente es posible recrearlo y darle sentido, gestando una especie de imagen o idea sonora témporo-espacial virtual, siempre dinámica, única y personal. Escuchar, al carecer de contundencia, completitud e inmediatez perceptivas, al dejarnos un vacío, nos exige re-crear interiormente todo estímulo sonoro en nuestras conciencias.

## La escucha crea relaciones emotivas, íntimas, personales y únicas

El abordaje de la escucha en el contexto de la creación musical nos permite comprender la unión creativo-emotiva que se gesta aun en instancias de la escucha en general. Desde la perspectiva de la psicología de la creatividad es posible decir que el artista en proceso creativo se sumerge en zonas o instancias inconscientes, ciertamente íntimas. Anton Ehrenzweig expresa que

“el trabajo creativo logra coordinar los resultados de la indiferenciación inconsciente y los de la diferenciación consciente, revelando de este modo el orden oculto que subyace en lo inconsciente” (Ehrenzweig, 1973: 20).

No hay posibilidad de evadir el sumergimiento en esas instancias indiferenciadas y caóticas inconscientes. Solo desde allí fluye la energía a partir de la cual se gestará, ya en instancias del orden de lo diferenciado, la obra en proceso, en tanto reflejo resultante de esas “inmersiones” y “extracciones” de material pri-

mario y oculto. El éxito, si así pudiera decirse, del proceso creativo, es dar paso a ese material inconsciente y darle forma para que se manifieste y pueda ser percibido en el mundo de lo consciente. Proceso creativo que requiere de un escucharse a sí mismo: una “escucha interior”.

Todo este cúmulo de material forjado por la interacción entre lo inconsciente y lo consciente en el universo del artista es lo que recibe un oyente como estímulo para realizar su tarea re-creativa. Se teje un encuentro potente e íntimo entre músico y oyente, que “entiende” emocionalmente la obra en tanto la internaliza a partir de sus capacidades aurales; se liga así a las búsquedas interiores y personales del músico. Aún más, el oyente también apela a su material primario e inconsciente y cada escucha se torna en una vivencia íntima y única. Esta inmersión en lo inconsciente es la única manera que tiene para percibir en profundidad y apropiarse de la obra: “...la percepción indiferenciada puede aprehender, en un solo acto de comprensión indiviso, datos que para la percepción consciente serían incompatibles” (Ehrenzweig, 1973: 51). No solo en su proceso creativo es el artista quien rasga la superficie de lo consciente y penetra en su universo inconsciente (escucha interior), sino que el oyente, al recrear la obra, se topa e interactúa con el mundo interior del músico. Se gesta así, a través de la escucha, un encuentro creativo interactivo de gran intimidad, el cual no dudamos expresarlo en términos de lo amoroso. Fusión creativa-emotiva que, si bien se evidencia en lo musical, se expresa asimismo en toda instancia de escucha en general.

En resistencia ante la inercia de lo masivo, lo superficial y lo anónimo que resultan de la expansión actual de lo global, la escucha, como capacidad perceptiva creativa y emotiva, se torna un accionar posible de gestar espacios vitales de comunión, profundidad e intimidad.

## Referencias bibliográficas

---

- CAGE, John (1993). *Composition in Retrospect*. Cambridge: Exact change.
- CALVINO, Italo (1999). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CHRISTENSEN, Erik (1996). *The Musical Timespace - A Theory of Music Listening*. Aalborg: Aalborg University Press.
- EHRENZWEIG, Anton (1973). *El orden oculto del arte*. Madrid: Labor.
- (1975). *Psicología de la percepción pictórica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HAN, Byung-Chul (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder.
- NONO, Luigi (1983). “Error as a necessity”. De Benedictis, Angela Ida y Veniero Rizzardi, eds. *Nostalgia for the Future: Luigi Nono’s Selected Writings and Interviews*. Oakland: University of California Press.
- ONG, Walter J. (1996). *Oralidad y escritura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



RABI SCHNEUR ZALMAN DE LIADI (1992). *Likutei Amarim - Tania*. Buenos Aires: Kehot Lubavitch Sudamericana.

RASHI (2001). *La Torá con Rashi*. México DF: Editorial Jerusalem de México.

ROEDERER, Juan (1997). *Acústica y psicoacústica de la música*. Buenos Aires: Ricordi.

# Los balcones de la desobediencia: tensiones sociales y políticas en el corazón de la audición



Laura Novoa

*Al otro lado de mí, más atrás de donde estoy tendido,  
el silencio de la casa toca el infinito*

Fernando Pessoa<sup>1</sup>

“Un espacio es comprendido y apreciado a través de sus ecos en igual medida que a través de su forma visual, pero la percepción acústica a menudo permanece como una experiencia inconsciente de fondo”, escribió el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa (2013).

El silencio inquietante que se impuso en las grandes ciudades del mundo por la rápida expansión del virus COVID-19 y los subsiguientes confinamientos marcó un momento extraordinario que se vivió de manera masiva y terminó transformando, al menos por un período de tiempo, la forma en la que percibimos y habitamos las ciudades y los territorios. Otros sonidos y olores tomaron protagonismo, con otras dinámicas propias de los ecosistemas urbanos. Como nunca antes se percibió y experimentó el mundo que nos rodea a través de nuestros oídos.

El aislamiento social en Argentina comenzó el 20 de marzo y finalizó el 8 de noviembre del 2020, tal vez el confinamiento más largo del mundo.

Las calles de las ciudades quedaron semivacías y el bullicio que las caracteriza se desvaneció o quedó en pausa, en especial durante los primeros meses: sonido de las excavadoras, martillos neumáticos, ruido de aviones, sonidos de las sirenas, los motores de los autos y colectivos, sonidos que toleramos como efectos del progreso, signos de trabajo y de movimiento de la sociedad, de la comunidad, habían quedado detenidos. Era un paisaje visual y sonoramente desolador, como se suele experimentar en las películas catástrofe. Se impuso un silencio espeso con el que hubo que aprender a vincularse y el que permitió, al mismo tiempo, nuevas experiencias a través de la escucha.

---

<sup>1</sup> Pessoa, Fernando (1997). *Libro del desasosiego de Bernardo Soares* (trad. de Ángel Crespo). Barcelona: Seix Barral.

Pasados los primeros días de desconcierto, el nuevo paisaje sonoro ofreció las primeras sorpresas: se empezaron a captar sonidos de pájaros, grillos que, sepultados largamente bajo la trama ruidosa de las ciudades, no eran percibidos. Se crearon sitios en la web con mapas y registros de entornos sonoros (“audiomapas”) de distintas partes del mundo con los nuevos descubrimientos.

La oreja empezó a desentumecerse poco a poco, como si surgiera un nuevo sentido; se descubrió, además, una escucha que había estado atrofiada de alguna manera para los sonidos del mundo. Esos descubrimientos, sin embargo, no siempre apaciguaron la angustia que imponía el deteniimiento.

Aislados cada uno en su propia vivienda, los sonidos y su escucha ayudaron de manera inesperada a enfrentar una situación extrema, ofreciendo una vía de interacción entre nosotros mismos y los otros; permitieron escuchar y ser escuchados. Los entornos sociales también comenzaron a escucharse mientras todo, o casi todo, estaba suspendido en prácticamente todas partes del mundo.

¿Se podría afirmar que los efectos de la COVID-19 reconfiguraron los umbrales de audición y los hábitos de escucha, en particular en los paisajes sonoros urbanos y sus mutaciones?

En las interacciones sonoras entre los balcones porteños durante los nueve meses de confinamiento encontré una vía de reflexión sobre la escucha.

En esa especie de gran auditorio donde se manifestaron a través del sonido diversos tipos de intercambios y de disputas (“La pequeña guerra de los balcones”, caracterizó en su momento el titular de un diario local [Langieri, 2020]) se puede ofrecer una lectura como itinerario de ese particular “territorio acústico” y sus escuchas (LaBelle, 2010).

Durante los días del confinamiento comencé a llevar una especie de diario sonoro de la cuarentena, y grabé diversas interacciones en distintos momentos del día. Con ese material, tomé la propuesta de LaBelle en *Acoustic Territories, Sound Culture and Everyday Life*, para intentar trazar no solo una mera circulación de sonidos a través de una situación particular, sino una topografía de la vida auditiva de esos días, tomando los balcones como una estructura espacial o “territorios acústicos” (LaBelle, 2010: 57).

Para pensar estas experiencias como movimientos entre fuerzas diferentes, llenas de multiplicidad y de conflicto, como sugiere LaBelle, hay que considerar el concepto de lo “acústico” en una versión más ampliada, como un itinerario en el que se pueden trazar las vías sonoras que representan la topografía de la vida auditiva a través de una estructura espacial.

En ese sentido, la práctica acústica, debe entenderse como un “marco socio-material a través del cual se hacen acuerdos y desacuerdos, las comunidades se ensamblan y desarman, y se canaliza un flujo general de guerra sónica” (LaBelle, 2010: ix).

El énfasis sobre lo acústico como un intercambio relacional hace hincapié en “entender la acústica como una práctica cotidiana mediante la cual individuos, familias, amigos y comunidades sintonizan o resintonizan sus entornos, reordenando los contornos territoriales de lo escuchado, así como de lo sentido y lo compartido” (LaBelle, 2010: 57).

A su vez, esta concepción de la acústica como una base importante que afecta el encuentro social exige también un entendimiento ampliado de la audición: ¿de qué forma la subjetividad y las formaciones sociales pueden ser apoyadas y agitadas por el sentido de escucha? ¿De la experiencia de escuchar y ser escuchado puede extraerse una posición agentiva táctica o ética? (LaBelle, 2021).

Antes de introducirnos en las particularidades de la escucha en este tipo de experiencias, conviene recordar que los sonidos siempre nos relacionan con lo invisible, lo efímero y lo reproducido, de manera que la escucha se vuelve poco fiable. Pocas veces, tal vez, experimentamos esa condición de lo sonoro tan fuertemente como sucedió durante el período de confinamiento. Fue un ejercicio permanente de una escucha furtiva. Porque escuchar, después de todo, y para decirlo con David Toop, es siempre una forma de escucha furtiva (2013).

Durante el confinamiento, los balcones se transformaron en un espacio público donde salir a producir sonidos, escuchar y recibir acciones sonoras, y así interactuar con los otros. En términos sensoriales, probablemente no ha habido nada parecido.

El poder que deriva de la necesidad de ser percibido, reconocido –a través de sonido, en este caso– contribuyó a compartir un sentido de comunidad en pleno aislamiento social.

Por otro lado, la circulación de los sonidos, al no estar ligados a cuerpos visibles o espacios específicos, estimuló “imaginaciones sónicas”: “una forma de escucha que acentúa la capacidad del sonido de expandirse más allá de los cuerpos y las cosas, y requerirnos otra visión del mundo, una cargada de ambigüedades” (LaBelle, 2021: 48).

Es probable que nunca antes la escucha se haya manifestado tan fuertemente como un acto asociativo: lo que se oía no era lo que se veía. Tampoco estaba estrictamente ligado a una fuente determinada, ni incorporada al lenguaje y los marcos del conocimiento semántico. Hubo una reconfiguración del *sensorium*, en cuanto que el sonido ayudaba a dirigir el enfoque visual: se escuchaba algo y el sonido indicaba dónde buscar.

Con la fuente visual suspendida y reconfigurada de acuerdo con la asociación auditiva, el escuchar se convirtió más en “un acto de proyección y transferencia imaginaria” (LaBelle, 2010: xiv).

## Los “ruidos de la indignación”: tensiones sociales y políticas en el corazón de la audición

Desde los primeros días surgieron en Buenos Aires los primeros rituales sonoros: los aplausos dedicados a los trabajadores de la salud. Aunque en la ciudad al comienzo del confinamiento era mínimo el índice de contagios –muy lejano de los índices de mortalidad que había en Europa–, se adoptó el aplauso y se repitió religiosamente todos los días hasta que fue desapareciendo después del primer mes, como bajo el efecto de un *fade out*.

“Hasta entonces los balcones, patios y terrazas –se señaló en la prensa escrita– expresaban un sentimiento común frente a la pandemia del coronavirus. Si bien se expresaba el apoyo y reconocimiento a las labores de médicos/as, enfermeros/as y de todos los integrantes del sistema sanitario, y de los que hacen posible el cumplimiento de la cuarentena, el aplauso tenía implícito un reconocimiento a la política del Gobierno” (Langeri, 2020).

No existía un consenso amplio sobre la decisión de un confinamiento estricto. Sin embargo, la necesidad de encontrarse y comunicarse con otros a través de un acto sonoro común parecía tener, al menos los primeros días, un consenso indiscutible. Las redes ayudaron a difundir y convocar el aplauso todos los días a las 21, desde los balcones, terrazas o patios: al comienzo los aplausos eran sonoros e intensos, con un ritmo sostenido y largo. Poco a poco se fueron sumando otro tipo de sonoridades, tal vez más catárticas, gritos y también silbidos. Pronto se fueron diversificando cada vez más las manifestaciones sonoras: las vuvuzelas (especie de corneta de plástico que usan en los estadios los hinchas de fútbol para animar a su equipo) fueron las vedettes del auditorio. Su presencia animó a participaciones con “cantitos” de cancha que arengaban a aceptar el confinamiento, cuestionado por una parte de la sociedad que señalaba el detenimiento de una economía agonizante, la falta de testeos y el índice de casos que se consideraban injustificables para una medida extrema: “¡Quedate en casa!” (acompañado a veces por algún insulto), “Viva Argentina”, “Vamos, carajo”, intervenciones que luego eran coronadas por la introducción instrumental del Himno Nacional y el acompañamiento tarareado como en las tribunas de las canchas de fútbol, que intentan reproducir la melodía con la voz: oooooh-oh-oh-oh... oh-oh-oh, ooooh, oh-oh-oooooh...

Las palmas marcaban el ritmo de la arenga, a las que respondían otros vecinos sumando también sus palmas y gritos de aliento. Una vez que bajó la intensidad de los aplausos, surgieron las voces anónimas, las conversaciones, el eco de ladridos de perros –más cercanos, más lejanos– que dialogaban en la distancia en contrapunto con conversaciones humanas, voces de niños.

El 24 de marzo, Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, se conmemoró con sobriedad, sin aplausos, con una manifestación espontánea de una

voz que gritaba “Nunca más”, como una especie de llamado que convocó respuestas a modo de eco: “Nunca más”<sup>2</sup>.

Durante el otoño del 2020 se habían extendido los últimos calores del verano. Las ventanas abiertas de los vecinos invitaban a la promiscuidad sonora: se escuchaba música, sonidos de cubiertos, platos, conversaciones, voces de distintas edades, diversos instrumentos musicales. Se podían adivinar hábitos de vida a través de los sonidos que se producían.

Con el correr de los días se comenzaba a diferenciar los distintos momentos de las jornadas de acuerdo a las sonoridades: las intervenciones de las voces infantiles, la nitidez del canto de los pájaros a la mañana, más lánguida al atardecer, la intensidad de los grillos a la noche.

A partir de fines de marzo, una serie de protestas marcó el pulso de las manifestaciones sonoras, los “ruidos de la indignación”<sup>3</sup>. Un consenso implícito estableció que las protestas nunca se superpusieran con los aplausos de las 21 dedicados a los médicos. Convocados una hora antes, comenzaba el concierto de cacerolas, insultos, arengas, etcétera. Una hora después, se unían todos en los fervorosos aplausos para animar a los trabajadores de la salud.

El “Ruidazo” –repiqueteo de cucharas sobre cacerolas– contra los femicidios fue una de las primeras protestas y se escuchó modestamente el 30 de marzo por la tarde.

Una textura densa de rápidos repiqueteos metálicos de cacerolas volvió el mismo día a la noche, en esta oportunidad se trató de una protesta convocada por la oposición para que los políticos se bajaran los sueldos y se solidarizaran con la situación. Cuando el repiqueteo frenético bajaba la intensidad, comenzaba un juego de interacción, a modo antifonal, entre un sonido solitario y un grupo que respondía. A mayor frustración, más tiempo de descarga.

Al día siguiente, el 31 de marzo, se convocó nuevamente a manifestarse contra la excarcelación de presos en el marco de las medidas sanitarias.

En algunos barrios de Buenos Aires y también en otros puntos del país, el sonido metálico de las cacerolas se prolongó durante poco más de 10 minutos.

Sobre esa textura metálica sobresalían las voces que gritaban “Viva Perón”, “Hipócritas”, “Vamos Alberto, basta de gorilas”<sup>4</sup>, y sobre el final, el canto de la marcha peronista.

---

<sup>2</sup> En el año 2002 se estableció por ley el 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia en conmemoración de quienes resultaron víctimas de la dictadura militar iniciada en esa fecha del año 1976.

<sup>3</sup> Anónimo. (30/04/2020). “El ruido de la indignación: los videos del cacerolazo contra la salida de presos”, *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/politica/videos-cacerolazo-presos-coronavirus-nid2360314/> (consultado el 14/12/2020).

<sup>4</sup> La palabra “gorilas” comenzó a usarse en 1955 para referirse a los antiperonistas.

La audición del Himno Nacional preluvió otra protesta el 1 de abril. Nuevamente, contrapunto entre sonido del repiqueteo de cacerolas y las voces anónimas que salían de los balcones: “Mienten, mienten”, grita una mujer; “Viva Perón”, responden, y agregan: “Aguante Alberto”, “Vamos Alberto”<sup>5</sup>; “Ladrones!”, “A la de la cacerola el ruido no la deja pensar. Cambie de canal, querida”.

La protesta retomaba la consigna contra el aislamiento social obligatorio. La textura apretada del repiqueteo metálico, a ritmo sostenido e intenso, duró 15 minutos.

Nuevo cacerolazo el 3 de abril. El Himno Nacional lograba sobresalir como fondo de los cacerolazos.

Postcacerolazo los ánimos se distendieron. Era viernes. La canción “Resistiré” que se popularizó en la película homónima de Almodóvar se escuchaba en uno de los balcones. Empezaron a corearla unas voces mixtas desde arriba a la derecha. Había ánimo de fiesta. Otro balcón tomó la posta (la trayectoria del sonido permite entender que la distancia y procedencia son otras): “Bella ciao”, canción anónima que esconde la historia del himno de la libertad y la resistencia. Luego, como respuesta para contrarrestar a los “vecinos gorilas”, nuevamente la audición de la marcha peronista acompañada por algunas voces. “Chorros, mafiosos... vayan a laburar. Viven de nosotros los que trabajamos”, grita una voz anónima de una mujer.

Silencio. Risas. Suenan cumbias, se cruzan diálogos entre los vecinos que empatizan desde el anonimato con sus preferencias políticas. Desde algunos balcones corean las canciones y piden otra. Alguien oficia de DJ, musicaliza para todos y se arma una fiesta entre balcones. El aullido de un gato en celo rajó el silencio de la madrugada.

La escucha saltó a otro registro más inquietante en el mes de abril: una escucha sobrenatural. El día 6 (se repitió también los primeros días de mayo) un fenómeno sonoro fue captado en la madrugada en distintas partes del país y del mundo durante tres días seguidos. Los usuarios de las redes sociales subieron videos con los sonidos y pronto se viralizó: se distinguen zumbidos, sonidos graves, para algunos el sonido se parecía a una trompeta y las asociaciones con el apocalipsis no tardaron en surgir. Días después, la NASA reveló que se trató de un fenómeno llamado “cielomoto”, vulgarmente conocido entre los científicos como un terremoto en el cielo.

La rutina sonora siguió más o menos igual. Las tardes de domingo eran más silenciosas que de costumbre, copadas voces de niños jugando en los balcones, tratando de establecer contacto con otros vecinos; diálogos incesantes entre ladridos de perros.

---

<sup>5</sup> Alberto Fernández (Buenos Aires, 2 de abril de 1959) es el actual presidente de la Nación Argentina desde el 10 de diciembre de 2019.

A fines de abril la duración e intensidad de los aplausos comenzó a declinar, también ante la perspectiva de un confinamiento eterno. El 29 y 30 de abril hubo un nuevo reclamo generalizado (en Buenos Aires, Córdoba, Rosario) frente a la liberación de presos de cárceles y comisarías para que cumplan condena en sus domicilios, nuevamente a través de un cacerolazo que duró 16 minutos de intensidad sostenida (Infobae, 2020).

Una vez que bajó la intensidad, se impuso un contrapunto de grillos y llanto de una niña. A las 21 puntual, el aplauso a los médicos.

Bajo el lema “No nos van a callar”, se convocó a través de las redes sociales un cacerolazo para el 7 de mayo. El reclamo apuntaba a una nueva extensión de confinamiento, la imposibilidad de trabajar para aquellos no vinculados bajo relación de dependencia y una situación económica que se agravaba cada vez más.

Nueva protesta el 25 de mayo contra el aislamiento obligatorio que el gobierno extendió una vez más hasta el 7 de junio.

Las protestas continuaron pero las interacciones fueron disminuyendo. A partir de mediados de junio, hubo un repliegue. Los aplausos que solían convocar a todos fueron mermando. Se dedicó un aplauso especial por los chicos. Mis registros diarios también se detuvieron en julio.

## Escucha e intercambio social / Escucha como práctica social

¿Qué tensiones sociales y políticas se juegan en el corazón de la audición?

Con el régimen de los sentidos afectado, en un escenario construido como territorio atravesado por procesos afectivos más allá de lo verbal y visual, se canalizaron apoyos o inquietudes por vía de la escucha, y también se vivió la política a través del sonido y la escucha.

“Los sonidos –sostiene David Toop– actúan sobre el cuerpo social y fisiológico como un elemento subversivo, un agente disruptivo y una fuerza vital” (2013: 223).

La experiencia impulsada por las prácticas sonoras y la escucha durante el confinamiento ayudó a entender las condiciones de crisis tanto social como política y permitió un fortalecimiento de lo que puede producirse en común, aun en condiciones extremas de aislamiento.

El escaneo por la topografía sonora de los balcones urbanos intenta ofrecer una interpretación de la vida auditiva, y cómo el tejido de lo privado y el de lo público se encontraron en un particular “territorio acústico”.



Pero también, intenta una reflexión sobre la experiencia auditiva incrustada dentro de los procesos de intercambio social.

En la escucha como práctica social las diversas voces compiten por ser escuchadas, y el acto de escuchar se pone en relación con las dinámicas sociales, que involucran la comunicación, la percepción y los sentidos.

La vibración, por ejemplo, puede plantearse no solo como una forma particular de energía que pasa a través del medio ambiente, sino también como generadora de formas de comunidad, porque “la vibración colapsa la distancia en favor del contacto táctil, llevando sujetos y objetos, cuerpos y cosas a un espacio de unión” (LaBelle, 2010: ix).

Entonces, la vibración como derecho a ser escuchado o sentido; o el eco, a partir de la repetición, leída como una manifestación de adhesión a la presencia del otro.

Si tomamos la retroalimentación entre eco y vibración como vínculo comunicacional entre personas y entornos, como sugiere LaBelle, también hay que tener en cuenta que esa retroalimentación está tensada por los procesos de interacciones sociales.

Esos estratos sonoros materiales y afectivos que se manifestaron durante el confinamiento ayudaron a sobrellevar una situación crítica y generaron solidaridades y enfrentamientos, pero, finalmente, dieron un sentido apretado y vivo de comunidad en el proceso de aislamiento social.

El ritmo de los encuentros, las sincronizaciones para producir sonidos o el desafío a la sincronización, produjeron experiencias de pertenencia.

El silencio y el ruido, que operan como puntos extremos en el espectro acústico, merecen una consideración especial en esta particular dinámica de la audición.

“Los ruidazos” que marcaron el pulso de las protestas durante el confinamiento brindaron la oportunidad de encontrarse con el otro, un momento productivo de intercambio en la construcción de la vida comunitaria.

Si consideramos el paisaje sonoro como una forma abierta de tensión política, como lo sugiere LaBelle, los conceptos de ruido y silencio deben ser ampliados en una escucha que no los reduzca a una mera perturbación ambiental dado que “proporciona una experiencia clave para el establecimiento de una comunidad acústica en ciernes” (LaBelle, 2010: 57).

Si la experiencia de los efectos de la COVID-19 alcanzó para reconfigurar los hábitos de escucha y los umbrales de audición, no lo sabemos con certeza. En todo caso, a partir de experiencias como las descritas en este artículo podemos reflexionar cómo se puede constituir una política cultural de los oídos.

Suspendidas las interacciones con “el afuera” y los otros, tal como se conocían y practicaban antes del confinamiento, podemos pensar la escucha no solo como

socialización a través del sonido –tal como se dio en la interacción entre los balcones, terrazas, patios– sino también como una estrategia a través de la cual se puede encontrar en la propia subjetividad detalles que no habían sido percibidos.

## Referencias bibliográficas

---

- Infobae (30 de abril de 2020). “Repudio generalizado a la liberación de presos: en algunos barrios se adelantó el cacerolazo”. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/04/30/repudio-generalizado-a-la-liberacion-de-presos-en-algunos-barrios-se-adelanto-el-cacerolazo/> (consultado el 14/12/2020).
- LABELLE, Brandon (2010). *Acoustic Territories, Sound Culture and Everyday Life*. Nueva York: Continuum.
- (2021). *Agencia Sónica: el sonido y las formas incipientes de resistencia* [Recurso electrónico], Bogotá: Brandon LaBelle-Jaén Universidad. [(2018) *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres: Goldsmith Press]
- LANGIERI, Marcelo (3 de abril de 2020). “La pequeña guerra de los balcones”. *Infobae*. <https://www.infobae.com/opinion/2020/04/03/la-pequena-guerra-de-los-balcones/> (consultado el 14/12/2020).
- NANCY, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- PALLASMAA, Juhani (2013). “Los ojos de la piel”, citado por David Toop (2013) en *Resonancia Siniestra*. Buenos Aires: Caja Negra, p. 140.
- SZENDY, Peter (2015). *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- TOOP, David (2013). *Resonancia siniestra. El oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

# Escucha e inscripción: lo oído, lo no oído, huellas de auralidad

Francisco J. Rivas (Tito Rivas)

Aunque puede decirse que la escucha es un suceso que ocurre siempre en presente<sup>1</sup>, dedicaré estas líneas a elucubrar sobre algunas geografías posibles de una escucha en pasado. Una viñeta que dibujará esbozos, perfiles, en los que quizá alcancen a intuirse los contornos –puntas de iceberg– de una pesquisa más grande que he venido emprendiendo y que tiene ver con pensar la escucha, el acto de escuchar y sus modos de inscripción desde una perspectiva arqueológica<sup>2</sup>. Nos concentraremos en plantear apenas un hilo de relato –ni cuerda ni ovillo– en el que se adivinan tejidos y, como parte de un telar más vasto, cuestionamientos en red sobre el tiempo de la escucha y la escultura de su huella, en relación con la historia aural.

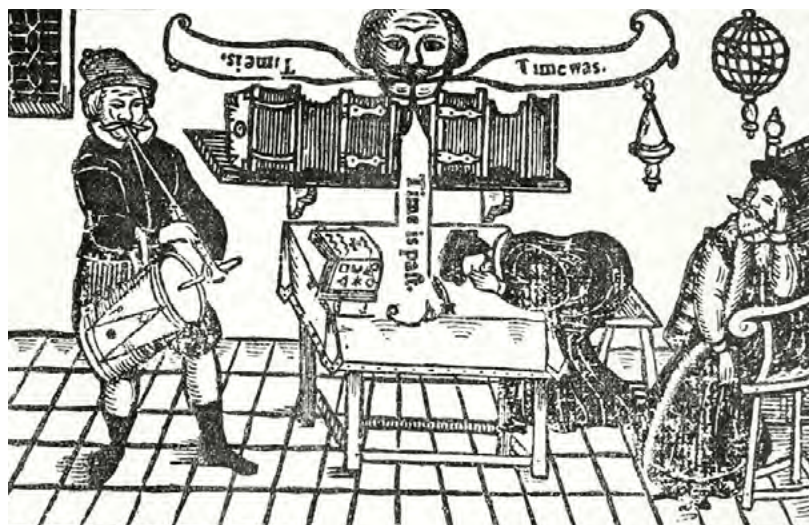
## Las cabezas parlantes y los tiempos de la escucha

Observemos por un momento el grabado –realizado en 1630– que da portada a la comedia del dramaturgo inglés Robert Greene, escrita en 1590: *The Honorable Historie of Frier Bacon and Frier Bongay* (Greene, 1630) [Imagen 1]. La placa nos muestra una escena en un estudio de trabajo, en cuyo centro superior se aprecia una “cabeza parlante”, empotrada en un muro sobre una repisa con libros. Según la historia, dicha cabeza albergaba un mecanismo que sería capaz de responder a “enigmáticas preguntas”, resolver aforismos, enseñar filosofía y ofrecer el secreto para edificar una muralla que protegería a Inglaterra de cualquier invasión extranjera. La cabeza –llamada en sus tiempos *brazen head* por estar hecha de cobre o latón– exhibe el rostro de un hombre en edad madura y cabello entrado, mente fruncida y bigote espeso, que pende sin cuerpo y de cuya boca se despliegan tres rollos o vírgulas, en distintas direcciones: una a la izquierda y puesta de cabeza que enuncia la frase *Time is*; otra hacia la derecha, sin inversión, que afirma *Time was*; y una tercera, deslizándose hacia abajo, que sentencia: *Time is past*.

---

<sup>1</sup> O una sucesión de “presentes”, que –*presentándose*– sustituyen y agotan el instante actual.

<sup>2</sup> He abordado estas temáticas en “Arqueología Aural. Discurso, práctica, dispositivo” (2017: 5-9) y en “Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha” (2019: 176-193).



**Imagen 1:** Portada de la edición de 1630 de *The Honorable Historie of Friar Bacon and Friar Bungay*, de Robert Greene. Grabador anónimo.

Estas últimas palabras parecen caer fatídicas como en cascada sobre un gabinete de trabajo en el que se aprecia un libro inscrito con extraños símbolos. A un lado yace el cuerpo del fraile Roger Bacon –notable filósofo y erudito medieval<sup>3</sup> postrado sobre la mesa y con el rostro semioculto por una mano. Detrás descansa también su colega y ayudante en la construcción del aparato, el fraile Bungay, dormitando en un sillón.

Según el relato en el cual se basó Greene para su comedia<sup>4</sup> –de autor desconocido, posiblemente mitad del siglo XVI–, los dos frailes medievales se embarcan durante siete años en la ardua empresa de conseguir, por medio de la magia y la alquimia, la fabricación de una estatua artificial que tendría el poder de emitir sonidos por sí misma. Una vez concluida debieron pasar sesenta días y sus noches en vela, vigilando el momento en que la cabeza habría de activarse y comenzar a hablar. Pero irónicamente, cerca de conseguir su objetivo, son dominados por el cansancio y se quedan dormidos en el momento justo en que la mágica cabeza parlante entra en funcionamiento y emite una tan inesperada como enigmática revelación, cuyo secreto y alcance quedarán ominosamente silenciados, ante la imposibilidad de ser escuchados por sus empeñados artifices.

La representación dramática de Greene se nutre de una tradición medieval y renacentista que atribuye a sabios y a filósofos-magos la confección de cabezas

<sup>3</sup> Roger Bacon (1214-1294) fue un destacado polímata compendiador de los saberes de su tiempo y precursor de las ciencias experimentales. Sobre las posibles relaciones de Roger Bacon con la magia: YOUNG, A. R. (1993: 10-22).

<sup>4</sup> Hay una edición que lo consigna en SHEPPARD, C. (1802).

parlantes artificiales. Según esta tradición, el príncipe Guillermo de París y el papa Gerbert d'Aurillac, así como los filósofos Alberto Magno y Robert Grosseteste, habrían construido estatuas sonoras que tenían la capacidad de moverse por sí mismas, de hablar, o de responder preguntas. Dado el carácter mágico de estos artefactos, se esperaba también que fuesen el medio para revelar verdades o secretos, e incluso adivinar el futuro. Por ello su creación era asociada al cultivo de saberes ocultos y de pactos demoníacos. La comedia de Greene hace recibir al filósofo Bacon –aquí retratado como un poderoso nigromante– el secreto de la cabeza parlante de un demonio llamado Belcephon. Sus instrucciones no indicaban, sin embargo, en qué momento la cabeza debía ponerse en funcionamiento. Derrotados por el cansancio de una larga espera, los frailes toman un descanso mientras dejan vigilando a su bufonesco estudiante Miles, a quien puede verse a la izquierda del grabado haciendo música para evitar quedarse dormido. Aun con la consigna de despertar a los magos en cuanto el artefacto entrara en operación, cuando la cabeza sorprendentemente se activa para emitir sus tres categóricas sentencias, al torpe Miles no le parece que la enunciación de esas lacónicas sílabas sea motivo suficiente y, terco, reclama a la cabeza que, de no tener algo más sabio que decir, no despertará a sus señores. No obstante, el artefacto permanece mudo y un instante después, se desprende de la repisa, cayendo al suelo y rompiéndose con tal estrépito que despierta a los frailes, quienes comprueban horrorizados que la cabeza, rota en pedazos, ha quedado en silencio para siempre...

\*

Me pregunto si este grabado y la historia retratada por Greene pueden funcionar como una metáfora para pensar el tiempo de la escucha y, más en específico, el *tiempo técnico* en el que esta puede llegar a ocurrir.

Hablar de la escucha, lo decía al inicio, usualmente se hace en tiempo presente, pues al menos para la experiencia, la escucha se manifiesta siempre en acto, en el acto de escuchar, y en ese acto ejerce su ser-deviniendo, que es inevitablemente un ser en presente: la escucha como presencia y como revelación de una Presencia (del ser que a través del sonido se hace manifiesto a una audición cualquiera). Siguiendo la metáfora de la cabeza parlante del grabado de Greene, podríamos figurarnos que la escucha en presente, que revela también cierta forma de la presencia, estaría expresada en la primera sentencia del mágico artefacto de Bacon: una escucha que, declarando *Time is*, propone su acertijo. La escucha es siempre un estar siendo; y ese siendo implica un despliegue temporal. Tal como lo intuyó Husserl (2002: 46-60), hay una correlación entre el tiempo que transcurre –el tiempo siendo sonido, por ejemplo–, y la escucha que ocurre, y que, mediante ese tiempo, se hace manifiesta ella misma.

Pero si queremos hacer el análisis temporario de la escucha, a la vez que considerar el tiempo presente del escuchar, es inevitable, también –puesto que así

opera el tiempo mismo–, pensar en *un tiempo pasado de la escucha*. La escucha ocurrida, escurrida a través de su eje temporal y que, conforme es-siendo, se va transformando inevitablemente en un *haber sido*, y en un  *fue*. Escucha también –sin perder peso ontológico–, pero escucha acaecida, que se ha dejado caer y ha dejado de caer. Escucha cuya cota de existencia se va depositando inexorablemente en los sedimentos de su propio pasado: el *Time was* al que alude la segunda sentencia de nuestra cabeza parlante.

En acto mágico, el artefacto emite –artificialmente– un sonido, una voz, y esa voz solo rompe el silencio para manifestar la condición temporaria que corresponde al ser de la escucha. Primero, como forma presente que se manifiesta en acto; después, como forma diluida, forma difusa que encuentra su ser en su dejar de ser en acto. Finalmente, la cabeza abre lacónicamente el horizonte de un espacio infinito en que la escucha queda esculpida. *Time is past*: estado que  *perdura* en su condición de huella  *fijada* justamente desde ese pasado.

## Los Colosos de Memnón: la voz inscrita en la piedra

En esa condición de pasado, de escucha que fue, se hace tangible la pregunta por la huella que deja el suceso de esa escucha, y acaso por la posibilidad de su inscripción en una forma de relieve en la que queda fija.

Las estatuas sonoras más famosas de la antigüedad son quizá los llamados Colosos de Memnón, un caso emblemático que combina la mitología, la historia y la coyuntura de un fenómeno sonoro producido por un evento geológico, así como la concurrencia de una inscripción de un acto aural.

Las afirmaciones de que una de estas estatuas emitía un sonido propio no habitan solamente en el terreno de la leyenda sino que hay datos que indican que se trató de un fenómeno sonoro que ocurrió realmente. Construidos en el siglo XIV antes de Cristo, estos gigantes gemelos tallados en piedra, de 18 metros de altura, fueron edificados a la entrada del templo mortuorio de Amenhotep III, en la ciudad egipcia de Tebas [*Imagen 2*]. Pero las noticias que les atribuyen la condición de estatua sonora no provienen de la antigüedad egipcia sino de la época helénica. En el siglo I a. C., coincidentemente con un terremoto (en 27 a. C.) que derribó la parte superior de uno de los colosos, se empezó a correr la voz de que una de las estatuas emitía un extraño canto al amanecer.



**Imagen 2:** Colosos de Memnón, siglo XIX.  
Fotografía de Antonio Beato. Brooklyn Museum.

Debido a que el sonido, descrito por algunos como un lamento, y por otros como semejante a “una cuerda de lira que se rompe”, se escuchaba en las primeras horas del día, la estatua sonora fue bautizada como Memnón, en referencia al héroe homérico, rey de Etiopía, cuya muerte a manos de Aquiles era llorada por su madre Eos –diosa de la aurora– dejando caer lágrimas de rocío al amanecer<sup>5</sup>. El fenómeno fue reportado por historiadores griegos y romanos como Estrabón, Pausanias, Publio Cornelio y Tácito, entre otros<sup>6</sup>.

A partir de estos relatos escritos, la noticia del sonido emitido por la antigua y enigmática estatua se dispersó por el territorio del imperio romano y motivó que personajes de toda índole se dieran cita en Tebas para atestiguar por sí mismos el evento e intentar escuchar a la estatua, en un curioso caso de turismo sonoro.

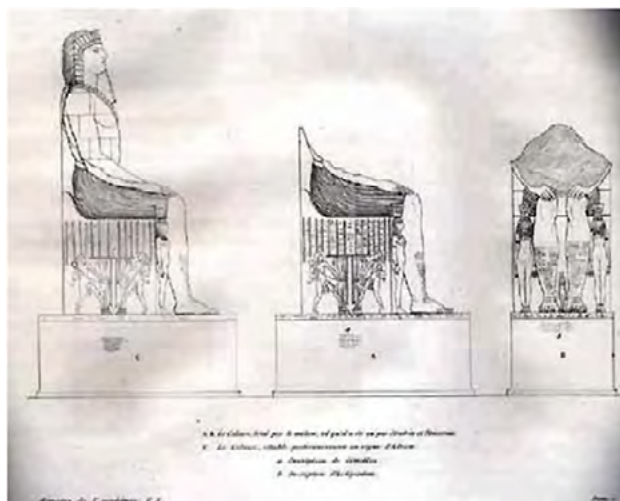
Pero la escucha del sonido del coloso de Memnón no solo fue narrada en textos de cronistas: muchos de los visitantes consignaron también su experiencia a manera de *graffiti*, inscribiendo en la base de la estatua el relato de lo que escucharon [*Imagen 3*]. Estos grafitos se conservaron tallados en la piedra. Se trata

<sup>5</sup> Sobre la identificación de la estatua egipcia con el nombre griego de Memnón, que es como se conoció durante toda la era grecolatina, ver GRIFFITH, R. D., (1998: 212-234).

<sup>6</sup> El primero en reportar por escrito el fenómeno fue Estrabón, en el año 20 a. C. (Strabo, 1917-1932: 123). Sobre las crónicas realizadas en la antigüedad sobre las estatuas de Memnón: BOWERSOCK, G. W. (1984: 21-32) y LETRONNE, A. J. (1833: 267-300).



de 127 inscripciones (escritas en un periodo que va del 20 a. C. al 196 d. C.<sup>7</sup>) que testifican cómo y cuándo fue escuchado el sonido y cuya epigrafía fue acometida por Jean Antoine Letronne en 1833 (1833: 344). Gracias a estos testimonios ha sido posible dar cuenta, cientos de años después, de la experiencia de escucha inscrita y registrada en la base de la propia piedra que emitía los sonidos (Rosenmeyer, 2018).



**Imagen 3.** El coloso de Memnón, estatua norte, detalle posterior al sismo de 27 a. C. y previo a su restauración. En la base se observan las inscripciones de los viajeros que narran su experiencia de escucha. Tomada de Letronne, A. J. (1881), *La statue vocale de Memnon considérée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce*. E. Fagnan, Ed., Primera Serie Antiguo Egipto. Segundo volumen, París: Ernest Leroux.

Pero no todos los visitantes tuvieron la fortuna de escuchar el sonido, y parece que no era tan regular su ocurrencia al amanecer. Es el caso del emperador Septimio Severo, quien viajó con toda su corte para escuchar a la estatua y aun acampando en tres ocasiones no logró hacerlo. No se sabe bien si debido a ello, o por algún temor supersticioso, Severo mandó restaurar la estatua caída y reconstruir la parte superior del cuerpo que el terremoto había derribado. Apenas restaurada, los reportes de escucha terminaron y la estatua volvió a caer en silencio, dejando de emitir su sonido para siempre.

Henos aquí con un interesante momento en que la memoria sonora y las técnicas de su escritura se tocan para ofrecernos ciertos índices de una posible reconstrucción histórico-arqueológica de un fenómeno aural<sup>8</sup>. Silenciado luego de

<sup>7</sup> Bowersock discute la hipótesis que fija el silencio de la estatua en 199 d. C., basado en descubrimientos de inscripciones que reportan el sonido con fecha posterior (1984: 24-27).

<sup>8</sup> La fascinante lista de vocablos utilizados para describir el acto de escucha inscritos en la piedra, en LETRONNE, A. J. (1833: 347-348).



su restauración, el lamento de Memnón quedó sin embargo inscrito en la piedra, grabando, registrando el acto de escucha al que activó con su presencia. Un esfuerzo de desciframiento, de interpretación sobre una *grafía*, permite imaginar esa escucha ajena, perdida entre la bruma del pasado.

¿Podemos observar en el interés que produjeron los colosos sonoros, tanto en el movimiento para intentar escuchar el fenómeno prodigioso como en el afán por registrar su escucha, un índice hacia la configuración de una memoria aural, mediada por la estatua como artefacto de producción sonora, en la que –en su propia piedra como *grafía*– se intenta fijar el registro del acontecimiento? En el fenómeno sonoro de Memnón un sonido que se persigue intenta ser registrado en un soporte, produciendo una forma de inscripción que lega una huella de una cierta experiencia de escucha. Una experiencia heredada a un auditor futuro que no podrá habérselas con el sonido, puesto que este ha sido silenciado (curiosamente aquí por falla o variante en el arreglo del “artefacto”, una suerte de obsolescencia) y por lo que la reproducción de tal experiencia aural será únicamente la que permita el soporte de inscripción. Reflexionando en esto me pregunto si no podemos encontrar en todo ello un preludeo que apunta hacia un acontecimiento pre-fono/gráfico. Si la escucha como acción perceptual es relieve en la impresión fenomenológica, la *grafía* que talla ese relieve con un volumen físico, en un soporte, en una piedra, inscribe acaso también el registro de esa huella, la huella del escuchar. En la estatua de Memnón, además, el relieve grabaría no solo la escucha individual sino la suma de los relatos, con un dibujo del *contorno* de una experiencia de escucha colectiva, que no solo reconstruiría en su conjunto el diapason de la experiencia sonora, sino también las *condiciones* en las que tal sonido fue producido y escuchado. ¿Podríamos, pues, llamar sin anacronismo, e intentando imprimir otro sentido al término, *fonografías* a estos registros de una escucha?<sup>9</sup>

Si bien Letronne concluyó que el sonido de la piedra pudo deberse a un fenómeno físico producido por el vapor y la temperatura, que producirían un efecto craquelante en la roca –un efecto natural que solo pudo producirse gracias a la fractura de la estatua (1833: 354-355)–, también existió una tradición que atribuyó el sonido de Memnón al concurso de máquinas sonoras. Massimo Pettorino (1999: 1321-1324) llega a especular con que la ocurrencia de Memnón coincidió con los años en los que pudo haber vivido Herón de Alejandría –no lejos de Tebas–, notable ingeniero griego, descubridor de los principios que permitieron la invención de los primeros autómatas sonoros. Más allá de lo difícil de demos-

---

<sup>9</sup> ¿Habría en la prefonografía una idea *a posteriori* aplicada forzosa o anacrónicamente a momentos literalmente no-fonográficos? O acaso la fonografía, como pienso, implica la capacidad de pensar en formas de inscripción sonora que en realidad poseen una historia antigua. Una historia en la que poco a poco se va forjando un concepto y unas condiciones de producción, desenlace técnico que se suscita en el siglo XIX. La idea de una *prefonografía*, que intento yo aquí y en mi tesis doctoral –en proceso–, también ha sido prefigurada por Baskevitch (2009).

trar que una máquina de Herón estaba detrás del sonido del coloso de Memnón, hay una tradición de saber –identificable sobre todo a fines del siglo XVI e inicios del XVII– que, basada en los diseños heronianos, intentó reproducir mediante artefactos mecánicos el sonido de la legendaria estatua, lo que inició una ruta que llevará a nuevas formas de fijación y de interpretación sobre el sonido en la temprana modernidad.

## Fijación y reproducción: máquinas sonoras manieristas

Para el siglo XVII, el coloso de Memnón formó parte de un listado de “sonidos prodigiosos” en torno a los cuales se articuló cierto dispositivo de saber/oír. La traducción en 1560 de los manuscritos griegos de Herón de Alejandría produjo un redescubrimiento de sus teorías neumáticas e hidráulicas, las cuales fueron aplicadas en la construcción de máquinas sonoras para los jardines manieristas, que competían entre sí para ostentar el poder y sofisticación de los monarcas que los patrocinaban (Sawday, 2007: 44)<sup>10</sup>. Buontalenti (circa 1580) aplicó los principios de Herón en la construcción de autómatas sonoros en las grutas de Pratolino, en Florencia, mientras que Salomón de Caus hizo algo similar en el *Hortus Palatinus* del castillo de Heidelberg entre 1615 y 1619<sup>11</sup>. Athanasius Kircher también publicó el diseño de un artefacto que emularía el sonido de la estatua de Memnón (circa 1650-1670), si bien con menos refinamiento técnico. Los saberes sonoros del siglo barroco, la *fonosofía*, como le llamaría Kircher, plasmaron un nuevo método de inscripción que, por una parte, estaba en continuidad con la tradición mágica de las cabezas parlantes; pero que, por la otra, les añadía la posibilidad de un mecanismo en el que un movimiento controlado y repetido por una máquina era capaz de articular y fijar el sonido en la estatua, produciendo una experiencia de escucha que quedaba *reproducida* en su diseño técnico.

Tal como podemos apreciar en los planos de las estatuas sonoras de Buontalenti, [*Imagen 4*], Salomón de Caus [*Imagen 5*] y Athanasius Kircher [*Imagen 6*], el sonido del autómata se consigue modelando y conduciendo las energías del agua y el aire. Las dos primeras se basan en el principio ideado por Herón que consiste en producir sonidos utilizando la fuerza del aire que es expulsado al trasvasar agua de un recipiente sellado a otro. En el caso de Kircher<sup>12</sup>, literalmente son los rayos de sol los que producirían el movimiento de una rueda dentada que percute unas cuerdas al interior de la estatua. En todos los casos era impor-

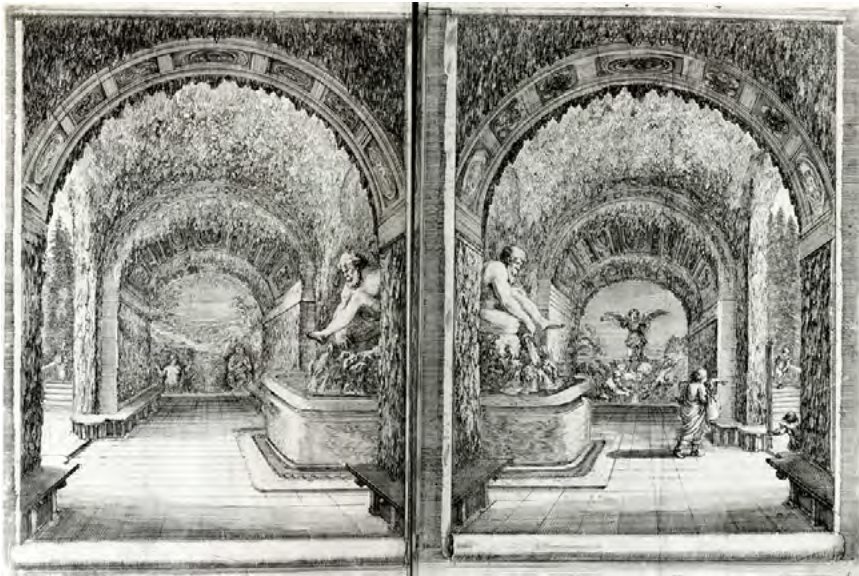
<sup>10</sup> Sobre los jardines manieristas ver STRONG R. (1979).

<sup>11</sup> Sobre la construcción de la villa de Pratolino iniciada por Francisco I de Medicis, ver VALLE-RIANI, M. (2014: 127-173). Para los diseños del *Hortus Palatinus* creado por De Caus al servicio del Elector del Palatinado Federico V y su esposa Elizabeth I de Inglaterra, ver DE CAUS, S. (1620 y 1624), YATES, F. A. (1972: 16-20).

<sup>12</sup> KLESTERUM, J. S. (1680: 215).

tante el ocultamiento del mecanismo para producir un efecto que maravillase a los espectadores, una característica del barroco en su vinculación con las primeras máquinas “mágicas” (Gorman, 2001: 59-70).

La comprensión por parte de la posteridad del fenómeno de Memnón se balancea entre la explicación sobrenatural o milagrosa y la explicación mecánica basada en el ingenio humano. En cualquiera de ambos lados de la balanza, el hecho nos permite, tal vez, estimar el deducible de la escucha que se perfila en las huellas de inscripción que ofrecen las diferentes versiones del artefacto parlante; estratos de saber/oír que pudieran abonar en la imaginación de las prácticas aurales de esos pasados que en ellos se dibujan y resuenan.

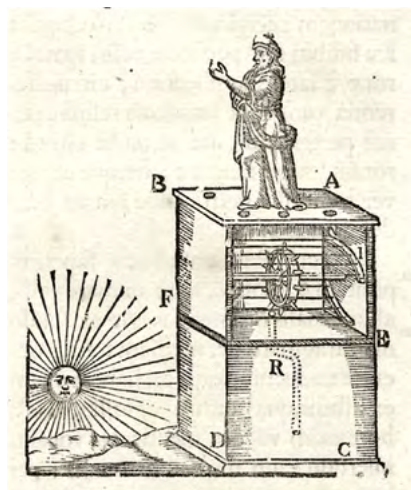


**Imagen 4.** Grutas subterráneas en la Villa de Pratolino, construidas por Bernardo Buontalenti con autómatas sonoros basados en los diseños de Herón de Alejandría. A la izquierda, la gruta de Pan, que se incorporaba, movía los ojos y tocaba una siringa de siete tubos. A la derecha, Fama, que emitía un sonido con su trompeta. Grabado de Stefano della Bella, en Sansone Sgrilli, B. (1742). *Descrizione della regia villa, fontane, e fabbriche di Pratolino*. Florencia: Tartini y Franchi, s/n de página.



**Imagen 5.** DE CAUS, S. *Les raisons des forces mouvantes*. Libro 1, Problema XXXV.

Para hacer una máquina admirable, la cual colocada al pie de una figura, emitirá un sonido al salir el sol, o cuando el sol brilla, de suerte que parecerá que la figura hace el sonido (traducción mía; s/n).



**Imagen 6.** Technasma II. Statuam conficere Memnoniam chordae sonum ad orientem solem edentem, en Klesterum, J. S. (1680). *Physiologia Kircheriana, Experimentalis*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergios, Liber VI, Sectio II, p. 215.

\*

¿Cómo se recoge, cómo se traza la huella de una escucha que ha dejado de ser? Quizá las cabezas parlantes y la tradición a la que pertenecen fuesen una suerte de impronta, de huella de una escucha a la que solo podemos acercarnos en la enunciación de su recuerdo. Impronta sin otra huella o impresión que aquella que la registra como lo acaecido y que postula de ello su condición definitiva de no ser más presente. Regresando –para concluir esta viñeta– al grabado del relato de Green, es de notar la intención del ilustrador al desplegar las tres sentencias sobre el tiempo de una forma circular. El *Time is* está puesto de cabeza, como sugiriendo el giro de la frase en un ciclo, en una cadena sucesiva y circular de *Time is – Time was – Time is past* que se prolonga. ¿Quiso el grabador transmitir esta condición de repetición en la escucha, esta reiteración de lo temporal en que se representa el *spin* de la escucha como el ciclo que va de su acto en presencia, a su desvanecimiento y de ahí a su fijación (en el tiempo, en la memoria, en el recuerdo o en la pérdida), para nuevamente volver a su re-actualización, a su reincorporación, a su re-producción? Al centro del giro de las sentencias sobre el tiempo y la escucha se encuentra el artefacto, la cabeza parlante. Como asumiendo que no solo es a través de ella que se posibilita la producción y la emisión de estos sonidos, sino que el mismo artefacto ofrece también la competencia de reciclar esta capacidad productiva suya, y de alargar los gestos parlantes, de tal manera que la escucha que los atestiguase entrase en un ciclo de reproducción en donde se hace, se esfuma y se disuelve o se conserva.

Concluyo pensando en la paradoja de que, a final de cuentas, los sonidos emitidos por los artefactos sonoros aquí comentados, o bien quedaron silenciados, o bien la noticia de su sonido pertenece solo a la huella de un registro que da cuenta de su escucha de manera externa, a través de la mediación del grabado o de la inscripción. En el caso de la *brazen head* de Bacon cabría pensar quizás en una auralidad superior que desborda a los personajes a cuadro, puesto que la audiencia a la que estaba dirigida su emisión sonora no pudo realmente escucharla. Acaso en el relato y en el grabado se plasma una suerte de escucha extradiagética, más allá de los oyentes –metaescucha–, que refiere a una narración más o menos omnisciente; o bien más acá, una escucha que solo existe en las entrañas mismas del artefacto. En el coloso sonoro de Memnón, la escucha se traslada a una inscripción en la piedra, también más allá del acto mismo pero refiriendo a él en una suerte de relato fenomenológico. Los autómatas sonoros manieristas, por su parte, orientan la escucha al mecanismo que la hace posible, asegurando en su repetición la posibilidad de reiterar o reproducir el acto de ser escuchados. En cada caso se puede pensar en una escucha que habita inevitablemente en los registros del artefacto, de tres maneras distintas, pero aludiendo siempre a formas codificadas de una impronta aural. Añadamos a esto la inscripción que por sí mismos implican los grabados, la imagen desde la que se dibuja y se hace intuir a la mirada el acto de escucha consignado. Las emisiones



sonoras quedan de alguna manera inscritas en el grabado, de tal modo que nos es posible conjeturarlas, comentarlas, imaginar que las escuchamos. Escritas sin saber a ciencia cierta –*a posteriori*, en el sentido de la experiencia– si esa inscripción corresponde a aquello que sonó o pudo haberse escuchado.

¿Serían tan poderosas estas imágenes, como para concentrar en sí –o al menos para detonar su imaginación o recrearlos– algunos de los procesos sonoros, epistémicos, tecnológicos mediante los que se ha venido configurando la *modernidad* de la escucha occidental? Este es al menos uno de los ejes que me he impuesto en la investigación que estoy realizando y de la cual este texto es un pequeño fragmento. ¿Será que nuestra lectura contemporánea, que goza del privilegio de mirar este paisaje cuatrocientos años después, encuentra injustamente en él un símbolo que pueda evocar un dispositivo de *saber/oír* que se gestó precisamente a partir de ese periodo –finales del s. XVI, principios del s. XVII– y que fue crucial para articular la manera en que hoy comprendemos la escucha y las tecnologías mediante las cuales nos acercamos a ella, la representamos y la reproducimos?

Acaso en esa hipotética escucha, encriptada en una imagen, inscrita en un relieve no sonoro, podamos activar –desde una renovada mirada y con un oído distinto– una arqueología aural, una *auditoría* que nos hable de esas formas y prácticas de oír que, muy lejos ya de su tiempo presente, dejan en su rastro y en su huella, una memoria inscrita y una imaginación que se recrean desde su futuro.

## Referencias bibliográficas

---

- BASKEVITCH, François (2009). *La mémoire des sons: la curieuse histoire d'un procédé technique*. Nantes: PDF en el sitio [academia.edu](http://academia.edu) del autor.
- BOWERSOCK, G. W., (1984). "The Miracle of Memnon". *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*, vol. 21, no. ¼, pp. 21-32.
- DE CAUS, Salomon (1615). *Les raisons des forces mouuantes avec diuerses machines tant vtiles que plaisantes: aus quelles sont adioints plusieurs desseings de grottes et fontaines*. Francfort: Jan Norton.
- (1620). *Hortus Palatinus A Friderico Rege Boemiae Electore Palatino Heidelberg Exstructus*. Francfort: de Bry.
- GORMAN, Michael John (2001). "Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque Culture of Machines". Daniel Stolzenberg, ed., *The Great Art of Knowing. The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*. Stanford: Stanford University Libraries.
- GREENE, Robert (1630). *The Honorable Historie of Frier Bacon and Frier Bongay. As it was lately plaid by the Prince Palatine his Servants*. Londres: Elizabeth Allde.
- GRIFFITH, R. Drew (1998). "The Origin of Memnon". *Classical Antiquity*, vol. 17, no. 2, pp. 212-234.

- HUSSERL, Edmund (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta.
- KLESTERUM, Joannem Stephanum (1680). *Physiologia Kircheriana, Experimentalis*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergios.
- LETRONNE, Antoine-Jean (1833), "La statue vocale de Memnon étudiée dans ses rapports avec l'Égypte et la Grèce". *Mémoires de l'Institut Royal de France*. Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris: Imprimerie Royale, tomo 10, pp. 248-359.
- PETTORINO, Massimo (1999). "Memnon, the vocal statue". Ohala, John J., Yoko Hasegawa, Manjari Ohala, Daniel Granville y Ashlee C. Bailey, eds. *14<sup>th</sup> International Congress of Phonetic Sciences*, San Francisco, pp. 1321-1324.
- RIVAS, F. Tito (2017). "Arqueología Aural. Discurso, práctica, dispositivo". *Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural: Antropologías de la Escucha* 3, pp. 5-9.
- RIVAS, Francisco J. (2019). "Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha". *El Oído Pensante*, vol. 7, no. 2, pp. 176-193.
- ROSENMEYER, Patricia A. (2018). *The Language of Ruins: Greek and Latin Inscriptions on the Memnon Colossus*. Londres: Oxford University Press.
- SAWDAY, Jonathan (2007). *Engines of the Imagination. Renaissance Culture and the Rise of the Machine*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SHEPPARD, C., (ed.), (1802). *The Famous History of the Learned Friar Bacon*. Londres: C. Sheppard.
- STRABO (1917-1932). "The Geography". *Loeb Classical Library*, 8 volúmenes, Textos griegos con traducción al inglés de H. L. Jones. Cambridge: Harvard University Press.
- STRONG, Roy (1979). *The Renaissance Garden in England*. Londres y Nueva York: Thames & Hudson.
- VALLERIANI, Matteo (2014). "Ancient pneumatics transformed during the early modern period". *Nuncius*, 29, pp.127-173.
- YATES, Francis A. (1972). *The Rosicrucian Enlightenment*. Londres y Nueva York: Routledge.
- YOUNG, Alan R., ed. (1659). *Friar Bacon His Discovery of the Miracle of Art, Nature and Magick*. Londres: Simon Miller.

# Apagá y calláte )) ))

Estudios Sonoros Latinoamericanos

Régimen Colonial de la Sonoridad/Bicolonialidad de la sonoridad: apuntes del antropoceno al bioecoceno<sup>1</sup>

Mayra Estévez Trujillo

*El hombre no tejió la trama de la vida  
es una mera hebra de la misma.*

*Lo que le haga a la trama,  
se lo hace a sí mismo.*

Ted Perry (inspirado en el Jefe Seattle)



Ruta del Régimen Colonial de la Sonoridad entre 1492-1536

Desde el 2004, en varias de mis publicaciones he acuñado, escrito y desarrollado alrededor y en torno de lo que he denominado Estudios Sonoros<sup>2</sup>, que los

<sup>1</sup> Algunas partes de este texto corresponden a mi tesis doctoral *Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Trabajada entre 2009-2016, en proceso de publicación.

<sup>2</sup> Estudios Sonoros es una categoría que acuñé entre 2004-2008, tras un proceso largo de investigación entre Quito y Bogotá. Estévez, Trujillo Mayra (2008). *UIO\_BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito: Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje. A partir del 2009, amplíé esta categoría pensada en y desde la Región Andina hacia la de Estudios Sonoros Latinoamericanos.



comprendo como una metodología de investigación y pedagogía, así como un campo emergente de los Estudios Culturales Críticos, en conjunción inter, trans y en algunas ocasiones contradisciplinar. Esto supone una serie de ejercicios y reflexiones que posibilitan develar los entramados de lo sonoro y la sonoridad respecto a la modernidad y sus construcciones discursivas de pretensión universal, las que han servido como escenarios para la administración de las estructuras de dominio, control y poder de larga duración.

Por otro lado, el agenciamiento de los Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica efectivamente tiene que ver con el desafío de pensar y actuar desde un lugar liminal, situado e histórico, entre las teorías críticas, las prácticas y las pedagogías, abriendo el debate sobre la producción de significados y los mecanismos de representación.

En cuyo caso, un campo como los Estudios Sonoros Latinoamericanos tiene la vocación de analizar los conflictos y debates culturales que dan forma a lo que denominamos sonoridad y, con este análisis, la incursión en posibles modelos teóricos que puedan contribuir a la generación de reflexiones informadas respecto a un acto aparentemente “natural” que obedece –repito de otra manera– a convenciones y relaciones que estructuran aquello que escuchamos. En tal sentido, la sonoridad puede ser categorizada como el conjunto de las formas y modos desde donde se genera lo sonoro y los Estudios Sonoros Latinoamericanos estarían en la capacidad de explorar esas formas y esos modos, su producción, uso y circulación, como también las dinámicas históricas, sociales y culturales que las determinan. Es así como caracterizo este campo emergente y no de otra manera.

A la luz de estas consideraciones y a partir del análisis de una serie de evidencias históricas y casuísticas contenidas en las crónicas de conquistas<sup>3</sup>, he distinguido un patrón, una forma de comportamiento pasada y presente que evidencia cómo un hecho particular, la conquista y colonización de nuestro continente, determina unos tipos de sociedades acústicas marcadas por prácticas sonoras cuyos efectos –en su momento– “novedosos” afectaron radicalmente las subjetividades, así como las sonoridades y acústicas existentes en los contextos precolombinos. Y con ello, un sucesivo giro sonoro planetario producto de acciones humanas, que las identifiqué como prácticas antropocéntricas amenazantes cuyos efectos serán condiciones de posibilidad para el surgimiento de lo que he caracterizado como Régimen Colonial de la Sonoridad.

Dicho aquello, al remitirme al Régimen Colonial de la Sonoridad me refiero a la puesta en marcha de lo sonoro en el contexto de prácticas antropocéntricas –repito– amenazantes que normalizan, regulan y vigilan patrones de expresión

---

<sup>3</sup> Denominaremos al conjunto de estos documentos como dispositivos cronísticos coloniales, que más allá de su linaje ideológico son útiles como tecnologías de inscripción de lo sonoro.

sonora<sup>4</sup> que históricamente resultan estructurantes tanto de dinámicas sociales como de estrategias de representación, y con ello, de producción de subjetividades e intersubjetividades. Cuyo pasado tiene que ver con la objetualización e instrumentalización de elementos como el hierro, la pólvora y seres vivos como perros y caballos, “introducidos” a modo de tecnologías para la destrucción, dominio y control, que constituyeron un medio eficaz en los primeros momentos de represión y conquista de nuestro continente y se perpetuaron transatlántica y globalmente durante los últimos 529 años<sup>5</sup> como modos y prácticas sonoras dominantes de ser, estar y hacer. En este sentido, la formación del patrón o Régimen Colonial de la Sonoridad debe comprenderse como un proceso histórico irregular y heterogéneo aún presente en nuestros contextos, desde el que podemos explicar fenómenos contemporáneos.

Cabe preguntarnos si la intromisión de artillería en la que se incluía la instrumentalización de perros y caballos como tecnologías para la destrucción generó entre los habitantes originarios afecciones similares y paralelas en su aparato auditivo<sup>6</sup> a las que actualmente provocan las tecnologías para la destrucción en la era de la reproductibilidad tecnológica, como –por ejemplo– los dispositivos acústicos de largo alcance o “sonic blaster” sobre las poblaciones contemporáneas que de manera global se manifiestan en torno a políticas de ajuste estructural; el cierre de fronteras; la falta de compromiso por parte de los líderes mundiales frente al cambio climático, entre otros problemas de orden social.

Para de alguna manera esclarecer este interrogante, propongo un ejercicio de peritaje cultural en torno a una de las crónicas contenidas en el libro *México antiguo*, una compilación de textos reescritos por el fraile Bernardino de Sahagún con base en las narraciones de informantes indígenas de aquella época. Me interesa, en este caso, el episodio acerca de los mensajeros que Moctezuma envió a la mar para recibir y obtener noticias del conquistador Hernán Cortés y su tripulación, en esta narración que la caracterizaré como inscripción sonora<sup>7</sup>, y en la que podemos evidenciar testimonios inéditos respecto al asombro y las afecciones sensoriales que los mexicanos antiguos experimentaron cuando fueron azuzados por un disparo propiciado desde un arcabuz. La narración se desarrolla de la siguiente manera:

---

<sup>4</sup> Entendiendo que la sonoridad es un mecanismo hermenéutico y epistemológico que permite interpretar el mundo.

<sup>5</sup> La categoría Régimen Colonial de la Sonoridad la acuñé entre 2009-2016 en la constatación de varios documentos cronísticos de conquista. El Régimen Colonial de la Sonoridad opera como una lógica organizadora de lo sonoro y las sonoridades posible de explicar en tanto formación histórica en el contexto del sistema mundo moderno-colonial.

<sup>6</sup> Y con ello, la afección de sus sistemas sensoriales.

<sup>7</sup> La noción de inscripción sonora la caracterizo como una tecnología escrituraria presente en los textos cronísticos de conquista. Con aquello me refiero a que la escritura operaba en aquel entonces como una forma de registro sonoro cuya existencia fue previa a la invención del fonógrafo en el siglo XVIII por Thomas Alva Edison.

Mucho espanto le causó el oír cómo se desmaya uno; se le aturden a uno los oídos. Y cuando cae el tiro, una como bola de piedra sale de sus entrañas: va lloviendo fuego, va destilando chispas, y el humo que de él sale, es muy pestilente huele a podrido, penetra hasta el cerebro causando molestia. Pues si va a dar con un cerro, como que lo hiende, lo resquebraja, y si da contra un árbol, lo destroza hecho astillas, como si fuera algo admirable, cual si alguien le hubiera soplado desde su interior. Sus aderezos de guerra son todos de hierro: hierro se visten, ponen como capacete a sus cabezas, hierro son sus espadas, hierro sus arcos, hierro sus escudos, hierro sus lanzas. Los soportan en sus lomos sus “venados” tan altos están como los techos. Por todas partes vienen envueltos sus cuerpos, solamente aparecen sus caras. Son blancas, son como si fueran de cal. Sus perros son enormes, de orejas ondulantes y aplastadas, de grandes lenguas colgantes; tienen ojos que derraman fuego, están echando chispas: sus ojos son amarillos, de color intensamente amarillo. Sus panzas, ahuecadas, alargadas como angarilla, acanaladas. Son muy fuertes y robustos, no están quietos, andan jadeando, andan con la lengua colgada. Manchados de color como tigres, con muchas manchas de colores. Cuando hubo oído todo esto Motecuhzoma se llenó de grande temor y como que se le amorteció el corazón, se le encogió el corazón, se le abatió con angustia<sup>8</sup>.

¿Pero cómo interpretar el carácter cognitivo y sensible de la percepción de estos eventos dramáticos en y desde la lógica de quienes los vivieron? El propio relato presentado habla de los efectos que causó la escucha de la explosión estruendosa de un arcabuz, cuya detonación, según podemos deducir, pudo haber causado lesiones al oído como órgano destinado a la recepción de sonidos, provocando el aturdimiento y, como consecuencia, el desmayo. De otro modo, la percepción sonora de este relato se desarrolla multisensorialmente. En tal sentido, podemos deducir que la onda explosiva provocada por el arcabuz ocasionó asombro, admiración, espanto, temor, abatimiento, angustia, acrecentando el trauma de la conquista desde una perspectiva sensorial, y con ello, la alteración de la sonoridad como parte del complejo de interacciones que suceden en un mismo acto perceptivo<sup>9</sup>.

El “fin del mundo”, o de múltiples mundos, sus epistemologías y poéticas como las *mayas* que convivían con las sonoridades traídas por el *Mot-Mot*, el pájaro de

<sup>8</sup> Informantes de Sahagún, “Códice Florentino”, pp. 335-336.

<sup>9</sup> A esta estrategia de invasión y conquista se sumaron las epidemias y enfermedades traídas de occidente, la expoliación de las poblaciones como reflejo de un período de cruel opresión, los suicidios individuales o colectivos, las prácticas de abortos –que, me atrevería a sostener, revelaban un talante respecto a la pervivencia entre las poblaciones indígenas–.

la cola en equilibrio, curandero valiente, sagrado, así como los pitos, las sonajas, las volutas de sonido que salían del parche del atabal para tocar el sol, serían suspendidas por yuxtaposiciones y emplazamientos de sonoridades provocadas por armas nuevas y mortíferas que entrarían por la boca del mar. De esta manera, se consolidaría un tiempo sonoro dominado por las armas, los rayos y los truenos artificiales de la pólvora, así como los ladridos y relinchos de animales que parecían extensiones directas de los colonizadores.

En otras palabras, la “civilización occidental” introdujo acciones de guerra y evangelización a través de dispositivos/tecnologías de la destrucción que modificaron las sonoridades existentes en nuestro continente, dando paso a la generación de una ruta marcada por el exceso de decibeles sobre los oídos de poblaciones enteras. En efecto, quedan en entredicho postulados de especialistas como Enric Pol, responsable de Psicología Social y Ambiental de la Universidad de Barcelona, quien ha manifestado que para comprender a las sociedades contemporáneas en los contextos de contaminación sonora, no hay que mezclar las dimensiones vivenciales y culturales con las dimensiones técnicas. Como podemos esclarecer se trata de todo lo contrario, no se puede comprender a las sociedades contemporáneas sino a través de las articulaciones históricas que han moldeado las circunstancias culturales dominantes a través de sus operaciones tecnológicas.

En este orden de ideas, podríamos advertir desde una perspectiva situada que el surgimiento de las contaminaciones acústicas es posible en un proceso de larga duración mediante el uso generalizado de las tecnologías de destrucción, cuya dimensión sonora tendrá hasta nuestros días diferentes modalidades en la generación de ruidos molestos e insoportables de escuchar para los campos perceptivos de animales humanos y no humanos. Dimensiones sonoras que, por cierto, deben ser consideradas como un conjunto o conjuntos de acciones vinculadas a las prácticas antropocénicas amenazantes pasadas y presentes, de orden político, cultural, económico y social. Acciones que, por cierto, determinan históricamente lo audible respecto a lo inaudible y operan como condiciones de posibilidad que dan forma al Régimen Colonial de la Sonoridad, presente en nuestros contextos.

Así, desde 1945 tras la puesta en marcha del Proyecto Manhattan, ejemplo del patrón antropocéntrico dominante o amenazante, que permitió la alianza entre ciencia, industria, política y milicia con la “creación” de la bomba atómica, un arma de destrucción masiva arrojada sobre las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki, se han registrado un sinnúmero de detonaciones de todo tipo. Estas detonaciones – “pruebas y ejercicios militares” – han provocado la emisión de ondas de presión acompañadas de estallidos bruscos y estruendosas explosiones como antesala de la contaminación radioactiva<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Estos ejercicios militares son parte de un contexto contemporáneo marcado por una lógica belicista que se ha cobrado cientos de vidas humanas y que causó la migración forzada de

Estos caminos peligrosos, por los cuales como especie de manera dominante se nos ha obligado a transitar, efectivamente han sido objetados por la lucidez de voces como la que en su momento tuvo la científica y bióloga marina Rachel Carson. A decir de Carson, en la historia biológica ningún organismo ha sobrevivido por mucho tiempo una vez que su medio ambiente se hizo inadecuado para ello. Pero ningún organismo –nos dice– excepto el hombre ha corrompido deliberadamente su propio ambiente vital (1969: 19, 282-283).

La visión estrecha y atomizada del ser humano y su huella antropozoica, que se ha generalizado y naturalizado en perjuicio de los seres vivos, humanos y no humanos, sus entornos naturales, urbanos, rurales, y con ello el detrimento y decadencia de la calidad acústica, cada día nos deja como una humanidad desprovista de la heterogeneidad de voces, cantos, susurros de especies que nosotros no creamos. En su lugar, el dominio de una yuxtaposición de emplazamientos de ruidos, vibraciones de maquinaria de todo tipo, dejan tras de sí una huella ecológica sonora que a todos oídos genera, por ejemplo, la paradoja de que en ciudades selváticas como Iquitos, en Perú, el ruido oscile entre 90 y 115 decibeles. Rachel Carson lo ha determinado en medio de una primavera sin voces, sin el coro de los petirrojos, pájaros, gatos, palomas, urracas, cuervos, y decenas de voces de aves: “ahora no tenían sonidos, sólo el silencio se extendía sobre los campos, bosques y pantanos” (1969: 12).

La referencia a Rachel Carson nos recuerda que vivimos en un presente peligroso, caracterizado actualmente por una dolorosa emergencia sanitaria que nos ha obligado al confinamiento. Paradójicamente, varios estudios advierten sobre la reducción de las molestias sonoras como efecto del encierro masivo. Es consecuente suponer que el cese de las actividades humanas en época de pandemia generó la reducción de la presión e impacto de las fuentes de ruido producto de las actividades humanas. En este sentido, han sido útiles los mapas de medición para la regulación de la contaminación acústica: varias ciudades del mundo han acudido al uso de esta herramienta, que permite identificar la presión de agentes contaminantes como el tráfico vehicular en las avenidas arteriales y principales<sup>11</sup>.

Considero que, adicionalmente, estas mediciones ponen en evidencia una dimensión del Régimen Colonial de la Sonoridad. Me refiero a la Biocolonialidad de la Sonoridad, es decir, a los hábitos de producción y consumo de lo sonoro

---

sociedades civiles de países como Colombia, Guatemala, Yemen, Irak, Siria, Sudán del Sur, Somalia, Afganistán. Aquí un enlace que muestra las detonaciones referidas: [https://www.youtube.com/watch?v=dGFkw0hzW1c&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=dGFkw0hzW1c&feature=emb_title)

<sup>11</sup> Queda preguntarnos si los espacios vecinales, familiares, íntimos y privados no fueron los lugares en los que albergamos espectros acústicos estrepitosos, como producto, por ejemplo, de las violencias ejercidas contra mujeres, niñas, niños y adolescentes, que al parecer durante la pandemia de la COVID-19 se exacerbaron a lo largo y ancho del planeta, ocasionando una forma de estrés en la que el ruido pudo haber sido producido y recibido de la peor manera. Sin duda, estos son temas pendientes para los Estudios Sonoros Latinoamericanos.

que se generan como una de las secuelas de patrones corporativos, que además de incidir en procesos de concentración y desigualdad extrema<sup>12</sup>, establecen reglas y normas de mercado en las que nos vemos inmersos, mediante el despliegue de tecnologías de gobierno y mecanismos de persuasión sutiles pero tremendamente efectivos a la hora de impactar en los usos y generación de lo sonoro. Dicho sea de paso, en el contexto de avanzadas urbanas sin precedentes que condicionan a las ciudades latinoamericanas como ciudades densamente ruidosas.

En consecuencia, la Biocolonialidad de la Sonoridad obedece a regímenes de verdad que nos determinan como sujetos deseantes ligados a estilos de vida y lógicas de consumo basadas en el sueño prometeico del desarrollo y, con ello, del “dominio” del mundo. Mientras que por doquier sea nuestro paso, instalamos disonancias que producen ambientes caóticos y recargados, como resultado de una tendencia postindustrial e inoperante a la hora de reciclar los desechos diariamente generados, que convierte al planeta en un vertedero en el que los estímulos estridentes son el rastro ruidoso de una especie cuya aparente “fuerza” geológica, por más que lo intente, no puede acabar con la vida.

## Vivo pasada de ruido))) ) ) )

*Yo me siento una molécula así, pero yo siento que si hasta una molécula cambia todo cambia, algún cambio hace esa molécula.*

*Yo me siento una bolsa de células que si hace algo bien hay una cadena que va hacer algo bien.*

*¿Sí me entiendes?*

María Andreina Gutiérrez Contreras<sup>13</sup>

Pese a las vicisitudes que hemos experimentado como especie en esta época de pandemia, en los informes que circulan en la prensa popular se advierte respecto a la reducción del ruido sísmico como efecto de la parálisis de sectores

<sup>12</sup> El Informe Oxfam advierte sobre casos escandalosos de la concentración de la riqueza. Lo que más llama la atención es la concentración en un pequeño grupo de personas, fundamentalmente hombres que cuentan entre sus arcas billones de dólares. Este fenómeno, acrecentado y claramente evidenciado en el contexto de la pandemia, ha supuesto que tal puñado de hombres posea más riqueza que el 60% de la población mundial entera, al mismo tiempo que 735 millones de personas viven en condiciones de pobreza extrema. Esta población tiende a crecer en el contexto de estados frágiles cuyas instituciones en nuestro continente están infradotadas.

<sup>13</sup> Mientras estaba organizando este texto, me encontraba de manera paralela y simultánea en el desarrollo de un proceso de investigación audiovisual sobre la migración en el contexto de pandemia. En este proceso conocí a María Andreina, una joven venezolana de 23 años, madre cabeza de familia y líder migrante en Ecuador. Estas son sus palabras, resueno con ellas.

productivos y de la movilidad restringida, reflejadas en la poca circulación de personas y de los medios de transportación públicos y privados. Todo indica que el fenómeno de la crisis sanitaria mundial llama la atención respecto a la era geológica en la que vivimos, marcada por el antropoceno, cuya dimensión sonora es estrepitosa e inarmónica. Esta circula globalmente a partir de 1492 con la colonización de nuestro continente, marcando una pauta organizadora belicista dada no solamente en el “campo de batalla”, sino también en el tejido de la vida cotidiana, cuyos altos decibelios fomentan lo que he caracterizado como Régimen Colonial de la Sonoridad, y con él, la Biocolonialidad de la Sonoridad<sup>14</sup>.

Efectivamente, las acciones y hábitos antrópicos que imponen históricamente su ruido de avanzada eliminan de manera sistemática la heterogeneidad sonora del planeta, así como la calidad acústica de los seres vivos humanos, no humanos y sus entornos. Aquello, lastimosamente, nos proyecta como una especie geológica depredadora de la superficie de la tierra y la atmósfera que la cubre para nuestra propia supervivencia.

No obstante, el silencio experimentado en los días de confinamiento también nos deja algunas experiencias en las que habrá que trabajar y reflexionar para poner en marcha cuanto antes algunas estrategias que, por pequeñas que parezcan, pueden replicarse en varios escenarios. En tal sentido, desde nuestros territorios más inmediatos urge la puesta en marcha de mecanismos de autorregulación respecto a la emisión de ruidos molestos, que en el mejor de los casos deberían ir a la par de políticas públicas y de control de mercados, que por un lado lo intervengan y lo regulen en su función aparente de “ordenador” de necesidades y gustos humanos, y que por otro, exploren estrategias pedagógicas que mitiguen y llamen la atención respecto a los hábitos que generan y producen presiones acústicas a través de altos decibelios.

Este tipo de mediaciones podrían ser parte de procesos ampliados e intersectoriales que promuevan el bien común, comunitario y colectivo, al mismo tiempo que inspiran e inciden en la transformación de prácticas culturales que en el presente influyen en diversos aspectos de la crisis medioambiental. Estas mediaciones, además, podrían estimular el ejercicio de una sana política en la que sea posible configurar un mejor futuro.

Quizá podemos imaginar una “nueva normalidad” si desde nuestros escenarios de reflexión-acción, de gestión cultural y artística, somos capaces de aportar a un nuevo sueño de fraternidad con y desde el cuidado de nuestro planeta, en pos de la prevalencia de nuestra propia especie en el contexto de la vida que nosotros no creamos. En cuyo caso, quizá cabe reactivar reflexivamente los espacios académicos, artísticos y culturales desde una perspectiva crítica y autocrítica

---

<sup>14</sup> Lo sonoro se configuraría como un espacio dominante estrechamente ligado a la progresiva instalación de una lógica dominante basada en el ejercicio de lo bélico.

que genere lazos con acciones sociales y comunitarias concretas, cuya preocupación es el cambio climático y las múltiples contaminaciones que hemos sido capaces de generar.

La crisis civilizatoria occidental actual, marcada por una pandemia global, podría ser una oportunidad para dar un giro de tuerca del sistema mundo al sistema vida/sistema tierra, del antropoceno al bioecoceno, así como de la escucha de experiencias humanas que milenariamente han asumido la responsabilidad con la tierra, nuestro único hogar<sup>15</sup>. Tierra que, por supuesto, no podemos salvar: somos una especie extremadamente predatoria, la mayoría de las veces demasiado pretenciosos y a claras luces completamente vulnerables. No obstante, si nos diéramos la oportunidad de reconocer que no somos el centro y la medida de todas las cosas, podríamos quizá cambiar nuestros modos de ser, estar, hacer y de manera más saludable intentar restablecer los vínculos entre nuestra propia especie, con otras especies y con la naturaleza. Vínculos por cierto ancestrales, que nos han traído hasta aquí a través de un proceso evolutivo de millones y millones de años.

## Referencias bibliográficas

---

- BOFF, Leonardo (1996). *Ecología: grito de la Tierra, grito de los pobres*. Madrid: Trotta.
- (2002). *El cuidado esencial: ética de lo humano, compasión por la tierra*. Madrid: Trotta.
- CAÑATE, Alonso Rosa María (2015). *Privilegios que niegan derechos: desigualdad extrema y secuestro de la democracia en América Latina y el Caribe*. Septiembre 2015, Oxfam Internacional.
- CARSON, Rachel (1969). *Primavera silenciosa*. São Paulo: Melhoramentos.
- ESTÉVEZ, Trujillo Mayra (2008). *UIO\_BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito: Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje.
- (2016). *Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica, del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Tipo de material: archivo de ordenador. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Nota de disertación: Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- SAHAGÚN, Bernardino (1980). *El México antiguo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

---

<sup>15</sup> En nuestro continente existen poderosas experiencias de pueblos y nacionalidades indígenas que han pervivido a los embates colonizadores y que, desde esta pervivencia, siguen manteniendo vínculos ancestrales y sagrados con la tierra.



# Escucha performativa y activismo (trans) feminista: Lastesis y sus resonancias sono-corpo-políticas

Victoria Polti

## Introducción

El 18 de noviembre de 2019 la colectiva artista feminista Lastesis<sup>1</sup> convocó a mujeres y disidencias sexo-genéricas a sumarse a la performance “Un violador en tu camino” para denunciar la violencia patriarcal en la Plaza Aníbal Pinto, Valparaíso, Chile<sup>2</sup>.



Lastesis, foto Radio LaChimba / InfoGEI

La asistencia de alrededor de 50 *performers* cumplió las expectativas de esta colectiva, sin embargo una semana después realizaron una segunda intervención en Santiago de Chile de la que participaron más de 2.000 mujeres y disidencias como parte del día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, que fue grabada y viralizada en redes<sup>3</sup>. En pocos días esta performance

<sup>1</sup> Lastesis está integrada por Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y Sibila Sotomayor Van Rysseghem.

<sup>2</sup> Valparaíso 20/11/2019 <https://www.youtube.com/watch?v=9sbcU0pmViM>

<sup>3</sup> Santiago de Chile 25/11/2019 <https://www.youtube.com/watch?v=YHWnnPWFsBM>

no solo se extendió en la región sino que se replicó exponencialmente en numerosas ciudades a miles de kilómetros, lo que demuestra la escala planetaria de la opresión de género<sup>4</sup>.



Flyers publicados en Instagram #lastesis, noviembre de 2019.

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=V27md\\_1h2FA](https://www.youtube.com/watch?v=V27md_1h2FA)

La conformación de Lastesis como colectivo interdisciplinario un año y medio atrás (y el motivo del nombre) había tenido por objeto la difusión de tesis feministas. Comenzaron llevando a escena *El calibán y la bruja* de la escritora y activista italo-estadounidense Silvia Federici, y para la performance “Un violador en tu camino” trabajaron con algunos postulados centrales de la antropóloga Rita Segato, como la idea de que las violaciones no son hechos sexuales aislados, sino prácticas político-sociales sistematizadas.

En particular, “Un violador en tu camino” había surgido unos meses atrás como parte de una obra performática más amplia conformada por otras intervenciones de alrededor de quince minutos. Iba a ser estrenada en octubre de ese año, pero el estallido social en Chile del 18 de octubre hizo que se suspendiera. Uno de los motivos que origina justamente esta intervención performática es el uso sistemático de la violencia sexual por parte del Estado contra mujeres y disidencias en el marco de las protestas sociales.

El uso de la quinta estrofa del himno de los carabineros de Chile (*Orden y Patria*, de enseñanza obligatoria en las escuelas primarias durante la dictadura de Pinochet), la incorporación de sentadillas, vendas y ropa provocadora, dan cuenta de una puesta híbrida intercorporal, gestual, semántica, visual y sonora.

A partir de este caso indagaré cómo estas prácticas performáticas, al ser de carácter fuertemente estético, colectivo y público, tendrían el potencial de reconfigurar las agencias políticas plurales, visibilizando de modos novedosos las violencias ejercidas hacia mujeres y feminidades. Sostengo aquí que estas prácticas artivistas y los modos en que estas permiten construir, disputar y transformar corporalidades situadas, memorias y sentidos identitarios poseen una eficacia performativa basada no solo en el hecho de “poner el cuerpo” sino también en disrupción de los regímenes aurales desde una escucha que podríamos denominar *performativa* y un uso agentivo de las sono-corpo-materialidades.

## Escucha performativa

Numerosos autores han dado cuenta de la escucha como una práctica senso-perceptual a través de la cual los sujetos identificamos, valoramos, actualizamos y *performamos* los diferentes contextos socioculturales (Feld, 1984; Clifford y Marcus, 1986; Augoyard, 1995; Earlmann, 2004; Drobnick, 2004; Domínguez, 2007; Samuels, Meintjes, Ochoa, Porcello, 2010; Sterne, 2012, entre otros). El concepto de *culturas aurales* propuesto por Drobnick (2004) nos permite comprender las maneras de escuchar socialmente compartidas y culturalmente determinadas. Para Sterne (2003) los regímenes aurales están asociados a las prácticas y culturas de la escucha, “nos hablan de idealizaciones de la escucha y cómo se supone que esta debería practicarse”. Al respecto, Ana María Ochoa (2006) problematiza a través del concepto de “división de trabajo aural”

los modos en que los sujetos disputamos sentido a través de las prácticas sonoras (discursos, entextualizaciones y recontextualizaciones) legitimando ciertas modalidades de escucha por encima de otras. Por su parte, Ana Lidia Domínguez (2019) plantea que a través de la escucha los sujetos construimos al *otro*. Hay tensiones entre la escucha y la sonoridad donde se ubican los disensos estéticos acerca de lo que es música, ruido, sonidos significativos o despreciables, que dependerán de las subjetividades y las escuchas socialmente diferenciadas<sup>5</sup>: la escucha también puede ser sometida, controlada, subsumida o violentada a través de diversas estrategias de control que operan bajo los principios de la violencia acústica. La dominación sonora es una manifestación concreta del ejercicio del poder, que no solo se revela como agresión sino como una imposición de voluntades. En este sentido destaca el concepto de “escucha colonizada” de Mayra Estévez (2016), para quien la huella sonora de la tecnología, en nombre del progreso y el desarrollo capitalista, instauro el régimen del ruido en diversos paisajes culturales.

La escucha, por lo tanto, va más allá de lo que sucede en términos acústicos y sus implicancias físicas y fisiológicas. Es un acto experiencial, situado, y por ende corporal y relacional. Puede partir de determinadas materialidades sonoras como la voz, el sonido de un avión o un paisaje sonoro rural o urbano y aun de *inmaterialidades sonoras* (como escuchar voces que no provengan de fuentes situadas o la evocación de algún fragmento musical o determinados ruidos o sonidos ambiente). Pero cuando escuchamos también estamos reafirmando una determinada forma de hacerlo. Para Nina Eidsheim (2009), “el timbre vocal no es el resultado de un cuerpo esencial [sino el] resultado de una *performance* habitual que ha moldeado el cuerpo físico”. Es en virtud de este carácter *performativo* que considero central abordar la escucha como una herramienta estética y política.

Judith Butler (1990) ha denominado como *performatividad* al conjunto de actos iterables en el contexto de un cuerpo que consigue su efecto gracias a esa iteración (y su duración temporal sostenida social y culturalmente), entendiendo que lo iterable de la performatividad es justamente su capacidad de agencia; constituye así, tanto un acto de naturalización como de subversión. Centrada en los procesos de vocalidad y audibilidad pública, Natalia Bieletto (2020) retoma los aportes de Adriana Cavarero (2008) en relación a la importancia de conceptualizar la voz en tanto materialidad corporal y sus implicancias senso-perceptuales, y los aportes de Salomé Voegelin (2019) centrados en los mundos fenoménicos que el sonido y su escucha ofrecen a la conciencia permitiendo reimaginar las condiciones de posibilidad de lo establecido y el potencial de transformar las formas normativas de la percepción, y concluye que, en particular la performan-

---

<sup>5</sup> En medio de esta tensión también está el origen de los prejuicios, los racismos y los colonialismos sonoros, que suponen no solo una divergencia entre modelos perceptivos diferentes, sino una escucha construida desde una posición de superioridad (Domínguez, 2019: 99).

ce “Un violador en tu camino”, feminizó las formas de representación política transformándolas en su conjunto.

En este sentido propongo definir aquí la *escucha performativa* como una forma iterable y corpo-sintiente en la que vinculamos un espacio a una subjetividad, configuramos, damos sentido y disputamos regímenes aurales a partir de la escucha. No todos los sujetos escuchamos un mismo sonido en el mismo sentido (estético, perceptual, acústico, emotivo, biográfico o cultural), así como un mismo sujeto puede transformar la manera en la que escucha determinadas acústicas o auralidades en diferentes momentos, etapas o circunstancias de su vida. De igual modo, las condiciones de audibilidad dependerán de la forma en la que nos ubiquemos frente a estas normas y regímenes establecidos.

## Resonancias sono-corpo-políticas

Si bien la intervención performática “Un violador en tu camino” apela a un *collage escénico interdisciplinario y feminista* (Lastesis, 2021: 107) y, en este sentido, hay elementos intercorporales, gestuales, semánticos, visuales y sonoros, me centraré aquí en aspectos vinculados al sonido y la escucha.

En primer lugar diremos que sucede una escucha plural: hay una escucha del sufrimiento y la opresión patriarcal geopolíticamente situada, hay una escucha atenta a postulados que enuncian, denuncian y proponen nuevas trayectorias para el movimiento feminista, hay un trabajo de escucha colectiva donde se reinscriben y transforman estas problemáticas y postulados académicos en un lenguaje performático. Podríamos decir en este sentido que se produce una hermenéutica de la escucha, en la que ocurre tanto la reiteración como la disrupción de ciertas normas de audibilidad e inaudibilidad (entendiendo esta última como la condición de imposibilidad o dificultad del acto de escuchar) a partir de ciertos elementos que se ponen en relación en un acto creativo que da cuenta de una ubicación políticamente y geográficamente situada.

Lo que me interesa destacar es, por un lado, el uso de ciertas estrategias corpo-sonoras que han colaborado en la potencia política de la intervención y su alta replicabilidad; y por otro, el doble carácter local y planetario de la experiencia performática y su relación con una escucha performativa.



Foto AFP (Getty Images)

*Lastesis* han definido recientemente sus performances como “espacios de enunciación y de escucha” apelando además a la idea de *resonancias acuerpadas*<sup>6</sup>. Por un lado, la voz se convierte en una herramienta de agencia y potencia performativa. Estas voces se organizan a partir de una disponibilidad intercorporal y de la escucha en la que están interpeladas las trayectorias personales que en estos actos se colectivizan (siguiendo la consigna feminista “lo personal es político”) y en la que intervienen aspectos dialógicos fuertemente emotivos. La enunciación en tanto estrategia corpo-sonora se vincula con el *beat* que subyace a la performance, en cuya reiteración podemos encontrar cierta potencia performativa sostenida a través del acto corporal. Este *beat* articula las resonancias intercorporales y sonoras a través del ritmo, que es sostenido desde el cuerpo a través de los movimientos coreográficos y de la intervención de la voz que enuncia la letra. Las frases separadas por momentos “silentes” durante los cuales los cuerpos continúan moviéndose permiten escuchar las resonancias y potencian de manera alternativa (al uso tradicional de slogan y consignas políticas utilizadas en marchas) el momento del estribillo y mayor actividad corpo-sonora. De manera complementaria, podemos escuchar otras sono-corporalidades vocales como gritos, arenga y el ulule. En todos estos casos el cuerpo *habla* pero también implica una *escucha* (política), y lo hace a través de una performatividad específica.

La escucha en este sentido puede adquirir un carácter *rizomático* potenciada en tanto acción corporal en la experiencia colectiva. Rizomático porque la escucha

<sup>6</sup> Entrevista realizada por Julia Antivilo en el marco del Coloquio “Artivismo feminista y disidencias sexuales”, Toma Feminista del Museo del Chopo, modalidad virtual, 24/11/2020.



(tanto como el propio concepto de *collage* propuesto por la colectiva) no sigue una fuente jerarquizada, no hay un centro, sino que puede ser afectada o interpe-lada por múltiples puntos del espacio sonoro circundante. Esta capacidad agen-tiva de la escucha es lo que nos permite comprender el carácter experiencial, emotivo/afectivo y disruptivo de estas intervenciones.



Foto Latercera.com

El carácter local y geopolíticamente situado de la performance lo encontramos en la enunciación de fragmentos textuales que toman como base el himno a la policía (emblemático de la dictadura de Pinochet): “duerme tranquila, niña inocente, sin preocuparte del bandolero, que por tu sueño dulce y sonriente, vela tu amante carabinero”, o cuando enuncian “es femicidio, impunidad para mi asesino; es la desaparición, es la violación”, mientras realizan sentadillas (que remiten a una de las prácticas de tortura más utilizadas por los Carabineros, con el objeto de revisar si almacenan algo en su cavidad vaginal); o bien, en el uso de diacríticos como las vendas en los ojos (que representan a los heridos oculares por escopetas antidisturbios detonadas durante las protestas chilenas) y el uso del pañuelo rojo o verde (asociado al derecho al aborto). Si bien la letra remite en varias ocasiones a situaciones y localismos, ha sido adaptada y traducida a diferentes idiomas como el mapuche, inglés, hindú, portugués, catalán, griego, alemán, euskera, árabe, francés, turco y quechua, entre otros, y además se adaptó al lenguaje de señas para sordos.



Foto Daniel Leyton

La alta replicabilidad en apenas unas pocas semanas<sup>7</sup> y la facilidad con la que rápidamente se adaptaron versiones locales en ciudades culturalmente distantes de la geopolítica latinoamericana son particularmente llamativas. En la India agregaron *“en el nombre de la casta, en el nombre de la religión, desaparecemos, somos explotadas, llevamos la peor parte de la violación y la violencia en nuestros cuerpos”*<sup>8</sup>. En Turquía fueron detenidas siete activistas durante la performance y unos días después un grupo de diputadas enunció la letra de *“Un violador en tu camino”* en la Asamblea Nacional, mientras mostraban fotos de mujeres asesinadas por sus parejas<sup>9</sup>. En Brasil el fragmento que alude a los Carabineros es variado y en su lugar menciona el abuso de las niñas en sus hogares y su indefensión frente al Estado, y en una estrofa se exigió *“Justicia por Marielle Franco”*<sup>10</sup>; en tanto que en Bielorrusia una parte de la letra llamaba la atención sobre las detenciones masivas y las torturas en el país durante las

<sup>7</sup> Se han tomado registros y han circulado por las redes versiones de esta intervención performática en ciudades de Alemania, Austria, Bélgica, Bielorrusia, Brasil, Chile, Colombia, Chipre, Costa Rica, Cuba, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Grecia, India, Israel, Italia, Japón, Kenia, Kirguistán, Líbano, Marruecos, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Reino Unido, República Dominicana, Rusia, Túnez, Turquía, Uruguay y Venezuela.

<sup>8</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=gQsiyvl\\_F4E](https://www.youtube.com/watch?v=gQsiyvl_F4E)

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=wbEnWgSFLxY>

<sup>10</sup> Socióloga, feminista, política brasileña y militante de los derechos humanos asesinada por agentes del Estado el 14 de marzo de 2018.



protestas democráticas e incorporaron a la performance fotos de presas políticas detenidas por el Estado<sup>11</sup>.



Turquía (foto Reuters U Bektas)



India (foto EFE Rajat Gupta)

<sup>11</sup> <https://www.svaboda.org/a/31049071.html>

Indudablemente el uso de dispositivos portátiles y las redes han jugado un papel central. Sin embargo, considero aquí que lo que ha permitido esta replicabilidad exponencial ha sido la puesta en acto de una *escucha performativa* que ha vuelto posible la irrupción de una abyección aural<sup>12</sup> (Alegre y Hernández, 2018) desestabilizando desde sus márgenes el régimen aural patriarcal, y ha permitido a numerosas mujeres y feminidades afectar, recontextualizar y resonar sonno-corpo-políticamente con otras/otres.

## Conclusiones

A través de la performance “Un violador en tu camino” he querido indagar articulaciones posibles entre sonoridad, corporalidad y materialidad retomando el concepto de *escucha performativa*. El carácter reflexivo de la escucha posibilita reconocer afectaciones corporales, evocando trayectorias, memorias y adscripciones identitarias en las experiencias subjetivas e intersubjetivas; y a la vez, su carácter performativo nos permite apelar a la disputa de sentidos frente a determinados regímenes aurales dando cuenta de su dimensión política y simbólica.

Tanto la adscripción geopolíticamente situada de estas prácticas como su replicabilidad de alcance planetario dan cuenta de cierta eficacia performativa que podemos encontrar no solo en la recontextualización de prácticas híbridas intercorporales, gestuales, semánticas, visuales y sonoras, sino también en una escucha que hemos denominado performativa.

Escuchar en un sentido performativo ha implicado aquí una apertura, ha potenciado formas agentivas de participación, ha proyectado intervenciones políticas de carácter colectivo y público a escala, disputando sentidos fuertemente sedimentados.

Por último, considero de gran aliento la existencia de estas colectivas activistas feministas y sus aportes en el campo de la política y el artivismo, tanto como la confluencia que han sabido generar a partir de la intención de “bajar la teoría al vestuario, lo visual, lo gestual, lo sonoro”, en sus propias palabras. A través de una escucha performativa es posible descolonizar nuestra audibilidad y resonar colectivamente a partir de nuestras experiencias corpo-sintientes.

---

<sup>12</sup> Para Judith Butler lo abyecto designa “aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’, de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabitabilidad constituirá el límite que define el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales (...) el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler, 2002: 19-20).

## Referencias bibliográficas

- ALEGRE, Lizette y Oscar Hernández (2018). "Más allá de la abyección aural: hacia una escucha híbrida de la diferencia", ponencia presentada en el Coloquio *Modos de escucha: abordajes interdisciplinarios sobre el estudio del sonido*, Facultad de Música, UNAM, 10 de octubre de 2018.
- AUGOYARD, Jean Francois (1995). "La sonorización antropológica del lugar". *Hacia una antropología arquitectónica*. Amerlinck, M.J. (comp.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- BIELETTO BUENO, Natalia (2019). "Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI". *El oído pensante*, vol. 7. <https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/15055> (consultado el 20/06/20).
- , (2020). "Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública. El caso de la performance 'Un violador en tu camino' por Lastesis Senior en el Estadio Nacional de Chile". *Boletín Música*, Casa de las Américas, n° 54, julio-diciembre, pp. 71-91. <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletinmusica/54/p71-91%20Sonido,%20vocalidad.pdf> (consultado el 15/03/21).
- BUTLER, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- (1990). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.
- CAVARERO, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Div. Ciencias Sociales y Humanas.
- CITRO, Silvia y Manuela Rodríguez (2020). "La performance-investigación en la educación universitaria. Estrategias para la movilización, transformación y expansión de saberes encarnados", *Revista Ciencias Sociales y Educación*. Universidad de Medellín. [https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias\\_Sociales/article/view/3403/3023](https://revistas.udem.edu.co/index.php/Ciencias_Sociales/article/view/3403/3023) (consultado el 7/07/20).
- CLIFFORD, James y George Marcus (1986). *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. Editado con George Marcus, Berkeley: University of California Press.
- DOMÍNGUEZ, Ana Lidia (2019). "El oído: un sentido, múltiples escuchas". Dossier "Modos de escucha", en *El oído pensante*, vol. 7, n° 2, <https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/15071> (consultado el 20/06/20).
- (2007). *La sonoridad de la ciudad de Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*. México, Puebla: Porrúa.
- DROBNICK, Jim ed. (2004). *Aural Cultures*. Toronto: YZY Books.
- EARLMANN, Veit (2004). "But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound and the senses". *Hearing Cultures: Essays on sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg.
- EIDSHEIM, Nina (2009). "Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre". *Revista Transcultural de Música*, n° 13, pp. 1-9. Sociedad de Etnomusicología Barcelona. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946009> (consultado el 24/11/18).
- ESTÉVEZ TRUJILLO, Mayra (2016). "Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación" (Tesis Doctoral

- en Estudios Culturales Latinoamericanos). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- FELD, Steven (1984). "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology* 28/3, pp. 383-409.
- LABELLE, Brandon (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres, Goldsmith Press.
- LASTESIS (2021). *Quemar el miedo*. Buenos Aires: Planeta.
- MADRID, Alejandro (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *Revista Transcultural de Música*, nº 13, disponible en línea. [www.sibetrans.com/trans/trans13/art01esp.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art01esp.htm) (consultado el 3/04/12).
- OCHOA GAUTIER, Ana María (2012). "Sonic transculturation, epistemologies of purification and the aural public sphere in Latin America". J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge, pp. 388-404.
- (2006). "La materialidad de lo musical y su relación con la violencia". *Revista Transcultural de Música* nº 10, diciembre. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201001> (consultado el 3/04/12).
- SAMUELS, David y otros (2010). "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology". *Ann. Rev. Anthropology* 39, Nueva York, pp. 329-345.
- STERNE, Jonathan (ed.) (2012). *The Sound Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, NC: Duke University Press Book.
- TAYLOR, Diana (2001). "Hacia una definición de performance" <http://www.nyu.edu/tisch/performance>. (consultado el 30/07/10).
- VOEGELIN, Salomé (2019). *The political possibility of sound. Fragments of Listening*. Nueva York: Bloomsbury Academic Book.