



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Silencios
Intervención escultórica de la instalación sonora

Tesis
Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales

Presenta:
Anelli Guadalupe Jñaabi Castellanos Herrera

Director de tesis:
Maestro Fernando Ramírez Espinosa

Ciudad de México, México, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A una Loba Blanca nómada.

Agradecimientos

A Guadalupe Herrera, Luis Humberto Castellanos y Guadalupe Zamarrón por su apoyo durante tantos años, sus ánimos y amor para conmigo. A mi tutor y sinodales Fernando Ramírez, Francisco Quesada, Margarito Leyva, Sergio Medrano y Christian Gómez, a quienes agradezco mucho su tiempo, paciencia, y observaciones sobre la tesis pero, sobre todo, les agradezco todo lo que me enseñaron en sus clases y talleres. A César Popoca por ser el responsable de que llegara a mis manos un ejemplar de “Aprender a escuchar, Enseñanzas maya-tojolabales” de Carlos Lenkersdorf, con el cual afiancé mi interés por el silencio y la escucha. A Óscar Covarrubias por su valiosa ayuda con las charlas, cuestionamientos, revisiones y, sobre todo, su ejemplo como artista. A Luis Fernando García y el grupo Yodoquinsi por haberme compartido su conocimiento sobre la hechura de tambores. A David Ramos por su gran ayuda en muchos momentos. A muchas otras amistades y familiares que sin duda han contribuido a que esta tesis tenga forma el día de hoy.

Índice

- 11** **Introducción**
- 13** **I**
Arte Sonoro en la carrera de Artes Visuales
Semblanza de la creación sonora 17
Silencio en Arte Sonoro 29
- 32** **II**
Desquebrajando el concepto silencio
Necesidad de poner orden a la madeja del silencio 38
Ensayo: Silencio vs Silenciamiento 44
- 64** **III**
Proceso Creativo
Mar de Voces 65
Nuestra Fuerte Voz 97
- 104** **Conclusiones**
- 110** **Referencias Bibliográficas**

“Nuestra intención debe ser afirmar esta vida...
simplemente acercarnos a la vida misma
que estamos viviendo.” John Cage

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es una invitación para personas de distintas disciplinas a compartir el interés por el silencio y seguir desarrollando una investigación sobre el mismo. La invitación es también para la sociedad en general de manera que integren las reflexiones aquí expuestas, y con el ejemplo que se muestra poder ejercerlas en la vida diaria. A todos se invita a continuar la exploración hecha aquí, a seguir desarrollando las reflexiones, a vivir (sentir, leer, pensar, meditar, escuchar, hablar) el silencio, denunciarlo y apropiarse de él. Todo con el fin de comprenderlo en sus diferentes categorías para así ejercerlo con una mayor conciencia. A modo de ejemplo, el lector encontrará el desarrollo de mis reflexiones, indagaciones y encuentros, así como las preguntas sin contestar que han surgido y mis esfuerzos por lograr una aplicación artística y vital de este acercamiento al silencio.

Me he planteado como objetivos generales el explorar a través de lo sonoro las posibilidades que surgen al reflexionar sobre el silencio y contribuir a los esfuerzos de apertura de espacios donde el enfoque de atención sea el silencio. Por lo que el lector encontrará una investigación documental sobre el trabajo artístico en el campo sonoro así como otra con mayor profundidad sobre el silencio. También encontrará el relato del desarrollo de mi obra la cual se basa completamente en mis indagaciones sobre el silencio que a su vez son motivadas por la parte vivencial personal de encuentros directos con el silencio.

Finalmente, he encontrado que el término silencio se usa para situaciones diversas, incluso algunas antagónicas, con este trabajo he intentado contribuir un poco en clarificar cuáles son esos diferentes tipos de silencio.

ARTE SONORO EN LA CARRERA DE ARTES VISUALES

Durante la licenciatura exploramos algunos conceptos que fueron cruciales para mi formación como el de *lo escultórico* y el de *la interdisciplina*. Lo escultórico lo defino como aquella producción artística que afecta nuestros sentidos los cuales forman parte de un todo sensible y, por tanto, de nuestra percepción. Es decir, la percepción no se puede limitar a un aspecto cognitivo, necesariamente tiene que entrar en juego nuestra corporalidad sensible. La interdisciplina la describiría como dos hilos que se tuercen para formar un estambre. Cada hilo sería una disciplina diferente que desde el principio del proceso creativo se están entrelazando para conseguir un abanico más amplio de posibilidades que las que tendría cualquiera de las disciplinas por sí mismas y es más que la simple suma de cada una de ellas. Para mí, no es que las disciplinas compartan sus aspectos superficiales, sino implica un entrecruzamiento profundo de ambas disciplinas, una compartición desde las entrañas de cada una de ellas, cosa que nos lleva a un cuestionamiento de las mismas, tal como haríamos en una introspección profunda con nosotros mismos.

Ambas estrategias las hice propias. De tal modo que se ha convertido en mi manera de trabajo.

Ahora, siendo que tengo una formación en música o en el trabajo con sonidos (por ej. La improvisación sonora, interpretación sonora de modelos, exploración tímbrica, creación de atmósferas sonoras, etc.), y más específicamente en etnomusicología¹, tengo los elementos necesarios para hacer este entramado de lo sonoro con las estrategias creativas aprendidas en las artes visuales.

Prefiero evitar las etiquetas y conflictos de fronteras concernientes a si soy artista visual, artista sonora o músico, en cambio me concibo más como *creadora*. Es decir, tengo la libertad de crear cambiando los materiales, pretextos, temáticas, técnicas y enfoques cuando mis intereses me lo pidan. Porque usar etiquetas “equivaldría a intentar encasillar a un artista de manera simplista en una categoría conceptual”, lo cual “cometería una injusticia con él y prejuzgaría la idea que el público tiene de su trabajo”. (Ludwig Tuman, 2001, p.24) Además, hay otro beneficio; que “entre más libre sea el artista de moverse de un punto de vista a otro, el efecto dentro de la comunidad artística será de mayor unión, integración y ensanchamiento de visión”². Lo cual es inevitable en este momento histórico como lo explica Rocha: “vivimos en una época de anti-especialización en la que los artistas de distintas disciplinas se ven forzados a entrar en comunicación para enriquecerse mutuamente”.³

Por esto y porque si tuviera que asociarme con un área específica diría que trabajo con *lo escultórico*, lo que, desde mi

1. Que se ocupa del estudio de la relación del hombre con los sonidos en su vivir.

2. Ludwig Tuman, 2001 p.23

3. Rocha Iturbide, Manuel, El arte sonoro, ¿hacia una nueva disciplina?, Artesonoro.net

definición, admite cualquier cosa que provoque los sentidos, porque concibo la importancia de tomar en cuenta al cuerpo sensorial como un todo integral, sin importar que pueda haber elementos en una misma obra que se asocien con diferentes sentidos del cuerpo o con diferentes disciplinas.

Como lo expresa Rosalind Krauss “la escultura ya no es un término privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente”. Algunas de estas otras posibilidades son el paisaje, el no paisaje, la arquitectura, la no arquitectura, los emplazamientos señalizados, la construcción-emplazamiento y las estructuras axiomáticas.

Dentro del posmodernismo, el campo expandido posee dos características: el artista ocupa “sucesivamente diferentes lugares dentro del campo expandido” y “la práctica no se define en relación con un medio dado, sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse”.

También aceptaría la asociación con la *creación interdisciplinaria*, lo que permite que tome elementos de diferentes disciplinas y las asocie de maneras que no necesariamente hagan evidentes las disciplinas madres.

De este modo, mi cometido en este momento es trabajar como creadora usando de pigmentos los sonidos, y de soporte el espacio donde se compartirán los sonidos resultantes, de estructura, las relaciones que se generen entre los diferentes elementos de la obra.

Aparte de esto, están las discusiones de si el arte sonoro viene de las artes visuales o de la música y si debiera o no haber separaciones entre arte sonoro y música. Yo realizo creaciones

con una serie de elementos donde se pueden incluir sonidos y hasta tener predominancia sobre los demás elementos. Por el momento, para fines prácticos y no identitarios, he usado la etiqueta de arte sonoro.

Para Rocha⁴ la característica que hace único al arte sonoro y lo diferencia de las demás artes basadas en el tiempo es la intermedia⁵ (que no se refiere a una disciplina o lenguaje particular, sino trata de entender las expresiones artísticas que no se encuentran en ningún campo del arte en específico, sino en el cruce de sus confluencias) por lo que para él el arte sonoro es sobre todo escultura sonora, instalación sonora y obras intermedia con sonido como su principal elemento. A mi juicio no es necesario atenerse a la intermedia. Y durante el desarrollo de mi proyecto, quise enfocar mi atención al sonido únicamente, sin embargo el mismo proyecto después de un tiempo me llevó a incluir la parte plástica.

Quisiera ahora hablar sobre tres ideas del compositor John Cage que comparto y que puedo ver presente en mi trabajo artístico: la noción de que uno debe comenzar la obra artística sin una concepción previa del final de la misma, el trabajo artístico como un sitio de interacción entre el artista y la audiencia y el privilegio del proceso creativo sobre su producto terminado. Esto apoya la idea de que la etiqueta no tiene tanta importancia y que los cambios constantes en la concreción de la obra son parte importante del proceso mismo pues uno no tiene fija una idea final de su obra, sino es el proceso mismo es el que nos guiará para dar con la estructura⁶ final.

4. Rocha Iturbide, Manuel, ¿Qué es el arte sonoro?, artesonoro.net

5. Intermedia es un término acuñado por Dick Higgins (artista Fluxus)

6. Entendiendo estructura como sistema que solo es posible al relacionarse de determinada manera todos los elementos que lo constituyen, más allá de los elementos objetuales.

Finalmente, parto de la idea de que una exhibición artística no debiera ser un centro de entretenimiento, sino un espacio donde reflexiones profundas puedan ser catalizadas por una interacción entre nuestra percepción sensorial, cierto contexto cultural compartido y una activación de la intuición y éste es el propósito de estas obras y del hecho de que intente respetar los caminos que la obra me haya ido indicando. Así, importa más lo que se logra que el medio que se usa para lograrlo.

SEMBLANZA DE LA CREACIÓN SONORA

El interés que he tenido de explorar el silencio a través de la creación artística me ha llevado a escoger el campo sonoro (más no musical) para el desarrollo de mis piezas. Por tal razón, me he dado a la tarea de revisar los antecedentes históricos y algunos artistas que han trabajado en este campo para no caminar a ciegas. Es importante no olvidar que mi principal interés no es el campo sonoro, sino el silencio. Por ahora se hizo necesario explorar un poco este campo con el objetivo de insertar el silencio en él.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Cuando miramos el desenvolvimiento histórico de las artes, se vuelve evidente que éstas se han ido apoyando mutuamente y los desarrollos en un área tienen consecuencias en otra disciplina (en la medida en que aún existan fronteras entre una y otra). A comienzos del siglo XX con el auge de las vanguardias artísticas, en específico el Dadá y el Futurismo, las fronteras entre disciplinas se comienzan a borrar. En esa misma época el ruido comienza a ser incluido como un elemento expresivo. Desde entonces, “abrir los oídos” ha sido un tema recurrente en la reflexión sonora que podemos observar más adelante con John Cage (en los 50s), con el libro “The Tuning of the World” del canadiense R. M. Schafer (1977), y también desde los 70s en México con Julio Estrada.

Y es también a principios del siglo pasado, cuando se hacen los primeros intentos de introducir ruido en las piezas musicales dentro de la institución musical con el Manifiesto “El arte de los ruidos” de Luigi Russolo (1913) poniendo el ejemplo con sus máquinas que producen ruido “Intona Rumori” para hacer sus declaraciones. A lo que le siguen las esculturas sonoras de los hermanos Baschet (Francia), de Jean Tinguely (Suiza), o de Trimpin (EUA).

Desde otra línea podemos seguir (de manera muy breve) el desenvolvimiento de la plástica y sus contribuciones a nivel pensamiento y concepción de las artes mismas y la creación artística que permea y cuestiona toda creación artística. A finales del siglo XIX nos encontramos a Rodin que baja la escultura del pedestal en contradicción con la definición misma de escultura monumental. Con Brancusi, el pedestal es parte de la escultura. A principios de siglo nos encontramos también con Duchamp quien puntualiza que el lugar, el museo, es parte importante de la obra, es decir, el espacio es parte de la obra, la cual deja

de encontrarse en los museos y galerías, también hace hincapié en la intencionalidad y aparece la obra conceptual –no plástica. Con los Baschet se puede apreciar la dimensión sonora de la escultura, con Cage en los 50s el espectador se vuelve parte de la obra, hasta llegar con Wishwitter que ve todo como escultura y con las contribuciones teóricas de Rosalind Krauss sobre el campo expandido de la escultura (1979).

La experimentación sonora en América Latina a principios de siglo tiene muy pocas contribuciones. Podemos encontrar los poemas de carácter sonoro del chileno Vicente Huidobro y en México en los 30s a los estridentistas, teniendo a Silvestre Revueltas como único representante del área sonoro-musical entre ellos, a Carlos Chávez con sus ensayos “Hacia una nueva música. Música y Electricidad”, las exploraciones micro tonales de Julián Carrillo, desde los 40s a las composiciones poli rítmicas de Conlon Nancarrow y a fines de los 50s la primera pieza con cinta magnética “el paraíso de los ahogados” de Carlos Jiménez Mabarak. Sin embargo, desde 1953 recibimos a Mathías Goeritz quien promueve la interdisciplina en México. Y según Rocha⁷ la interdisciplina y la relación entre artistas de diferentes disciplinas artísticas serán de los pilares más fuertes para el desarrollo del arte sonoro en México porque después de la poca respuesta institucional, surgirá desde fuera del ámbito académico, específicamente con el teatro experimental.

En los 60s todavía están vigentes las estrategias de las artes plásticas que buscan controlar la resistencia del material y la técnica siendo prioritarios el material, el procedimiento y la forma, lo cual ahora ha sido delegado a los diseñadores. Comienza a tener presencia a la vez el performance, y desde entonces hasta las noventas ganan terreno las acciones y el factor sorpresa que en la creación artística se vuelve prioritario entendiendo a lo

7. En su artículo “El arte sonoro en México”

novedoso como el motor del arte, abriéndose las posibilidades al infinito. Entre los 60s y 70s cobra auge el movimiento internacional Fluxus (principalmente en Europa y EUA) que privilegia el proceso artístico sobre el producto y da mucha importancia al sonido como medio expresivo. Incluso hoy día muchos artistas que trabajan con sonido reconocen al Fluxus como parte de su linaje ancestral. En 1968 “con la represión estudiantil, surgen grupos de arte no institucional, no-objetuales, experimentales y defensores de las culturas populares”⁸. Donde podemos encontrar a Felipe Ehremberg (emparentado con el Fluxus) con el grupo Proceso Pentágono y Ulises Carrión, el primer artista conceptual y primer artista sonoro mexicano, como lo califica Rocha, que se desarrolló más bien en Holanda.

En los 70s se da la difusión de tecnologías de la información y con ello un acceso masivo a la manipulación del sonido lo cual es un hito en el desarrollo de la experimentación sonora. Es precisamente en 1970 cuando se funda el primer laboratorio de Música electroacústica en el Conservatorio Nacional de Música. Cuando podemos encontrar también al grupo Quanta dirigido por Mario Lavista y al pionero de las acciones sonoras Alejandro Jodorowsky y las de su amigo Juan José Gurrola o al escultor sonoro argentino Luis Frangella. En Estados Unidos podemos encontrar a Max Neuhaus con sus instalaciones sonoras como Time Square (1977).

Es hasta los 80s cuando comienza a haber “manifestaciones claras de un arte sonoro mexicano gracias a las interacción entre los artistas de diferentes campos”⁹. En 1987 Roberto Morales funda el 1er Laboratorio de música por computadora y síntesis digital en la Escuela Superior de Música. En esta década podemos encontrar músicos experimentales como: Roberto

8. Rocha En su artículo “El arte sonoro en México”

9. Rocha En su artículo “El arte sonoro en México”

Morales, Jorge Reyes, Julio Estrada, Antonio Russek, Vicente Rojo Cama, Eduardo Soto Millásm, Ariel Guzik y el escultor sonoro Gabriel Macotela con su “metalófono”.

Los 90s se caracteriza por la predilección por el “arte mediado”, el uso de los medios (como la cámara, el correo electrónico, la computadora, etc.), como estrategia. Entra en boga el problema de la globalización, de lo fronterizo y por tanto, de la interdisciplina. Nace el festival internacional del performance en 1992 y en 1993 se funda el museo ExTeresa Arte Actual lo que significa una inclusión institucional dentro del museo de vías del arte contemporáneo como la instalación, el performance, el video y el arte sonoro.

1994 se funda el Centro Multimedia que propicia el desarrollo institucional del arte electrónico y de la experimentación sonora.

En 1999 surgen los primeros festivales internacionales de arte sonoro impulsados por Guillermo Santamaría y por Manuel Rocha Iturbide. Es una década donde el apoyo institucional hacia el arte sonoro comienza a cobrar gran impulso. Por ejemplo con la primera bienal de radio en el 96, con una exposición donde se realza la importancia del sonido en las artes plásticas como la que tuvo lugar en el Carrillo Gil durante un año, los encuentros en San Miguel de Allende de Arte sonoro, entre otros.

Algunos artistas que trabajan el sonido en relación con las artes plásticas son: Francis Alys, Fernando ortega, Francisco Xavier Rodríguez, y Gustavo Artigas.

Entre la nueva generación de artistas sonoros encontramos a Daniel Lara, Mario de Vega, Taniel Morales, Armanda Gutiérrez, Alex Casales, Hugo Navarro, Hugo Lugo, Alexis Ruíz, Víctor Sulser, Arcángel Constantini, Alfredo Salomón, etc... también algunos colectivos como “La lucha libre” y “Los Lichis” (Monterrey), “Toro Lab” (Tijuana) y “SuuAuu” (CDMX).

Otros artistas sonoros internacionales que podemos encontrar que trabajan con el sonido en relación con el espacio son: Auinger y Bruce Odland con su Método para afinar espacios públicos que podemos encontrar en Bluemoon y a Christina Kubisch que trabaja la percepción de los espacios y su historia. También se encuentran Llorence Barber, Edgar Varese, Richard Garet, Wolfgang Gil y Alex Arteaga.

Algunos mexicanos actuales que podemos encontrar son Gilberto Esparza con su obra “Parásitos urbanos”, Manrico Montero con sus paisajes sonoros bioacústicos, El colectivo Ruido 13 o Javier Sánchez en su búsqueda de arqueología acústica.

En fin, la lista crece y crece, hay mucho que se está haciendo y por hacerse. Al final de cuenta todos nos enriquecemos unos con otros.

ARTISTAS QUE HAN TRABAJADO CON EL SILENCIO:

Podemos encontrar a los artistas Scout Arford y Randy H. con sus conciertos no musicales de infrasonido –Infrasounds 2001 que se perciben con el cuerpo.

A continuación ahondaré un poco más en una obra que aborda el silencio desde el ámbito sonoro:

La ópera Murmullos de Julio Estrada, es un ejemplo de una obra que trata sobre el silencio al que llamo metafórico. La ópera está basada en la obra literaria de Juan Rulfo “El llano en llamas” y es un drama escénico musical que se interpreta con la voz, algunos instrumentos y objetos sonoros, sin embargo, no hace gran uso de palabras o citas de Rulfo, el canto está compuesto

por fonemas, sonidos y quejidos, se imita el viento con una palma y con un contrabajo ejecutado de manera no convencional, se crea otra parte del ambiente sonoro.

La obra no hace uso del sistema musical occidental, ni de palabras para transmitir el drama que se presenta, que sin embargo sí se recibe, se entiende (aún sin el danzante Butoh) y no cabe duda que la obra tiene mucha fuerza emocional.

Hay mucho que decir y analizar sobre esta creación musical, pero me limitaré a llamar la atención sobre un aspecto, que es el que nos compete aquí. Esta ópera se mueve en el ámbito del silencio. Del silencio que habla, que se escucha físicamente pero no es inteligible desde la palabra. Tanto el canto como los demás sonidos, son sonidos silenciosos. Que dicen sólo a quien quiere escuchar, a quien le pone atención y pone en práctica los elementos que forman parte del silencio; horizontalidad, empatía, desde adentro hacia afuera, con amor, etc. (Véase cuadro comparativo silencio/silenciamiento)

Aun naciendo de una obra literaria, Estrada, prescinde de la palabra literaria, quedándose con su vivencia sonora de la obra y eso nos transmite. Nos transmite la vivencia que surgió de la literatura pero que ya no la necesita porque hay otras formas de comunicárnosla y que van acorde con la obra y la vivencia misma que hacen referencia a un ambiente fantasmal, que justamente en su carácter misterioso, la ambigüedad del “silencio” encaja a la perfección.

Julio Estrada tiene formación bastante sólida como compositor musical, sin embargo, en esta obra nos podemos dar cuenta de la capacidad que tiene la obra y la creación de transformarnos como personas, puesto que después de la creación de su ópera, exteriorizó que renunció a ser compositor para pasar a ser un artista que integra sus experiencias vitales. Llorencia Barber lo expresó así “dejó de ser compositor para pasar a ser músico”.

DEFINIENDO EL ARTE SONORO

Existen diversos nombres que han sido utilizados para referirse a la creación con sonido como son: diseño sónico, audio artes, creación sonora, composición sonora, composición musical, música experimental, experimentación sonora y arte sonoro. Cada uno tiene su historia, contexto (hay algunos que han dejado de usarse) y hasta cierto punto sus especificidades.

Antes llamado audio artes (en los 60s), el arte sonoro según Rocha¹⁰, es un concepto artificial que surge como la necesidad de definir todo lo que no cabe dentro del concepto música, su definición es muy vaga y cuestionable por lo que necesita estar en permanente cuestionamiento para no quedarse atrapada en las limitaciones de las etiquetas. Sin embargo, en otro artículo lo describe como un campo interdisciplinario con fronteras vagas, donde se experimenta con el sonido y se interactúa con otras maneras de hacer arte. William Furlong (1944) nos comenta que el fracaso del sonido por intentar construir una categoría a sí mismo se ha convertido en una ventaja puesto que éstas se vuelven restrictivas.

Por otro lado, en la definición de música de John Cage que es simplemente “sonidos organizados en el tiempo”, sí caben las creaciones de arte sonoro. Así que entramos en cuestiones cuasi políticas que tienen que ver con el establecimiento de fronteras, elección de definiciones en que las creaciones sonoras tienen mayor o menor cabida según los gustos, intereses, posturas artísticas, marcos teóricos y la línea histórica con que se vincula o se quieren vincular ciertos tipos de creaciones. A veces, casi olvidando que en realidad todo tipo de creación artística está influenciada por otras obras anteriores o contemporáneas de las

10. Rocha Iturbide, Manuel, ¿Qué es el arte sonoro?, Artesonoro.net

mismas y no es de sorprender que esto mismo pase entre las diversas disciplinas artísticas que al influenciarse mutuamente o inspirarse una en la otra, éstas no pierden su valor intrínseco, sino que se abren a nuevas posibilidades e inevitablemente se enriquecen. Y de última, el conjunto de los elementos mencionados, son los que se inclinan hacia una u otra etiqueta.

Según Rocha, el arte sonoro son obras artísticas que utilizan el sonido como su elemento principal, es consecuencia del desarrollo de la tecnología del audio y en su mayoría son de carácter intermedia, que corresponde a las confluencias de diferentes lenguajes artísticos, así lo relaciona principalmente con la escultura sonora (escultura que suena) o la instalación sonora (espacio intervenido con elementos sonoros). Sin embargo, hay otras manifestaciones artísticas que se vinculan también con el arte sonoro como el performance, la poesía sonora, acciones sonoras, el radio arte, el arte conceptual con referencia al sonido, obras intermedia con sonido principalmente, música electroacústica, música experimental y paisaje sonoro.

Podemos encontrar que los mismos argumentos a favor de la etiqueta de arte sonoro son usados para criticarla. Como en el siguiente enunciado: “una etiqueta lo suficientemente ambigua y cómoda como para incluir bajo un mismo nombre –como si se tratara de una fórmula mágica– todas aquellas aproximaciones estéticas que, desde inicios del siglo XX han buscado ampliar, interrogar y sustraerse de los límites del material y comprensión de la música o lo musical, el sonido, el ruido y el silencio, desde estrategias y posiciones (ideológicas, culturales, políticas) sumamente diversas, e incluso antagónicas.”¹¹

Finalizo esta sección con la afirmación “el arte sonoro es y seguirá siendo un campo amorfo, indefinido y propicio para

11. LARA VELÁZQUEZ, Rossana. (2016), p.9

acoger la creatividad que se genera en los campos alternativos a las bellas artes...”¹² Aquellos “desadaptados” y “creadores nómadas” en la aventura de la creación artística.

Escultura sonora: Rocha la define simplemente como “escultura que suena”.

Aquí podemos encontrar algunos antecedentes como Luigi Rossolo con *Intona Rumori* y a las esculturas de los hermanos Baschet¹³

Instalación sonora: Rocha la define como “espacio intervenido con varios elementos que emiten sonidos”.

LA CUESTIÓN TECNOLÓGICA

Según Úrsula Franklin, la tecnología moderna ha traído dos posibilidades al sonido: el de separar el sonido de su fuente de origen (schizophonia, diría R.M. Schafer) y el de crear un sonido permanente. También comenta del significativo impacto social de esta tecnología.

Así mismo, menciona que por un lado la tecnología moderna es una fuente de regocijo en la composición moderna, a través de la apertura de muchas puertas de expresión, pero también es fuente de muchos problemas relacionados con el espacio sonoro.

12. Rocha Iturbide, Manuel, *El arte sonoro, ¿hacia una nueva disciplina?*, Artesonoro.net

13. Que aún hoy día sirven de gran inspiración para el taller de escultura sonora a nivel posgrado en la Academia de San Carlos y en la maestría en Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona.

El arte sonoro ha proliferado en países nórdicos, sajones y de primer mundo¹⁴ porque el acceso a los adelantos tecnológicos generalmente van de la mano con la capacidad adquisitiva. Uno podría fácilmente desanimarse por no tener facilidades de acceso tanto a la tecnología como a la educación informal, o uno podría verlo como un reto en el cual uno tiene que poder desarrollar su capacidad creativa y explotarla sin tener que recurrir necesariamente a todo ese aparato tecnológico de vanguardia, sino con recursos simples, sencillos y sobretodo, buscar maneras de que el proyecto mismo nos dicte hacia dónde ir pero buscando simpleza tecnológica que se adecúe a nuestras posibilidades. Por otro lado, la tecnología moderna, también ha ayudado a democratizar el uso del sonido como material de creación artística pero también como medio de intervención social y cultural. Cada vez más, está al alcance de todos, la grabación y edición del sonido, así como las mezcladoras y demás herramientas.

Aun así, me parece que no tiene sentido que el arte sonoro propositivo tenga que seguir las modas que nos impongan las empresas tecnológicas o culturales, pues entre mayor sea la diversidad de propuestas y recursos para realizar estas obras, mayor será la riqueza de lo que podamos apreciar en ellas. Además, la sencillez de recursos tecnológicos nos da la posibilidad de no ser necesariamente artistas especializados en la tecnología sonora (con toda su parafernalia).

El sonido es una parte intrínseca de la vida y como artistas podemos explotarlo con o sin una lógica musical. Como artistas tenemos esa libertad y responsabilidad.

Finalmente, “en un mundo tecnológico- explica U. Franklin- donde el ambiente acústico es en gran medida artificial, el silencio, toma nuevas dimensiones, ya sea en términos de la necesidad humana del silencio, de la comunicación o de

14. Rocha Iturbide, Manuel, El arte sonoro, ¿hacia una nueva disciplina?, Artesonoro.net

la modificación intencional del entorno.” (Úrsula Franklin, 1993, s/p) Ahí, observamos la inserción de esta exploración del contrapeso del silencio en un mundo tecnológico y lleno de todo tipo de sonidos digitales ya sea música, alertas, señales, comerciales, comunicación, etcétera.

Algunos festivales de arte sonoro que podemos encontrar en el mundo:

Festival Loop (Barcelona)
Festival Sónar (Barcelona)
San Francisco Electronic Music Festival
Festival Interface (Chile)
Bienal de Sydney
Tempo Festival (Brasil)

Y algunos que podemos encontrar en México a nivel nacional e internacional:

Encuentro internacional de arte sonoro y medios audiovisuales
Festival Volta
Festival Internacional de Arte Sonoro
SONOM, Festival de Arte Sonoro de Monterrey
Bienal Tránsito
Festival Radar
Festival Mutek
Festival de Arte Sonoro Ex Teresa Arte Actual

Bienal de Electroacústica
CANTE de San Luis Potosí
Festival Internacional Cervantino
ECOICO, Congreso Internacional de Arte, Sonido y
Espacio (UNAM)
Silencios Alternos, Festival de Arte Sonoro, UAEM
Encuentro Interdisciplinario en Escultura Sonora (UNAM
FAD-FAM)

SILENCIO EN ARTE SONORO

Para la creación de obras, generalmente tenemos un pretexto y un tema. El pretexto es lo más evidente pero puede ser cualquier cosa, por ejemplo, en un bodegón, el pretexto es la disposición de frutas o botellas sobre una mesa. Pero el tratamiento de un bodegón a otro puede ser muy diferente. Y lo que lo hace diferente es el tema, es decir, lo que se está explorando en realidad. Puede ser que en un bodegón lo que se busque sea el tratamiento de la luz, mientras que en otro, sea el color, en otro, quizá la sensación de algo muerto, sin vida, y en otro más una exploración cubista. Por eso puede haber mil bodegones y que todos sean diferentes y aporten algo, porque el tema o tratamiento puede ser muy diferente de uno a otro, pero el pretexto es el mismo. Por ejemplo, en la primera pieza que comienzo a desarrollar, el pretexto son los grupos que han sido víctimas de diferentes tipos de violencia.

Pero lo que intento explorar en la primera pieza, es señalar cómo funciona el silencio relativo (que explico en el capítulo El Silencio), y en la segunda; el silenciamiento. *Temas* que me parecieron indicados para trabajar con sonido. Pues, así como “para hablar de la paz hay que hablar de la guerra”, en palabras de Pietro Ameglio, para hablar del silencio, a mi parecer, hay que hablar del sonido, pues están muy relacionados. Y sobre todo, para hablar de estos temas en particular, porque las artes contemplativas digamos como la pintura, la escultura, etc., tienen mucho que decir sobre el silencio, son en sí mismas silenciosas, y necesitan, piden un silencio forzoso por parte del espectador para que éste se relacione con ellas. En este caso, quería evidenciar algunos aspectos del silencio que por ser perceptible de muchas maneras, pero sobre todo, auditivamente, el ámbito sonoro se volvió necesario. Es necesario, pero también es un reto; ¿cómo compartir mis indagaciones sobre el silencio con sonidos? ¿Cómo explorar a través de lo sonoro las posibilidades que surgen al reflexionar sobre el silencio?

En tal escenario se presentan algunas posibilidades; cuando juegas con el silencio puedes decidir qué se calla y qué permanece, puedes decidir a qué quieres llamar sonido y a qué quieres llamar silencio, y cómo van a interactuar mutuamente el sonido y el silencio para significar algo más.

Existen numerosas obras realizadas anteriormente sobre el silencio, musicales, de compositores contemporáneos y artistas sonoros, pues desde inicios del siglo XX “el abrir los oídos” ha sido un tema recurrente¹⁵. Por esto, estoy consciente de no ser pionera de trabajar sobre el silencio y menos desde el ámbito sonoro, no hace falta mencionar el referente norteamericano John Cage con su polémica pieza 4´33´´, donde expone clara-

15. El arte sonoro y la conciencia auditiva Popular de Ariel Bustamante, 2008

mente lo que es el silencio relativo (véase clasificación propia del silencio), o al compositor Julio Estrada con su ópera Murmullos (que explico un poco más adelante) o el libro “La afinación del mundo” de Murray Schaeffer.

Por último, sabemos que un cuadro meramente pictórico puede mostrarnos un grito, una obra sonora, igualmente puede hablarnos sobre cualquier cosa, incluso sobre el silencio desde sus muchos enfoques.

II

Y sonora es la soledad “porque
aunque aquella música es callada
cuanto a los sentidos y potencias naturales,
es soledad muy sonora
para las potencias espirituales”
(Cántico espiritual, XV, 26)

DESQUEBRAJANDO EL CONCEPTO SILENCIO

El silencio nos puede parecer algo obvio, simple, innecesario, natural, como ver al vacío y que no se nos ocurra dedicar mucho pensamiento a él o escribir al respecto. El silencio es escribir sobre el cero y no sobre el número, sobre el recipiente y no sobre la comida, sobre la escucha en vez de la retórica, sobre el no-lugar y las no-personas.

En la actualidad, la vida que llevamos tiende a andar aprisa, se valora lo cuantificable, lo visible y material. En este sentido se aprecia la presencia sobre la ausencia y la forma sobre el fondo. Así mismo sucede con el sonido sobre el silencio. Incluso en las escuelas de música, donde es bien sabido que ésta se conforma tanto de sonido como de silencio, no hay mucho espacio para la reflexión y ejercicio del silencio. Sabemos sin embargo, que el silencio le da sentido a la música, al lenguaje, permite la comunicación, permite el enlace con los otros, e incluso la transformación de uno mismo.

Es generalizada la preferencia por el sonido sobre el silencio, esto nos lleva a un problema de salud, entre otros. Nos encontramos inundados de ruidos que nos molestan, irritan y enferman. Se ha vuelto tan normal esta situación que ni siquiera nos damos cuenta qué nos molesta. Sólo sacamos nuestra frustración en forma de enojo, enfermedad o apatía. Nos hemos vuelto inconscientemente adictos al ruido. Estamos acostumbrados a su presencia y lo usamos para tapar otros problemas. Como cuando nos sentimos mal y decidimos comer alimentos que nos enferman más, así; aunque nos cause daño o moleste, buscamos el tener 30 capas de ruido encima de uno para no tener silencio.

Me parece que debemos poder pensar y reflexionar al silencio tanto empíricamente como teóricamente para así integrar, posteriormente, nuestra relación con el silencio a nuestra praxis cotidiana.

Esta no es una propuesta romántica utópica, ni radical de abandonar y dejar de darle importancia a la música, al sonido y a la palabra, al contrario, creo que al darle importancia al silencio por igual se le dará la importancia merecida al sonido. Pues éste nos conforma y tiene funciones específicas en nuestras vidas. Tampoco me parece que debamos ser rígidos y debamos manejarnos un 50% con sonido y un 50% con silencio, pues eso no tendría sentido. La relación con ambos y entre ambos en nuestras vidas se debe dar de manera natural. Lo que sí me parece es que teniendo mayor claridad de sus presencias y efectos en nuestras vidas como individuos y como sociedad, podemos decidir mejor en qué manera queremos relacionarnos tanto con el sonido como con el silencio.

Me atrevo incluso a decir que no dudo que muchas de las enfermedades que viven nuestras sociedades hoy, estén relacionadas con la poca importancia que le damos al silencio (con todas las consecuencias que esto implica). Por esto me parece que una revaloración del silencio puede ser punto de partida para una transformación social que contemple su mejoramiento.

Una pausa, un respiro, la meditación, *cuando se nos va el avión* y la ausencia, son todas ellas maneras de nombrar al silencio.

Las definiciones de silencio según la RAE¹⁶ son:

- Abstención de hablar (silencio físico)
- Falta u omisión de algo por escrito. *El silencio de los historiadores contemporáneos. El silencio de la ley. Escríbeme cuanto antes, porque tan largo silencio me tiene con cuidado.* (silencio metafórico)
- Pausa musical (silencio físico)

Dentro de la música, el silencio constituye gran parte de la misma y se complementa con el sonido. Como si fueran polos opuestos, el sonido y el silencio, que al conjugarlos con maestría se crea la música. Poco a poco fue surgiendo la pregunta, entonces, ¿qué es el silencio?

Concebimos una melodía como una unidad. Durante una melodía hay sonidos y silencios y sin embargo los silencios no nos cortan la melodía que escuchamos porque en realidad los silencios son solo aparentes, esto es, las vibraciones físicas cesan (hasta cierto punto) pero en nuestra mente el sonido no cesa y, es más, vamos completando la música en nuestro cerebro y las notas que en el presente son parte del pasado, nos sirven para completar el sonido que viene en el futuro. Así, cuando escuchamos una escala, concebimos la escala gracias a los sonidos que

16. Real Academia Española. (2014).

no podemos escuchar en el momento y que han sido silenciados con el tiempo y con la presencia de otros sonidos.

En una pieza musical, a veces, justo el momento donde se escucha el silencio se acumula la mayor tensión de la pieza porque nos estamos imaginando el sonido que se aproxima. Nos podemos preguntar entonces ¿en ese momento hay silencio o no?

En un diálogo sucede lo mismo; uno habla y en el silencio de uno o de ambos se reflexiona sobre lo dicho y se continúa el diálogo. Éste se construye en el momento porque lo exquisito del diálogo es que uno no puede saber con anticipación cuál será la dirección que tomará porque depende completamente de los silencios de ambas partes para poder darle validez a las ideas del otro y permitir que la reflexión tome caminos antes inexistentes en las mentes de los dialogantes. El elemento más importante en tal creación conjunta es la capacidad de silenciar los pensamientos propios para escuchar los del otro. Sin el silencio las conversaciones se encontrarían extintas. “Como en arquitectura la masa y el vacío, como en la pintura la luz y la sombra, el silencio y el sonido constituyen el binario esencial de la palabra (Pontet citado por Xirau, 1968, p. 114).”

Durante las conversaciones, el silencio es utilizado para escuchar. Ya sea a uno mismo o al otro. El silencio está lleno de sonidos, palabras y pensamientos. Si hablamos de presencia y no de ausencia cuando nos referimos al silencio, entonces ¿cómo entender al silencio?

Úrsula Franklin nos hace un comentario que vale la pena añadir a la reflexión:

Definir el silencio como la ausencia de sonido externo o generado artificialmente está bien, pero es un poco superficial, porque el silencio en muchos aspectos, es mucho más que la ausencia de sonido. La ausencia de sonido es una condición

necesaria para el silencio pero no es suficiente para definir a qué nos referimos con la idea de silencio. Cuando uno piensa sobre el concepto del silencio, uno se da cuenta de que tiene que haber alguien que escuche antes de que uno pueda decir que hay silencio. El silencio, en adición a ser una ausencia de sonido, es definido por un escucha activo (1993, s.p.).

Como ya he comenzado a mencionar y seguiré explicando más adelante, no concuerdo con que el silencio sea ausencia de sonido, más que en casos muy puntuales. Sin embargo, me parece interesante cómo Franklin liga el silencio con el sujeto, con alguien que escuche el silencio, es decir, propone que no existe en abstracto, que necesitamos estar conscientes de estar escuchando el silencio.

Ahora, mi postura es que el silencio absoluto no existe. Pero sí, el silencio de una fuente de emisión sonora dada. Aquí entra la necesidad de un sujeto que defina qué es el silencio, determinando las fuentes sonoras que lo obstruyen. Los sonidos que no signifiquen una obstrucción a nuestro silencio perceptual pueden ser considerados como parte de ese silencio.

El silencio de alguna manera es como la oscuridad (ausencia de luz); se le nombra en tanto haya relación comparativa con más ruido, o en el caso de la oscuridad, con más luz. Puesto que si en un cuarto oscuro se prende una vela, se piensa que se ha quitado la oscuridad, pero si en ese mismo cuarto con la vela prendida entra alguien que ha estado bajo el sol, pensará que entró a la oscuridad. Pasa lo mismo con el sonido y el silencio; si alguien está estudiando en un cuarto y mientras tanto escucha el sonido del ventilador, es muy probable que se pueda concentrar y que diga que hay silencio, pero si entran dos personas platicando, dirá que interrumpieron su silencio, y si a ese mismo cuarto entra alguien que viene de una construcción de un edificio en proceso, dirá que hay silencio a pesar de que las personas estén platicando.

Para proseguir con otras reflexiones sobre el silencio, consideremos estas contribuciones de Xirau: “Una buena forma de ausentarse es hablar sin que necesariamente este hablar sea un verdadero discurso, es decir, una forma de hablar acerca y sobre algo (1968, p. 2)”. “Sucede, claro está, que lo “esencial” es a la vez decible e indecible, palabra y silencio.”

Éstas nos dan pie a comenzar a considerar cómo es que el silencio deja su piel sonora para quedarse una intención muy precisa que finalmente lo definirá como silencio o silenciamiento. Podemos comenzar a considerar al silencio presente en el hablar y en el sonido. Encontrándonos con una cierta paradoja, de la cual me he vuelto gran partidaria y que está presente a lo largo de todo este trabajo. Esta paradoja la podemos invertir, pudiendo así encontrar en el silencio; el decir. Hay ocasiones, por ejemplo, en que las palabras no nos pueden ayudar a acercarnos a una descripción de algo, como de Dios, en las que es preferible hablar de ello con negaciones. “Es verdad que esta idea del conocimiento nos aleja de Dios. Pero en este mismo alejarse hay un acercarse”. (Xirau, 1968, p. 8) Esto es, un decir (un acercarse) en el silencio (por negaciones) que no es silencio (porque se está diciendo aunque sea por negaciones).

HABLAR=NO DECIR/DECIR

SILENCIO=NO DECIR/DECIR

Por otro lado, Furrasola (2001) nos comparte que el silencio implica una gran ambigüedad, lo cual nos lleva a su polivalencia, que depende de cada cultura, puesto que cada cultura le atribuye sus significados particulares al silencio. También nos menciona que aunque se define en relación y oposición con la palabra, no significa no-decir. Desde una perspectiva multicultural, sabemos que “el comportamiento y significado del silencio está culturalmente pautado. Cada sociedad, cultura y momento

histórico, le fija sus reglas, su contenido, y significado. En consecuencia, el silencio está sujeto a determinaciones sociales, culturales e históricas.”¹⁷

Estas son las complejidades con las que nos enfrentamos al tratar de acercarnos a entender un poco de qué trata el silencio.

NECESIDAD DE PONER ORDEN A LA MADEJA DEL SILENCIO

Mi clasificación del silencio:

Silencio absoluto. Este tipo de silencio es inexistente porque implicaría no percibir ningún sonido. Lo cual es imposible porque aun estando en una cámara aislante del sonido (cámara anecóica), se escuchan los sonidos de nuestro propio cuerpo. Quizá, solamente en alguien sordo o en la muerte pueda tener lugar este tipo de silencio. Me parece que el silencio absoluto no existe ni en nuestro exterior ni en nuestro interior o al menos mientras conservemos la vida.

Según Nerey (1992, p.55), el silencio absoluto nos provoca incertidumbre y hasta pánico, lo cual corresponde con las experiencias de las cámaras silenciosas (p.ej. en el Instituto de Investigaciones Estéticas (en el CCDET) y en EUA). Nerey lo explica con una necesidad que tenemos como humanos de escuchar “algo” porque nos da seguridad identificar los ruidos.

Silencio físico o relativo. Puede haber ausencia de una emisión de ondas sonoras de determinada fuente de emisión

17. Ibid. p.9

sonora como un aparato eléctrico pero esa ausencia da lugar a que se escuchen más claramente otros sonidos de otras fuentes de emisión sonora. Esto implica que siempre hay sonidos rodeándonos. Cuando algún sonido se anula, siempre da lugar a que otros se escuchen con mayor claridad. Es decir, sólo se puede hablar del silencio al delimitar la fuente de emisión sonora o puntualizar al perceptor. Este silencio es físico porque se refiere a la ausencia de un sonido acústico en particular o la suma de varios.

Dentro de esta categoría entra el silencio en el contexto del habla discursivo. Al hablar en voz alta podemos encontrar este tipo de silencio porque esto implica emitir sonido (o en su defecto, cuando leemos un texto, éste hace referencia a ciertos sonidos) y cuando hacemos una pausa en el habla, como con los signos de puntuación, entonces estamos generando un silencio físico dentro del discurso pronunciado. En la búsqueda de la significación del silencio dentro del contexto del habla, Luis Villoro encuentra que hay un primer tipo de silencio sin significado que funciona como el “trasfondo o trama del lenguaje”. Hay otro que, dentro de un discurso, “anuncia una palabra (de carácter sorpresivo) antes de que aparezca”, lo cual también es un recurso muy usado en la música que sigue siendo un silencio físico pero con cierto significado. Y por último, uno que “suplanta a una palabra u oración” adjudicándose para sí el significado de ésta, en este nivel, Villoro encuentra que el silencio significa mucho más que la palabra o la oración solas, sino que también “significa algo acerca de una situación objetiva”. Que generalmente es “que la situación presente no puede figurarse en la estructura del discurso..., que la palabra es algo limitado y que la situación vivida la rebasa... y no puede traducirse a palabras...” (Villoro, 1996, s.p.) Aquí entramos en una zona donde se empiezan a rozar el silencio físico con el silencio metafórico.

Xirau se cuestiona ¿no habría que pensar que la palabra por momentánea que sea, es cesación de silencio? Porque para él es “claro que la palabra entraña silencio y el silencio palabra: solamente podemos hablar si antes, después, aún y, acaso sobretodo, durante el proceso de hablar estamos habitados por silencio.” (1968, p.114)

A continuación encontramos una clasificación del silencio de Xirau (1968, p.114-116) que se inserta desde el punto de vista meramente discursivo:

- “El silencio que los músicos llaman pausa. El intervalo entre palabra y palabra, frase y frase, gesto y gesto, este silencio no es aún silencio esencia... y no lo es porque la pausa deriva de un silencio que está encarnado en la palabra misma.” (Este se inserta dentro del silencio relativo)
- “Existe un silencio que solemos designar con la palabra “callarse”. ...desde el balbuceo, la timidez o el mutismo hasta el golpe seco sobre la mesa y la voz en ristre del profesor exasperado.” (Corresponde al silencio metafórico y relativo)
- El tercer tipo de silencio, “se aproxima ya más a la esencia misma de lo silencioso”. “ El único silencio que da sentido a las palabras y que, a su vez, adquiere sentido gracias a las palabras y en ellas, es el que nace y vive con las palabras. El silencio esencial es el que está en la palabra misma como en su residencia, como en su morada; es el silencio que expresa: el silencio que dicho, entredicho, visto, entrevisto, constituye nuestro hablar esencial.” (Corresponde al silencio metafórico)

Silencio perceptual. Cuando dejamos de percibir cognitivamente un sonido, aunque esté presente auditivamente, podemos hablar de silencio perceptual. Por ejemplo cuando estamos en el transporte público y el sonido nos satura y logramos dejar de percibirlo concentrando nuestra atención en otra cosa. También se podría hablar de físicamente imperceptible como los sonidos que rebasan nuestro rango de percepción. Igualmente, “hemos emparejado el sonido con el silencio, o con lo que creemos es el silencio”, nos dice Pelinsky (2007, s.p.), refiriéndose a cómo el exceso de ruido logra que como mecanismo de defensa en nuestro cuerpo, lo anulemos para darle la etiqueta de no-sonido o de algo que no vale la pena y por lo tanto le quitamos su existencia. Al restarle atención al sonido de nuestro alrededor, entonces podemos otra vez centrarnos en el de nuestro interés, ya que hemos transformado el sonido que nos rodea en silencio para que exista otra vez solamente el de nuestro interés.

Silencio metafórico. El uso del término silencio en distintas disciplinas como silencio génico¹⁸, silencio administrativo, silencio en la literatura, nos da fe de un entendimiento del silencio que no tiene que ver con el sonido, sino que se ha ampliado su entendimiento para asociarlo a una ausencia, falta de u omisión de algo.

Como en la retórica en que ciertas palabras están omitiendo otras, como en la elipsis, (donde la omisión de un segmento sintáctico se puede recuperar por el contexto); una ausencia que aparenta estar presente es un silencio. “La zona vivísima donde decir es también callar”, (Xirau, 1986, p.2) es decir; el no decir, es también un decir, es un ejemplo idóneo de este silencio metafórico, pues no hay otra forma de entenderlo

18. Se refiere a las ausencias en nuestro ADN.

más que como una metáfora. Es claro que no se refiere a un silencio físico sonoro. Es un silencio de otro tipo, un silencio en la intención, en la experiencia, en la percepción. Es una ausencia pero no cualquier ausencia, sino una muy particular que ligamos con la palabra y en ese sentido se vuelve pertinente llamarle silencio. Esta categoría de silencio se vuelve muy compleja porque en una pequeña frase o vivencia, podemos encontrar un fuerte entramado de ausencias y presencias donde tanto una como la otra, tienen significado.

El silencio me parece una hermosa metáfora. Una presencia que aparenta estar ausente es un silencio. Es una llamada de atención. Es escuchar y hacerse escuchar. El sueño es un silencio del despertar y el despertar un silencio del sueño. Es una respiración honda. El silencio es lo innombrable que le da sentido al todo. La música es el silencio de la aparente ausencia de música. El silencio es la música que nos da vida. El silencio tiene propiedades esenciales para nuestra vida que nos ayudan a curar, a transformarnos, crecer, aprender, entrar en contacto con nosotros y con la naturaleza, actuar más pacífica y comunicativamente, entre otras cosas que aún no descubrimos.

Cuadro comparativo

Silencio	Silenciamiento
Connotación Positiva	Connotación Negativa
Bien comunal	Privatización del espacio sonoro
Requiere consciencia comunitaria	Parte de la cultura de la individualidad
Intereses comunes	Intereses personales
Permite escuchar	No permite escuchar
Comunicación horizontal	Comunicación vertical
Desde dentro hacia afuera	Desde fuera hacia dentro

Silencio	Silenciamiento
Decisión propia	Imposición externa
Imposición externa	Conduce a la violencia
Acto de amor	Acto de violencia
Se abre al sonido	Se cierra al sonido
Latente en todos	Pertenece a los victimarios (todos, en algún momento)
Requisito para el diálogo	No permite el diálogo
Requiere autodisciplina	Implica dejar libre los impulsos
Requiere empatía	Incapacidad empática
Une	Divide
Quita barreras	Crea barreras
Relacionado con la sabiduría	Relacionado con la malinterpretación, punto de vista parcial
Implica un sujeto consciente	Opera como objeto
Crea un ambiente “habilitador” (enabling environment)	Crea un ambiente limitante
No sólo existe entre seres humanos, también hacia la naturaleza y objetos, etc...	No sólo existe entre seres humanos, también hacia la naturaleza y objetos, etc...

El silencio que abordo en el cuadro, es del tipo metafórico, muchas veces implica o va muy ligado a un silencio físico-relativo, pero no necesariamente.

ENSAYO SILENCIO Y SILENCIAMIENTO

Por diversas circunstancias hoy se le da preferencia a la razón sobre el trabajo mecánico, a la vida sobre la muerte, a la teoría sobre la práctica, a la información sobre el conocimiento, a la velocidad sobre la calma, al hombre sobre la mujer, a la escuela sobre la educación, al adulto sobre el niño, a la lógica sobre la imaginación, al saber dar sobre el saber recibir, al hablar sobre el escuchar, a la cultura visual sobre la cultura auditiva, a lo material sobre lo espiritual y, quizá por todas estas razones, entre muchas otras que me parecen injusticias; al sonido sobre el silencio.

La sociedad de hoy vive sin darle mucha importancia al silencio, a la pausa, al vacío, al blanco ni a la calma. La herencia posmoderna que nos consume sigue apuntando la mirada general hacia lo rápido, fácil, tangible y percedero. Lo cual tiene que ver con la expresión del yo por sobre todas las cosas. Por esto, el silencio como contenedor intangible e impercedero, no es un asunto que parezca merecer la atención. Sin embargo, mi postura es que nuestra sociedad necesita revalorarle.

Es un hecho que se le presta poca atención al silencio y el prestarle poca atención significa no captar cuando se abusa de silenciar a los demás, cuando uno es silenciado, o peor aún, nos silenciamos por miedo, y no saber silenciarnos voluntariamente para escuchar al otro lo que nos llevaría a escucharnos de verdad.

Las aproximaciones al silencio que generalmente podemos encontrar son contradictorias. Podemos tomar como referencia un texto que circulaba en el internet con relación a los acontecimientos en Ayotzinapa:

¿Escucharon eso amigos? ¿Será acaso el sonido de la indiferencia? ¿La voz del silencio? ¿La risa del tirano? O peor aún, ¿la sentencia de los oprimidos?

Díganme amigos, ¿será acaso este silencio el mismo que ha inundado nuestras calles, nuestros hogares, nuestras ciudades...? ¿O será acaso otro tipo de silencio? Un silencio malicioso, cómplice del tirano que atenta contra nosotros y que como si de una de tantas fosas habidas y por haber se tratase, nadie dice nada.

Podemos observar la connotación negativa que se le ha dado al silencio en el texto anterior. Lo describe como un silencio “malicioso” y “cómplice”. En el movimiento *Todas las voces contra el silencio* podemos inferir que el concepto de ese silencio es algo que no se quiere, que no nos beneficia.

En estos casos, es común que se hable de un silencio que se efectúa como consecuencia y bajo una violencia estructural.¹⁹ Es producto y estrategia de ciertas relaciones nocivas que se desarrollan a nivel social. A este respecto, podemos pensar en aquellas situaciones en que personas que conviven con otras que son receptoras de violencia ya sea doméstica, de clase social, religiosa, política, cultural, etcétera y no dicen nada, no interfieren en pro de la justicia, no apoyan a las víctimas, sino que se vuelven paredes que permiten que continúe lo que está pasando.

Por otro lado, podemos recordar la *marcha del silencio* zapatista que tuvo lugar el 21 de diciembre del 2012, en la cual más de 40 mil indígenas zapatistas marcharon en 5 ciudades chiapanecas. La característica fue que de sus comunidades llegaron a esas ciudades y se fueron marchando en completo silencio, a pesar del cansancio y la lluvia. En diversos artículos de La Jornada sobre dicho evento se exponen apreciaciones como que su andar silencioso proyectó “fuerza, disciplina, extraordinario orden, dignidad, entereza, cohesión.”²⁰ Y fue “un silencio que se escuchó fuerte”²¹. Afirman que “usaron el silencio como señal

19. Para obtener información sobre violencia estructural se puede consultar a John Galtung o José María Tortosa Blasco y Daniel La Parra-Casado.

20. Muñoz Ramírez, Gloria, Los de Abajo, *Marcha del silencio y dignidad*, La Jornada, 22 de Diciembre del 2012

21. Hernández Navarro, Luis, *Derrumbe y renacimiento en el mundo maya zapatista*, La Jornada, 22 de Diciembre del 2012

de protesta”²², un silencio que comunica voluntad de resistencia frente al poder: “Quien permanece en silencio es ingobernable”, decía Illich. “Todo el tiempo lo hicieron en silencio. No hubo consignas ni pancartas o mantas.”²³ Esta marcha tuvo seguimiento a nivel internacional y gran impacto en muchas personas, este logro quizá reside en que “la fuerza del silencio colectivo es probablemente una de las fuerzas espirituales más poderosas” (Franklin, 1993, s.p.), pues requiere estar preparados de mente y corazón así como la tener la decisión colectiva de permanecer en silencio.



Podemos recordar en este sentido, las oraciones silenciosas de los cuáqueros que implican también una decisión colectiva y que tienen gran impacto en los participantes.

22. *Ibíd.*

23. Henríquez, Elio, Aplausos y gritos de apoyo al paso de las marchas indígenas, La Jornada, 22 de Diciembre del 2012

Sin embargo, existe “otro silencio”, el silencio al que se refiere el texto de Ayotzinapa, este es el lado negativo del silencio: el silencio como arma, para diferenciarlos, a este silencio le llamo “silenciamiento”.

Hay voces que son silenciadas, palabras borradas por el silencio, luchas disueltas por el silencio, exigencias deliberadamente silenciadas, cantos silenciados en prohibición, manifestaciones silenciadas por el abuso de poder, movimientos sociales silenciados por el mal manejo de información, propuestas silenciadas por el pensamiento monolítico, culturas enteras silenciadas por el colonialismo, saberes silenciados por la soberbia, hay vidas que son silenciadas en el lecho de la muerte, inquietudes silenciadas por miedo a explorar alternativas y sueños silenciados en negativas sin fundamentos. Todas estas son expresiones del silenciamiento.

La imposición del silencio se vuelve un arma profundamente destructiva. Aquí hay espacio sólo para eventos planeados y programados; porque para que uno se haga escuchar, los demás deben permanecer en silencio pero no siempre es a voluntad. Éste es un silencio falso. Un silencio impuesto como sucede con el altavoz. Esto sucede en todos los momentos de la vida. En nuestra infancia, en la escuela, con nuestra familia y amigos, en los medios de comunicación, en el trabajo, en el gobierno, en la historia, en las decisiones nacionales y las relaciones internacionales. Por poco me falta mencionar las relaciones intergalácticas.

El silencio puede jugar en nuestras vidas un papel de aprisionamiento, pero también un papel liberador y de sanador. Mi cometido es provocar un contagio en el interés por la exploración de estas últimas para, en principio, elevar la conciencia sobre ellas. Puesto que en la medida que aumente ésta, tendremos mayores herramientas para no permitir que se ejerza el silenciamiento sobre nosotros, así como para usar el

silencio para liberarnos y sanarnos pero también para unirnos y crear condiciones de convivencia pacífica.

Bien comunal/ Privatización del espacio sonoro

En la charla²⁴ que en 1982 Illich impartió en Japón con el título “El silencio es un bien comunal”, él comienza con la siguiente frase: *las computadoras le están haciendo a la comunicación lo que los cercos le hicieron a los campos de pastoreo y los automóviles a las calles*. Al término de la lectura de su charla pienso que habría que agregarle a dicha frase, y *el altavoz al silencio*.

En dicha charla, Illich comienza haciendo hincapié en la necesidad de distinguir el medio ambiente como bien comunal del medio ambiente como recurso. Explica que la antigua palabra inglesa *commons* en la época preindustrial era usada por la gente para referirse a “aquellas partes del medio ambiente que quedaban más allá de los propios umbrales y fuera de sus posesiones, en los cuales-sin embargo- se tenían derechos de uso reconocidos, no para producir bienes de consumo sino para contribuir a la subsistencia de sus familias.” Y que “cuando la gente hablaba de bienes comunales, designaba un aspecto del medio ambiente limitado, necesario para la supervivencia de la comunidad, necesario para diversos grupos en maneras diferentes, pero que –en un sentido económico estricto- no era entendido como escaso.” (p. 6-7)

El cercado de los campos de pastoreo no sólo transfirió su control de los campesinos al señor, explica que; “también marcó un cambio radical en las actitudes de la sociedad hacia el medio ambiente. Antes, en cualquier sistema jurídico, la mayor parte del medio ambiente se consideraba como bien comunal, de

24. Ivan Illich, *Silence is a commons*, charla en el Ashai Symposiun “Science and Man. The computer-managed society”, Tokio, marzo 21 de 1982

donde la gente podía obtener su sustento...Después de cercar, el medio ambiente se volvió principalmente un recurso al servicio de “empresas”...” (p.8) La gravedad de esta situación es que “el cercamiento, una vez aceptado, redefine la comunidad: socava la autonomía local de la comunidad.” Y así es como “permite a los burócratas definir a la comunidad local como un ente impotente e incapaz de proveerse de lo necesario para su propia subsistencia.” (p.11)

En el presente, la gran amenaza contra los bienes comunales sonoros es por parte de la electrónica a partir de la llegada del altavoz, como la radio, etc. “El acceso al micrófono determina qué voces se amplifican. El silencio dejó de ser un bien comunal;-explica- se volvió un recurso por el que compiten los altavoces. La usurpación provocada por los altavoces destruye ese silencio que le otorgaba a cada hombre y a cada mujer su propia e igual voz. A menos que tengas acceso a un altavoz, ahora estás silenciado, silenciada.” (p.13) Esto, es verdad tanto para zonas urbanas como rurales, pasan los automóviles o bicicletas con sus altavoces anunciando que venden o compran esto o aquello; en ocasiones hasta la misa la transmiten por el altavoz (aunque las palabras sean ininteligibles), sin preguntar si todos en el pueblo la quieren escuchar.

Se ha vuelto muy difícil encontrar un espacio silencioso, propicio para concentrarse, aún en el espacio privado, se escucha, la licuadora del vecino de a lado, la fiesta del vecino, en fin, ahora el acceso a los espacios silenciosos se ha vuelto un lujo. Otra consecuencia indeseable de esta multiplicación de palabras y sonidos es que vuelve más difícil el escuchar. Según Xirau, “Nuestro mundo, el de este siglo XX, es un mundo desorientado. Nos sobran noticias y nos faltan normas, nos sobra cuerpo y nos falta alma, nos sobran medios de comunicación y nos falta comunidad, nos sobran exilios y nos faltan reconcilia-

ciones; nos sobran palabras y nos falta la conversación.”²⁵Esto indudablemente, nos afecta a todos.

“Estamos privados de la oportunidad de estar en silencio” afirma Franklin, quien explica cómo los sonidos del entorno son intencionalmente manipuladores y que la eliminación del silencio está siendo llevada a cabo sin el consentimiento de nadie, a pesar de que el paisaje sonoro no le pertenece a nadie en particular. Para ella, la noción de bien comunal se refiere a algo que todos compartimos, pero el silencio, no fue considerado como un bien comunal. Ahora, el silencio es excluido del acceso común; está siendo privatizado. Es más, el silencio se vuelve un lujo que pocos pueden gozar. Como el caso del levantamiento de un muro en Múnich (2016) para no escuchar a todos los inmigrantes del campo de refugiados. Éste fue exigido por los habitantes de una zona residencial “para evitar los ruidos que pudieran ocasionar”, entre otras cosas. Ellos tuvieron el poder de exigirlo y las autoridades les escucharon. Decidieron aceptar silenciar a los inmigrantes a manera de imposición estructural.

Al afirmar que el silencio requiere de una consciencia comunitaria, me refiero a que necesita que estemos atentos a las necesidades de los demás y a su realidad. A diferencia del ejemplo anterior donde se ejerce un silenciamiento sobre los migrantes como parte del ejercicio de la cultura de la individualidad donde los problemas de los demás no son míos como si no fuéramos una familia mundial, donde sólo me preocupa mi comodidad sin saber que al ignorar al otro, abandonarle y herirle levantando un muro entre ambos, sólo empeora el problema. El silenciamiento no busca solucionar los problemas de raíz, les pone enmiendas a la fuerza y pretende que ya no estén. Y este es igualmente un ejemplo muy bueno de cómo no está relacionado con la sabiduría, sino con el punto de vista parcial y con la malinterpretación.

25. Ramón Xirau, 1968, p.18

“Así como los bienes comunales del espacio son vulnerables y pueden ser destruidos por la motorización del tránsito, así los bienes comunales de la expresión son vulnerables y pueden ser fácilmente destruidos por la usurpación de los medios de comunicación (Illich, 1982, p.14).” Esto nos lleva a preguntarnos qué tanto nos expresamos genuinamente, o qué tanto usamos fórmulas prediseñadas para comunicarnos con los demás (p.ej. ¿cómo estás?, R: bien), entender lo que se nos comunica y expresarnos. Es decir, qué tanto usamos el silencio como una manera de expresarnos verdaderamente, o qué tanto usamos el ruido que estructuralmente se nos introyecta desde la infancia para insertarnos comunicativamente en sociedad. Lo cual sería una comunicación desde el silenciamiento de nosotros mismos.

“El silencio, tanto para las tradiciones occidentales como para las orientales, es necesario para que surjan las personas. Nos lo arrebatan las máquinas que imitan gente”.²⁶ Esto sugiere que para desarrollarnos como personas genuinas, debemos necesariamente traer el silencio a nuestras vidas. Reafirmando lo anterior Franklin²⁷ expresa que las tendencias tecnológicas actuales nos están llevando hacia una disminución del espacio, sea del espacio sonoro, del paisaje, o del espacio mental, donde puede suceder lo no planeado y lo no planeable. Cuya importancia vital se describe más adelante. Y sugiere que debemos insistir que como seres humanos, tenemos derecho al silencio.

Intereses comunes/Intereses personales

El silencio permite escuchar y tener una acción conforme al beneficio de la colectividad en contraposición de una acción que solo responde a los intereses individuales. Esas acciones no se insertan en el silencio.

26. Ibid, p.14

27. (1993, s.p.)

Permite escuchar y por lo tanto se lleva a cabo una **Comunicación horizontal/No permite escuchar**, deriva en una **Comunicación vertical y destructiva**

Los tojolabales tienen mucho que enseñarnos en cuanto a aprender a escuchar. El escuchar de verdad, horizontal y participativo. El escuchar, a diferencia del oír, implica comprender mensajes. Para ellos hay dos realidades de la lengua: la lengua hablada (k'umal) y la lengua escuchada (áb'al).

El escuchar, explica Lenkersdorf (2008, p.20), nos traslada a otra realidad y nos transforma, exige que podamos discernir lo real de lo inventado, no lleva títulos ni tiene género, según la RAE (2014) es prestar atención a lo que se oye, y según los mayas también es emparejar a los dialogantes, tiene implicaciones profundas más allá de la percepción auditiva, implica cercanía; concederle importancia al otro, es un encuentro al mismo nivel, nos abre el corazón y también el de los otros, solo puede tener lugar entre compañeros, nos dignifica, nos libera de mentiras en nuestra mente, y es percibir palabras y sentimientos desde la perspectiva del otro, tiene efectos inesperados (catárticos, aclarar posibilidades en los escuchadores,...).²⁸ “El escuchar nos silencia, nos cierra la boca y frena el diálogo interior. Necesitamos todos los recursos intelectuales a nuestra disposición para escuchar, reflexionar y entender lo que escuchamos, lo que nos dice el otro. Sin empatía no entendemos lo que se nos dice.” Lenkersdorf nos comparte que lograr escuchar “sólo se puede si los escuchadores están dispuestos a escuchar y permiten que se les critique, interpele y transforme.” (2008)

Para aprender a escuchar al corazón primero es necesario acallar las voces externas, entonces podemos escuchar las voces de nuestro interior que generalmente corresponden a la voz de

28. *Ibíd*

nuestro yo y no es hasta que aprendemos a silenciar esa voz, que podemos escuchar la voz de nuestro corazón que es la misma voz del nosotros²⁹. De aquí podemos deducir que hay varios niveles de silencio que incluso sobrepasa lo audible o el sonido vinculado a las ondas sonoras.

“El escuchar otra lengua, implica entenderla desde la perspectiva de la otra cultura, exige que la entendamos con empatía, respeto y la queramos.”³⁰ Lo cual nos permite entrar en una realidad nueva. Porque “podemos hablar la misma lengua pero, por el condicionamiento cultural, no escuchamos lo mismo aunque sí lo oímos” esto es porque “una palabra está cargada de implicaciones semánticas y no sólo relaciones sintácticas, hay que ser sensibles para escuchar las palabras en su totalidad. Lo cual implica pensar en la relación de las palabras y su contexto.” Carlos Lenkersdorf lo expresa así “el escuchar puede ser la transformación de nuestra vida en medio de un contexto de sordos (2008, p.20).”

“El no escuchar en cambio, lo podemos encontrar en la política, la economía, la cultura y la sociedad”³¹, “Vivimos pues, en un contexto social, cultural y político del hablar, de discursos y anuncios que nos inundan”³² sin que necesariamente digan algo. Volviendo así a la paradoja del habla que no dice.

Hay personas que se apresuran por hablar y hablar y hablar sin poder ver, escuchar o percibir de alguna manera que su auditorio está cansado, con calor, hambre, sueño, aburrición y sin poder aceptar su fracaso o que su tiempo útil ha terminado y liberar a su auditorio de la tortura de escuchar sus palabras. Ese ensimismamiento del discurso es la faz de una falta de silencio.

29. En la cultura tojolabal, hablan más en términos de “nosotros” que en términos de “yo”.

30. *Ibíd.*

31. *Ibíd.*

32. *Ibíd.*

El silenciamiento no permite escuchar al otro, pues escuchar no es parte de la dinámica de una comunicación vertical.

Pensemos en un maestro que no tiene la capacidad de escuchar a sus alumnos, ¿cómo podría enseñarles a nivel de su capacidad? ¿Cómo podría enterarse de sus necesidades y huecos individuales o grupales, de sus gustos, disgustos, problemas, habilidades y necesidades humanas si no es escuchándoles? En ocasiones tendrá que dejar de lado su idea de clase ideal, la clase que preparó, o su idea de lo que su alumno necesita o lo que es bueno para él, y acomodar todo en el momento a lo que sus alumnos muestran que necesitan en ese momento. La labor de los maestros, a mi parecer, es esencialmente una labor de escucha activa, una continua conversación no hablada entre seres humanos necesaria para que las palabras habladas y la enseñanza fluya. Comparemos la calidad del aprendizaje entre un ambiente donde hay una comunicación horizontal y uno donde la comunicación es únicamente vertical. Lo mismo aplica para muchas otras áreas de la vida humana, como la medicina, la política, etc...

Desde adentro hacia afuera/Desde afuera hacia adentro

La historia del ruido y el silencio³³ muy escuetamente y sin la magia que entraña su lectura, trata de los más grandes dioses que iniciaron el mundo y como estaban rodeados de ruido que ni siquiera se podía bailar, no encontraban su camino, ni podían tener asamblea. Al final deciden que tienen que buscar el silencio para encontrar su camino y arreglar las cosas. Como había mucho ruido cada uno de los dioses tenía que buscarlo por su cuenta, como no lo encontraban ni arriba ni abajo ni en ningún lado tuvieron que buscarlo dentro de ellos mismos

33. Los Otros Cuentos, Subcomandante Insurgentes Marcos

y sólo así encontraron el camino. Me parece interesante cómo en algún momento trata de escuchar lo que tiene el ruido para decir pero no encuentran nada, cómo el ruido representa la confusión que tenemos tanto individualmente y como sociedad, el encontrar el silencio es encontrar una orientación individual y social. Esa orientación que viene del silencio no se encuentra más que adentro de cada quien.

“No salgas de ti, vuelve a ti; en el interior del hombre habita la Verdad” (San Agustín) Esto se vincula enormemente con la explicación mencionada anteriormente de los tojolabales de escuchar el corazón. “Se trata de encontrar la palabra callada que está en todos y, en ella, el significado de realidad y vida.”³⁴

En contraste con ese silencio orientador está el callarse a modo de silenciarse. “En general callarse (silenciarse a uno mismo) depende de hechos externos, ya puramente psicológicos... Estar en silencio no es necesariamente ni fundamentalmente callarse. El silencio no es mutismo ni es mudez.”³⁵ El silencio pues, viene de adentro de uno mismo hacia afuera, es una decisión, es voluntario y requiere una consciencia, una actitud vital de apertura de querer entenderse con el universo, con el otro, el silenciamiento en cambio, o “el callarse”, lo aprendemos como un sistema de defensa, es una actitud conformista, desesperanzada, donde aceptamos el condicionamiento socialmente impuesto.

Ramón Xirau (p.115, 1968) sugiere que “...los sofistas no fueron silenciosos, sino ruidosos. Lo que ha logrado la técnica de convencer nada tiene que ver con el verdadero hablar. Destruye la palabra, destruye el habla que nos constituye.” Podemos pensar en la forma de hablar de los chicos de la normal

34. Xirau, 1968, p.122

35. Xirau, 1968, p.114

de Ayotzinapa, de sus familiares, de los indígenas, que hablan desde su corazón. Sin embargo este hablar sincero entra en las dimensiones del “no saber hablar”³⁶. Una de éstas es no saber comunicarse en los términos necesarios para hacerse escuchar y valer en una sociedad urbana que funciona a base de muchos protocolos, a pesar de hablar la misma lengua. El que habla con sinceridad, sin maquillar su palabra, sin cuadrar su decir a lo que las estructuras administrativas y de poder esperan que uno diga, no es “saber hablar”, y no lo es porque no tiene efecto; no hay consecuencias positivas perceptibles. El “no saber hablar”, implica que uno pueda hablar y hablar con sabiduría, con madurez, con profundidad pero las palabras se estrellan contra las estructuras grises de fierro y cemento de las ciudades. Para “aprender a hablar”, tenemos que aprender los protocolos: qué decir, cómo decir, cuándo y con quién decir qué y qué vestir, qué gestos hacer, entonces ya “sabremos hablar” y se nos escuchará. El habla verdadero, que nace del silencio, es “no saber hablar”; es silenciado. En esta misma línea de pensamiento Xirau, tiene su concepción de la palabra auténtica, la cual implica “un silencio de verdad (recordemos que el silencio falso es el impuesto desde el exterior), en el que nos escuchamos a nosotros mismos, y al otro empáticamente (1968, p.116).” Casi colindando con el planteamiento que nos expone Lenkersdorf.

Por esto, podemos deducir que del silencio nace el verdadero hablar, y el silenciamiento no permite que se escuche ese verdadero hablar pero sí permite “aprender a hablar”.

Decisión/Imposición

El silencio surge de una necesidad interna, uno está completamente convencido que al guardar silencio podrá pensar mejor, podrá entender mejor lo que el otro nos dice,

36. Alegre, 2008

podrá calmarse y ordenar la mente o que honestamente es lo mejor que puede hacer para contribuir a una dinámica social sana. En ocasiones implica tener humildad de aceptar que uno no siempre tiene algo que decir o que contribuir de forma verbal o de forma activa.

En la improvisación libre musical por ejemplo, es muy importante estar atentos a lo que los otros están haciendo para poder contribuir con sonidos de manera que haya un entendimiento tácito con los demás ejecutores, y un principio muy grande es tener siempre presente que en muchas ocasiones lo que mejor puede uno aportar es su silencio. Cuando esto se olvida, muchas veces es difícil concordar en un buen final.

El silencio también implica escuchar lo que uno realmente quiere, lo que piensa que es importante y arriesgarse por conseguirlo con gran valentía.

Quien es silenciado no habla en contra de su voluntad, a la fuerza, por miedo o por completa desmoralización.

Y quien silencia cree tener un poder o importancia mayor que aquel que es silenciado, quizá por tener mayor conocimiento sobre algo o mayor tiempo de antigüedad, generalmente quien silencia se deja llevar por la inercia, por ideas preestablecidas o silencia como un desfogue de frustraciones. Quien silencia lo hace con violencia y como una imposición. Es el camino aparentemente más fácil y rápido y en general oculta otros miedos. En el fondo muestra una gran cobardía.

Requisito para la paz/Conduce a la violencia

Cuando nosotros nos callamos. En ocasiones nos encontramos muy cansados o frustrados por diversas circunstancias individuales, en tales circunstancias somos fácilmente irritables y tal irritación se puede manifestar en forma de violencia verbal u otra. En esos casos saber guardar silencio simplemente evitaría

crear conflictos irreales. En otras, cuando escuchamos una verdad que nos duele, y queremos justificarnos, nuestro ego sale a defendernos y a hablar por nosotros para seguir reinando sobre nosotros. Pero si le silenciarnos nos damos la posibilidad de escuchar y reflexionar sobre la verdad que se nos presenta.

Los tojolabales también nos enseñan cómo el escuchar nos sirve para crear paz, cuando nos encontramos en situaciones conflictivas. Porque el escuchar de verdad requiere que nos igualemos a nuestros enemigos, y así éstos dejan de serlo, pues nos acercamos a ellos a escucharlos. Abre nuestro corazón tanto el de ellos, dignifica ambas partes y es el mejor remedio para el odio y la guerra. “Para escuchar a alguien debemos quitar la imagen del otro como enemigo. Acercarnos sin prejuicio alguno. En la cultura tojolabal no se busca enfrentamiento sino complementariedad”³⁷.

Así, el escuchar (con el silencio que implica) es una herramienta básica que establece relaciones de amistad desde el nivel personal y social hasta el internacional. En cambio, la oposición al escuchar produce la intolerancia que, a su vez conduce a la violencia, tanto a nivel social como individual.

Acto de amor/Actos de violencia

El ruido es un contaminante que se da en los núcleos humanos así como en la naturaleza. Las olas del mar, los truenos, los gritos de las personas y los sonidos que producen las máquinas son todos sonidos que potencialmente pueden causar regocijo en quien los escucha o molestias. “Cuando el ruido provoca daños o lesiones a una comunidad, se dice que hay contaminación por ruido”. (Nerey, 1998, p.54)

El ruido lesiona la comunicación, el aprendizaje, la concentración, el derecho al descanso y distorsiona la información

37. Lenkersdorf, 2008, p. 52

y generalmente provoca reacciones de ansiedad y estrés. La exposición prolongada a ruidos de más de 90dB mata nuestras neuronas aparte de afectar nuestra capacidad auditiva. (Nerey, 1998, p.44)

Con esta información podemos darnos cuenta qué tanto podemos afectar a los demás, así como analizar la variedad de maneras que pueden serlo al ser inconsiderados en cuanto al ruido que producimos.

Retador/ Dentro de nuestra zona de confort-

En su sentido positivo el silencio es retador porque implica guardarnos de la inercia irracional al hablar. Quizá dar orden primero a aquello que queremos expresar, o esperar al momento adecuado y condiciones propicias para expresarlo.

Al contrario, en el silenciamiento, o en su sentido negativo, quizá exista la necesidad de expresar algo, pero no se hace por no querer salir de la zona de confort, pues hay una cierta comodidad en el callar. Puesto que el hablar implica en ocasiones gran valentía y tener seguridad en que lo que uno va a decir es relevante y vale la pena decirlo. A veces, incluso, a costa de reacciones negativas que pudieran provocar nuestros comentarios.

Requiere empatía/Incapacidad empática

El silencio requiere que uno tenga empatía hacia los demás; que sepamos ponernos en el lugar del otro. Si no podemos intentar entender qué siente el otro no podemos escuchar de verdad al otro. Y escuchar en el amplio sentido, incluye ver al otro, sentirle, apreciar los gestos, las muecas, el tono de su voz, las expresiones faciales y corporales, sentir el tiempo del otro... Porque -Xirau nos dice- más allá del lenguaje inteligible está “el lenguaje de verdad”, se refiere no sólo a esto, además éste lenguaje expresa

que “se refiere a lo que no pueden decirnos las palabras comunes y corrientes; el lenguaje del cual nuestras palabras son tan sólo los signos aparentes y visibles. En suma, está lo que la palabra dice y está más allá de lo que inmediatamente significa (1968, p.6).”³⁸

Quita barreras/Crea barreras

¡Cómo me gustaría usar el ejemplo del muro sólo como una metáfora! Lástima que hoy día esté tan en boga el tema de los muros y que tengamos varios ejemplos cercanos que puedan estar en nuestras mentes. ¿Pero cómo se relaciona este tema con el silencio y el silenciamiento? Las autoridades de la ciudad alemana de Múnich han empezado a construir un muro aislante del sonido para distanciar a los residentes de los refugiados, según informa el medio germano Spiegel³⁹. El silenciamiento como recordaremos, es el aniquilamiento, la negación del otro, imponiendo de forma vertical y violenta un muro (ya sea virtual, físico, psicológico, etc..) entre el uno y el otro. El silencio en cambio, busca entender al otro desde la posición del otro, como Lenkersdorf que vivió 30 años con los Tojolabales para aprender su lengua y cosmovisión desde la cultura Tojolabal. Esa escucha sobre la base de un silencio volitivo y activo, es la base para quitar muros culturales, de género, sociales, etc...

Crea un ambiente “habilitador” (enabling environment) / Crea un ambiente limitante

Úrsula Franklin (1993, s.p.) afirma “Yo creo que uno llega a la raíz del significado y práctica del silencio sólo cuando uno se pregunta ¿por qué es que valoramos y tratamos de valorar el

38. Ramón Xirau p.6

39. <https://mundo.sputniknews.com/europa/201611071064649970-Munich-refugiados/>

silencio? Porque el silencio es un ambiente “habilitador”. “Es una condición “habilitadora” donde eventos no programados e improgramables pueden tener lugar.”⁴⁰ Esto es, un espacio propicio para el desarrollo de la creatividad, del pensamiento y por tanto, de la cultura, y por tanto, de la humanidad misma. En cualquier disciplina, o profesión, ante cualquier problemática que se nos presenta en la vida, es necesario un ambiente de este tipo, propiciado por el silencio. Franklin expresa que esta apertura a lo no programado, es el corazón de la fuerza del silencio y de la cordura individual y colectiva.

No sólo existe entre seres humanos, también hacia la naturaleza y objetos, etc.../ No sólo existe entre seres humanos, también hacia la naturaleza y objetos, etc...

Nosotros no sólo podemos escuchar palabras, podemos escuchar a nuestro cuerpo, a nuestras emociones, o nuestros gustos o disgustos, a los animales, a las plantas, al planeta, a la humanidad y a toda la naturaleza. Hay tanto que podríamos aprender si expandiéramos nuestra escucha a muchos más ámbitos. Desgraciadamente es más común que ejerzamos el silenciamiento sobre todos estos ámbitos y lo hacemos, pero nos cuesta muy caro como humanidad.

Silencio como medicina/ Silenciamiento como ruido tóxico

Tuve la oportunidad de vivir diez días en un centro de naturopatía (donde se cura y sana con medios naturales). Esa experiencia me causó algunas impresiones que quisiera compartir aquí.

Me parece muy interesante el papel del silencio y del ruido en el centro de naturopatía. El silencio se vuelve un valor positivo

40. Franklin, 1993, s.p.

y distintivo del centro. Es, de hecho, de uso medicinal. “El uso medicinal del silencio”. En un contexto en el cual nos rodea tranquilidad sonora, esto es, un sonido con menor cantidad de decibeles de lo normal, en el cuál están presentes los diversos sonidos de la naturaleza y los motores de camiones y coches se escuchan lejanamente y que sin poner mucha atención se pierden entre el viento, los sonidos del silencio sanador suenan a hojas de árboles y pastizales bailando con el viento en diversas intensidades según la fuerza de éste, los diversos tipos de pájaros y, muy a lo lejos, motores. Se vuelve éste el sonido normal, el sonido del ensueño, en el cual uno puede concentrarse en sus lecturas, en pensar, en dormir, meditar, platicar, escribir y reír con las amistades.

Se vuelve uno tan consciente del silencio como factor esencial para vivir mientras uno se relaja y sana que los ruidos que rompen con tal silencio se vuelven una falta de respeto para los demás y se llevan con él la esencia y el efecto curativo del lugar. El convenio tácito entre los habitantes del lugar de mantener el mayor silencio posible por respeto a todos, se vuelve el primer requisito para mantener la paz entre ellos mismos. Lo curioso es que esos mismos ruidos que desencajan son los que nos rodean en las ciudades y hemos aprendido a vivir con ellos, es más, ni los notamos porque hay tanto ruido que viene de todas partes que es incontrolable, que se funde en una sola aglomeración ruidosa (tóxica y patológica) que invade todos nuestros espacios. Esto provoca que desarrollemos mecanismos para aprender a bloquear los sonidos que nos llegan de todas partes para así poder seguir con la vida aparentando que no nos afectan. Al llegar a un lugar como éste por fin descansamos de esa contaminación sonora que normalizamos como parte natural de la vida. Esa relajación y descanso es el primer paso para recuperar la salud.

Como se ha descrito, el silencio en sus diferentes connotaciones, nos afecta tanto para bien como nos puede hacer mucho daño. Lo que no se nombra difícilmente se va a usar a nuestro favor e igual de difícil será evitar que nos afecte cuando nos daña pero aún sin nombre nos afecta. Por esto, me parece que este tema está investido de importancia; por el poder que tiene latente.

III

PROCESO CREATIVO

Lo que sigue es un ejemplo de exploración dentro de esa vastedad del silencio aplicada a un campo específico como es la creación artística, que exploro desde el ámbito sonoro. Las piezas que he desarrollado apoyan el propósito de compartir este interés por el silencio así como mis reflexiones en torno a él e intento que en su desarrollo todas las etapas apoyen ese objetivo principal. Mi proyecto de creación comienza con el siguiente mini relato:

El Sonido de la Tundra

Me encontraba en la tundra del polo norte. Donde no hay árboles ni montañas. Pueden pasar muchos minutos e incluso horas para encontrar algún animal. Descendimos del Kamutik⁴¹ y al caminar sólo escuchábamos cómo crujía la nieve al ser aplastada por nuestras botas. Dejamos de movernos al percatarnos de la situación tan extraña en la que nos encontrábamos. Estábamos en el silencio absoluto. No sabíamos que eso fuera posible pero al fin lo habíamos encontrado. No hablamos, ni nos movimos por un tiempo para disfrutar de tal evento excepcional.

41. Trineo en Inuktitut (lengua de los Inuit).

En efecto, no podíamos escuchar todos los ruidos cotidianos de la ciudad; las máquinas, el refrigerador, la televisión, el tráfico, el griterío de los vecinos, había nada de eso. Tampoco había perros ladrando ni pájaros cantando. Había ningún ruido de animales ni de árboles. Había un poquito de viento pero como no había árboles ni nada con lo que el viento pudiera hacer ruido, su presencia no interrumpía nuestro silencio. Lo único que podía escuchar era mi respiración. Cuando dejé de respirar creí haber logrado estar al fin en presencia del silencio absoluto. Entonces escuché, tan claramente como en ningún otro momento, el latir de mi corazón.

Esto es, todo el tiempo nuestro corazón está latiendo, pero a pesar de que late dentro de nosotros, nunca lo escuchamos, porque todos los demás sonidos, ya sea de la naturaleza o de las áreas habitadas, lo ensordecen, más no por ello el latido de nuestro corazón ha dejado de emitir sonido.

MAR DE VOCES

Antecedentes de la pieza

Esta pieza ha sufrido muchas transformaciones a lo largo de su desarrollo. En este apartado relato cómo han sido.

Trabajo con el tema de “silencio relativo” silenciando unos sonidos con otros más fuertes; al ausentar unos se hacen perceptibles otros. La peculiaridad de la pieza es la continuidad sonora. Esto lo relaciono con conceptos como “violencia sistémica” y “violencia social” que podemos ver en forma de “opresión” y “dominación”, que son algunos de los responsables del silenciamiento a nivel social.

En un principio constaba de una intervención sonora de una grabación de campo en el metro Revolución tomada como estructura general de la pieza. Porque esta grabación es en sí misma un ejemplo perfecto del concepto de silencio relativo que intento explorar. La grabación es de 14 minutos en la que 10 trenes arriban y parten del andén.

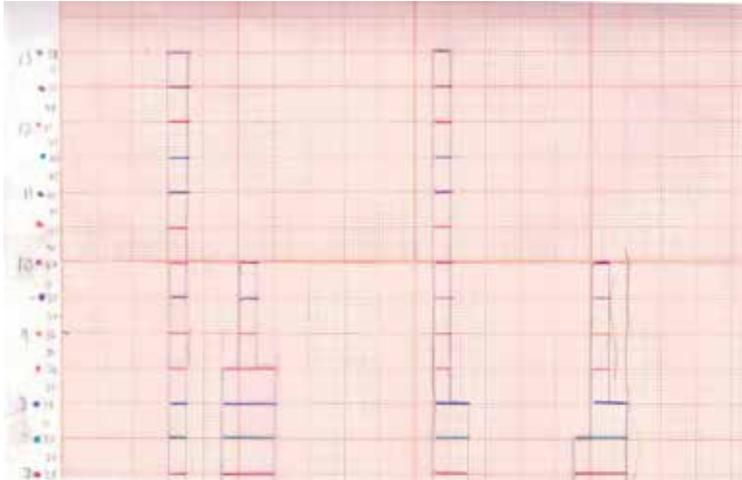
Fase 1

Realicé una gráfica que sería la guía de la estructura de la pieza de arte sonoro que ofrecía la visualización de las intensidades de los sonidos que conformarían la pieza. En total son 52 niveles que conforman 13 porciones divididas en 3 grupos grandes. A cada nivel le asigné un sonido diferente. Dando la posibilidad de que haya un aumento sutil de intensidad.

Estos sonidos fueron grabados en ambientes externos o internos, según el sonido lo reclamara, con una grabadora de audio profesional. Algunos sonidos tuvieron que ser bajados como “samplers” al no ser percibidos por la grabadora. Estos sonidos fueron seleccionados y etiquetados.

Fase 2

Al estar escuchando y etiquetando las grabaciones, me di cuenta que una grabación por sí misma podía exponer la esencia de mi proyecto. Esta es la pista grabada en el Metro Revolución, que es el “mejor ejemplo”. Así que decidí usar la pista del metro como estructura general de mi pieza e intervenirla con los otros sonidos de acuerdo a los niveles de intensidad que están dados en la pista del metro.



Gráfica 2 Fragmento de una gráfica muy larga que está basada en la imagen anterior. Cada color es un nivel diferente, y cada nivel incluye varios sonidos.

Haciendo uso de una extrapolación de los sonidos de otros ambientes para insertarlos en la pista del metro y creando una relación muy fuerte entre ellos por su nivel de intensidad, así como la superposición de grabaciones e inserción de otras para exagerar o hacer más notoria la continuidad sonora a pesar del silencio de ciertos sonidos, generé una gráfica de las intensidades en la pista del metro y la convertí en otra que generalizaba los valores de las intensidades y los tiempos de duración de los diferentes sonidos en la pista del metro.

Los sonidos que utilicé para esa primera prueba fueron: latir del corazón, respiración, teclear en la computadora, fricción de telas, tronido de los huesos, susurros, masticar algo, motor del refrigerador, pájaros, vaciar agua de una jarra a un vaso, pasos,

televisión, risas, licuadora, lavadora de ropa, camión, música grabada, gritos de vendedores ambulantes. Como podemos observar en la gráfica 2, hay momentos donde entran muchos sonidos al mismo tiempo, luego se silencian muchos al mismo tiempo. Esto ocasiona que al escuchar el audio resultante, escuchamos las pistas de la cima de la torre en la gráfica pero todas las que suenan por debajo de esas pistas ya no se diferencian. En el fondo siempre siguen sonando las pistas de menor volumen. Pero solamente las percibimos cuando las torres de sonidos bajan mucho.



Gráfica 3 Así quedó finalmente en el programa de edición digital. Los números de la izquierda corresponden a las pistas de audio y en la coordenada x se puede apreciar el avance del tiempo y justo en qué momento entran y terminan los fragmentos de audio.

En esta etapa la premisa era que:

Un sonido tapa, anula, aniquila al otro. Puede que se escuchen varios pero se presta más atención a uno o unos pocos.

Las posibilidades que aparecieron fueron:

- Se puede crear un conjunto de muchos sonidos donde se escuchen todos a la vez
- Una gran masa sonora donde se mezclen todos
- Uno muy fuerte que tape a los demás

Algunos factores que conducen a estas tres posibilidades son: *la combinación del timbre, altura e intensidad* de los sonidos implicados y *la relación entre ellos* en una misma grupo o en diferentes (p.ej. cantos de pájaros, música, voces humanas, etc.). Encontré que si se juntan sonidos de diferentes categorías, es más fácil distinguirlos a todos aunque estén sonando al mismo tiempo como puede suceder al escuchar al mismo tiempo un ladrido de perro, un motor de coche, un monólogo de una persona y agua hirviendo, pero cuando se juntan varios sonidos de una mismo grupo, como pudieran ser cuatro ladridos de perro o cuatro motores de coche o cuatro personas hablando o cuatro aguas hirviendo, aunque cada uno de los cuatro sonidos tenga sus propias cualidades y difieran entre ellas, por compartir categoría nos cuesta más trabajo distinguir su sonido y saber cuál es la línea sonora de cada objeto de emisión sonora; por esto, es en ese caso cuando escuchamos una masa sonora y dejamos de apreciar con claridad cada línea sonora diferenciada.⁴² En ese punto, comienzan a silenciarse mutuamente unos sonidos con otros. Y peor aún, cuando agregamos el factor de

42. Lo anterior me trae a la mente aquel concepto que Julio Estrada llama Macro timbre. Hay compositores que han explorado ese campo con piezas para cuatro, diez o veinte instrumentos iguales teniendo en cuenta que aún dos contrabajos o dos guitarras tienen timbres y características diferentes.

la inteligibilidad, es decir, cuando los sonidos son palabras que podemos entender racionalmente para lo cual se necesita más concentración de nuestra parte. En ese escenario, es más fácil que se vuelvan una masa de sonidos pues no podemos concentrarnos en el significado de las palabras de cada línea sonora a la vez, (lo que hacemos sin proponérselo).

Fase 3

La siguiente etapa consistió en rehacer la obra anterior dotándola de “sentido”.

Comencé con algunos cuestionamientos: ¿Quiénes son o qué es marginado, ignorado o silenciado? ¿Silenciado por quién?

Mi trabajo creativo usa el sonido como material de trabajo principal. Me interesa explorar con mi trabajo algunas aproximaciones al silencio, en especial el silencio relativo como antónimo del silencio absoluto, el cual sostengo que no existe. Dentro del silencio relativo me encuentro con lo que llamo *el silenciamiento* que es una metáfora sonora en el ámbito social. El silenciamiento lo trabajo con mayor claridad en mi trabajo “Nuestra fuerte voz”, sin embargo, comienza a estar presente desde la primera pieza.

En esta exploración encuentro una analogía entre mi concepto de silencio relativo en el ámbito acústico y el silenciamiento de ciertas partes de la sociedad por otras dominantes. En el ámbito acústico planteo que cuando percibimos silencio, en realidad percibimos silencio desde uno o varios objetos de emisión sonora, sin embargo, siempre habrá otros que persistan, incluso, si no somos conscientes de ellos. En el ámbito social pasa lo mismo, pero existen mecanismos que se dan a la tarea de discriminar por nosotros qué escuchamos (en el amplio sentido del escuchar)⁴³ y qué no. Por esto, hay vidas que piden a gritos ser tomadas en cuenta y ni siquiera nos enteramos.

43. Lenkersdorf explica que el amplio sentido del escuchar en el sentido tojolabal incluye ver, oír, leer y percibir profundamente al otro.

Este proyecto intenta ser un señalamiento de esta situación. Tomo como ejemplo (o pretexto temático)⁴⁴ tres grupos sociales que considero que son generalmente silenciados: los migrantes, las personas que sufren por escasez de agua y quienes han vivido situaciones de violencia doméstica. No intento hacer ningún análisis sobre los casos particulares de cada uno de estos grupos, tan sólo vincular mis exploraciones del silencio con cómo viven socialmente estos grupos en su relación con el sonido, la escucha/el silencio, y el silenciamiento.

Por lo mencionado anteriormente, mi interés es trabajar con el sonido que puedan producir estas personas, pues me parece una manera más real en que las personas pueden encontrarse entre ellas (por medio de una estructura simbólica) y escucharse de verdad. Por esto la entrevista me parece un medio idóneo para poder trabajar con el sonido, pues la palabra es innegablemente sonora.

Cabe mencionar, que como expliqué anteriormente, mis exploraciones previas con las masas sonoras me llevaron a concluir que la mejor manera de poder construirlas logrando silenciar sus sonidos mutuamente, es con varias fuentes sonoras de la misma categoría (en este caso, voces humanas) y que sean inteligibles (que usen palabras). Esta, es una fuerte razón meramente acústica que me llevó a concluir que *la palabra hablada* era una óptima vía de sonidos para mi proyecto. Y esa masa sonora ininteligible del todo, hace referencia a esas conversaciones caóticas donde nadie escucha al otro.

El enfoque de las entrevistas no busca obtener datos duros, que me parece que no ayudan a humanizar, escuchar y empatizar con las personas, más bien se hacen preguntas que hacen referencia a la parte sensorial y a la vida cotidiana de las personas.

44. "ante un pretexto, un asunto ajeno a nuestra profesión en términos metodológicos, el motivo por el cual nos metimos en el problema, no es parte del problema directamente". Explica Quesada en entrevista por Covarrubias 2016.

Las entrevistas utilizadas fueron las 3 siguientes:

Entrevista sobre la Violencia Doméstica

¿Cuál es tu fruta favorita?

¿Prefieres comida salada o dulce?

¿Te gusta bailar?

¿Cuáles son los olores que más te gustan?

¿Cuáles son los olores que más te desagradan?

¿Cómo es tu casa?

¿Cómo es la casa de tus sueños?

¿Qué sonidos hay en esa casa?

¿De qué colores pintarías las paredes?

¿Qué animales tendrías?

En los recuerdos de tu pasado ¿qué imágenes sobresalen?

¿Con qué tipo de sonidos van acompañados?

Si tuvieras que hacerte un autorretrato con puros sonidos,

¿cuáles usarías? Puedes hacer algunos ahora si gustas.

¿Qué sonido puedes hacer para sanar una situación violenta que se te venga a la mente?

¿Te gustaría comentar algo más?

Entrevista- Migración

¿Cómo quieres que te llame?

¿Cuál es tu fruta favorita?

¿Te gustan los pájaros?

¿Te gusta leer?,

¿Podrías describir los sonidos de tu lugar de origen?

Si comparas los sonidos de acá con los de allá, ¿en qué son diferentes?

¿Te gustaría compartir el momento más grato que recuerdas de tu travesía?

¿Qué sientes cuando escuchas el sonido del tren?

¿Qué sabores disfrutas mucho?

¿Qué sienten tus pies en este momento?

¿Te gusta la música de acá o extrañas tu música?

¿Qué sonidos te desagradan?

¿Y cuáles son los que más te gustan?

¿Qué fue lo primero que oíste el día de hoy?

Si pudieras pintar tu cuarto, ¿qué le pintarías y de qué colores?

¿Te gustaría comentar algo más?

Entrevista Escasez de Agua

¿Cuál es tu fruta favorita?

¿Qué sueles comer?

¿Qué sueles tomar de líquido?

¿A qué sabe el agua?

¿Qué sientes al tocar el agua?

¿Qué sonidos vinculas con tu vida?

¿Cuáles son tus sensaciones favoritas?

¿Cuáles son las sensaciones que más te desagradan?

¿Con qué emociones vinculas la lluvia?

¿Cuál es tu color favorito?

¿Cuál es tu actividad favorita?

Si pudieras escoger estar en cualquier lugar, ¿dónde estarías?

¿Cuál es una imagen muy grata que tienes en tu memoria?

¿Te gustaría comentar algo más?

Descripción del Taller para Migrantes

Este taller surge en una reunión con la coordinadora y los voluntarios de Casa Tochan (un refugio para migrantes) al presentarles el proyecto de tesis a groso modo para que me permitieran realizar algunas entrevistas a los migrantes. Ahí fue cuando se me propuso que en vez de entrevistarlos les diera un taller que podía registrar sonoramente, fotográficamente y audiovisualmente. Les interesaba sobretodo que se explorara con ellos la parte sensorial pues es algo que generalmente les cuesta trabajo explorar y expresar.

Tuvo lugar el día 14 de febrero de 2016 a las doce horas en la Casa de la Solidaridad, donde llegaron huéspedes y voluntarias de Casa Tochan. Eran aproximadamente unos 15 participantes entre huéspedes y voluntarios y dos asistentes para la toma de fotografía, audio y video. Los migrantes eran de Honduras, Nicaragua, El Salvador y Haití y las voluntarias de Estados Unidos y México.

Al llegar nos ayudaron a acomodar las mesas de tal forma que tuviéramos una larga mesa donde todos se pudieran sentir incluidos y trabajar juntos. Ese momento informal fue aprovechado para presentarme con algunos y tratar de establecer cierta confianza con ellos.

Al comenzar el taller, me presenté brevemente y expliqué muy escuetamente de qué se trataba el taller. En vez de pedirles que simplemente se presentaran el primer ejercicio consistió en: Pasarles una charola con frutas de diversos colores, tamaños, texturas, sabores, comunes y exóticas. Al tomar una fruta tenían que decir su nombre, su país de origen y por qué escogieron

la fruta que tomaron. En general no hubo gran descripción. Decían “porque me gusta”. Y en general tomaron manzanas y duraznos pero diciendo que era una manzana o algo más común. Habiendo tanta diversidad frutal, no se atrevían a tomar una fruta muy diferente a las de sus compañeros anteriores. Las voluntarias fueron las que se atrevieron a tomar los duraznos y ciruelas que eran un poco más exóticas.



En las fotos se puede apreciar las diferencias en carácter y actitud; el chico negro es de Haití, aunque era el único que tenía la barrera de idioma más fuerte, era el más extrovertido, alegre y de los más participativos. A su izquierda, un chico que se tapaba mucho la cara con su gorra pero, a veces se animaba a participar, a la derecha del Haitiano, el chico de la chamarra azul, era aún más tímido, participó en menos ocasiones y con voz muy baja pero

era en general más sonriente e intentaba participar en los ejercicios y expresaba no verbalmente cierto agrado o reticencia para hacer los ejercicios. El señor del extremo derecho, presentaba una gran brecha de edad con el resto de los chicos. En las fotos se logra apreciar su actitud, estuvo muy serio durante todo el taller, y no intentaba participar cuando las participaciones eran abiertas, cuando le tocaba participar pocas veces accedió y hablaba muy bajito, pero siempre respondió a los ejercicios prácticos.





En cambio, la única chica migrante nunca quiso participar ni hablando ni en los ejercicios prácticos pero sí hablaba con el chico a su lado. Resulta que ése día había llegado ella en la madrugada. De hecho en algún momento en que se preguntó ¿qué fue lo primero que escucharon por la mañana?, ella comentó que “nunca despertó” porque nunca durmió por la noche. El chico a su lado, era un poco contreras, al principio, cuando les tocaba participar a los chicos a mi derecha, ellos se ponían a platicar, y luego, no querían participar en algunas actividades. Cuando participaba quería llamar la atención de cuán hábil o rudo era. Sin embargo, participó siempre de maneras notorias.

Hasta ese momento eran 6 migrantes y dos voluntarias. Más adelante se integraron 4 migrantes más y una voluntaria.

En general las voluntarias fueron de gran ayuda, cuando pedía que opinaran, explicaran o compartieran algo, generalmente se producía un gran silencio. Ellas generalmente eran las primeras en dar el paso de comentar algo y eso les daba confianza o ideas a uno o dos de los chicos para hablar.

Luego les pedí que prestaran atención a una presentación que les haría mientras se comían sus respectivas frutas. Explicué con un powerpoint, brevemente, cada punto del cuadro Silencio/Silenciamiento. La idea era que pudieran reflexionar sobre su condición vital y cómo es necesario el silencio para lograr muchas cosas y cómo son víctimas y victimarios del silenciamiento. La idea es que el primer paso para cualquier transformación positiva es desarrollar una conciencia sobre estos conceptos.

La explicación del powerpoint fue completamente expositiva. Yo tenía que hablar y ellos simplemente escuchar. De alguna manera era un ejercicio de escucha en silencio. Lo más importante era que tuvieran el contexto para el resto del taller. Y podía percibir como algunos asentían mientras me escuchaban, otros estaban simplemente pasivos, recibiendo la información. Sólo una voluntaria interrumpió la presentación para hacer una pregunta. Eso estuvo muy bien, pues entre más se pueda crear diálogo, mayor es el aprendizaje de todos. La idea también era que pudieran relacionar la presentación con los ejercicios a lo largo del taller. Y aunque se los comenté, me faltó recalcarlo a lo largo de todo el taller.

El siguiente ejercicio consistió en repartirles unas plumas de aves pequeñas y les expliqué que tenían que relacionarse con las plumas como quisieran; sentirlas con sus dedos, sus manos, sus cachetes, con los ojos cerrados o abiertos.



Luego tuvieron que explicar cómo fue su experiencia o qué les hizo pensar el ejercicio. Ahí, el chico de la gorra de puma comentó que la pluma le hizo recordar a su gallo que se había muerto en una pelea y que se llamaba Ceniza. Lo dijo con sentimiento pero riéndose. Nos provocó risa a todos por su manera de expresarlo; comenzó riéndose y luego nos dijo en tono burlón que le recordaba a un “gallo que tuvo” pero en seguida se puso serio, nos dimos cuenta que era algo que le pesaba en realidad.



Me pareció bien logrado este ejercicio, porque en general estuvieron concentrados en las plumas y de verdad sintiéndolas en contacto con su piel. Eran pequeñas y de diversos colores.

Sin embargo, para la grabación no tuvo gran resultado puesto que no se animaron a hablar mucho sobre lo que les hizo pensar o sentir el contacto con la pluma. El ejercicio lo había pensado inicialmente porque yo puedo relacionar a los migrantes con aves migrantes, con cierta búsqueda de libertad, con un caminar sin nada consigo más que su ser y su cuerpo, con una libertad encarcelada y mitificada o paradójica. Esperaba en el fondo, que pudieran hablar de algo de todo eso pero nunca salió al tema. Es más, les fue difícil expresar algo al terminar el ejercicio.



Siguieron los ejercicios sonoros. Primero, pregunté ¿qué había sido lo primero que habían escuchado ese día? Para este momento ya estaban entrando un poco más en confianza e hicieron algunos comentarios como que hicieron reír a los demás. Como: cuando tocaron a mi puerta, cuando el vecino empezó a hacer varios ruidos... Después, dispuse sobre la mesa algunos instrumentos musicales como una charrasca, tambores, una sonaja, castañuelas, una flautita y una jarana así como algunos objetos que pueden producir sonidos son calidades diferentes como una revista, un papel aluminio, un plato hondo de aluminio, una cuchara de aluminio, un pedazo de madera, etc... El ejercicio constaba de varias etapas que intenté ir marcando. Primero debían recordar su país o lugar de origen y pensar en algún sonido que se los recordara, sin que fuera musical necesariamente, luego tenían unos minutos para explorar los sonidos que se podían producir con los instrumentos musicales, y, al final, debían compartir el sonido que escogieron con los demás pero produciéndolo.



Esta sección del taller me fue un tanto retadora. Rápido se animaron a tomar los instrumentos musicales, y se pusieron a tocarlos, al chico haitiano estaba explorando cómo tocar la jaranita sin mucha idea de cómo se toca, otros, los nicaragüenses ya traían muchas habilidades y nociones rítmicas y percutivas. Se inclinaron por los instrumentos y los objetos casi no fueron explorados. De pronto, el salón se llenó mucho de ruido entre el golpeteo fuerte a los tambores, el señor grande que estaba con las maracas y que no las soltó, el haitiano con la jarana y el de la gorra de puma con la charrasca. En general no tuvieron problemas para explorar, la que no quiso participar fue la chica.

Hubo momentos, en que el ejercicio parecía más algo caótico que un ejercicio, pero la idea nunca fue que fuera algo coordinado o melodioso, más bien libre y genuino. Otro reto fue que justo en ese ejercicio, se integraron otros cuatro migrantes. El problema es que de por sí eran más extrovertidos que los demás. Es decir, eran más participativos pero también distraían mucho a los demás. Y como no habían podido presenciar la explicación del silencio y el silenciamiento, no podían contextualizar para qué eran los ejercicios. Intenté hacer un muy breve repaso para ayudarles a integrarse.



A cada rato me pedían que les explicara otra vez en qué consistía el ejercicio. Cuando tuvieron que pasar a presentar su sonido, les costó mucho trabajo. Por ejemplo, querían cantar rap pero les daba pena, o ponían como excusa que no había la música de fondo para su rap. Les dije que podían describir el rap, intenté ayudarles a describirlo pero no me entendían muy bien. Les dije que pensarán en otro sonido, de los animales, de los pregoneros, de su casa, pero no logré que hubiera participación muy significativa. En general, quienes lograron participar hablaron de ciertos instrumentos musicales que les recordaba a instrumentos de sus países de origen. Uno de los chicos hizo beatbox con su boca, cosa que causó gran entusiasmo entre todos los participantes.

Las voluntarias fueron quienes sentí que compartieron los sonidos más atinados. Una dijo que escuchaba siempre los ladridos de los perros y tocó las castañuelas, la otra desarrugó un poco el papel aluminio y dijo que le recordaba a cuando su mamá cocinaba pasteles en el horno en Estados Unidos, y la tercera, golpeó levemente la cuchara y plato hondo de aluminio, explicando que donde vive en Estados Unidos, hay barcos y le recordaba a ese sonido. Fueron contribuciones más abstractas, más íntimas, desligadas de la música y más ligadas a sonidos de la vida cotidiana. Revelan un poco más su vida interior. Pienso que probablemente me faltó delimitar más el universo de su país de origen. Diciendo que deben pensar desde la casa donde crecieron.

Me pregunto qué tanto obvié que tuviéramos la misma información o formación básica necesaria para entender y realizar ese ejercicio sonoro o qué tanto simplemente les daba pena, o las relaciones entre ellos son de tal manera que no les permite que se abran o muestren algo tan íntimo como los recuerdos sonoros.



El taller continuó con un ejercicio en el que tenían que dibujar un recuerdo grato que tuvieran. En ese fluyeron muy bien. Solo había plumones de colores, y unas cartulinas medianas para cada uno. Fue interesante cómo todos necesitábamos ese silencio después del caos con el ejercicio sonoro anterior.



Fue como brincar la cuerda y luego estudiar; te concentras porque ya estás cansada. Dibujaron casas, montañas, ríos, volcanes, búhos, banderas nacionales, etc... Usaron contorno, dibujo puntillista, dibujo estilo graffiti, etc...



Posteriormente tuvimos “el banquete” donde podían hacer lo que más tuvieran ganas de hacer: dibujar, comer, platicar, tocar música, quedarse, sentados, pararse, acostarse, etc....

Me levanté de la mesa para animarles a que quienes así lo deseaban, pudieran hacerlo. La mayoría se quedó sentado. Un chico se paró y comenzó a tomar fotos y videos de los demás. Y otro chico comenzó a rapear y el primero lo estuvo grabando. En ese sentido, tuvo éxito, porque se escucharon a sí mismos en cuanto a qué querían estar haciendo en esos momentos. Muchos también aprovecharon para comer más frutas y esta vez se terminaron las frutas exóticas curiosamente.



Para finalizar, nos levantamos y formamos un círculo, donde se hizo una ronda donde todos tenían que decir algo de lo que recordaban de la presentación de powerpoint del principio. Aquí casi todos participaron aunque sea con algo pequeño. Luego les pedí que nos acomodáramos donde quisiéramos pero que tuviéramos una posición cómoda para quedarnos cinco minutos en completo silencio como ofrenda hacia nosotros mismos y hacia los demás compañeros. Estuvieron en sorprendente silencio los cinco minutos. Todos menos un chico que se salió del salón para el ejercicio. Lo curioso es que aunque no quiso participar, respetó y aportó su silencio aunque sea saliéndose del salón



Ahí finalizó el taller.

A manera de conclusión, aprendí que hay que tener mucho cuidado con el vocabulario que uno usa, la actitud también para que anime pero no se vuelva artificial, tener mayor control sobre los materiales, y tener ejemplos preparados para que se animen y les de ideas, que el ser partícipe de los ejercicios durante el taller puede ayudar a dar dirección a los ejercicios, pero eso implica tener menos oportunidad de observar detalles de los participantes durante los ejercicios. Lo otro, es que todos tenemos nuestro tiempo y en un taller uno tiene que tener toda la paciencia para estar “escuchando” por qué hacen o no las cosas, por qué dicen o no ciertas cosas y sobre todo, qué están diciendo no verbalmente.

De igual manera, que estoy acostumbrada a tomar talleres para un perfil con formación académica superior, y hay ejercicios y hábitos de reflexión, análisis y expresión a los que estoy acostumbrada pero no debo dar por hecho que ellos también la tienen. Eso vuelve más difícil planear talleres con diferentes personas no preparadas académicamente, porque algo que en apariencia es natural o normal para mí y para mis amistades, no tiene por qué funcionar para ellos necesariamente. Son realidades muy diferentes, eso es evidente. El problema es cómo se puede crear diálogo entre estas realidades diferentes y cómo ahí está implicado el silencio, justamente para lograr ese diálogo. Puesto que lo que generalmente sucede es que al ser difícil esa comunicación entre mundos, se recurre al silenciamiento de aquel mundo o de éste mundo por parte de aquél. Como fue el intento del chico rapero cuando se salió del salón.

Como primer intento de taller, sin experiencia previa con este tipo de población, se lograron muchas cosas. Sobre todo, la exploración sensorial.

Sonoramente casi falló, ya que mis grabadoras son de pobre calidad, hablaban muy bajito pero como grupo hacían mucho ruido. Debo admitir, sin embargo, que sí emitieron sonidos que reflejan lo que yo buscaba a lo largo del taller.

No se realizaron todas las entrevistas planeadas. Con los migrantes, sólo se realizó el taller, sobre violencia doméstica se realizaron dos y sobre la escasez de agua se realizaron cuatro.

La edición de audio:

Una vez obtenidas las grabaciones de las entrevistas, procedí a editar los audios.

La primera etapa consistió en suprimir mis intervenciones lo más posible y dejar sólo las intervenciones de las personas entrevistadas. Excepto en aquellos casos en que me cortaban las preguntas o apenas me encontraba formulando una pregunta cuando me respondían lo que querían adelantándose a lo que creían que les preguntaría. En esos casos dejé audios con mi voz para evidenciar cómo está ahí en juego el silencio y el silenciamiento tanto por parte del entrevistado como del entrevistador.

En la segunda etapa, seleccioné fragmentos de cada pista de audio y obtuve varios clips de 1 ó 2 minutos máximo que me parecieron valiosos y rescatables en el sentido en que expresan la parte silenciada, es decir, cómo afectan a su vida diaria las diversas situaciones de violencia que cada grupo vive o ha vivido.

La tercera, fue clasificar las pistas seleccionadas por temas en ocho grupos que corresponden a: 1) olores, sabores, comida favorita o común, 2) recuerdos, 3) sonidos de su memoria, 4) imágenes y sensaciones, 5) fuertes recuerdos 6) acceso al agua y 8) silencio. Intentando lo más posible respetar los grupos temáticos condensé los clips en 5 pistas de audio que incluyen cada uno de estos grupos, pues éste me pareció el mínimo número de pistas necesario para que pueda haber un juego de saturación de audios al grado que no se entienda ninguno o que si al menos uno es silenciado, sea evidente cuando se queden una o dos pistas sonando.

La estructura de los clips en esas pistas es lo que sonará en cada bocina. Una pista de audio por bocina, pero estarán sonando todas al mismo tiempo.

La cuarta etapa, implica ir afinando los detalles de los audios. Qué suena, qué se dice al inicio, o al final del conjunto sonoro, que si se escucha con claridad o no en tal clip, que si sí se silencia un clip con otro, que si algún clip requiere fade in o fade out etc., así como subirle el volumen a todas las pistas.

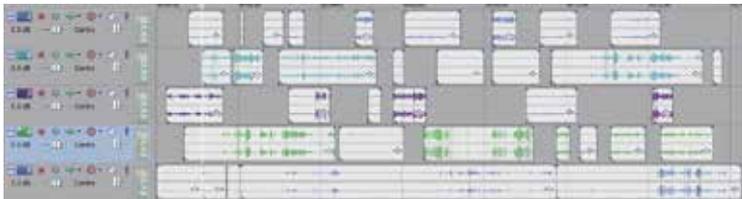


Imagen tomada del programa Adobe Premier donde trabajé los clips de audio. Se pueden apreciar las cinco pistas y los clips acomodados en cada pista

La problemática que se me presentó entonces fue ¿cómo evidenciar que siempre hay una pista que siempre suena aunque es la que menos se escucha? Pensé en poner telas, papel o agua enfrente de las bocinas para que se movieran con la vibración del sonido y fuera visible que uno siempre se estaba moviendo pero no fue suficiente la vibración para que tuviera ese efecto. Fue más adecuado usar un papel muy específico liso y con mayor rigidez. Entonces decidí intentar con una pantalla de piel sobre la bocina. Y descubrí que sí se sienten las vibraciones en general excepto en contadas ocasiones cuando la intensidad del sonido llega a ser demasiado baja.

La instalación tomó la siguiente forma:

Se dispondrán las cinco bocinas debajo de pantallas de piel con la intención de que el espectador coloque su mano en medio de éstas (o tambores inútiles) para sentir las vibraciones del sonido en su mano, de esta manera podrá encontrar que aunque no se escuche el sonido de algunas bocinas, sí se sienten las vibraciones. Lo cual sucederá por el juego de volumen y saturación sonora que habrá entre las cinco bocinas. Solo en una de las bocinas el sonido siempre es continuo (el corazón).

El *meollo* de la pieza es **el silencio relativo**, es decir que siempre hay un sonido que persiste porque sostengo que el silencio absoluto no existe. Por esto, unos se escuchan más fuerte y posteriormente otros, y luego se silencian pero nunca deja de haber sonidos; existe una continuidad sonora. El *cómo* se presenta esto es con el **empalme de sonidos** (las pistas de audio).

Otras características presentes en la obra son:

- La interacción de los diferentes niveles de silencio
- Silenciamiento multinivel
- Interacción con la obra

Los diferentes niveles de silencio presentes en la obra son: el silencio necesario por parte del espectador para escuchar a las personas hablando, la entrevista en sí como un ejercicio de silencio interno y escucha del otro, el silencio de la persona entrevistada para dar las respuestas genuinas.

Silenciamiento multinivel: Éste lo podemos dividir en dos categorías. La primera, se refiere a las **fuentes sonoras** y ocurre en tres sentidos; las mismas pistas de audio se van silenciando entre sí (por claridad al hablar, por el sonido ambiental, por el volumen, etc...), la calidad del aparato reproductor afecta la claridad de los sonidos resultantes (esto se toma como un

silenciamiento, recordando desde lo visual esa búsqueda de desaparecidos con fotos de tan mala calidad que se vuelven irreconocibles), y por último, el sonido y la actitud de los espectadores puede silenciar toda la obra. La segunda, se da en las **entrevistas** mismas cuando cualquiera de ambas partes no deja terminar al otro, adelantándose a sus suposiciones y al responder el entrevistado siempre decide qué decir o qué callar.

Interacción con la obra: Cada quien decide si acercarse o no a las bocinas, en qué orden y en qué parte del espacio cerrado pararse y todas esas decisiones afectan el resultado de la experiencia que obtendrá. (Esas decisiones, finalmente, se basarán en la interacción entre el silencio y silenciamiento que experimente cada espectador).

A pesar de que todo lo anterior esté en juego, el montaje es muy sencillo; seis fuentes sonoras debajo de cinco tambores cada uno sobre un pedestal. Otros elementos y conceptos que entran en juego en la obra son: la transformación (sonora) del espacio y una especie de indeterminación (en cómo se conjugarán las pistas de audio).

Proceso de construcción objetual:

Hubo algunas ventajas de hacer todo el proceso de los tambores: que uno puede controlar más los resultados. Como qué tipo de piel usar, y características de ésta, como si se le quita la grasa o de qué parte del animal es la piel o la mezcla para que no huela feo, qué tan grueso quedan los anillos, con qué cordón se tensa y qué tan tenso se deja, incluso dónde se deja secar pues todo eso afecta la “potencia de las vibraciones” que genera el sonido en las membranas.

Comencé el trabajo hablando de que el silencio pudiera ser algo muy obvio o simple, pero cuando me acerqué a estos ámbitos me di cuenta que en realidad en los límites de esa

“nada”, es donde las cosas se llenan de significación. No una significación meramente simbólica, sino una que llega a fibras muy sensibles en las personas.

Podemos apreciar que existe, en ocasiones, una muy sutil diferencia entre silencio y silenciamiento y cómo están en interacción todo el tiempo y en un juego permanente entre sí. Casi fusionándose y confundiéndose; ambos se vuelven un entramado muy complejo que tiene cabida en diversos niveles de la vida, y en este caso, de la obra. Cada cual tiene su propio carácter, pero de un momento a otro, el uno se transforma en el otro, sin cambiar de apariencia. En muchas ocasiones, es el contexto el que determina cuál es. Hay que estar muy atentos a todos los indicios que conforman el contexto y que nos indican frente a cuál de los dos estamos.

NUESTRA FUERTE VOZ

El enfoque de esta pieza es el silenciamiento, que describo a profundidad en el tercer apartado del tercer capítulo. Esta pieza es un ejemplo de silenciamiento, pero ya no entre los audios, sino que ahora el silenciamiento lo ejerce la materialidad, como algo externo; ajeno al sonido.

El carácter de la instalación:

La escultura, desde la plástica, tiene que ver con la maleabilidad y la resistencia del material. La instalación, con cambiar un objeto de un lugar a otro descontextualizándolo y que para mí tiene que ver con una transformación en la percepción del espacio. La escultura sonora, es una escultura

que suena. La instalación sonora, un espacio intervenido con varios elementos que suenan. (Rocha, 2000)

Esta pieza en efecto es un espacio intervenido, un elemento que suena. Pero ese elemento que suena, es a su vez intervenido con un objeto que ha sido posicionado a manera de instalación. Le llamo escultura porque ha sido manipulado desde su plasticidad. El objeto por sí mismo no suena pero afecta al sonido, es parte importante del sonido resultante, porque su finalidad, su razón de ser, es silenciar el sonido. Quizá por esto, podría ser una escultura de intervención sonora. Siendo su intervención en dos vías: la de deformar el sonido y la de silenciarlo. Concluyo con una descripción que me parece aún más acertada: *instalación sonora intervenida escultóricamente*.

La idea es que la materialidad ejerza la función de filtros sonoros no computarizados. Para esto, fue necesario hacer pruebas con diversos materiales y objetos para entender cómo se comporta el sonido encapsulado en cajas de diferentes materiales. Y comprobar si se lograba o no que el sonido se deformara y disminuyera. Que desde una perspectiva social, es lo que también sucede con los medios de comunicación.

La instalación:

El *meollo* de la pieza es el silenciamiento.

El *cómo* se presenta el meollo es con envolventes objetuales.

Algunas características de la obra son:

- Aparente vacío, silencio, calma y simplicidad
- La paradoja

El aparente vacío se hace porque en todo el cuarto se debe encontrar tan sólo la pieza. **El aparente silencio se genera** por que aunque los audios deben estar sonando a un volumen fuerte, por efecto de los materiales no debe percibirse muy fuerte y no

debe entenderse en un principio sino al cabo de unos momentos que son los mismos audios que en la pieza *Mar de voces*.

La paradoja entra en escena cuando uno se da cuenta del significado implícito en la pieza y ésta adquiere tanta presencia que llena el cuarto, cuando uno se da cuenta que lo que suena es la otra pista y uno va llenando los huecos sonoros con el significado que sabe que tienen, con la aparente calma que sólo encierra una urgencia expresiva mutilada y con la simplicidad que es esa síntesis exagerada de lo complejo que puede ser nuestro sistema de acallamiento social. ¿Qué mayor paradoja existe que nuestra fuerte voz esté atrapada en una *matrushka*?

Estas características exigen el estar presente en el momento de contemplación y agudizar los sentidos, en especial; el oído, al igual que afrontar la sorpresa en el encuentro con lo paradójico.

Esta exploración de la sutil diferencia entre el silencio y el silenciamiento, de cómo encontramos el silencio en el sonido y el sonido en el silencio como la vía negativa del silencio, donde nos encontramos “frente a un vacío que es presencia y una aniquilación que es realmente ser” (Xirau, 1968, p.46), me ha parecido profundamente paradójica. Desde la exploración teórica hasta la presentación de la obra.

En ambas piezas el sonido es el corazón de la obra. Es lo que tiene sentido y da sentido a todo lo demás. Pero la parte objetual de la instalación no es simple adorno, es esencial. Ella apoya, subraya lo que se expresa con el audio de una manera experiencial. Ella aumenta, profundiza lo que se quiere transmitir, al trasladar a otros ámbitos de la percepción y significación el tema que exploro. Por lo tanto, se integra al sonido siendo un todo que cobra sentido como una sola cosa donde se refuerzan mutuamente lo sonoro y lo objetual.

La instalación aparenta ser silenciosa en un principio, pero en su interior hay una bocina con el conjunto de todas las pistas de audio presentadas en la pieza anterior; las entrevistas con la velocidad aumentada. El audio está sin intervención alguna a un volumen razonablemente fuerte, y sin embargo, por efecto de los materiales que la envuelven en varias capas, se escucha mínimamente el sonido y deformado. El resultado sonoro es completamente diferente a la pieza anterior. Aquí el sonido es silenciado.

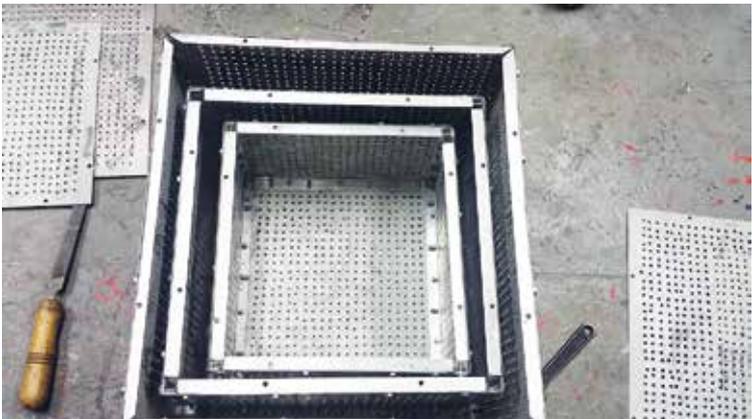
En un principio los materiales de exploración fueron: plástico, madera, aluminio, telas diversas, hule espuma, papel, cartón, ladrillo. Se obtuvieron resultados bastante interesantes en cuanto al resultado sonoro. Sin embargo ante el interés de querer evidenciar que son varias capas las que envuelven al sonido, y que una de las condiciones para que se deformara el sonido fue que fuera un envoltente que se cierra o tapa por completo, opté por buscar materiales envoltentes, aislantes y de preferencia que fueran translúcidos. Esto es el uso de plásticos, acrílicos y parafina. La primera capa es metálica porque es el material que más deforma el sonido y no me interesa que se vea la bocina.

Proceso de construcción objetual:

Se construyeron tres cajas de acero al carbón perforadas en cuadrícula a cada centímetro de distancia, ensambladas con tornillos haciendo la cuerda con un machuelo directamente en las placas y en las eles de aluminio.



Se elaboró una caja de parafina de 49 x 49 cm y 30 cm de altura. Construyendo las caras por separado y luego ensamblando todas. En cuyas caras grabé con un caudín las siguientes frases: “Necesitamos más silencio y menos silenciamiento”, “Cuando juegas con el silencio puedes decidir qué calla y qué permanece”, “El silencio ni es mutismo ni es mudez” (Ramón Xirau) y “El silencio está siendo privatizado” (Úrsula Franklin) Al final se le dieron unas capas de barniz para fortalecerla.





Algunas cosas que se presentaron en las pruebas con los materiales:

Al estar las bocinas sonando dentro de objetos, pareciera que los objetos hablan o suenan por sí mismos. Me agradó que no se vean las bocinas.

Cuando los objetos son cajas, ollas, cosas que se cierran y sellan, hay más notoriedad en esa diferencia de volumen, en caso contrario, pueden llegar a amplificar el sonido.

Con el metal es más notoria la deformación del sonido. Otros materiales que ayudan a disminuir y en menor medida a deformar el sonido son telas, plásticos, madera, ladrillo...

Cuando los audios tienen sonido ambiental, al deformarse el sonido por efecto de ciertos objetos, se vuelve ininteligible la voz.

Algunos resultados de las pruebas con los objetos (cajas) hechos por mí:

Las cajas de acero inoxidable, a pesar de ser tres cajas una dentro de la otra, sí deformaron y redujeron el volumen del sonido, más no lo suficiente. La apuesta era que las perforaciones ayudarían a deformar el sonido pero en realidad sirven para que el sonido se escape más de lo que necesito. La caja de parafina, por ser un envolvente que sella y de un material blando, logró sobretodo disminuir el sonido. En ese sentido, fue un éxito. El problema es la fragilidad del material.

Esta búsqueda de los materiales idóneos y características de las cajas continúa, en donde entran en juego conocimientos de acústica, de la composición de los materiales y de la hechura de los envoltentes.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha servido para entender más acerca de algunas problemáticas del trabajo en el campo sonoro así como del papel del artista visual en este campo, la diferencia entre música y arte sonoro, los problemas tecnológicos que en ocasiones implica el trabajo con lo sonoro y el problema de la asociación tan fuerte de este campo con el uso de las tecnologías modernas. También ha servido para ganar experiencia con respecto al comportamiento de un sonido en relación a otros sonidos o el de un sonido dentro de diferentes envolventes sellados de diversos materiales y en cómo el pensar lo sonoro difiere de pensar en la pintura o en la gráfica. También se ha ganado el entendimiento de cómo es que sí nos compete a los artistas visuales el trabajo en el campo sonoro donde no jugamos con notas musicales, más bien, ponemos en juego los sonidos que produce el vivir. El método de creación que uso viene por completo de las artes visuales y eso afecta el proceso creativo pues se le da gran importancia a este proceso por encima del producto final. En este método la parte vivencial es el ancla del desenvolvimiento de las piezas para que éstas tengan claridad

y uno parte de lo que uno es, tiene o sabe para desarrollar un método único por cada pieza artística. Es un método que no tiene límites para una disciplina artística en particular o un campo. Hay mucho del sonido que podemos conocer por el simple hecho de vivir porque el oído es un sentido que siempre nos acompaña, aun estando sordos. Y por ese simple hecho, los artistas que trabajamos desde lo vivencial tenemos la capacidad de trabajar con él.

Otra ganancia del trabajo ha sido que con él he podido estructurar, sintetizar y desarrollar mis indagaciones sobre el silencio basándome tanto en mis propias reflexiones como en lo que otros autores proponen. Llegué a posturas como que el silencio absoluto no existe en este mundo pero que aun así podemos pensar en el silencio clasificándolo en: absoluto, relativo, perceptual y metafórico, este último a su vez, podemos entenderlo desde una connotación positiva (silencio) y desde una negativa (silenciamiento). Y es en estas diferentes facetas que podemos atribuir una gran importancia al entendimiento del silencio para la sociedad. Aun así es poco el trabajo que se ha hecho en torno al silencio, ya sea escrito, artístico o de investigación. Lo cual nos indica que hay mucho trabajo por hacer si no queremos permitir que continúe un silencio sobre el silencio.

El silencio tiene más en común con el quesoillo⁴⁵ de lo que aparenta; pareciera que se puede deshebrar eternamente. Entre más se explora, uno descubre más las vertientes que puede tomar y los vericuetos que puede esconder. Me parece que ha sido posible un acercamiento somero para entender cómo el juego del silencio y del silenciamiento está presente en todos los ámbitos de la sociedad y que de verdad afectan de maneras muy profundas las relaciones dentro de ella así como las vivencias en general. Espero que este pequeño análisis pueda servir para contribuir al conocimiento que a su vez sirve para

45. También conocido como "queso Oaxaca", que consta de madejas de queso que se pueden deshebrar muchas veces hasta que quedan hilos muy delgaditos.

ejercer nuestro poder como individuos en el curso de la vida en la sociedad. Como el campo es inmenso y los acercamientos a él quedan aún muy pequeños, la tarea que se abre es grande. En esta tarea cabemos muchos y la responsabilidad, al menos hasta cierto punto, cae sobre todos. Porque junto a la importancia del desarrollo de estas exploraciones desde las distintas disciplinas, el objetivo culminante es integrar esas conclusiones a nuestra práctica, es decir, su aplicación.

Por lo tanto, uno de los objetivos que me propuse para esta investigación fue explorar algunas posibilidades que se abren al trabajar el silencio en el campo sonoro. Algunas que fui encontrando fueron el empalme de un conjunto de sonidos, el trabajo con la masa sonora, la ininteligibilidad del sonido, la significación del origen del sonido donde tiene más peso emocional una voz humana hablando de cosas reales que un instrumento tocando una partitura. En mi producción trabajé el silencio relativo con la continuidad sonora, el silenciamiento sonoro con el empalme sonoro y la deformación y silenciamiento sonoro provocado por un envolvente objetual.

Otro de los objetivos era la apertura de espacios de reflexión sobre el silencio. Esto ha sucedido tanto en el documento escrito, en mi obra, como en el diálogo con otras personas. Y algo que me ha dado mucha satisfacción y considero como un gran logro, es que el proceso de construcción de las piezas, que ha incluido las entrevistas, un taller a los migrantes, pláticas con diversas asociaciones y colectivos, y las pláticas con mis compañeros y maestros, en sí mismo ha sido una apertura de espacios para estas reflexiones. En mi acercamiento al ámbito sonoro me di cuenta que actualmente hay mucho más movimiento en torno a la creación con sonido actualmente de lo que imaginaba, ya sea en exposiciones, conciertos, festivales, coloquios, etc... En efecto, la academia va implementando cada vez más esta parte aunque

los intentos académicos de formación en el arte sonoro son muy vagos y pocos aún, pero sí hay una mayor apertura a la reflexión en la creación y al ámbito sonoro más allá de la creación musical. Pero, fue mayor la sorpresa al darme cuenta que en realidad en los últimos dos o tres años ha habido un énfasis en el silencio desde los espacios para compartir la creación sonora hasta en la reflexión académica.

Mi exploración de las implicaciones y los ámbitos del silencio me han llevado a darme cuenta de lo vasto que es este campo. Cada vez que me adentro más en este tema, mi interés en el mismo aumenta. Hay vías de exploración que se han abierto en el camino de esta investigación como una exploración más minuciosa del macrotimbre⁴⁶ con grupos humanos lo más parecido posible en el timbre de la voz. O pensar en ¿cómo se puede visualizar el silenciamiento? Han ido asimismo surgiendo asimismo múltiples preguntas a lo largo de este texto como ¿podemos hablar de un actuar desde el silencio?, ¿podemos realmente cambiar el curso de la violencia con una mayor conciencia de cómo usar el silencio o como es usado?, ¿qué otros tipos de silencio existen? En fin, es emocionante darse cuenta de cómo se multiplican las posibilidades.

Algunas líneas de exploración de cómo entran en juego los silencios y silenciamientos que he identificado (y que se pueden encontrar a lo largo del texto) son:

- Lo sonoro, la acústica, lo musical
- Palabra, literatura, historia
- Lo social, medios de comunicación, estructuras sociales
- Enseñanza formal e informal (como en un taller que di a un grupo de migrantes)

46. Desarrollada por el creador-artista-músico Julio Estrada.

- Personal (vivencias, expresión, recuerdos, sensibilidad, sistema de ideas), antropológico
- Comunicación (diálogo, entrevista, conversación)
- Místico, religioso y filosófico.

Algunas de estas líneas tienen un poco más escrito como el área literaria y la filosófica. La invitación es a que desde nuestras distintas trincheras sigamos deshebrando este quesillo poderoso.

Algunos logros de esta investigación son el haber obtenido experiencia de las diferentes etapas de mi producción y en cada una haber ubicado aciertos y puntos de mejora. El proceso ha incluido la selección de la vivencia, y una valoración de la misma, caracterización del problema, escoger el campo de desarrollo, la realización de bocetos/pruebas, apuesta de un método y afinación del mismo, análisis y registro de la experiencia para hacer más bocetos/pruebas, etc... Esto me ha llevado a una mayor claridad sobre el proceso de creación artística. Así también, la estructuración de mis encuentros sobre el silencio me ha llevado a una nueva comprensión sobre su significado y todas las maneras en que lo podemos encontrar.

Lo que prosigue para mí es adentrarme aún más en el campo sonoro para así poder tener un posicionamiento más firme ante él. En cuánto a mi producción, continuar con ella incorporando la experiencia obtenida junto con las revaloraciones correspondientes. Por ejemplo, comencé utilizando veinticuatro audios en mi primera pieza para crear una masa sonora que en una pieza posterior reduje a nueve y que simplifiqué a cinco audios. Ahora quiero simplificar al mínimo los audios en el trabajo de la siguiente pieza para presentar con mayor claridad los sonidos utilizados y con mayor fuerza las correspondientes interacciones del silencio y del silenciamiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALEGRE GONZÁLEZ, Lizette Amalia. (2015). (Tesis de doctorado) *Etnomusicología y decolonialidad, Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la huasteca* Universidad Nacional Autónoma de México. México.

AMEGLIO, Pietro, Clase “Modos de pertenencia de los sujetos sociales” en Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

BUSTAMANTE, Ariel. (2008). El arte sonoro y la conciencia auditiva Popular. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/805>

CAGE, John. (1961). *Silence, Lectures and writings* New England, Hanover: Wesleyan University Press

COVARRUBIAS ORTIZ, Óscar Noé. (2016). (Tesina de licenciatura) *El soporte en el dibujo y su desgaste como consecuencia de la incidencia del trazo*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

ESTRADA, Julio. (2008). *El sonido en Rulfo: "el ruido ese"* (2da ed.). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas

FRANKLIN, Ursula. (1993). *Silence and the notion of the commons*, Lecture at a conference on acoustic technology. (s.l.)

HENRÍQUEZ, ELIO. (2012, Diciembre 22) Aplausos y gritos de apoyo al paso de las marchas indígenas, La Jornada, p.3

HERNÁNDEZ NAVARRO. (2012, Diciembre 22). Luis, *Derrumbe y renacimiento en el mundo maya zapatista*, La Jornada, Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/22/opinion/004aipol>

ILICH, Ivan. (1982). *El silencio es un bien comunal* (*Silence is a commons*. charla en el Ashai Symposiun “Science and Man. The computer-managed society”, Tokio

KRAUSS, Rosalind. (2002). *La escultura en el campo expandido*. (5ª ed.). Publicado inicialmente en “October 8”, en 1979, Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós.

LARA VELÁZQUEZ, Rossana. (2016) (Tesis de Doctorado) *Poner la escucha en (corto) circuito. Arte electrónico y experimentación sonora en México: dos décadas*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

LENKERSDORF, Carlos. (2008). *Aprender a escuchar*. México: Plaza y Valdés.

MARCO FURRASOLA, Ángeles. (2001). *Una antropología del silencio: un estudio sobre el silencio en la actividad humana*. Barcelona: PPU

MARCOS, Subcomandante Insurgente, *Los Otros Cuentos, Relatos del Subcomandante Insurgente Marcos*

MÁRQUEZ NEREY, Ernesto. (1998). “Cosas del ruido y algo más”, *Contaminación por ruido*. Colección básica del medio ambiente, México: SOMEDICYT

Muñoz Ramírez, Gloria. (2012, Diciembre 22). Los de Abajo, *Marcha del silencio y dignidad*, La Jornada, Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/22/opinion/01701pol>

PADILLA, Alfonso, (2015) Comunicación personal.

PELINSKY, Ramón. (2007, Junio) *El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro*. I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros, Madrid. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoroso1/default.htm

QUESADA, Francisco, Apuntes de cuaderno de los talleres: Modelado I y II y Proyectos Interdisciplinarios I y II durante el ciclo escolar 2010-2011. FAD, UNAM

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Madrid: Espasa.

ROCHA ITURBIDE, Manuel. (2000). *El arte sonoro, ¿hacia una nueva disciplina?*, Revista Viceversa. Recuperado de <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElarteSonoroHacia.html>

ROCHA ITURBIDE, Manuel. (2005). *El arte sonoro en México*, Revista Curare. Recuperado de <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ArteSonoroMexico.html>

ROCHA ITURBIDE, Manuel. (2006). *El arte sonoro América Latina*, Revista Española Contrastes. Recuperado de <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/AmericaLatina.html>

ROCHA ITURBIDE, Manuel. (2006). *¿Qué es el arte sonoro?*, Recuperado de <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>

TUMAN, Ludwig. (2001). *Espejo de lo Divino*. España: Ed. Arca

VILLORO, Luis. (1996). *La significación de silencio*. México: Ed. VERDEHALAGO/ UAM Azcapotzalco.

XIRAU, Ramón. (1968). *Palabra y Silencio*. México: Ed. Siglo veintiuno