



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
SOCIOLOGÍA

OBJETO, PAISAJE Y EFECTO
APORTES PARA LA INVESTIGACIÓN SOCIAL DE
MÚSICA Y SONIDO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA:
EMILIO OCELOTL REYES

DIRECTORA DE TESIS:
MTRA. ROSSANA LARA VELÁZQUEZ



MÉXICO D.F.

DICIEMBRE, 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Objeto, Paisaje y Efecto
Aportes para la investigación social de música y sonido

por

Emilio Ocelotl Reyes

Tesis presentada para obtener el grado de

Licenciado en Sociología

en la

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

México D.F.. Diciembre, 2015

Agradecimientos

Agradezco a los Caris, a Clau y a los abuelos. Este trabajo no hubiera sido posible sin su cariño y experiencia. A Rossana, por su apoyo en la elaboración de este proyecto. También a los miembros del sínodo por su lectura y observaciones. Finalmente agradezco a los amigos que me han acompañado en estas exploraciones.

Índice general

Prólogo	v
1. Introducción	8
1.1. Racionalidad y tonalidad en los estudios sociológicos sobre música	9
1.2. El sistema de composición tonal	11
1.3. La sociología de la música desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt	13
1.4. Primeras coordenadas	16
2. Objeto Sonoro	19
2.1. El antagonismo de las músicas sin instrumentos y sin solfeo	19
2.2. El objeto sonoro y la importancia de la escucha	22
2.3. Objeto sonoro, la música y el estudio del sonido	27
3. Paisaje Sonoro	31
3.1. La sociedad de la posguerra y el capitalismo tardío	32
3.2. Un concepto con múltiples apropiaciones	36
3.3. El paisaje sonoro como estrategia para la composición musical	41
3.4. Escucha musical y cotidiana en el contexto de la grabación sonora	44
4. Efecto Sonoro	53
4.1. El tercer momento de la discusión	54
4.2. El contexto de la colaboración disciplinar	57

4.3. Las herramientas, sus categorías y sus dominios	61
4.4. El sonido y las ciencias sociales	64
Conclusiones	66
La música desde la óptica de la investigación social	68
Otras aproximaciones al sonido	76
Bibliografía	81

Prólogo

El observador que busca adentrarse en la sociología de la música no tiene que remontarse mucho en el tiempo. A diferencia de otras disciplinas y actividades humanas que realizan observaciones sobre la música, la sociología es relativamente joven. Esto se debe a que su principal interés está en observar la música como parte de las actividades de la sociedad moderna, la elaboración de marcos teóricos, metodologías y herramientas están directamente relacionada con el interés que tiene la disciplina por el estudio de la modernidad. Así procede también el ámbito de la sociología de la música que repasaremos y si el sociólogo en cuestión busca los fundamentos de ésta, puede encontrarlos en las propuestas de Max Weber y Theodor W. Adorno.

Las posturas de estos dos autores explican la música como un fenómeno directamente relacionado con la idea de racionalización (institucionalización del sistema tonal o fetichismo de la música concebida como mercancía, respectivamente) y son relevantes para la intención sociológica de explicar la diferenciación funcional de la sociedad moderna. Por otro lado, sus propuestas son pertinentes en la medida en que posibilitan al sociólogo de la música realizar observaciones a partir del material musical y no sólo del contexto o de las consecuencia sociales de la música (Fubini, 1994). Pero cuando el científico social toma como objeto de estudio manifestaciones musicales actuales, se enfrenta a ciertas dificultades ya que muchos de ellos ya no hacen referencia a la música y mucho menos al contexto social, político y económico de Adorno o Weber. Es así como el observador puede recurrir a la teoría y a la reflexión sobre música y sonido para actualizar su arsenal de análisis.

Si bien el sonido puede pensarse como un fenómeno diferenciado de la música, ambos tienen puntos en común en lo que respecta al conjunto de unidades que son válidas para la producción musical (Tenney, 1988) o a objetos sonoros como recursos para la composición musical (Schaeffer, 2003). Los puntos en común entre los estudios del sonido y la teorización musical son los que interesan, puesto que estos hacen referencia a un estado del arte en la teoría musical que no sólo se vale del material musical concebido como ritmo, armonía, melodía y timbre; sino que además, describen la importancia del sonido en función de las posibilidades mecánicas, eléctricas y digitales para transformarlo y distribuirlo como resultado de su transducción¹.

Este proceso es central para nuestra investigación, pues vincula la reflexión del sonido y la música con los medios tecnológicos que posibilitan su producción y reproducción. Esto nos permite también considerar los elementos sociales y culturales que posibilitaron la reproducción del sonido y la implicación que éste tiene con la escucha, tanto musical como cotidiana. El trabajo que realizamos parte de estos seguimientos para tratar de establecer los antecedentes de un proyecto de investigación que genere herramientas y estrategias para analizar sonido y música desde una óptica sociológica.

El punto de referencia teórica de este trabajo es aquel que fue propuesto por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer como parte del programa del Instituto para la Investigación Social en Frankfurt, Alemania. Las reflexiones provenientes de varios miembros de este círculo de investigadores y el uso de sus conceptos nos permiten establecer puentes de conexión entre arte, música, sociedad, estética y tecnología sin descuidar el objetivo principal: realizar una observación desde la sociología. Si bien, hay muchos tópicos y discusiones en torno a este conjunto de autores, nuestra intención consiste en precisar la referencia al ámbito de la sociología de la música. Con esto no pretendemos reducir el alcance de la propuesta de la Escuela de Frankfurt en cuanto diagnóstico de una época específica; pensamos, más bien, que esa observación crítica está presente en el mismo planteamiento arquitectónico que es nuestro marco teórico.

A lo largo del trabajo, estudiamos las nociones de objeto, paisaje y efecto sonoro

planteadas por Pierre Schaeffer², Murray Schafer³ y el grupo de investigación CRESSON⁴, respectivamente.

Las reflexiones teóricas y la práctica musical y artística de estos autores se vincula de manera similar a las preocupaciones y observaciones realizadas por autores de la Teoría Crítica como Walter Benjamin o Theodor W. Adorno en lo que respecta al papel que cumplen las tecnologías de transducción del sonido en señales eléctricas como medio de producción y de reproducción de la música. A partir de este punto de encuentro podemos vincular reflexiones provenientes de la Teoría Crítica con las nociones de objeto, paisaje y efecto sonoro. A continuación, una breve descripción de estos últimos tres conceptos.

En *Tratado de los Objetos Musicales*, escrito en 1966, Schaeffer inicia una discusión que problematiza la escucha en relación al sonido. La propuesta se puede abordar desde diversas ópticas y posibilita la observación de fenómenos que atañen al sonido y a la música. La noción de objeto sonoro es un punto de partida para concebir fenómenos sonoros complejos. Para Schaeffer, el objeto sonoro es producto de una escucha que abarca un todo coherente. La escucha reducida es la manera en que un objeto sonoro puede ser oído en sí mismo, independientemente de su procedencia o del significado que éste puede llegar a tener. Sonido y escucha son dos elementos importantes a considerar en las reflexiones de Schaeffer. Estos posibilitan una actitud de escucha que considera que los sonidos pueden ser sustraídos del contexto en el que surgen. Las propiedades acusmáticas⁵ imputadas al sonido fijado en un medio de reproducción posibilitan reflexiones en torno al sonido y son el punto de referencia para un caso específico de la música electroacústica⁶: la Música Concreta⁷.

La segunda propuesta que abordamos tuvo su mayor apogeo en la década de los años setenta. A partir de inquietudes similares relacionadas con el estudio del sonido desde la perspectiva de la acústica, la música y los estudios sociales; Murray Schafer construyó un concepto que pudiera funcionar como una herramienta de la cual se pudieran apropiar diversas disciplinas. El paisaje sonoro⁸ es un recurso que se usa en distintos ámbitos: desde el musical hasta el documental. Esta segunda noción que estudiamos es funcional para

las iniciativas de conservación de paisajes sonoros así como la regulación de los ámbitos urbanos en su dimensión sonora. Por otro lado, la noción de paisaje sonoro también introduce implicaciones pedagógicas para la observación de una totalidad sonora sujeta a ser analizada no sólo por el oído especializado. Cabe destacar que la idea del paisaje sonoro, su análisis y la intención de preservarlo y estudiarlo es posible a partir de su fijación en un soporte de grabación.

La última de las propuestas surge en la década de los años noventa a partir de las dos anteriores. Un grupo de analistas provenientes de la arquitectura, el arte y las ciencias sociales se replanteó el acervo de conceptos y de herramientas con las cuales se analiza el sonido. CRESSON es el nombre de un grupo multidisciplinario que a través de la noción de efecto, pretende realizar un planteamiento que toma en cuenta características del objeto y del paisaje sonoro. A través de un arreglo de conceptos que atraviesan diversas disciplinas como la arquitectura, la música, las ciencias sociales y la acústica; este grupo de investigación se hace de un glosario bastante elaborado que posibilita el análisis del fenómeno sonoro en términos cuantitativos y cualitativos. CRESSON se pone una meta: encontrar un conjunto de herramientas para el análisis del sonido (que se puede manifestar musicalmente pero también en un espacio urbano) que pueda encontrar una mediación entre las propuestas de Schaeffer y Schafer. Al tomar en cuenta herramientas para el análisis del sonido en el espacio como un punto intermedio entre la unidad inasible y la una entidad totalizante, este grupo de investigadores pone sobre la mesa una propuesta teórico-metodológica que resulta relevante para la música y los estudios musicales, urbanos, acústicos y sociales.

Nuestro proyecto es un esfuerzo por introducir reflexiones provenientes de la creación musical, los estudios del sonido y el diseño sonoro que son relevantes para la investigación social. Si bien estos fenómenos fueron operativos (en cuanto a su defensa y crítica) en un momento histórico determinado, nuestro interés en rescatarlas no tiene por objetivo su reactivación. Nos parece importante estudiarlas para enfatizar ciertas reflexiones musicales que tuvieron su centro en estos conceptos. La contraposición de estas herramientas

y de sus implicaciones nos permite tener un cuerpo robusto para abordar la complejidad de la música y el sonido. En este sentido, nuestra propuesta estudia el entramado que surge de la relación entre ellas, de forma tal que esto pueda resultar en un conjunto de conceptos relevantes para la sociología de la música. La escucha es una de ellas y nuestro proyecto de investigación la tiene en consideración de una manera amplia.

Estudiamos objeto, paisaje y efecto sonoro en función de sus contextos históricos y en su relación con otros ámbitos del conocimiento. También consideramos importante remontarnos a los inicios de la Escuela de Frankfurt para plantear el resultado de nuestra investigación en el marco de la observación crítica de la sociedad actual. Esto nos permite establecer la observación de objeto, paisaje y efecto en la dimensión de la teoría musical y de la tecnología como un aspecto de la situación de las fuerzas productivas en el capitalismo. Los conceptos que estudiamos se contrastan con las reflexiones de la teoría crítica sobre el desarrollo histórico y en específico sobre los medios de producción y reproducción del sonido.

La estructura de nuestra investigación es la siguiente:

El primer capítulo es un repaso por los antecedentes de la sociología de la música. La obra de Max Weber y Theodor W. Adorno, así como algunos otros exponentes de la Escuela de Frankfurt, nos permite construir un marco de observación fundamental que se irá enriqueciendo conforme exponamos nociones centrales para esta perspectiva de la Teoría Crítica como son: industria cultural, escucha y reificación.

El segundo capítulo aborda el concepto de objeto sonoro y su contexto. Asimismo, se relacionan las reflexiones de Schaeffer en cuanto a la materialidad del instrumento con el tópico que nos parece fundamental incluir para vincular a la Escuela de Frankfurt con nuestra exposición: la relación entre trabajo, fuerzas productivas y la tecnología de reproducción musical. A partir de la noción de objeto sonoro, rastreamos la importancia que tiene la escucha en la discusión planteada en el marco de la práctica de Pierre Schaeffer. Por otro lado, la exposición de esta noción abre el campo de discusión de los dos siguientes planteamientos (paisaje y efecto sonoro) que también tenemos en consideración.

El tercer capítulo expone la relación entre contexto histórico y el planteamiento teórico de otros momentos de la Escuela de Frankfurt. Esto nos permite tener más elementos para describir las implicaciones de la tecnología para con la música y la escucha. Después, procedemos a describir la propuesta de paisaje sonoro de Murray Schafer. Esta descripción considera también los alcances del concepto en distintas disciplinas. En particular, ahondaremos en el papel del paisaje sonoro en la creación musical. Finalmente abordamos el tema de la escucha cotidiana, tema que nos ayuda a introducir el siguiente apartado.

El cuarto capítulo inicia con la descripción del efecto sonoro como un concepto en diálogo con las nociones de objeto y paisaje sonoro. En este apartado, la noción de escucha es uno de los ejes principales. Abordamos la propuesta del grupo de investigación CRESSON en cuanto a la noción de efecto sonoro y la relacionamos con sonido y ciencias sociales.

En el último apartado establecemos las conclusiones de nuestro trabajo.

Notas

¹La transducción es la transformación de un tipo de señal o energía en otra de distinta naturaleza. La transducción del sonido es la transformación de vibraciones sonoras en señales eléctricas y digitales.

²Compositor francés nacido en 1910, principal representante de la Música Concreta y autor del libro titulado *Tratado de los Objetos Musicales*.

³Compositor, escritor, educador, pedagogo musical y ambientalista canadiense nacido en 1933, reconocido por su Proyecto del Paisaje Musical del Mundo

⁴Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain. En español: centro de investigación del espacio sonoro y el ambiente urbano.

⁵Pitágoras enseñaba de manera acusmática, oralmente, poniendo a sus discípulos detrás de una tela para que no vieran ni se distrajeran con los gestos del profesor. Pitágoras rechazaba así toda información visual. Esto implicaba una atención perfecta de sus alumnos quienes tenían como única fuente de aprendizaje las palabras de su maestro. Hablar de propiedades acusmáticas es suponer que el auditor no ve la fuente del sonido que está escuchando.

⁶La música electroacústica puede ser toda aquella música realizada a partir de medios electroacústicos, como un amplificador o un micrófono; sin embargo, también podemos delimitarla históricamente a partir

de su referencia a estos medios y al lenguaje musical de la tradición musical centroeuropea.

⁷La Música Concreta es un tipo de música electroacústica que se compone a partir del sonido despojado de su referente visual o de la fuente que lo origina. Utiliza sonidos provenientes de grabaciones y de distintas fuentes.

⁸El concepto se forma a partir de la unión de las palabras sound (sonido) y landscape (paisaje) creando así la palabra inglesa soundscape. Con él se puede distinguir y estudiar el universo sonoro del entorno.

Capítulo 1

Introducción

Nuestro trabajo inicia con una revisión de los fundamentos de la sociología de la música, parte de las propuestas de Max Weber y Theodor W. Adorno y tiene por objetivo estudiar los conceptos de objeto, paisaje y efecto sonoro como conceptos específicos que han sido operativos en la música de la segunda mitad del siglo XX. Uno de los intereses de nuestra investigación consiste en establecer un diálogo con las propuestas iniciales de la sociología de la música. Para realizar esto, es necesario enunciarlas de manera breve.

Nuestro trabajo parte de la siguiente premisa: un estudio sociológico puede describir y observar las relaciones que existen entre el contexto histórico y los componentes que conforman y significan el material musical. En este sentido, para nuestra empresa describir el gusto musical o el rol que juega la música como respaldo de la identidad colectiva no es lo principal; nos interesa, más que nada, describir las posibles relaciones que existen entre la música y su contexto. Nuestro trabajo establece esta relación a partir de un aspecto específico del modo de producción capitalista: la tecnología que posibilita la reproducción de la música, su distribución y las consecuencias que esto acarrea para con ésta y su escucha.

En este punto, el lector podría preguntarse: ¿Los conceptos sobre sonido y música pueden llegar a ser un objeto de estudio para la sociología? ¿No es materia de otras disciplinas como la musicología? La pregunta se puede responder a partir de la descripción

de dos de las propuestas que fundaron la sociología de la música y que partieron de la modernidad como eje en común. Esto nos permite tener un marco de referencia idóneo para comprender la tradición de la observación sociológica musical y la tradición de nuestro objeto de estudio. El punto de partida de Weber es la tonalidad, por este motivo, repasamos tonalidad y racionalidad como dos ejes que fueron importantes para los inicios sociología de la música.

1.1. Racionalidad y tonalidad en los estudios sociológicos sobre música

Enrico Fubini en *La estética de la música contemporánea*, menciona que son dos autores los responsables de los fundamentos de la sociología de la música. Por una parte está el análisis de la racionalización tonal de Weber (2002); por otra, la crítica a la industria cultural de Adorno y Horkheimer (2007) y las observaciones del estado de la música en la primera mitad del siglo XX de Adorno (2009); estas últimas enmarcadas en el programa teórico social emprendido por la Escuela de Frankfurt.

El punto de partida de nuestro estudio se encuentra en *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, texto que se anexa en las versiones actuales de *Economía y Sociedad*, de Max Weber. La música, desde la perspectiva de este autor, es el resultado del encuentro y la combinación de dos aspectos: disonancia y consonancia. Este punto de encuentro es el que define el desarrollo y la institucionalización de la tonalidad, fenómeno que a su vez, está emparentado con el proceso de transición de la sociedad al proyecto de la modernidad (Weber, 2002).

De esta propuesta rescatamos los instrumentos y el marco teórico que dentro de la teoría sociológica, posibilita la explicación de la música en el marco de una observación de la sociedad moderna. Esto lo podemos encontrar en el estudio de dos fenómenos que, desde la perspectiva de Max Weber, están directamente emparentados: tonalidad y racionalidad. ¿de qué manera se relaciona esta propuesta fundacional de la sociología de

la música con nuestro objeto de estudio? Nos resulta importante tener como antecedente estos dos conceptos, ya que esto nos permitirá describir, más adelante, la discusión en torno a las estrategias de composición y de concepción de la música que surgieron a inicios del siglo XX y que tuvieron la intención de proponerse como alternativas a un sistema de composición de notas jerarquizadas en torno a una nota fundamental. Una de las preguntas presente a lo largo del presente capítulo va de la mano con este proceso: ¿Los conceptos que estudiamos -objeto, paisaje y efecto sonoro- contextualizados históricamente, pueden ser considerados como una alternativa a la música racionalizada?

En la obra de Max Weber, el concepto de racionalidad es central, pues éste le permite describir la manera en que opera la actividad económica en el capitalismo. Es a partir de este concepto que también le es posible observar la organización en torno al poder en la sociedad moderna, diferenciando las relaciones de dominación en otras sociedades. La idea de racionalización hace referencia al hecho de que la acción racional tiene una injerencia cada vez mayor en ámbitos como la economía, la política, la organización social y en la música, por mencionar algunos. Si bien esto puede rastrearse a partir de la aparente intención que puede tener la música en relación al interés de cada compositor en particular; también tiene injerencia en los elementos que la componen y que son comunes a toda pieza musical que busque insertarse dentro de los criterios de la composición musical.

Weber explora el sistema general al cual se adscriben los compositores y los músicos que apelan a la tradición de la música occidental centroeuropea: la tonalidad. Su procedimiento resulta efectivo para explicar de manera general la estructura que rige a las estructuras musicales; cualquier estudio que pretenda retomar la línea de la relación entre música, racionalidad y tonalidad puede partir de este esquema general de explicación que en otro momento, puede servir para analizar alguna pieza en específico.

Desde la propuesta de Max Weber, el sistema tonal puede considerarse como un conjunto de convenciones para la composición musical en occidente, resultado de un proceso histórico que se remonta a la delimitación de las formas musicales que se pueden

rastrear en el surgimiento y ascenso a posiciones de poder de la burguesía en los países europeos. Weber, en su estudio menciona algunos aspectos generales que son propios de la tonalidad: 1) la tonalidad es la organización y relación acústica entre notas, lo cual da origen al material sonoro empleado por la teoría musical; 2) refiere a la conformación y organización de las notas en tonalidades; 3) cada tonalidad tiene una fundamental, la nota principal a partir de la cual se derivan el resto de las notas y su respectiva posición dentro del arreglo tonal; 4) a partir del acorde mayor, se pueden establecer puentes entre tonalidades para pasar de una a otra 5) la sucesión de acordes que “caracterizan a la tonalidad” de cara al final, se llama cadencia y 6) Uno de los puntos más importantes para la teoría armónica que estudia, es la disonancia, esta es primordial porque es la que le dota de dinámica a la música de acordes y que motiva el paso de un acorde a otro. Weber menciona al respecto: “Para descargarse de la tensión que comporta, exige su “resolución” en un nuevo acorde que represente la base armónica en forma consonante” (Weber, 2002, p. 1119).

1.2. El sistema de composición tonal

La tonalidad es un sistema compositivo que se puede relacionar con la insistencia de la sociedad moderna en lo que respecta a la orientación racional de la acción. ¿Podría ser el cuestionamiento de este marco de referencia para la composición de piezas musicales un indicador del estado crítico en el que entró la sociedad moderna a inicios del siglo XX? A continuación ahondaremos en los aspectos que sugieren el carácter racionalizado de la música artística a la cual estamos haciendo referencia.

Gran parte de la tradición de la música occidental se fundamenta en relaciones matemáticas y numéricas, las cuales, a su vez, han interactuado con cosmovisiones propias del momento histórico en el que se quiera señalar esta relación. Jorge Alberto López Ortiz en un artículo que habla sobre la teoría musical apunta lo siguiente:

Desde el siglo VI a. de C., Pitágoras y sus discípulos Euclides, Eratóstenes y Ptolomeo, entre otros, concibieron la escala musical como un elemento estructural dentro del cosmos. El orden del firmamento (la armonía de las esferas) era replicado por medio del monocordio (una sola cuerda tensada) (López, 2007, p. 34)

Por otra parte, también se puede encontrar el carácter racionalizado de la música basada en la tonalidad en las herramientas que posibilitan su escritura. La parametrización de la música para su fijación es un elemento importante a considerar con respecto a los planteamientos de nuestro objeto de investigación, pues estos, problematizan la manera en que se concibe el material musical y sonoro.

Nos detenemos en este punto para hacer patente la relación entre matemáticas, pensamiento racional y música y situarla en discusión con los planteamientos de objeto, paisaje y efecto en el momento histórico que vio surgir estos tres planteamientos⁹. La observación de Max Weber con respecto a la tonalidad no queda exenta de la relación matemática que está detrás del sistema de composición que ha sido central para la cultura occidental.

Cabe aclarar que esta base en la música no implica que la misma responda a patrones deducibles a partir de una lógica de la matemática como si fuera una fórmula. La relación musical entre consonancia y disonancia distingue este hecho, ya que está estrechamente emparentada con la manera en que se desenvuelve la música desde la perspectiva del arte. Adorno hace referencia a ello cuando dice:

El poder de seducción del estímulo sobrevive únicamente allí donde más enérgicas son las fuerzas de la negación: en la disonancia, que desprovee de credibilidad al engaño de la armonía existente. El propio concepto de lo ascético es en la música dialéctico. (Adorno, 2009).

Enrico Fubini tiene una posición parecida a la que hemos expuesto hasta el momento de Adorno y Weber cuando habla de que la historicidad de la música se da a partir de dos relaciones fundamentales: tensión y resolución. Para estudiar la tonalidad de cara a

la serie de cambios que se suscitaron a lo largo del siglo XX, es necesario retomar algunas discusiones en lo que refiere a la estética y a la música como un lenguaje que responde a criterios artísticos.

1.3. La sociología de la música desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt

El principal referente bibliográfico que utilizamos es la obra de Theodor W. Adorno, escrita en ciertas ocasiones en colaboración con Max Horkheimer. De manera similar al ejercicio sociológico de Max Weber, Adorno relaciona música y modernidad pero con una diferencia: su estudio se inscribe en un plan para la observación de las consecuencias negativas del pensamiento ilustrado. Uno de los elementos más referenciados de la producción de Adorno es aquella que concibe a la música como una mercancía de la producción industrial de la sociedad moderna, lo cual inserta su consumo y su producción en la lógica del sometimiento al poder que ejercen los dueños de los medios de producción. (Adorno y Horkheimer, 2007) En este sentido, resulta pertinente plantear algunos conceptos que son centrales para considerar la propuesta de la Escuela de Frankfurt como un fundamento teórico-aquitectónico, pues este no sólo atraviesa nuestro objeto de estudio en la dimensión musical y de sus tecnologías, la atraviesa en el sentido de que ambas interactúan con el estado de las fuerzas productivas en el capitalismo.

Si bien la noción de industria cultural es central para entender la perspectiva de la Escuela de Frankfurt en lo que respecta a la reproducción de la música, nuestra investigación considera un aspecto que es consecuencia de la maquinaria que envuelve a la industria cultural: la escucha. Partir de esta categoría nos posibilita tomar en cuenta la propuesta de Adorno en lo que respecta a la fetichización de la escucha y el papel que tiene la industria cultural en la conformación de las dinámicas de escucha y de reproducción de la música y el sonido en el siglo XX. Los conceptos que manejamos también consideran a la escucha como un elemento importante a considerar para dos aspectos, la producción

y la percepción del entorno sonoro. El contraste entre este tipo de escuchas nos permitirá establecer un diálogo entre las perspectivas de los conceptos que estudiaremos y el marco de observación al cual nos adscribimos.

Otra de las herramientas provenientes de la perspectiva adorniana que rescatamos es la distinción entre música artística y música popular. Para fines del presente estudio, utilizaremos la noción de *música artística*¹⁰. De esta manera, podemos diferenciarla de otros campos de la creación musical que no necesariamente responden a los criterios del arte.

Esta observación y descripción de los criterios de la música artística debe ser cuidadosa, pues la distinción puede no responder al funcionamiento de la misma lógica de aquello que se está estudiando con lo cual se corre el riesgo de imputarle una carga de valor. Utilizamos esta distinción para delimitar las operaciones de la música que responde a los criterios del arte como una esfera diferencia de otras actividades de la sociedad moderna. Por otra parte, la distinción no parte de que ese ámbito de la música es el único o el más importante, nuestra distinción es más bien un paso para la delimitación del objeto que estudiaremos. El no contemplar la complejidad de la esfera de la música puede acarrear una omisión delicada. Adorno menciona al respecto: “La unidad de ambas esferas de la música es, por ello, la de la contradicción no resuelta” (Adorno, 2009).

El mismo Adorno menciona que por un lado, la distinción jerárquica que se realiza entre estas esferas es ilusoria, por el otro, también resulta cómodo ocultar la ruptura entre ellas teniéndolas a ambas como un continuo. El interés del presente estudio no es hacer evaluaciones valorativas para definir uno y otro tipo. Lo que buscamos es aclarar el panorama del desarrollo histórico que ha construido la teoría musical y que han dado pie a sus respectivas consecuencias, para posteriormente, hacer un análisis de los conceptos que son relevantes para un ámbito de la creación musical y que esa observación pueda realizarse en la dimensión histórica de estas nociones.

¿Qué nos lleva a estudiar el material musical desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt? La respuesta a esta pregunta implica varios puntos. Los primeros dos puntos

tienen que ver con el trabajo y la situación de la música (su reproducción pero también su producción) en el siglo XX, el segundo, está directamente relacionado con una distinción inicial que nos permite acotar el ámbito de la música de la tradición centroeuropea. De la propuesta de la teoría crítica también nos interesa retomar ciertos elementos que nos permiten resolver ámbitos específicos de la metodología y las directrices para la investigación social de la música, los cuales se describirán a continuación:

- **La noción de mercancía y las implicaciones de esta para con otros fenómenos.** La noción de mercancía, que se retoma del marco teórico de la economía política planteada por Karl Marx, es de suma importancia, pues guarda una estrecha relación con la noción de industria cultural, de sociedad de masas y en general del estado de las fuerzas productivas en un momento histórico determinado. Por otro lado, el empleo del concepto de la mercancía bajo la lógica del capital en fenómenos culturales y artísticos, también posibilita al autor extender consecuencias de la misma en cuanto relación social. La fetichización de la mercancía, en este sentido, también puede encontrarse en la música y en su escucha. Para Adorno, la fetichización tiene consecuencias en la manera en que se experimenta la música, como consecuencia de que haya un dominio por parte de los propietarios de los medios de producción. Estas implicaciones nos sirven para contrastar las propuestas de los objetos de estudio y su relación con una escucha que también está determinada por la tecnología de reproducción del sonido.
- **La escucha en relación al proceso de racionalización en la modernidad.** En este sentido, la escucha, un fenómeno que hace referencia a la experiencia y a la percepción, se ve intervenida por una serie de relaciones que no necesariamente responden al interés del sujeto que la percibe y encarna la lógica de la producción económica y a los valores de su momento histórico. Adorno habla de la *estandarización del gusto musical* como consecuencia de la presencia de los valores del capitalismo en la escucha: el sujeto no decide lo que escucha o lo que le gusta, la experiencia que tiene para con la música ya está determinada por todo una maqui-

naria de producción cultural. Nuestra investigación considera pertinente resaltar este aspecto de la propuesta de Adorno, pues es un punto de comparación para el estudio de fenómenos relacionados con la escucha desde una posición que contempla las condiciones económicas y políticas en las que se da la escucha musical. Estas condiciones también se pueden relacionar con la racionalización del lenguaje de la música. Este último aspecto es un punto de partida necesario para entender el surgimiento de los conceptos que estudiaremos.

- **Los elementos necesarios para realizar una sociología de la música.** En *Introducción a la sociología de la música*, Adorno propone directrices para el estudio de la sociología de la música. El autor menciona que para las propuestas de análisis empíricos pueden compararse la historia de la tecnología y sus transformaciones con obras escogidas y con la organización social. La interdependencia entre estos elementos es algo importante a considerar, pues la relación causal no se espera que parta de la dependencia estricta de una parte para con otra (Adorno, 2009, p. 426). En esta investigación, no abordaremos el caso de obras específicas pero sí conceptos que históricamente se han constituido y que atraviesan la composición musical y el estudio del sonido. A partir de la noción de objeto, paisaje y efecto, recuperamos elementos de estos campos del conocimiento que son relevantes para una sociología de la música que tome en cuenta la importancia del sonido en la creación y el estudio musical.

1.4. Primeras coordenadas

Uno de los aspectos fundamentales que nos interesa retomar para los siguientes apartados de este trabajo tiene que ver con la tonalidad y las consecuencias que tuvo durante el siglo XX la reconsideración de su carácter paradigmático. Si bien hubo un proceso de ruptura con respecto a este sistema de ordenamiento del material sonoro, lo cierto es que estas consideraciones son todavía operativas en los ámbitos musicales y en la experiencia

de la escucha. Un estudio riguroso podría apuntar en este sentido: ¿Qué papel puede tener la estructuración armónica tonal en un contexto en el que hay una multiplicidad de posibilidades sintácticas en la producción de música?

Esta posibilidad de escuchar y de crear distintos tipos de música a partir de consideraciones muy dispares fue posible gracias a las tecnologías que posibilitaron la transducción del sonido en señales eléctricas para su posterior fijación, reproducción y modificación. Como parte de este proceso técnico y de las repercusiones que este tuvo en la teoría musical, fue posible pensar de manera análoga, la tecnología informática como condición material de producción del sonido y la música. Hasta el momento, nuestro repaso de la relación entre condiciones materiales para la producción y la reproducción de la música parece que sigue un desarrollo más o menos lógico, sin embargo, nos encontramos con un aspecto que muchas veces queda relegado por tratarse de una cuestión secundaria o técnica.

El adentrarnos en el estudio de la técnica, puede ayudarnos a entender la música del siglo de XX, de cara a consideraciones que quedan omitidas por presupuestos que bien podrán ser de carácter ideológico. Tal es el caso de todo aquello que obvia cuando hablamos de técnica e instrumento musical y la relación que estos elementos guardan con el papel que tiene el trabajo en la actividad social. El tener en cuenta estas consideraciones, nos permite hacer distinciones que complejizan la música producida a lo largo del siglo pasado y que visibilizan relaciones sociales detrás de ésta.

Si seguimos la descripción de Trevor Wishart en su descripción de la transformación del lenguaje musical, éste menciona que la tecnología computacional y de reproducción del sonido parece que tendría que usarse en un modo más sensitivo para la exploración y el entendimiento de los detalles internos de la arquitectura del sonido. ¿Qué implicaciones tienen la tecnología del sonido y las implicaciones del sonido en la creación musical? Más aún ¿Cómo esto influye otras disciplinas y funciones?

La perspectiva de Theodor W. Adorno, como se ha descrito hasta el momento, contempla el vínculo que se puede establecer entre medio técnico y música como una relación

de dominación que se ejerce entre los poseedores de los medios de producción con respecto a los que no. Esta premisa deviene en una serie de estudios que consideran la escucha como un fenómeno que cumple un papel pasivo en un esquema unidireccional del ejercicio del poder. Bajo esta consideración, pareciera que los estudios relacionados con la sociología de la música en lo que respecta a la relación entre escucha y tecnología se reducen a las consecuencias que este dominio tiene para con el público.

La descripción de las relaciones de poder que existen tanto para una posición que pretende apropiarse de los medios productivos como para aquella que denuncia una dominación basada en la desigualdad social, pueden matizarse a través de la descripción de conceptos y sus consecuencias para en la práctica. Nuestra exposición pretende realizar esta descripción de teoría y práctica en el ámbito de la composición musical, a través de tres conceptos que han sido centrales para los estudios del sonido y la música electroacústica y que pueden ayudar a esclarecer estas relaciones manifiestas en la música.

Notas

⁹Con esto, nos referimos a la intención de desmarcarse del carácter racionalizante de la tonalidad de los conceptos que estudiaremos en los siguientes capítulos. Cabe aclarar que hoy en día es posible encontrar funcional este carácter racionalizado en la música contemporánea.

¹⁰Dentro de la propuesta de Adorno existen distintas formas de denominar a la música que se rige por criterios artísticos. En este sentido, música sería también puede funcionar, aunque el adjetivo sugiere que la distinción se establece a partir de la función de una música producida a partir de criterios de entretenimiento.

Capítulo 2

Objeto Sonoro

En este capítulo abordamos la propuesta de Pierre Schaeffer. Nuestro recurso en cuanto a material bibliográfico es *Tratado de los Objetos Musicales*, sin embargo, la insistencia del autor en no separar reflexión y práctica, nos obliga a remitirnos a hechos históricos que tienen relación con la producción musical del compositor. La observación de la controversia entre Música Concreta y Música Electrónica¹¹ nos parece el punto de partida para problematizar un aspecto que es fundamental para la investigación: la importancia que tienen las condiciones materiales de la producción musical. Partiendo de la propuesta de Schaeffer, el capítulo considera el papel que juega la técnica y las tecnologías de grabación del sonido en la resignificación del lenguaje de la música y la importancia que tiene la escucha como un fenómeno central en las propuestas musicales que giraron en torno a la Música Concreta de mediados del siglo XX.

2.1. El antagonismo de las músicas sin instrumentos y sin solfeo

La Música Concreta es uno de los aspectos centrales para entender la propuesta de Pierre Schaeffer. Esta música surge de la inquietud de plantear formas de composición y de escucha que respondieran a criterios diferentes a los que la tradición de la música

centro-europea había planteado desde el surgimiento del sistema de composición basado en la tonalidad. Schaeffer fue el principal exponente de la Música Concreta, la cual buscaba:

[...] invertir con este adjetivo una inversión en el sentido del trabajo musical. en lugar de anotar las ideas con los símbolos del solfeo y confiar su realización concreta a instrumentos conocidos, se trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia. (Schaeffer, 2003, p. 23)

La Música Concreta surge como una oposición a la concepción abstracta de la música. Para Schaeffer, ese carácter abstracto en la música está implícita en la tradición de la música centro-europea con la que pretende debatir. La Música Electrónica es una propuesta contemporánea a la Música concreta que desde la perspectiva de Schaeffer, sigue esta línea. Para Schaeffer, la llamada *Música Informática* es una continuación de la tendencia de la música occidental a racionalizar el material musical en función de criterios con pretensiones de objetividad. En el primer apartado de esta investigación ya encontramos en los postulados de autores como Max Weber y Theodor W. Adorno el estudio -cada cual a su modo- la relación entre racionalización, modernidad y música.

De entro de estas observaciones, podemos incluir la de Trevor Wishart. Este autor menciona que el proceso de racionalización en la música occidental está directamente emparentado con el desarrollo de un sistema de notación basado en parámetros específicos donde la relación entre alturas y ritmo juega un papel central. Hablar de un sistema de notación es importante, pues es en la posibilidad de la fijación del material sonoro es donde podemos encontrar las pretensiones de objetividad en la música que se desarrolló en occidente. Wishart (1996) encuentra relación con el proceso de racionalización de la música descrito por Max Weber en el hecho de que la escritura introduce nociones de objetividad y se vuelve normativa. Para el autor, la notación musical es un dispositivo mnemotécnico para el establecimiento adecuado de la práctica musical de acuerdo a los parámetros de las condiciones que la notación musical determina (Wishart, 1996).

(Wishart, 1996) también menciona que el desarrollo de un sistema de notación musical es paradójico: por un lado, genera condiciones de estabilidad, por el otro constriñe y atrofia la experiencia musical de los individuos.

La racionalidad de la música, desde la perspectiva de Wishart se realiza en un *enrejado*¹² que se lleva al extremo en la música de occidente:

In the West, the rationalisation of music on a lattice is taken to its extreme. First from the infinitude of possible pitch levels which could give rise to numerous subtly different musical scales...Then partly through the tendency-intrinsic in the notation system and its realisation in the technology of instrument (especially keyboard instrument) design - towards a rational simplicity, a notational economy, the well tempered scale arrives, permitting a considerable opening up of the field of harmonic inter-relations among a limited set of fixed pitches as Bach and composer through Wagner and Schoenberg were to demonstrate.¹³(Wishart, 1996, p. 30)

Wishart sostiene que este sistema de notación está en constante búsqueda por nuevas expresiones sin embargo, algún momento, esta indagación en expansión de las relaciones armónicas queda limitada por la relación entre notas. Este es el caso de la música atonal, que quiso romper con la jerarquía de las relaciones entre notas pero continuó utilizando la lógica de la altura de un instrumento temperado. En este sentido, el dodecafonismo¹⁴ y el Serialismo Integral¹⁵, si se les lleva hasta sus últimas consecuencias, más que representar una liberación de la tonalidad, pueden ser vistos como el último momento de la influencia del sistema racionalizado de notación musical. Theodor W. Adorno comenta al respecto:

La escuela serial quiso radicalizar el principio dodecafónico en cuanto una reordenación por así decir sólo parcial del material, extenderlo a todas las dimensiones musicales, elevarlo a la totalidad. [...] Por lo cual puede sin duda decirse que los serialistas no tramaban matematizaciones de la música arbitrariamente, sino que rubricaron una evolución que en la *Sociología de la música*

Max Weber determinó como la tendencia general de la historia musical moderna: la racionalización progresiva de la música. Ésta habría culminado en la construcción integral. (Adorno, 2008)

Schaeffer observa en la música que giró en torno al Estudio de Colonia como una continuación de este proceso de racionalización del material musical para la composición. Al respecto, menciona:

La música electrónica, o mejor, informática, no puede tentar más que al joven compositor salido de una formación clásica primero, y después serial: en ella reencuentra la seguridad de una notación cifrada que se le presenta como el progreso mismo, es decir, una prolongación perfeccionada de lo que se le ha enseñado. (Schaeffer, 2003, p. 24)

La Música Concreta y la Música Electrónica se diferencian en casi todos los aspectos menos en uno: ambas expresiones musicales prescindieron de músicos e instrumentistas en el escenario. ¿Qué fue lo que permitió esta situación? Para Pierre Schaeffer fue la posibilidad de almacenar el sonido en soportes para su posterior reproducción y manipulación. Esta es condición para la creación y para la concepción de la Música Concreta y de la noción de objeto sonoro.

2.2. El objeto sonoro y la importancia de la escucha

Para Schaeffer el objeto sonoro está directamente vinculado a la capacidad de fijar el sonido a través de la tecnologías de grabación. Esto genera condiciones para realizar, por primera vez en la historia de la música, la escucha repetida y analítica del material sonoro, pudiendo ser éste musical o no. Sin embargo, la noción de objeto sonoro, no hace referencia únicamente a esta condición material. Desde la perspectiva de este autor, el objeto sonoro es el propio sonido, considerado en su naturaleza sonora¹⁶.

El grupo de investigación CRESSON, en su repaso de las nociones de objeto y paisaje sonoro, detecta tres usos posibles de la propuesta de Schaeffer:

The concept of the sound object can be used in three different ways. From a practical and empirical point of view, it describes the interaction of the physical signal and the perceptive intentionality, without which there would be no perception. From the theoretical point of view, it is a phenomenological quest for the essence of sound. Finally, from the point of view of instrumentation, the sound object is intended to be the elementary unit of a general and multidisciplinary solfège of sounds.¹⁷(Augoyard y Torgue, 2006, p. 6)

El planteamiento del Schaeffer con respecto al objeto sonoro introduce y critica un tipo de escucha reproducido por la tradición de la música centroeuropea y plantea uno de los primeros posicionamientos para llegar a la *escucha reducida*:

¿Vuelta a la pasividad? En absoluto. Se tratará de una *escucha musical*, activa, como si escucháramos una orquesta y tratáramos de examinar todas las fuentes a la vez. Cansados de escuchar pasivamente la *música* y tontamente el canto de los primeros violines, decidimos abrir el oído, y dejarnos coger por la actividad orquestal al completo, cosa que en grado supremo hace el director de orquesta. (Schaeffer, 2003, p. 183)

De este extracto podemos observar varias cosas. Primero, existe una intención de realizar procesos de escucha activos, diferenciados de la manera convencional o pasiva de percibir la música. Curiosamente, los referentes para llevar a cabo esta escucha, son precisamente aquellos que forman parte del conjunto de actores que conforman la actividad musical en esta tradición: el concierto, diferenciado entre público y músicos, los cuales a su vez también están distribuidos de acuerdo a un tipo de división social del trabajo musical, son los referentes de este compositor, el cual rechaza y reivindica elementos de la misma tradición.

Por otro lado, Schaeffer relaciona esta diferenciación con la idea del objeto sonoro al mismo tiempo que contrasta los dos tipos de escucha:

Podríamos decir, y sería algo más que un juego de palabras, que la escucha musical era la escucha de lo sonoro de los objetos sonoros estereotipados, mientras que la escucha música (del músico) sería la escucha musical de nuevos objetos sonoros propuestos para el empleo musical. (Schaeffer, 2003, p. 194)

Hay una escucha que parte de ciertas convenciones que desde el punto de vista del Schaeffer, son estereotipadas. La fijación del sonido, por otra parte, permite concebir el objeto sonoro, no sólo en una dimensión material, el objeto sonoro es el sonido en sí mismo. Este dota elementos para una escucha distinta a la primera, una escucha en la que es posible introducir objetos sonoros, es decir, aquellos objetos sonoros despojados de su fuente, y que se diferencia de la escucha convencional en la medida en que no responde a las fuentes que se asocian durante este proceso.

El medio tecnológico no es más que una condición de posibilidad para la escucha, que desde la perspectiva de Schaeffer, es distinta a la que se había realizado hasta ese momento. Pero ¿será esta la única consecuencia de la grabación del sonido en soportes fijos?

La propuesta de la Escuela de Frankfurt puede servirnos para introducir una más. Si Schaeffer parte de una escucha que realiza el músico, Theodor W. Adorno analiza en este ámbito la consecuencia que tienen estos medios con la escucha del público musical dominado de una manera total a la lógica de la producción industrial. El individuo, desde esta perspectiva, queda aniquilado pues su escucha está estandarizada. Pareciera que ambos están viendo dos caras de una misma moneda: Schaeffer hace referencia a las tecnologías de grabación que no sólo permitían grabar sino reconstruir y crear objetos a partir de un material existente que tiene su referente en un sonido que se puede percibir objetivamente. De este proceso de una pretendida percepción objetiva del sonido, a su vez, se desprenden otro tipo de consecuencias que tienen repercusiones en los individuos. A propósito de la escucha no musical (aquella de la que habla Schaeffer), Milena Droumeva menciona:

The ability to record sound, and in particular music, it has been argued, creates a kind of objectification of sound and by extension, a commercialization of the listening experience that demands attention.¹⁸(Droumeva, 2007)

En relación a esta situación, Theodor Adorno considera medios como la radio y los dispositivos de reproducción de discos para reforzar su propuesta de la música como mercancía, ya que la música a través de estos dispositivos se convertía en un objeto material con un valor de cambio que el autor podía introducir perfectamente en la lógica del intercambio económico (de manera contraria a la propuesta de Schaeffer). La propuesta de la *regresión de la escucha* de Adorno complejiza la observación en torno a las consecuencias negativas de los mecanismos de reproducción del material musical en la percepción de un público que bajo esta perspectiva parece homogéneo. En este sentido, la escucha como un fenómeno que hace referencia al individuo y su experiencia, se ve intervenida por una serie de relaciones que no necesariamente responden al interés del sujeto en cuestión, sino que responden a la lógica de la producción económica y a los valores del capitalismo. Adorno habla de la *estandarización del gusto musical* como consecuencia de este proceso: el sujeto no decide lo que escucha o lo que le gusta, la experiencia que tiene para con la música ya está determinada por toda una maquinaria de producción cultural. Nuestra investigación considera pertinente resaltar este aspecto de la propuesta de Adorno, pues es un punto de comparación para el estudio de fenómenos relacionados con la escucha desde una posición que contempla las condiciones económicas y políticas en las que se da la percepción tecnológicamente mediada. La noción de industria cultural puede ayudarnos a esclarecer la escucha y sus implicaciones para con la música. Para Adorno, el dominio se ejerce desde la industria cultural a partir de la posesión de los medios de producción:

El contraste técnico entre pocos centros de producción y una recepción dispersa condiciona la organización y la planificación de los que las ordenan [...] Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y necesidad reactiva donde la unidad del sistema se afianza cada vez más. Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder

de los económicamente más fuertes sobre la sociedad. (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 166)

De manera muy similar a la observación de Marx con respecto a la posesión o no, de los medios de producción económicos:

La clase que dispone de los medios de producción material dispone con ellos, al mismo tiempo de los medios de la producción intelectual, de modo que a ella, en general, están sometidas las ideas de quienes carecen de los medios de la producción intelectual. (Marx y Engels, 1969, p. 34)

La posesión de los medios de producción genera relaciones de poder que son operativas en una escucha que a su vez, tiene distintas graduaciones. Éstas están mediadas por la intención del sujeto que escucha y por la manera en que estas intenciones se ven afectadas por la estandarización del gusto, determinado por la maquinaria de la industria cultural. La postura de Adorno en este punto es cuestionable desde varios ángulos y uno de los intereses del presente estudio es contrastar su propuesta con el estado actual de la Industria Cultural y con autores que utilizan estos conceptos para pensar la música en la actualidad. El resultado de esto puede ayudar a concebir el medio técnico y su reflexión como producto de condiciones históricas definidas. Este último aspecto es el que más nos interesa rescatar del procedimiento que realiza Adorno para estudiar la escucha y la música de principios del siglo XX.

Hasta el momento, hemos abordado dos consecuencias, aparentemente contrarias, de la mediación tecnológica para con la escucha. Una, genera condiciones de posibilidad para una percepción que es total y que distingue los distintos elementos que componen la realidad del sonido. Por otro lado, una escucha no especializada que es pasiva y que se mantiene sometida a una lógica que la homogeneiza y la vuelve partícipe de una lógica de producción económica, precisamente por las condiciones que genera el medio que reproduce el sonido y su posesión por parte de una clase dominante.

En este punto de la observación podríamos preguntarnos: ¿Las propuestas de Schaeffer y de Adorno se excluyen mutuamente? Podría parecer que más bien la escucha tecnológicamente mediada es paradójica: así como genera condiciones para una escucha atenta, también tiene consecuencias para la reificación de la misma.

2.3. Objeto sonoro, la música y el estudio del sonido

¿Cuál es la importancia de la noción de objeto sonoro de acuerdo a los elementos - lenguaje de la música, técnica y observación sociológica- que ya hemos expuesto?

Sin duda podemos encontrar elementos discutibles en la propuesta del objeto sonoro. Uno de las principales observaciones que podemos realizar es el hecho de que, a pesar de que está concebido en oposición a la supuesta tradición musical de la música occidental, el concepto, en términos de operatividad, sigue el mismo arreglo de unidades para la composición musical al cual apela la música que se adscribe a la tradición de la música occidental. Esta misma la incorpora y hace operativo el resultado de su práctica y reflexión, de forma tal que la Música Concreta puede pasar por un momento más en la historia de la música electroacústica.

Desde la perspectiva de la misma escucha, es posible realizar una crítica a la intención de realizar la escucha objetiva de un sonido. Las tecnologías de reproducción de la música permitieron fijar el sonido, conservarlo y analizarlo, naturalizando la escucha del sonido en sí, que prescinde de la relación visual del sonido con la fuente que lo produce. Este procedimiento, muy empleado por la composición electroacústica y en específico, por la escuela de la Música Concreta, parte de algunos presupuestos que quedan invisibilizados. Al respecto, Jonathan Sterne apunta:

Acousmatic or schizophonic definitions of sound reproduction carry with them a questionable set of prior assumptions about the fundamental nature of sound, communication, and experience. Most important, they hold human experience and the human body to be categories outside history.¹⁹(Sterne,

2003, p. 64)

La exposición de Sterne plantea la escucha ya no como el proceso exclusivo de la dimensión individual, sino como una actividad con implicaciones que se expresan a partir de la relación que guardan procesos sociales como la escucha con la tecnología de la grabación del sonido. Bajo la idea de la posesión o no, de los medios productivos dentro de la producción en el capitalismo es que podemos describir relaciones sociales que están directamente vinculadas con el estado de las fuerzas productivas en un momento histórico determinado. Sin embargo, el vínculo que podemos encontrar con los procesos sociales del siglo XX lo podemos establecer más directamente con las observaciones de los autores cuya obra está directamente relacionada con el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt. En *Algunas implicaciones sociales de la tecnología moderna*, Herbert Marcuse menciona:

La tecnología, como modo de producción, como la totalidad de los instrumentos, mecanismos y aparatos que caracterizan la edad de la máquina, es así al mismo tiempo un modo de perpetuar (o cambiar) las relaciones sociales, manifestación del pensamiento prevaleciente y de los modelos de comportamiento, instrumento para el control y dominación. (Marcuse, 2001, p. 53)

Por otro lado, podemos decir que el objeto sonoro introduce una reflexión importante sobre tiempo y espacio que se matiza y se aborda desde una perspectiva particular en relación al medio tecnológico²⁰. Pero esta relación no vuelve operativa la reflexión sobre tiempo y espacio por el medio tecnológico en sí, sino por las consecuencias que este acarrea. Nuestra observación se limita a las consecuencias sociales que tiene para la escucha y tal vez esa observación desde la perspectiva del estudio de lo social pueda arrojar información en cuanto a los supuestos de los que parten las nociones de objeto, paisaje y efecto sonoro. ¿Es posible aclararlos? La pregunta se responderá en la medida en que estudiemos al paisaje y al efecto sonoro desde la observación de la Teoría Crítica. A partir de ella, podremos empezar a establecer un diálogo que apunte a una conclusión

enriquecedora para este trabajo: El medio tecnológico que posibilita la reproducción de un sonido tiene consecuencias para la escucha por el simple hecho de que es posible repetir una y otra vez, en distintos tiempos y espacios, el mismo audio.

Sin embargo, parece que hay una posición contradictoria entre las implicaciones que tiene esta cualidad de reproductibilidad para el material sonoro desde la propuesta de Adorno y la de Schaeffer. Podría parecer que estas posturas hablan de cosas diferentes, sin embargo, nuestra propuesta encuentra relación en la medida en que ambas describen las consecuencias que tiene en la escucha la fijación del material musical sonoro para su posterior reproducción.

Notas

¹¹*Elektronische Musik* en alemán. Si bien el término música electrónica puede hacer referencia a casi cualquier música que pueda producirse por medios electrónicos, en este caso la utilizamos en relación a la tradición que recurre a sonidos sintetizados por computadoras como recurso para la composición. Desde la perspectiva del antagonismo que describimos, la Música Electrónica hace referencia a un grupo de compositores que giraban en torno al Estudio de Colonia y cuya figura central fue Karlheinz Stockhausen.

¹²El autor utiliza la palabra lattice que puede significar enrejado o celosía.

¹³Traducción: En occidente, la racionalización de la música en un enrejado se lleva al extremo. En primer lugar, por la infinidad de las posibles alturas los cuales pueden dar origen a innumerables escalas musicales... Luego, en parte a través de la tendencia - intrínseca al sistema de notación y su realización en la tecnología del diseño de instrumentos (en especial de teclados) - hacia una simplicidad racional, una economía en la notación, la escala bien temperada llega permitiendo una apertura considerable en el campo de las interrelaciones armónicas entre un conjunto limitado de alturas fijas como Bach, Wagner y Schoenberg habrían de demostrar. N.T.: Todas las traducciones son del autor de este trabajo.

¹⁴*Música de doce tonos*, es una forma de música atonal con una técnica de composición en la cual las 12 notas de la escala cromática son tratadas como equivalentes, a diferencia de la tonalidad que las concibe jerarquizadas. Su fundador fue Arnold Schoenberg.

¹⁵Este sistema representa un paso más adelante del dodecafonismo en el cual, el orden desjerarquizado no sólo se establece para las alturas, también para las duraciones y las dinámicas.

¹⁶Más adelante, contrastaremos esta idea, pues el hecho de hablar del sonido como un objeto natural tiene implicaciones sujetas a discusión en cuanto a los presupuestos implícitos en esta idea.

¹⁷Traducción: El concepto de objeto sonoro puede ser usado de tres modos distintos. Desde el punto de vista práctico y empírico, describe la interacción de la señal física y la intención perceptiva, sin la cual, no habría percepción. Desde el punto de vista teórico, es una aventura fenomenológica en pos de la esencia del sonido. Finalmente, desde el punto de vista de la instrumentación, el objeto sonoro está planteado para ser la unidad elemental en un solfeo general y multidisciplinario de los sonidos.

¹⁸Traducción: La capacidad para grabar sonido y en particular la música, se ha argumentado, crea una especie de objetivación del sonido y por extensión, una comercialización de la experiencia auditiva que exige atención.

¹⁹Traducción: Las definiciones acusmáticas o esquizofónicas de la reproducción del sonido llevan con ellas un conjunto cuestionable de suposiciones sobre la naturaleza fundamental del sonido, la comunicación y la experiencia. Pero lo más importante es que estas sostienen que la experiencia y el cuerpo humanos pueden ser categorizados fuera de la historia.

²⁰La noción de tiempo diferido es una consecuencia del uso de la tecnología de grabación del sonido para con la música realizada bajo criterios artísticos. Como estrategia de producción musical, el tiempo diferido posibilita la reproducción exacta de una pieza musical en un momento distinto que en el que fue creada.

Capítulo 3

Paisaje Sonoro

El paisaje sonoro es un concepto que surge ante la observación de la situación medioambiental. Estas preocupaciones no fueron exclusivas de la propuesta de Murray Schafer; diversos países, instancias y posturas tuvieron como un punto importante en su agenda de trabajo la atención de las consecuencias de la producción industrial en el medio ambiente. La problemática empezó a ser evidente a partir del cambio en ciertas variables que estaban directamente vinculadas a la relación del ser humano con su medio: contaminación, reducción de zonas boscosas y selváticas, la desaparición de especies animales y los cambios climáticos en general fueron un foco de atención que tuvo repercusiones más allá de las políticas de los Estados y las corporaciones.

Desde la perspectiva de la reflexión sobre el sonido y la práctica musical, el concepto de paisaje sonoro se inserta dentro de la preocupación por la conservación del medio ambiente. Sin embargo, el rumbo que ha tomado el uso y la apropiación de la propuesta de paisaje sonoro también ha conducido a su institucionalización como resultado y como justificación de iniciativas promovidas por instancias culturales de los Estados que pugnan por la conservación de grabaciones de sonido a manera de patrimonio nacional.²¹ Lidia Camacho menciona que el antecedente de la actividad en torno al paisaje sonoro en México:

[...] lo encontramos en los trabajos que, desde los años setenta, realizaron gente como Murray Schafer, Hildegard Westerkamp y Barry Truax desde la Universidad Simon Fraser en Canadá. Su innovador proyecto pretendía realizar un estudio del paisaje sonoro en diferentes contextos con la ayuda de grabaciones de campo y registros pormenorizados de su comportamiento acústico. Fue así como surge en dichos años, el World Soundscape Project (WSP) fundado por Schafer y que sentó las bases para el desarrollo de la investigación y la creación artística en torno al concepto de paisaje sonoro. (Camacho, 2007)

3.1. La sociedad de la posguerra y el capitalismo tardío

El panorama que planteaba el diagnóstico de la sociedad moderna de los pensadores de la Escuela de Frankfurt que hasta el momento hemos expuesto parecía sombrío: la sociedad capitalista estaba condenada debido a que en su seno se encontraban todas las condiciones para su aniquilación. Desde la perspectiva de la teoría social, la propuesta de Theodor W. Adorno tuvo por objetivo resaltar los aspectos negativos del proyecto de modernidad que se inició como parte del programa de la Ilustración. Sin embargo, el contexto de la posguerra demostró que la sociedad moderna no necesariamente se conducía a la autodestrucción. La reestructuración de la lógica de la economía y la política global después de las Guerras Mundiales hicieron patentes otro conjunto de consecuencias implicadas en la sociedad moderna.²²

Por otro lado, al diagnóstico crítico del estado de cosas en el capitalismo tardío se pueden agregar las consecuencias buscadas y no buscadas de la producción industrial. Una vez más, podemos introducir aquí el fenómeno de racionalización de la vida descrito por Max Weber pero esta vez en relación a uno de los aspectos que ya entrado el siglo XX resulta bastante significativo para aspectos que ya no sólo refieren al arte y a la música: el papel de la técnica como objetivación del conocimiento. La observación del papel de la técnica como consecuencia de ese diagnóstico no permite extender nuestra

reflexión sobre la relación entre medio tecnológico, sociedad y observaciones sociológicas sobre música, además de contextualizar el concepto de paisaje sonoro y relacionarlo con el marco teórico de nuestro escrito.

En la propuesta de Herbert Marcuse podemos encontrar un *continuum* con la crítica al proceso de racionalización y a sus consecuencias como configuración de un proyecto histórico. A diferencia de los planteamientos iniciales de Adorno y Horkheimer, Marcuse ya no relaciona este proyecto al ámbito musical, sin embargo, nuestro planteamiento tratará de establecer las relaciones de cara a la introducción del segundo concepto que estudiaremos. Este autor, de manera similar al proyecto de los primeros pensadores de la escuela de Frankfurt continúa la tradición de estudiar el proceso de racionalización y su carácter contradictorio:

El cerrado universo operacional de la civilización industrial avanzada, con su aterradora armonía entre la libertad y la opresión, la productividad y la destrucción, el crecimiento y la regresión es prefigurado en esta idea de la razón como un proyecto histórico específico [...] Las tendencias establecidas chocan con los elementos subversivos de la razón, el poder del pensamiento positivo con el del negativo, hasta que los logros de la civilización industrial avanzada llevan al triunfo de la realidad unidimensional sobre toda contradicción. (Marcuse, 1981, p. 152)

La propuesta de Marcuse, a diferencia de aquella propuesta por los primeros exponentes de la Escuela de Frankfurt, apunta a la descripción de un panorama contradictorio en el que consecuencias positivas y negativas conviven bajo la concepción reproducida de que el proyecto en el que devinieron las ideas ilustradas es el único posible por sobre toda alternativa. Pese a ello, coinciden en un punto que es central para nuestra propuesta de observación de los fenómenos sociales vinculados a música y sonido:

En la realidad social, a pesar de todos los cambios, la dominación del hombre por el hombre es todavía la continuidad histórica que vincula la Razón

pre-tecnológica con la tecnológica. Sin embargo, la sociedad que proyecta y realiza la transformación tecnológica de la naturaleza, altera la base de la dominación, reemplazando gradualmente la dependencia personal (del esclavo con su dueño, el siervo con el señor de la hacienda, el señor con el donador del feudo, etc.) por la dependencia al «orden objetivo de las cosas» (las leyes económicas, los mercados, etc.) (Marcuse, 1981, p. 171)

De este proceso de dominación basado en la conformación del orden objetivo de las cosas del que habla Marcuse, se desprenden un sinnúmero de consecuencias de entre las cuales, podemos situar las consecuencias de la producción industrial en el medio ambiente y también la dominación que se ejerce por parte de aquellos que poseen los medios de producción en la dinámica económica que envuelve la industria cultural. Nuestra insistencia en recalcar el papel de la teoría para la observación de fenómenos musicales va de la mano con este interés. Resulta sencillo establecer una observación en una dimensión microscópica de un fenómeno como la escucha, la música o la tecnología, sin embargo, consideramos importante relacionar la propuesta con un marco teórico que posibilite una observación de alcance mucho mayor, que pueda problematizar la escucha y su relación con el material musical en un contexto de contradicción del proyecto histórico en el surgen estas propuestas para la creación musical. Podemos relacionar las tecnologías de reproducción del sonido con el proceso de dominación que describe Marcuse, en tanto que son el mecanismo de introducción de los productos musicales en la producción industrial capitalista y tienen como resultado la asimilación de la música a la cultura de masas. Sin embargo, nuestro interés por retomar los conceptos de objeto, paisaje y efecto sonoro tiene que ver con considerar otros elementos de la panorámica que atiende ese marco de observación mucho más amplio. En este sentido, podríamos formular las siguientes preguntas: ¿las consecuencias negativas (fetichización, regresión de la escucha) son las únicas observables para con la escucha y la música producida y reproducida tecnológicamente a partir de los procesos sociales que acontecieron a lo largo del siglo XX? La escucha tecnológicamente mediada y el resultado musical de ésta, está completamente sujeta a

relaciones de dominación?

La propuesta de Marcuse nos puede aportar elementos para estructurar una respuesta a estas preguntas. Para realizar esta relación, tendremos en consideración la siguiente hipótesis: la escucha tecnológicamente mediada está sujeta a las mismas consecuencias que tiene el pensamiento racional; pues así como es condición para la subversión también lo es para la dominación. La implicación paradójica del pensamiento racional tiene como consecuencias para la escucha tecnológicamente mediada la encarnación de dispositivos que median la escucha y la percepción de la realidad sonora a un nivel corporal. Esta encarnación está directamente vinculada con las relaciones sociales que la posibilitan, las cuales pueden remontar al observador a tiempos y espacios muy remotos,²³ que el observador que pretenda realizar sociología de la música, debe precisar de acuerdo a los alcances y los intereses de su investigación. En nuestro caso, nuestro punto de partida (expresado en el primer apartado de nuestro texto) fue el proceso de racionalización de la sociedad moderna. La observación, descrita en un primer momento por Max Weber, fue contrastada con las observaciones de Theodor W. Adorno, lo cual nos permitió establecer las implicaciones de este proceso en la problematización de la escucha en la concepción de la noción de objeto sonoro y en el programa práctico de la Música Concreta. Al proceder de esta manera, hemos observado el papel que tiene la tecnología en este proceso: La observación de las consecuencias de la tecnología para con la sociedad alcanza también, con matices y especificaciones, la música y escucha en el siglo XX. En relación al panorama global de las consecuencias de la tecnología para con la sociedad, Marcuse menciona que:

El a priori tecnológico es un a priori político, en la medida en que la transformación de la naturaleza implica la del hombre y que las creaciones del hombre salen de y vuelven a entrar en un conjunto social. Cabe insistir todavía en que la maquinaria del universo tecnológico es «como tal» indiferente a los fines políticos; puede revolucionar o retrasar una sociedad. Un computador electrónico puede servir igualmente a una administración capitalista o socialista; un ciclotrón puede ser una herramienta igualmente eficaz para un partido de

la paz como para uno de la guerra. (Marcuse, 1981, p. 181)

Con este último argumento podemos establecer el vínculo que tiene el medio tecnológico para con la escucha. La mediación tecnológica es condición para la generación de un espectro de posibilidades para la escucha que puede presentar diversos matices: la escucha impregnada por la dominación de la industria cultural comparte las mismas implicaciones en lo que respecta a la situación de la producción y a la concerniente situación del desarrollo tecnológico. Éstas están directamente relacionadas con la experiencia de los individuos y que en sus consecuencias, pueden tener distintos resultados. La intención de una escucha reducida o las piezas de la Música Concreta, podrían ser una de ellas.

Si hay implicaciones de la tecnología en la vida de los hombres y de las mujeres que las producen, las usan y las encarnan, ¿podríamos también extender estas consecuencias hacia la naturaleza? Sí, en la medida que la técnica no sólo es el dominio del hombre por el hombre sino que también implica el dominio de la naturaleza. Desde la perspectiva de Marcuse, la relación entre técnica y naturaleza solamente puede resolverse a través de un cambio de actitud que implica concebirla como un interlocutor: “comunicar con la naturaleza, en lugar de limitarnos a trabajarla cortando la comunicación” (Habermas, 1986, p. 63). La propuesta de paisaje sonoro de Murray Schafer, que a continuación describiremos, guarda una estrecha relación con estas preocupaciones referentes a la relación técnica-naturaleza y sus consecuencias.

3.2. Un concepto con múltiples apropiaciones

La propuesta de paisaje sonoro de Murray Schafer parte del estudio del sonido desde distintas disciplinas y perspectivas. Para Schaefer, la acústica, la psicoacústica, la ingeniería en audio y el análisis del lenguaje de la música abordan distintos aspectos de lo que el autor denominó el paisaje sonoro del mundo.

La noción de paisaje sonoro no hace referencia exclusivamente a un ambiente natural ajeno a los aspectos culturales y por otra parte, tampoco alude a una construcción sim-

bólica para plantear desde la perspectiva del ser humano, una observación de su entorno sonoro. ¿Cuál es la relación que podemos encontrar en la propuesta de Murray Schafer entre el ser humano que escucha y la naturaleza, que en todo caso se distingue como su entorno? La respuesta se puede encontrar en otra pregunta, planteada por Schafer, que considera el papel de la escucha humana sobre cualquier definición del sonido:

“What is the sound of a tree falling in the woods with no one there to hear it?” asks a student who has studied philosophy. It would be unimaginative to reply that it sounds merely like a tree falling in the woods, or even that it makes no sound at all. As a matter of fact when a tree crashes in a forest and knows that it is alone, it sounds like anything it wishes —a hurricane, a cuckoo, a wolf, the voice of Immanuel Kant or Charles Kingsley, the overture to *Don Giovanni* or a delicate air blown on a Maori nose-flute.²⁴(Schafer, 1994, p. 26)

Este planteamiento apunta a que el sonido no hace referencia únicamente a un fenómeno acústico producto de la vibración que produce un objeto. Se relaciona más bien, con la percepción de un individuo que significa aquello que escucha a través de la experiencia que ha acumulado y que realiza distinciones a través de la escucha del entorno sonoro. En este sentido, el fenómeno de la escucha es un proceso de reconocimiento del mundo antes que una actividad intelectual que puede estar centrada en resolver problemas de algún tipo o simplemente en la contemplación del medio natural en el que el escucha se encuentra inmerso.

Desde la perspectiva del autor, un paisaje sonoro cuenta con ciertos elementos que lo distinguen de otros. Esto ha permitido a sus seguidores, registrar entornos sonoros que cuentan con peculiaridades vinculadas con el ambiente natural que los caracteriza, pero también con aquellos elementos del sonido que produce el ser humano en el medio en el que se desenvuelve. Desde la perspectiva de Schafer, son tres elementos los que componen un paisaje sonoro:

- **Tonalidad.** Este conjunto hace referencia a los sonidos de fondo. Estos sonidos determinan la experiencia del escucha y por lo general, no se escuchan de manera consciente. (Schafer, 1994, p. 223)
- **Señales sonoras.** Son los sonidos que suceden en un primer plano. Estos sonidos son más esporádicos pero su escucha se realiza de manera consciente. (Schafer, 1994, p. 225)
- **Marcas sonoras.** Estos son los sonidos únicos que distinguen un entorno sonoro. Para el escucha familiarizado con ellos, puede tener implicaciones afectivas. (Schafer, 1994, p. 224)

¿Qué otros elementos podrían distinguir la propuesta del paisaje sonoro de cualquier escucha de un entorno, sea ésta a través de una grabación o en relación directa al sonido que se produce en el medio natural? La relación ser humano-naturaleza, que ya hemos descrito como parte de las preocupaciones del contexto histórico del paisaje sonoro, puede arrojar elementos para responder la pregunta.

Uno de los elementos distintivos de la propuesta de Schafer proviene de su aproximación hacia la escucha mediada por la tecnología de grabación, transmisión y reproducción del sonido. Esta relación, en el planteamiento del autor, se da a partir de un proceso que denomina como esquizofonía²⁵, definido de la siguiente manera:

Since the invention of electronic equipment for the transmission and storage of sound, any natural sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world, or packaged on tape or record for the generations of the future. We have split the sound from the makers of the sound. This dissociation I call schizophonia, and if I use a word close in sound to schizophrenia it is because I want very much to suggest to you the same sense of aberration and drama that this word evokes, for the developments of which we are speaking have had profound effects on our lives.²⁶(Schafer, 1969, p. 42)

El sentido que le da Schafer al proceso de separación del sonido grabado de su fuente sonora es muy parecido a la perspectiva que tiene Schaeffer del sonido acusmático. Pareciera que el sonido, al ser grabado, se despoja de los aspectos materiales y corporales que lo vinculan con la realidad sonora. Con respecto a esta relación que se puede establecer entre objeto y paisaje sonoro y sus implicaciones para con una escucha no deseada, Sterne señala las suposiciones implicadas en el uso de estos conceptos en cuanto a la percepción y al cuerpo:

The assumption of prior sensory coherence requires a notion of a human body that exists outside history. For instance, the claim that sound reproduction has “alienated” the voice from the human body implies that the voice and the body existed in some prior holistic, unalienated, and self-present relation. As I have already argued, phenomenological understandings of subjectivity need not privilege self-presence or reject historicism.²⁷ (Sterne, 2003, p. 65)

A diferencia de la acusmática de Schaeffer, el concepto de esquizofonía alude a un estado no deseado de la escucha, pues la disociación de la escucha, en el contexto de la vida cotidiana, tiene consecuencias negativas que desde la perspectiva de Schafer, están relacionadas con un comportamiento no deseado de la manera en que experimentamos y percibimos el sonido. El comentario de Sterne que acabamos de referir, apunta a que esta experimentación y percepción está atravesada por un contexto definido y no ha sido dada de una vez por todas, ya que en la relación entre el individuo que escucha y el entorno sonoro hay implicaciones de índole histórica²⁸ que ponen en evidencia las omisiones de una observación que parte de una imagen idealizada y apriorística de lo que es la percepción del individuo.

Bajo la perspectiva de Schafer, la escucha realizada a partir de la disociación del sonido con sus productores se diferencia de una escucha deseable, posible y adecuada para la vida del ser humano realizada en un entorno natural y con la presencia del escucha en el entorno en el que se producen esos sonidos. Si bien esto viene acompañado por una serie de suposiciones sobre la percepción y la encarnación de modos de escucha, los intereses

(y omisiones) de Schafer apuntan más bien a una preocupación por la preservación del entorno y por una ecología sonora. Su intención de una escucha deseable apunta a la escucha del día a día. Droumeva menciona al respecto:

With regard to listening practices, schizophonia is indicative of a critical shift that Schafer ascribes to a transition from attending solely to one's sound environment to engaging with a myriad of surrogate electroacoustic environments transposed into everyday settings.²⁹(Droumeva, 2007)

La centralidad de la relación entre ser humano y naturaleza en la concepción del paisaje sonoro de Murray Schafer queda patente en el World Soundscape Project (WSP)³⁰. Barry Truax menciona al respecto:

The main purpose of the WSP's work was to document acoustic environments, both functional and dysfunctional, and to increase public awareness of the importance of the soundscape, particularly through individual listening sensitivity. In current terminology, the goal is to put 'acoustic ecology' on the environmental agenda.³¹(Truax, 2008)

Si partimos de que el sonido se experimenta y se escucha a partir de una significación simbólica, entonces las disciplinas involucradas en el estudio del sonido se extienden a campos de conocimiento que podrían parecer poco o nada relevantes para entender un fenómeno que en un primer momento podría parecer físico. Las ciencias sociales y en particular la filosofía, entran en escena en una actividad que ya no resulta de estudiar el fenómeno sonoro como un todo sino de la aproximación múltiple a partir de distintas perspectivas e intereses. Con respecto al abordaje interdisciplinario de los estudios del paisaje sonoro, Schafer menciona:

The home territory of soundscape studies will be the middle ground between science, society and the arts. From acoustics and psychoacoustics we will learn about the physical properties of sound and the way sound is interpreted by

the human brain. From society we will learn how man behaves with sounds and how sounds affect and change his behavior. From the arts, particularly music, we will learn how man creates ideal soundscapes for that other life, the life of the imagination and psychic reflection. From these studies we will begin to lay the foundations of a new interdiscipline —acoustic design.³² (Schafer, 1994, p. 11)

Nos parece pertinente resaltar la importancia de pensar el sonido como un fenómeno social sujeto a ser estudiado, analizado y reflexionado por las ciencias sociales. En este sentido, los aspectos sociales del sonido pueden ser un terreno fértil para el científico social, sin que necesariamente su actividad haga referencia específica a la propuesta de Murray Schafer. El diseño sonoro, sus herramientas y sus relaciones con los estudios del sonido pueden ser de utilidad para este fin.

La noción del paisaje Sonoro entendido como una observación del mundo puede relacionarse con el arte, diferenciado funcionalmente en la modernidad, como una observación de esa complejidad. En este punto podemos encontrar más recursos para una sociología que pueda estudiar la música y el arte ya no como consecuencia, sino como observación. Las obras musicales compuestas bajo las características del paisaje sonoro, pueden analizarse desde la perspectiva de la sociología de la música si se tienen claros estos puntos de partida que supone ya, la noción propuesta por Murray Schafer. En este sentido, el sociólogo puede considerar el sonido, sus implicaciones y las reflexiones que giran en torno a él, como un elemento más para realizar sociología de la música.

3.3. El paisaje sonoro como estrategia para la composición musical

La noción de Paisaje Sonoro desde la perspectiva de Murray Schafer parte de la escucha de los paisajes sonoros naturales. Estos, se generan en situaciones y condiciones particulares, los cuales, le aportan características peculiares. Schafer (1994) apunta al

respecto: “Every natural soundscape has its own unique tones and often are so original as to constitute soundmarks”³³.

La obra y los escritos de Manuel Rocha Iturbide³⁴ pueden ayudarnos a ejemplificar el uso del paisaje sonoro para la composición en un contexto mexicano además de reunir elementos para su análisis y escucha³⁵. En el caso específico de Manuel Rocha, el uso, apropiación y manejo del paisaje sonoro implica una discusión que no sigue una línea temporal pero sí conceptual con las propuestas de Pierre Schaeffer en lo que respecta a la concepción del sonido a partir de los soportes que posibilitan su fijación y reproducción. A continuación, reproducimos uno de los testimonios de Rocha que describe su aproximación al paisaje sonoro:

Una gran parte del trabajo de grabación de paisajes sonoros que he realizado ha sido moviéndome, pero en este caso, considero a la grabación resultante como una especie de Composición de paisaje sonoro en tiempo real, en donde mis decisiones de cómo caminar y cómo girar el campo estéreo de los micrófonos, son decisiones de carácter estructural y de composición activa consciente. Esta manera de trabajar se encontraría a la mitad del camino del continuo de Truax, en cuyo otro extremo se encuentra lo que él llama la Composición de paisaje sonoro abstracta, en donde el compositor puede manipular los sonidos, editarlos, substituirlos por otros que son parecidos, etc. Se trata aquí de una composición electroacústica. (Rocha, 2009, p. 10)

Del testimonio que nos ofrece el compositor, podemos notar dos momentos. El primero de ellos tiene que ver con el registro, a través de un soporte de grabación, del entorno sonoro que resulta de la exploración en el espacio del sujeto que registra el paisaje (en este caso, Manuel Rocha). El segundo momento corresponde a su intención de dirigir la exploración de la escucha de manera consciente. Es desde esta intención, directamente relacionada con la agencia y las decisiones del individuo que podemos extender la idea del paisaje sonoro de Murray Schafer a la propuesta de Barry Truax, el cual, establece la idea de un entorno compuesto por sonidos que responden al dominio del timbre y que

se manipulan y reordenan en un momento distinto al de la grabación. Cabe resaltar que todo este proceso es posible gracias a una escucha que se realiza a partir de la tecnología de grabación y fijación del sonido (en este caso, una grabadora).

La operación de estas estrategias de composición y su consecuente reflexión también tienen implícitas las inquietudes planteadas en la escucha del objeto sonoro de Pierre Schaeffer y proviene del continuo de la reflexión sobre la estética del sonido y la música que podemos establecer entre objeto y paisaje sonoro y que en términos mucho más generales, podemos relacionar con la música electroacústica. Lo interesante de la propuesta del paisaje sonoro es que tiene elementos que comparte a un nivel sintáctico y semántico con la tradición de la música occidental, pero a diferencia de la propuesta del objeto sonoro de Pierre Schaeffer, la intervención de múltiples disciplinas para poner en operación el concepto es mucho más práctica que conceptual. Esto posibilita la apropiación intuitiva que puede ser útil para realizar otro tipo de actividades, que pueden ir desde la conservación del patrimonio sonoro hasta la investigación histórica o social. Con respecto a este último caso, Julián Woodside menciona:

Además de la discusión teórica acerca de los distintos discursos sonoro musicales es importante contextualizar no sólo culturalmente, sino social, política y económicamente a los objetos sonoros para comprender su trascendencia en el tiempo y el espacio. Así como identificar su relevancia como parte de la identidad y memoria de una sociedad. He ahí el valor histórico del paisaje sonoro y la música popular mediatizada, ya que en su estudio se pueden trazar otro tipo de actividades y prácticas que son importantes para cualquier estudio en la Historia. (Woodside, 2008)

En *Listening Technology Everyday Ethnography*, Milena Droumeva hace referencia a la múltiple aproximación en propuesta del paisaje sonoro:

Situated in a discursive tradition of acoustic ecology, Schafer's project of 'ear-cleaning' is informed by both a composer's aesthetic sensibility of soundscape

appreciation (an extension of music appreciation), and a motivation to document and preserve local sonic heritage – the typical, characteristic sounds of acoustic communities that epitomize not only a place, but certain historical points in time.³⁶(Droumeva, 2007)

Si hacemos una triangulación entre las propuestas de Schafer y Truax y las aplicaciones prácticas que mencionamos, podemos encontrar dos agendas del paisaje sonoro en la actualidad: la insistencia global de conservar los ambientes sonoros locales por parte de instituciones e instancias y agentes independientes; y el ámbito de la creación electroacústica que también responde a criterios de la composición musical que no necesariamente es local pero que es local en sus consecuencias (como en la obra de Manuel Rocha). Incluso en términos artísticos, el paisaje sonoro es una estrategia que puede encontrar cabida en el arte sonoro a manera de distanciamiento de los criterios de la composición musical que hemos referido hasta el momento.³⁷.

3.4. Escucha musical y cotidiana en el contexto de la grabación sonora

La exposición que hemos realizado del paisaje sonoro ha descrito sus principales características y ha tomado en cuenta dos aspectos fundamentales que han puesto en operación su práctica. A diferencia de la propuesta de Schaeffer, la propuesta del paisaje sonoro presenta muchos más elementos para su uso y manipulación práctica que elementos para su reflexión y escucha en un ámbito teórico. Esto se ve reflejado en las múltiples instancias y grupos que iniciaron programas para el registro de paisajes sonoros alrededor del mundo a partir de la noción de paisaje sonoro. Hoy en día, estas intenciones siguen siendo válidas, pues son las mismas instituciones culturales y de preservación, las que han hecho relevantes las preocupaciones de Schafer en lo que refiere a la ecología acústica.³⁸

Es importante tener en cuenta que la noción de paisaje sonoro proviene de las discusiones sobre las implicaciones estéticas de la fijación del sonido en soportes de grabación,

pues parte de su objetivo es introducir nuevos elementos a la sintaxis del lenguaje de la música. La noción de objeto sonoro, en este sentido, parecía más una discusión teórica que un replanteamiento de los elementos de esta función sintáctica³⁹. Es el paisaje sonoro el que posibilita, por primera vez en este continuo que hemos establecido entre objeto y paisaje sonoro, el manejo de reflexiones y estrategias provenientes de la composición a partir de medios electroacústicos hacia otros campos del conocimiento y otras actividades. Además, la insistencia por parte de estos autores en la escucha activa proveniente del sujeto que registra su entorno sonoro y dirige su observación de manera consciente, introduce la experiencia y la escucha no-especializada como un elemento más para la contemplación y la composición musical. Para los intereses de este estudio, es importante tener en cuenta esta cuestión, pues esto nos permite contemplar material musical que no necesariamente se adscribe a la notación musical a la cual hicimos referencia (pero que sí puede compartir elementos con ella) en el primer apartado de este trabajo. La propuesta de Truax nos dota de elementos para analizar grabaciones de sonido ya no sólo a manera de registro sino también como un elemento más de las unidades para la composición musical.

En este punto, también podemos observar que el recurso de la tonalidad y la notación que le acompaña, son insuficientes para realizar una observación de la música, dentro de la cual puede estar aquella que realiza el sociólogo de la música. Por otro lado, la música compuesta bajo el esquema de la tonalidad sigue teniendo un papel importante en la música del siglo XX. ¿Pero cuál sería la diferencia entre nuestra problematización y la insuficiencia del arreglo de elementos de la notación musical para con la tradición oral de la música u otros géneros musicales del siglo XX? y más aún: ¿es posible tener en cuenta, dentro de nuestra propuesta, músicas distintas a la que defiende la tradición compositiva? Frente a esta complejidad que supone la totalidad de la música realizada en el siglo XX ¿qué actitud puede tomar el sociólogo de la música para abordar estos casos? Nuestra recomendación es que, antes de adentrarse al material, el sociólogo debe tener clara la dimensión semántica de la música que está observando (y escuchando)

pues esto le permitirá, antes, elegir las herramientas que le pueden ser más útiles para la observación del material musical que está realizando. Hasta el momento, los dos conceptos que hemos abordado (objeto y paisaje sonoro) nos han llevado por la problematización de la música que responde a la tradición compositiva europea. A lo largo de este repaso, nos hemos encontrado con un aspecto que toma en consideración Sterne y que compete al marco teórico de la Escuela de Frankfurt: el papel que tiene la mediación tecnológica en la producción, distribución y consumo de la música (incluidas la tradición europea y la música que no responde a sus criterios en el siglo XX).

Nuestra propuesta toma en consideración lo siguiente: la escucha musical del siglo XX y XXI está mediada por las tecnologías de grabación y tiene una multiplicidad de consecuencias que no necesariamente pueden reducirse a aspectos positivos o negativos de la misma. Los procesos que involucran la encarnación del medio tecnológico para la percepción y significación de la música y del medio sonoro y su relación con las implicaciones de la producción capitalista, son aspectos importantes a considerar para la observación de la música desde el estudio socio-musical. En este sentido, la observación que realizamos atraviesa toda manifestación musical, pues su concepción y percepción está mediada por un medio tecnológico. Las tecnologías de grabación son un momento de esa encarnación presente en las dinámicas de reproducción y producción de la música del siglo XX también en su mercantilización, pero como vimos en el apartado del objeto sonoro, el proceso técnico está ya detrás de la práctica musical primigenia y su socialización está mediada por una técnica corporalizada que está presente desde el momento en el que socializa su acción, su percepción y su experiencia⁴⁰. Droumeva menciona al respecto:

In one sense, any listening is mediated: the shapes and structures, even temperature of the environment affect the natural propagation of sound; our subjective experience of sound is mediated by the unique physical specifications of our bodies, and filtered through the nexus of memories, patterns and associations that is our consciousness.⁴¹ (Droumeva, 2007, p. 42)

Bajo esta perspectiva resulta complicado pensar en una escucha no mediada, original

y natural, previa a la capacidad de registrar un sonido y disociarlo de su fuente. En este sentido, las nociones de objeto y paisaje sonoro son dos momentos con particularidades tendientes a la estética musical de este proceso que vamos describiendo: por un lado obvian el carácter histórico de la percepción tecnológicamente mediada y por otro, aportan elementos para tomarla en cuenta desde la óptica del lenguaje musical.

Existen toda una serie de elementos (como la tonalidad, señal y la marca sonora de Schaefer pero también el análisis electroacústico de las señales de audio que componen el paisaje sonoro de acuerdo con Barry Truax) que nos permiten realizar observaciones mucho más precisas de la música que hemos referenciado hasta el momento: aquella que responde a la composición electroacústica basada en la grabación y manipulación de los distintos componentes del entorno sonoro. La propuesta del paisaje sonoro puede enmarcarse en ese conjunto de elementos que también son unidades válidas para el ordenamiento del material musical y por lo tanto, también pueden ser material de estudio de la sociología de la música.

Si continuamos con la proposición que hasta el momento hemos expuesto para el estudio de la música desde la sociología, podemos encontrar el mismo procedimiento para enfrentar la complejidad de las composiciones musicales realizadas bajo la idea de paisaje sonoro, en la confrontación de la complejidad de la realidad sonora de la que es partícipe el escucha en un ámbito no-musical (por ejemplo, la vida cotidiana). De manera tangencial hemos hecho mención a la escucha cotidiana con el repaso de la noción de esquizofonía. Desde este punto de partida, un paisaje sonoro involucra necesariamente la experiencia sensorial del individuo que lo escucha, lo graba o lo transforma. Para la perspectiva del objeto sonoro, la escucha era especializada y estaba en estrecha relación con la composición musical. Ahora vemos que dentro del planteamiento de Schaefer la escucha está directamente relacionada con una experimentación cotidiana del ambiente sonoro.

Nos resulta pertinente hacer mención del giro de la propuesta de Schaeffer a la propuesta de Schafer; pues esto nos permite tomar un elemento que es, a su vez, el aspecto

que da pie al siguiente concepto que manejaremos en esta investigación: La transición de una escucha musical a una que está mediada por la experiencia y por la relación con el medio ambiente y que dota al escucha de una agencia activa. En este caso, el escucha no sólo percibe y contempla, también participa y transforma, o, en el caso de la propuesta de Schafer y su grupo de investigación, conserva.

Hasta el momento, hemos mencionado los aspectos generales de la propuesta de Schafer y la manera en que éstos pueden operar en la creación musical. Ahora, nos parece importante detenernos en algunas de sus implicaciones pedagógicas. La propuesta de Schafer se detiene en la pedagogía debido a que ésta tiene por objetivo realizar un proceso de concientización del escucha, con el objetivo de preservar los entornos sonoros saludables en pos de una ecología acústica. Más allá de la intención de preservar los ecosistemas sonoros, esta intención dota de una dimensión particular a la percepción (y por extensión a la creación) de paisajes sonoros: la escucha no especializada también aporta elementos para la reflexión del sonido y la música, pues ésta, lejos de parecer reificada, experimenta desde la perspectiva de lo simbólico, los sonidos que le son propios y que forman parte de un entorno en el que ejerce una agencia activa.

Notas

²¹La Fonoteca Nacional y su acervo de grabaciones de paisaje sonoro es un ejemplo para el caso mexicano. La misión de esta instancia, según su página web es: “Salvaguardar el patrimonio sonoro del país a través de la instrumentación de métodos de recopilación, conservación, preservación acceso y conocimiento del acervo, de acuerdo a estándares internacionales, para dar acceso a los investigadores, docentes, estudiantes y al público en general a la herencia sonora de México”. consultado en: www.fonotecanacional.gob.mx. Con respecto al proyecto *Paisaje Sonoro de México*, Camacho (2007) menciona: “Así pues, en México, comenzamos a impulsar la realización de paisajes sonoros desde el año 2004, cuando tuve la suerte de ser titular de Radio Educación. Con el apoyo de las emisoras alemanas Radio Berlín Brandenburgo y Deutschland Radio, iniciamos el proyecto Paisaje Sonoro de México con el propósito de realizar piezas de creación sonora a partir de los sonidos más característicos de las diferentes regiones de la República Mexicana. En la Fonoteca Nacional, hemos tenido la fortuna de proseguir y

darle nuevos alientos a dicho proyecto, incorporando los objetivos de rescate y formación del patrimonio sonoro mexicano".

²²Dentro de la línea que hemos trazado a lo largo del planteamiento de los teóricos de la Escuela de Frankfurt, resulta relevante la obra de Herbert Marcuse en este punto. En particular, la descripción de la sociedad industrial avanzada nos parece relevante para clarificar el estado de cosas en la sociedad moderna en un periodo posterior a las Guerras Mundiales. Nuestro trabajo se centra en dos escritos principalmente: *El hombre unidimensional* y *Algunas implicaciones de la tecnología moderna* (este último texto aparece en la recopilación *Guerra, Tecnología y Fascismo*, texto que recoge un conjunto de textos escritos a partir de la observación del autor de la situación de confrontación pero también de coexistencia durante el periodo denominado como Guerra Fría entre la órbita que el mismo Marcuse denominó como neofascista y la soviética).

²³Si bien en este punto, la propuesta de Bruno Latour es incompatible con nuestro planteamiento, nos interesa rescatar la noción de cajaneización para clarar este punto. Con este concepto, Latour refiere al hecho de que un objeto tecnológico es una caja negra que cuando se descubre, contiene en sí misma más cajas negras que pueden remitir al observador a tiempos y lugares muy remotos y que refieren al desarrollo del objeto en cuestión.

²⁴Traducción: “¿Cuál es el sonido de un árbol cayendo en el bosque si no hay nadie ahí para escucharlo?” pregunta un estudiante de filosofía. Sería poco imaginativo responder que suena únicamente a un árbol cayendo en el bosque o incluso que no hace sonido en absoluto. Es un hecho que cuando un árbol cae y es sabido que está solo, puede sonar a cualquier cosa que se desee—un huracán, un cucoo, un lobo, la voz de Immanuel Kant o Charles Kingsley, la overtura de *Don Giovanni* o un delicado soplo en una flauta Maorí.

²⁵Schizophonia, en inglés. Término acuñado por Murray Schafer para describir la separación de un sonido de su reproducción electroacústica.

²⁶Traducción: Desde la invención de los equipos electrónicos para la transmisión y el almacenamiento del sonido, cualquier sonido natural, sin importar cuan pequeño sea, puede ser explotado y enviado a todo el mundo, o empaquetado en cinta o en disco para las generaciones del futuro. Hemos separado el sonido de los productores del sonido. A esta disociación yo le llamo esquizofonía, y si estoy usando una palabra cercana a la esquizofrenia en términos del sonido, es debido a que quiero sugerirte el mismo sentido de aberración y drama que esta palabra evoca, en lo que respecta a los desarrollos de los que hemos hablado y que han tenido profundos efectos en nuestras vidas.

²⁷Traducción: La suposición de una coherencia sensorial previa implica una noción del cuerpo humano que existe fuera de la historia. Por ejemplo, el reclamo de que la reproducción del sonido ha alienado la voz del cuerpo humano implica que esa voz y ese cuerpo existieron en una especie de relación previa, holística,

inalienada y con una presencia propia. Como ya he argumentado, el entendimiento fenomenológico de la subjetividad requiere de no privilegiar la presencia o negar el historicismo.

²⁸O en el caso de nuestro estudio, de índole social. Sterne utiliza la propuesta de Michel Foucault para precisar la relación entre cuerpo, instituciones sociales y observación históricamente definida. La propuesta de nuestro trabajo apunta a que los aspectos sociales que intervienen en la percepción del sonido, están en relación directa con el estado de cosas en el modo de producción capitalista y pueden ser problematizados a partir de conceptos que giran en torno a la noción de trabajo (como mercancía o fetichización) y extendidos al análisis de la música, del sonido y de los conceptos que existen para realizar esto último (como es el caso de objeto, paisaje y efecto sonoro).

²⁹Traducción: Con respecto a las prácticas de escucha, la esquizofonía es un indicador del giro crítico que Schafer adscribe a la transición de atender únicamente al entorno sonoro de para comprometerse con el atractivo de una gran variedad de ambientes electroacústicos sustitutos adaptados a las situaciones cotidianas.

³⁰Proyecto de investigación que fue establecido por Murray Schafer a finales de la década de los 60 para el registro de paisajes sonoros y que lleva a cabo una militancia activa en contra de la contaminación acústica.

³¹Traducción: El propósito principal del trabajo del WPS fue documentar los ambientes acústicos, tanto funcionales como disfuncionales, y fomentar la consciencia de la importancia del paisaje sonoro, particularmente a través de la escucha individual sensorial. En la terminología actual, la meta fue poner la 'ecología acústica' en la agenda medioambiental.

³²Traducción: El terreno de los estudios del paisaje sonoro será campo intermedio entre ciencia, sociedad y artes. De la acústica y la psicoacústica, aprenderemos sobre las propiedades físicas del sonido y el modo en el que el sonido es interpretado por el cerebro humano. De la sociedad, aprenderemos como el hombre se comporta con los sonidos y como afectan y cambian estos su comportamiento. De las artes, en especial de la música, aprenderemos como el hombre crea paisajes sonoros ideales para esa otra vida, la de la imaginación y la reflexión psíquica. Sobre estos estudios empezaremos a construir los fundamentos de una nueva interdisciplina — el diseño acústico.

³³Traducción: Cada paisaje sonoro natural tiene sus propios tonos y frecuentemente son los suficientemente originales para constituir marcas sonoras.

³⁴Compositor y artista sonoro mexicano nacido en la Ciudad de México en 1963. Nos parece relevante rescatar sus testimonios debido a que son registros en los que coinciden las preocupaciones de esta investigación: composición musical, uso de la estrategia de la composición musical y problematización de la música y de la escucha resultantes de la tecnología de reproducción y grabación del sonido.

³⁵Es importante señalar que la práctica del paisaje sonoro implica a muchas personas y organizaciones.

Respecto del surgimiento de práctica del paisaje, Francisco Rivas menciona: “Yo, por ejemplo, me acerqué de manera decidida al género al tener la oportunidad de trabajar con Jorge Reyes y Peter Avar, quienes comenzaron con el proyecto Paisaje Sonoro de México, como una iniciativa de Lidia Camacho, quien en ese entonces dirigía Radio Educación y fue una gran impulsora del género. Por este lado podríamos decir que el género nació un poco en colindancia con las exploraciones del radioarte que, también por instancias de Lidia con la creación de la Bienal de Radio en 1996, trajeron el germen de un género que se cultivaba en Europa y Canadá, pero aún de manera también marginal. Sé de otros artistas que han trabajado con el género como Manuel Rocha Iturbide; seguramente él podría dar cuenta mejor de esa historia si es que hubo algo vinculado a ello en los años 80. Daniel Goldaracena también lleva varios años realizando grabaciones que ahora podemos llamar de “paisaje sonoro”. Algunos artistas mexicanos han usado el concepto de soundscape, pero más desligado del por así llamarlo “valor” de la grabación de campo. [...] El propio Jorge Reyes tenía un concepto del paisaje sonoro muy participativo, en donde el artista dialoga con el paisaje en la creación de nuevas sonoridades in situ.” (Rivas, 2012)

³⁶Traducción: Situado en la tradición discursiva de la ecología acústica, el proyecto de limpieza auditiva de Schafer está familiarizado por la sensibilidad estética de la apreciación del paisaje sonoro del compositor (como extensión de la apreciación musical) y la motivación por documentar y preservar la herencia sonora local – lo típico, sonidos característicos de comunidades acústicas que no solo condensan un lugar, sino también ciertos momentos históricos en el tiempo.

³⁷Sin embargo, es posible que la composición musical y el arte sonoro puedan compartir rasgos genéticos que ponen en contradicción la intención de distanciamiento. Un estudio que aborda música electroacústica y su relación con otras prácticas artísticas se puede encontrar en: *¡El rey ha muerto! ¡Viva el rey! Aproximaciones al concepto de electroacústica* de Alejandro Franco Briones, Raúl Dávila, Rossana Lara Velázquez y Emilio Ocelotl Reyes.

³⁸La Fonoteca Nacional de México ha generado una serie de actividades directamente relacionadas con el programa planteado por Murray Schafer. Las caminatas y las rodadas sonoras así como la grabación y conservación de los paisajes sonoros en México hay sido algunas de las acciones promovidas por esta institución. Al respecto de la actividad de la Fonoteca Nacional y de la preservación de los paisajes sonoros en México, Camacho (2007) menciona: “El proyecto Paisaje Sonoro de México tiene como fin el rescatar, documentar, digitalizar y fijar para las actuales y futuras generaciones la enorme riqueza y diversidad que ofrecen las manifestaciones sonoras de nuestro país. La dinámica consiste en realizar viajes de exploración sonora a través de cada una de las treinta y dos Entidades Federativas que integran la República Mexicana para recoger y capturar las manifestaciones sonoras más relevantes que conforman el paisaje sonoro de esos lugares.”

³⁹Sin embargo, las propuestas siguientes no hubieran sido posibles sin este primer planteamiento.

⁴⁰La obra de Michel Foucault es uno de los referentes de Jonathan Sterne para introducir al cuerpo en un análisis historicista. Al respecto, podemos rescatar la noción de dispositivo que el mismo Foucault describe como: “un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen a lo dicho como a lo no dicho. El dispositivo puede establecerse entre estos elementos”. (Foucault, 1991, p. 128). La interrelación que implica el dispositivo desde esta perspectiva posibilita realizar el estudio y la génesis de la sexualidad, por ejemplo. Otra perspectiva referente a la relación de la técnica con el ser humano es la de Fernando Broncano. El autor menciona que: “los humanos no están inacabados, al contrario, sus técnicas, sus prótesis, los contextos de artefactos en los que evolucionaron sus ancestros homínidos les constituyeron como especie: no necesitan de la técnica para completarse, son un producto de la técnica. Son, fueron, somos lo que llamaré seres ciborgs, seres hechos de materiales orgánicos y productos técnicos como el barro, la escritura y el fuego”(Broncano, 2009, p. 19).

⁴¹Traducción: En un sentido, cualquier escucha está mediada: las formas y estructuras, incluso la temperatura del ambiente afecta la propagación natural del sonido; la experiencia subjetiva que tenemos del sonido está mediada por las especificaciones únicas de nuestros cuerpos y es filtrada por el nexo de memorias, patrones y asociaciones que es nuestra consciencia.

Capítulo 4

Efecto Sonoro

Las nociones de objeto y paisaje sonoro fueron posibles gracias a las reflexiones concernientes al sonido y a las tecnologías que posibilitaron su grabación y reproducción posterior. Además, estas reflexiones tuvieron implicaciones en el paisaje y el efecto sonoro⁴² como estrategias para la composición musical y no solamente como herramientas para el análisis del sonido como material del entorno sonoro del escucha. Sin embargo, esta segunda función de los conceptos que hemos descrito, parece poco delimitada en cuanto a sus implicaciones sociales. ¿Puede el sonido ser una herramienta para la observación y escucha del entorno social? El grupo de investigación CRESSON se dio a la tarea de responder la pregunta, abordándola desde la arquitectura, las ciencias sociales, la psicoacústica y la música.

La reflexión proveniente de la teoría musical en torno al sonido y sus implicaciones estéticas ha tenido un seguimiento a lo largo de la práctica y la teoría de diversos autores de entre los cuales hemos encontrado a Pierre Schaeffer, Murray Schafer y Barry Truax. Estos autores ya tenían presente la importancia del sonido y el reto que implicaba concebirlo, medirlo y emplearlo para la creación musical y sonora. El desarrollo tecnológico dotó de elementos más complejos que aportaron disciplinas como la física o la psicoacústica. A manera de consecuencia, este desarrollo tuvo incidencia en la tecnología orientada a la producción, distribución y reproducción musical.

Hasta el momento hemos sugerido que el sonido se puede abordar de distintas maneras y con distintos objetivos. También hemos descrito algunos aspectos que el investigador social debe tomar en cuenta si pretende realizar un estudio socio-musical. La noción de objeto sonoro nos aportó herramientas para abordar la complejidad que supone el manejo del sonido desde la perspectiva musical; la de paisaje sonoro continuó con esta preocupación a la vez que amplió las posibilidades del concepto al estudio del ambiente sonoro. En este punto, nuestra investigación considera necesario un concepto más para que el sociólogo de la música pueda contar con suficientes herramientas para enfrentarse al estudio de la música y el sonido en la actualidad.

La noción de efecto sonoro puede ayudarnos a complementar nuestra exposición en el rubro metodológico y al mismo tiempo, adentrarnos al uso de conceptos que son propios de la electroacústica (pensada como tradición musical y como manifestación de la técnica que emplea medios electrónicos para la transducción del sonido) y que pueden ser de utilidad para el acercamiento del observador (y en este caso, del sociólogo) a la música y el sonido.

4.1. El tercer momento de la discusión

La noción de efecto sonoro fue desarrollado como un momento más de la preocupación por analizar el sonido como parte del entorno. La importancia que tiene el espacio y su relación con el sonido en la investigación del grupo CRESSON es relevante para disciplinas que no necesariamente se distinguen por sus acercamientos con el sonido y su estética, como la arquitectura, los estudios de urbanismo, la psicología o la sociología. En este sentido el análisis y la investigación del espacio sonoro es uno de los puntos de partida de la propuesta del efecto sonoro. La propuesta del grupo de investigación CRESSON parte de la discusión de sus antecedentes teóricos:

The concept of the soundscape seems too broad and blurred, while the sound object seems too elementary (in terms of levels of organization), to allow us

to work comfortably both at the scale of everyday behaviour and at the scale of architectural and urban spaces.⁴³(Augoyard y Torgue, 2006, p. 7)

En este sentido, la propuesta se estructura como un punto intermedio entre objeto y paisaje sonoro. Para CRESSON resulta relevante el planteamiento del objeto sonoro en la medida que tiene por objetivo presentar una fenomenología general de lo audible. Como ya describimos con anterioridad, el objeto sonoro no hace referencia a un objeto musical sino más bien a un objeto sonoro que es la representación de un sonido proveniente del entorno sonoro. La relevancia del objeto sonoro desde la perspectiva de CRESSON reside en que éste se ha convertido en un recurso para la composición sonora⁴⁴ pero también para el análisis del sonido. Sin embargo, para el objetivo de descripción y análisis de sonidos urbanos que plantea CRESSON, la noción de objeto sonoro resulta insuficiente.

Podemos admitir que el planteamiento de Schaeffer es relevante para el arreglo y la organización de los sonidos en términos de la composición de elementos musicales y sonoros, pero ¿resulta lo suficientemente útil para estudiar la música desde la perspectiva de la investigación social? En este sentido concordamos con la idea de CRESSON, que el objeto sonoro es un punto de partida para la conceptualización de los componentes de esta música e incluso para otras manifestaciones estéticas que se valen del sonido electroacústico o mediado tecnológicamente. Sin embargo, consideramos importante rastrear la discusión (en este caso, planteada por CRESSON) entre objeto, paisaje y efecto sonoro para clarificar las herramientas y conceptos de los que se vale este estudio y que pueden ser útiles para otros momentos y otras investigaciones.

El segundo concepto que hemos abordado en nuestra exposición (paisaje sonoro) representa un esfuerzo por entender el entorno sonoro desde una perspectiva cualitativa. Para los investigadores de CRESSON, el concepto de paisaje sonoro es relevante en la medida en que su interés gira en torno a la conciliación de herramientas cualitativas y cuantitativas para el análisis del sonido en medios urbanos. En este punto, podemos intuir hacia dónde va la propuesta de este grupo, sus preocupaciones por la observación de la realidad sonora van de la mano con el debate referente a las herramientas con las que se

cuenta para la observación del entorno. Esta preocupación está directamente relacionada con el interés de los científicos sociales por afinar, conceptualizar y elaborar herramientas cualitativas y cuantitativas para la observación empírica. Podemos relacionar el debate y la discusión de la ciencia social con una especie de soporte metodológico para el planteamiento del efecto sonoro. Este aspecto de una metodología para el análisis del sonido no es contemplado ni por Schaeffer ni por Schafer y consideramos importante hacerlo visible, ya que a partir de éste es posible realizar distinciones más precisas en lo que refiere a la experiencia y la escucha en un contexto social.

Otro de los aspectos que CRESSON cuestiona al concepto de paisaje sonoro, tiene que ver con que éste alude a aquello que es perceptible como una unidad estética procedente de un medio ambiente “saludable”. En este sentido, se le puede reclamar a la propuesta de Schafer el presupuesto de que la observación del entorno sonoro se enfrenta con material sonoro “deseable” (aquel que proviene de un medio ambiente natural, sin intervención de los sonidos producido por los seres humanos) e “indeseable” (directamente relacionado con el ruido, y que desde la perspectiva del medio ambiente, es consecuencia principalmente de la actividad del ser humano en su entorno sonoro).

El sonido “indeseable” parte de un a priori que excluye la observación analítica de fenómenos sonoros en pos de una observación sesgada por una valoración de carácter estético y moral que excluye y deja fuera del análisis a estas manifestaciones del sonido. La observación de CRESSON en este sentido, aboga por que los estudios del medio ambiente urbano a partir del medio sonoro no se limiten a su evaluación acústica o a una iniciativa en contra del ruido como algo indeseable. La exclusión del ruido como material de análisis, también deja fuera al ruido como unidad para la composición musical, aspecto que nos parece importante tener en cuenta, puesto que el ruido puede ser considerado dentro del espectro de unidades para la conformación de una pieza musical. En este sentido, la exclusión del ruido en la concepción del paisaje sonoro también afecta la observación del material musical que puede realizar el sociólogo de la música.

Las preocupaciones y discusiones que hemos descrito son importantes para situar al efecto sonoro en un punto intermedio entre el objeto y el paisaje sonoro. El grupo CRESSON localiza su preocupación particular de la siguiente manera:

To use a linguistic analogy, the soundscape corresponds to the whole structure of a text, while the sound object corresponds to the first level of composition: words and syntagmas. We are short of descriptive tools to work at an intermediary level, that of sentence grammar or – to leave the linguistic comparison – the level of a code defining possible configurations between the three terms to consider in our observation: acoustical sources, inhabited space, and the linked pair of sound perception and sound action.⁴⁵ (Augoyard y Torgue, 2006, p. 7)

En este sentido, las preocupaciones del grupo se relacionan con el interés por encontrar un marco para la observación de fenómenos sonoros desde múltiples perspectivas, teniendo en cuenta las preguntas que surgen del uso de herramientas para la observación del material en ambientes sonoros.

4.2. El contexto de la colaboración disciplinar

La transdisciplinariedad es un concepto que surge del ámbito científico y que tiene por objetivo la resolución de problemas que pueden competir a distintos ámbitos del conocimiento. Si bien este cruce entre distintos campos no es reciente, sí lo es la relevancia que tiene en los estudios disciplinares actuales la intención de resolver problemas que no podrían abordarse desde una única óptica. Las implicaciones del uso de la transdisciplinariedad se han extendido a otros ámbitos que se han apropiado de la estrategia de plantear encuentros entre distintas disciplinas para abordar alguna materia en específico.

La propuesta del efecto sonoro surge en este contexto. La intención de CRESSON de aproximarse al sonido desde múltiples disciplinas está directamente relacionado con dos

preguntas: “¿Están las herramientas cualitativas específicamente adaptadas para el análisis del medio ambiente sonoro? ¿Podemos definir herramientas cualitativas que puedan usarse en conjunto con las cuantitativas?” (Augoyard y Torgue, 2006)

El grupo de investigación responde a la pregunta relacionando su planteamiento con la preocupación concerniente al espacio. Una de las disciplinas de las que parten para precisar el planteamiento del análisis del medio sonoro en relación con el espacio es la arquitectura. ¿Cuál podría ser el vínculo entre esta aproximación y el medio sonoro? ¿Cuál podría ser la utilidad de esta perspectiva para la investigación social que tiene por objeto la música? Podemos encontrar las respuestas a estas preguntas en las propiedades del espacio sonoro. Las preocupaciones entre sonido y arquitectura no sólo tienen que ver con la manera en que el sonido se propaga en un medio espacial, también están directamente relacionadas con la experiencia y la percepción del individuo en el espacio. En este sentido, la proposición que oferta CRESSON es relevante también para los estudios sobre urbanismo y para la observación sociológica de fenómenos sonoros en un espacio urbano.

En este punto, nos parece importante señalar dos ejes que son centrales para tener una aproximación a la música que estamos refiriendo en este trabajo. Tiempo y espacio son dos nociones que el sociólogo de la música debe tener en cuenta, ya que el sonido (musical o no musical) es un fenómeno físico que se propaga en estas dos dimensiones (temporal y espacial) pero que también tiene implicaciones sociales referentes a tiempo y espacio que 1) aluden a la dimensión semántica del sonido musical, 2) son específicas para cada contexto y 3) pueden ser estudiadas por disciplinas como la sociología.

Según CRESSON, la centralidad de tiempo y espacio para el análisis del sonido no se reduce únicamente a las implicaciones estéticas que acompañan a la música y al lenguaje musical. Estas nociones también pueden fungir como ejes conceptuales para el desarrollo de una metodología que se valga de herramientas cuantitativas y cualitativas para estudiar el sonido desde múltiples perspectivas, incluidas dentro de estas las ciencias sociales. En este sentido, la propuesta del efecto sonoro se suscribe a un programa parecido

al de sus antecesores: las herramientas que plantea tienen por objetivo estudiar las implicaciones del sonido desde múltiples perspectivas. Una discusión en el terreno de la metodología para la observación social podría aprovechar este planteamiento para hacer una investigación social a través del sonido.

Hasta el momento hemos encontrado tres criterios que son importantes para el planteamiento de análisis del entorno sonoro de CRESSON: la interdisciplinariedad, la conveniencia de observar a escala situaciones en la ciudad y la capacidad de integrar dimensiones más allá del diseño sonoro o la composición musical. Si bien hay un punto de convergencia en cuanto a la actitud de integrar diversas disciplinas para la observación o escucha del sonido entre objeto, paisaje y efecto sonoro, la diferencia del efecto con respecto a los dos primeros reside en que esta actitud tiene consecuencias en la metodología de la observación de la realidad sonora. Esto permite al observador partir de una discusión que sin duda tiene que ver con la dimensión estética del sonido y la música pero que puede ser operativa para la observación y para la investigación social. La propuesta del efecto sonoro nos permite tener claridad en cuanto al estado del arte en la discusión sobre escucha y sonido musical, al mismo tiempo que nos proporciona elementos para una metodología en ciencias sociales que pueda observar, en su justa dimensión, manifestaciones sonoras que pueden ser musicales, sonoras e incluso sociales. En este sentido, el efecto sonoro puede fungir como un pivote que vincula nuestro objeto de investigación (en el caso de este trabajo, la música) y la metodología requerida para observarlo.

Precisamente en el planteamiento metodológico para la observación de entornos sonoros, los autores se plantean una pregunta que precisa el camino de su planteamiento: ¿Por qué usar efectos y no causas? En *Sonic Experience* se menciona que los efectos son más fáciles de observar que las causas. Si bien el sonido puede pensarse como una causa desde el punto de vista de la percepción fenomenológica; también puede ser una consecuencia con repercusiones que vinculan al observador con lo observado. En este sentido, lo que se observa es esta relación y no el objeto en sí. Esta observación del ambiente sonoro tiene implicaciones que los autores describen de la siguiente manera:

The environment can be considered as a reservoir of sound possibilities, an instrumentarium used to give substance and shape to human relations and the everyday management of urban space. There is an effect to any sonic operation. The physical signal is under a perceptive distortion, a selection of information and an attribution of significance that depends on the abilities, psychology, culture, and social background of the listener.⁴⁶ (Augoyard y Torgue, 2006, p. 8)

Estas implicaciones para con el escucha que parecen obviadas en los planteamientos del objeto y el paisaje sonoro es lo que más nos interesa rescatar, pues también guardan relación con la escucha cotidiana en un ambiente urbano y es relevante para la realización de una observación especializada (como es la sociológica) que requiere precisiones de carácter metodológico. Son estas implicaciones del bagaje cultural en la escucha, las que también parecen implícitas en el planteamiento de Theodor Adorno en lo que respecta a la escucha reificada. Ésta, lejos de ser descrita en cuanto a los elementos que la componen a partir de la música, parece más bien valorada por la intermediación de una serie prejuicios en cuanto a la misma música que se pretende escuchar. En este sentido puede parecer que la distinción entre música artística y música popular responde más bien a un gusto musical enclasadado y enclasante (Bourdieu, 2000), en vez de ser una distinción relacionada con las operaciones y criterios que toma en cuenta cada una. ¿Cómo resolver esta mediación de la experiencia para la observación de fenómenos musicales que puede devenir en un prejuicio? Algunos elementos del efecto sonoro, conjuntados con el programa de sociología de la música que planteamos con anterioridad, puede ayudarnos a resolver la cuestión. Para precisar este el punto de encuentro, consideramos importante exponer los siguientes argumentos de la propuesta de CRESSON:

To sum up, the sonic effect, sometimes measurable and generally linked to the physical characteristics of a specific context, was not reducible either objectively or subjectively. The concept of the sonic effect seemed to describe this interaction between the physical sound environment, the sound milieu of

a socio-cultural community, and the “internal soundscape”⁴⁷ of every individual.⁴⁸ (Augoyard y Torgue, 2006, p. 15)

La noción de efecto sonoro hace referencia a la relación entre el observador y los efectos que produce una causa sonora en un medio determinado. En este sentido, no hay una relación de similaridad sino de referencias mutuas entre el sonido físicamente medible y su interpretación. Estas relaciones y el uso del efecto sonoro como punto de partida para el análisis del sonido implican una diferenciación de dominios que puede tener distintos objetivos:

- como conceptos para el análisis sociológico que posibilita la observación (o audición) de efectos sociales en el espacio urbano;
- como recurso para la composición musical, la interpretación y percepción de la estética musical y el diseño sonoro; y
- para señalar la importancia que tienen los tres conceptos que estudiamos con los estudios del sonido y su relación con la reflexión sobre escucha, proveniente de la música electroacústica y en general, de la música mediada tecnológicamente por procesos de transducción y fonofijación.

En referencia a este último punto, la discusión en torno al sonido y al material musical también posibilita el planteamiento de un marco para la observación musical.

4.3. Las herramientas, sus categorías y sus dominios

Tal y como se plantea en *Sonic Experience*, el efecto sonoro no es propiamente un concepto, sino más bien es el marco de referencia a una serie de herramientas en construcción.

Este conjunto de herramientas adaptables para el análisis de un medio sonoro hace referencia a los siguientes dominios: física y acústica aplicada, arquitectura y urbanismo,

psicología y psicología de la percepción, sociología y cultura cotidiana, música y estética electroacústica. Nuestro interés se centra en dos de ellos: el sociológico y el musical. En este sentido, el conjunto de herramientas planteadas dentro de la propuesta del efecto sonoro, puede servir más bien como un pivote que permita el análisis sociológico sin descuidar alguno de los dos ámbitos.

A su vez, este conjunto de herramientas responde a una tercera categorización que permite especificar los distintos tipos de relaciones entre el ambiente y los seres humanos. A continuación, se describen de manera breve:

- **Efectos elementales.** Son aquellos que hacen referencia al material sonoro en sí: altura, intensidad, timbre y envolvente de una señal de audio⁴⁹. Están directamente relacionados con la situación de la acústica actual y son cuantificables.
- **Efectos compositivos.** Conciernen a arreglos complejos de sonidos y describen la dimensión sincrónica y diacrónica del contexto. Dependen del flujo espacio-temporal y de su propagación.
- **Efectos ligados a la organización perceptiva.** Refieren a la organización perceptiva y mnemotécnica del individuo situado en un contexto específico. Pueden identificarse por la expresión o percepción del escucha. Una parte importante de estos efectos hacen referencia a las especificidades sociales y culturales de la percepción.
- **Efectos psicomotores.** Estos implican la existencia de una acción sonora del escucha, o un esquema en el que la función motora y la percepción interactúan.
- **Efectos semánticos.** Usan la diferencia de sentido entre contexto dado y su significación emergente. La descontextualización es una posibilidad, lo cual agrega consecuencias humorísticas o de shock, por mencionar algunas; o agregándole alguna especie de valor estético. (Augoyard y Torgue, 2006, p. 16)

Los efectos elementales son aquellos referentes a los aspectos parametrizados del material sonoro y musical. Si bien es posible estudiar la música en esta dimensión, el resto de los efectos que refieren al contexto de quién escucha, nos posibilita extender el análisis a características del entorno social que competen a la observación social pero que puede preservar la preocupación por tener en cuenta el material sonoro o musical.

De manera particular, nos interesa retomar el efecto semántico como la unidad mínima de un posible análisis sociológico de la música por el hecho de que éste utilizan la diferenciación en referencia al sentido entre un contexto determinado y su significación. CRESSON habla de que hay una implicación activa de la descontextualización que puede agregar un valor estético al sonido. Nosotros agregaríamos además el carácter polisémico del lenguaje musical al valor estético que se le puede imputar al sonido. Aquí nos surge una pregunta: ¿Si hay un papel activo en la interpretación del sujeto que realiza la observación, cuál puede ser el procedimiento para asegurar que lo que éste observa es algo compartido socialmente y no es producto de especulaciones personales? El análisis de distintos materiales musicales resolvería este problema de manera similar a la propuesta de John Mraz⁵⁰ para la observación del material fotográfico. Mraz (2014) menciona que una forma de solucionar el problema consiste en realizar un análisis comparativo entre distintos materiales, tomando en cuenta la relación entre la presentación de algún tipo de información y la expresividad, manifiesta en su dimensión estética.⁵¹ Aunado a esto, también es necesario que el observador tenga en cuenta sus propias valoraciones en cuanto a la misma observación que está realizando. El diálogo con la experiencia cotidiana y con la escucha que se genera en este ámbito, puede aportar elementos suficientes para aclarar y manifestar los valores de la observación que se está realizando.

4.4. El sonido y las ciencias sociales

El repaso por la noción de efecto sonoro es el último punto de una línea que hasta el momento hemos trazado. La primera coordenada que enunciamos fue la noción de objeto sonoro, propuesta que tuvo por objetivo plantearse desde la teoría y la práctica como una alternativa en oposición a la música racionalizada, pero que finalmente se adscribía a ella y en sus consecuencias es uno de los fundamentos de los estudios de la música en una dimensión racionalizada. El segundo punto fue la noción de paisaje sonoro, heredera directa del objeto sonoro que tuvo a bien desarrollar una propuesta que pudiera considerar otras implicaciones, además de las musicales. Estos dos conceptos nos ofrecen elementos teóricos para realizar observaciones concernientes a la música en el contexto de la grabación y reproducción del sonido junto a las reflexiones que este proceso implicó. La idea del efecto sonoro, como el último punto del recorrido, nos dota de una serie de herramientas mucho más complejas, especializadas y reflexionadas desde la multidisciplina, lo cual tiene además consecuencia en la incorporación de la perspectiva de la investigación social en el estudio de la música y el sonido.

¿Puede ser el efecto sonoro un objeto de investigación? Sí y por lo mismo, pensamos que sus implicaciones para nuestro estudio son similares a las dos anteriores, en tanto que son objetos que se construyen a partir de una observación en específico. Así como un fenómeno sonoro en su mera dimensión física, es un objeto que se construye a partir de una observación que toma en cuenta de ciertos parámetros y premisas relativas a la acústica y la física del sonido; el efecto sonoro es un objeto que se construye a partir de la problematización multidisciplinar. Retomamos la noción de efecto sonoro atendiendo a las preocupaciones del nuestro trabajo: la problematización del sonido y va en busca de una metodología que opere más allá del valor estético que imputa el observador. En este sentido, pensamos que hay rasgos de la percepción que se socializan y que pueden dotar de cierta intersubjetividad al material musical y sonoro.

No consideramos que el efecto sonoro sea un objeto para la investigación socio-musical; es más bien, un conjunto de herramientas a partir del cual, es posible analizar el sonido

en su dimensión cualitativa y cuantitativa. Este análisis también puede tener relación con una observación del sonido orientado estéticamente por los criterios de la composición musical. También es una construcción teórico metodológica que discute con las propuestas de objeto y paisaje sonoro. Desde una perspectiva de análisis, la propuesta de CRESSON que toma en cuenta intenciones artísticas o estéticas aunque sin que éstas sean centrales y su resultado es pertinente para el sociólogo que busque estudiar música y sonido. Por último, esta noción también puede servir como un aporte para estudiar manifestaciones artísticas que se valen del sonido como medio.

Notas

⁴²El efecto sonoro es una herramienta desarrollada por los investigadores de CRESSON, diseñada para analizar la experiencia de los sonidos cotidianos en el contexto de la arquitectura y de los espacios urbanos.

⁴³Traducción: El concepto de paisaje sonoro parecer ser demasiado amplio y borroso, mientras que el objeto sonoro parece ser muy elemental (en términos de los niveles de organización) como para permitirnos el trabajo cómodo a la escala de la cotidianeidad y a la escala de los espacios arquitectónicos y urbanos.

⁴⁴La composición sonora puede referir a un ámbito muy grande de actividades que involucran sonido. El primero guarda relación con el estudio que estamos realizando y tiene que ver con la estética, históricamente elaborada por la tradición de la música occidental. El segundo, aquel que podríamos denominar arte sonoro, está directamente relacionado con el quiebre que existe con esta tradición, partiendo de criterios artísticos que no necesariamente se inscriben en esta tradición desde la óptica semántica pero que si pueden hacer uso de su sintaxis. Finalmente están todas las aplicaciones relacionadas con el diseño sonoro, práctica que podemos relacionar con la función del sonidista en las producciones cinematográficas.

⁴⁵Traducción: Usando una analogía lingüística, el paisaje sonoro corresponde a la estructura completa de un texto, mientras que el objeto sonoro corresponde a un primer nivel de composición: palabras y sintagmas. Estamos cortos de herramientas descriptivas para trabajar en un nivel intermedio, el de la oración gramatical o – dejando la comparación lingüística – el nivel de un código que define posibles configuraciones entre los tres términos a considerar en nuestra observación: fuentes acústicas, espacio inhabitado, y el par vinculado entre percepción y acción sonora.

⁴⁶Traducción: El ambiente puede ser considerado como una reserva de posibilidades sonoras, un *instrumentarium* usado para dar sustancia y forma a las relaciones humanas y a la conducción cotidiana del espacio urbano. Para cada operación sonora, hay un efecto. La señal física está distorsionada por la distorsión perceptiva, una selección de información y una atribución de sentido que depende de las habilidades, psicología, cultura y bagaje social del escucha.

⁴⁷Las marca sonoras, es decir, los sonidos que que distinguen un entorno sonoro, vinculan la experiencia a nivel individual con el entorno sonoro del escucha. En este sentido, es posible pensar que el entorno social también es un elemento a considerar para la percepción, familiarización y consecuencias afectivas que tiene el paisaje sonoro a nivel individual.

⁴⁸Traducción: Resumiendo, el efecto sonoro, algunas veces medible y generalmente ligado a características físicas de un contexto específico, no era reducible objetiva o subjetivamente. El concepto de efecto sonoro parece describir esta interacción entre el ambiente sonoro físico, el medio sonoro de una comunidad socio-cultural, y el "paisaje sonoro interno" de cada individuo.

⁴⁹Una envolvente es un término que se usa en música, acústica y psicoacústica. Hace referencia a 4 parámetros (ataque, decaimiento, sostenimiento y relajación) que definen el desenvolvimiento temporal en términos de amplitud de cualquier sonido.

⁵⁰Investigador estadounidense naturalizado mexicano cuya actividad gira en torno a la historia audiovisual en México.

⁵¹Sebastião Salgado. Maneras de ver América Latina (s.f) Recuperado el 27 de julio de 2015 de http://investigacion.politicas.unam.mx/multimedia.ces/archivos/videos/conferencia_john_mraz.mp4

Conclusiones

Las propuestas y preocupaciones que exponemos giran en torno a cuatro temáticas principales: la escucha, la tecnología de reproducción del sonido y la creación musical a partir de los dos elementos anteriores. Nuestro objetivo ha consistido en repasar estos tres aspectos de cara a un cuarto elemento que consideramos vital para nuestro trabajo: la observación sociológica que toma en cuenta las herramientas que han servido a la creación musical con tecnología.

Para realizar esta observación, tomamos en cuenta las perspectivas de Max Weber y Theodor Adorno, los cuales resultaron útiles para localizar nuestro proyecto en una tradición de teoría social. Si bien, es posible establecer una diferencia bien delimitada entre el marco teórico y el objeto de investigación, nuestra exposición hizo evidente un aspecto: al no considerar uno u otro de manera jerárquica y al ser ambos de índole conceptual, que no necesariamente se excluyen, sino que se complementan mutuamente, fue posible incorporar elementos de la observación para contrastar el objeto de estudio y de manera inversa, pudimos incorporar elementos y discusiones del objeto que investigamos a una discusión teórica y metodológica que es relevante para una sociología que busque estudiar la música del siglo XX (y XXI), sus consecuencias, sus características y su relación con otras esferas, como es el caso de la producción económica o la misma teoría social.

Fue así que encontramos la escucha como un aspecto central en relación con los conceptos que estamos abordando. A partir de la crítica de autores como Jonathan Sterne, localizamos las omisiones de estos conceptos y sus usos: la percepción como un proceso corpóreo e histórico que queda excluido en la escucha de Schaeffer o en la esquizofonía de

Schafer, como aspectos precisos del objeto y del paisaje sonoro, respectivamente. Por otro lado, desde un inicio, contrastamos la posición de la sociología de la música de Weber con la propuesta de la Escuela de Frankfurt. La propuesta de Theodor Adorno, como miembro de este grupo de pensadores, fue la primera perspectiva que tomó en cuenta la escucha como un aspecto específico de la reproductibilidad técnica de los productos culturales.

A lo largo del trabajo repasamos las propuestas de Murray Schafer y Barry Truax sobre el paisaje sonoro; de Pierre Schaeffer sobre objeto sonoro, algunos aspectos la teoría producida desde la Escuela de Frankfurt y la discusión con referentes del estudio del sonido como la investigación de Jonathan Sterne. Estos autores nos dotaron de elementos para matizar la influencia que tiene el medio tecnológico en la escucha y en la música electroacústica. La estética de esta música tuvo consecuencias en la manera de concebir el material musical y su relación con la escucha. Por otro lado, sus alcances permearon en actividades como el registro patrimonial sonoro o la investigación de fenómenos urbanos, tanto así, que los estudios del sonido, la reflexión y el uso práctico de estrategias de análisis del sonido como el objeto, el paisaje y el efecto sonoro rebasaron el ámbito de la composición musical. ¿Es posible aprovechar este desborde en favor de la investigación social sobre música y sonido?

La música desde la óptica de la investigación social

El seguimiento de propuestas que hemos realizado hasta el momento ha sugerido que el investigador social puede recurrir directamente al material musical para realizar su investigación. Pero no es una empresa fácil, principalmente por los caminos que ha tomado el lenguaje musical durante el siglo XX. Este mismo lenguaje, como describimos a partir de la propuesta de Enrico Fubini, tiene implicaciones polisémicas, esto es, no necesariamente se adscribe a un significado único. Sin embargo, nuestro trabajo apunta a que el investigador social de la música debe tener elementos suficientes para realizar

distinciones en el contexto de las múltiples manifestaciones de la música que se adscribe a los criterios artísticos. Las nociones de objeto, paisaje y efecto sonoro, nos ayudaron a establecer algunas de esas distinciones, realizadas a partir de las mismas observaciones y prácticas de los autores que concibieron y pusieron en operación. Entre ellas destaca el papel de la escucha tecnológicamente mediada o el distanciamiento de propuestas como la de Schaeffer de la notación musical como se había realizado hasta ese momento. Al respecto, podemos mencionar el hecho de que la notación musical continuó (y continúa) siendo funcional en las expresiones musicales contemporáneas de Pierre Schaeffer y Murray Schafer. Esta complejidad en cuanto técnicas compositivas, expresiones musicales y significados e implicaciones apunta a que un estudio socio-musical puede contemplar los siguientes elementos:

- Aquellos que refieren a la semántica del lenguaje y con los cuales hay que tener especial cuidado, pues el sentido imputado a una obra musical o artística no tiene un significado único. Dentro del análisis semántico podemos enmarcar las implicaciones sociales o que giran en torno a una pieza musical.
- Por otro lado está la función sintáctica, lo cual exige del observador un conocimiento y dominio del material musical que está implicado en el fenómeno en cuestión que está estudiando. Desde la perspectiva de esta propuesta, este dominio es necesario, sin que esto implique que sea la única manera de hacer sociología de la música.

En referencia al caso específico de las nociones de objeto, paisaje y efecto sonoro, podemos encontrar que hay una relación histórica entre estos tres conceptos que inicia con el cuestionamiento y la discusión de la tonalidad y del sistema de notación que la posibilita. Esta confrontación nos hace pensar que el estudio de la música artística, no necesariamente implica un repaso del paradigma de la tonalidad; sin embargo, sí requiere un conocimiento de la misma, pues en esta medida también se podrán realizar más precisiones en cuanto al contenido musical. En este sentido, los aportes de Weber y de Adorno son relevantes para la sociología de la música actual, pues el análisis de

los aspectos técnicos de la música (por ejemplo, tonalidad y dodecafonismo) abordado de manera paralela a otros procesos (la modernidad y el pensamiento racional, en estos casos) les permitió realizar muchas más distinciones de forma tal que no se descuidara la interrelación entre un ámbito y otro.

Pero ¿qué recursos tiene el sociólogo de la música para realizar estas distinciones en el contexto actual? ¿Podemos encontrarlos en la teoría musical propuesta desde la composición? En lo que respecta al material musical que compone las unidades válidas⁵² para realizar una pieza musical, James Tenney menciona:

There is thus a continuous “spectrum” of composite sound-elements, ranging from simple chords whose constituent tones can be analyzed by the ear —through more complex and opaque sounds, whose pitch-characteristics are more or less indefinite, or only partially perceptible—to sounds without any definite pitch, which we characterize as noise.⁵³(Tenney, 1988, p. 6)

Esto no quiere decir que la música simplemente haya ampliado el material musical que forma parte de ese conjunto de sonidos utilizables. El cambio, según el propio Tenney, también tiene relación con la manera en que escuchamos y percibimos la música. En este sentido, si extendemos la relación entre estos dos elementos, podemos elaborar una sociología que haga referencia al material musical entendido como las unidades que menciona Tenney, las cuales pueden oscilar entre el material con alturas definidas, con alturas medianamente definibles y el sonido sin alturas reconocibles, es decir, el ruido; y que también tenga en consideración los cambios que han tenido lugar en la manera en que nos aproximamos al sonido y a la música desde la percepción sensorial y su interpretación.

En este sentido, las nociones de objeto, paisaje y efecto sonoro son útiles e introducen problemáticas que giran en torno a la escucha y que involucran mediación tecnológica, entorno sonoro y composición musical. A partir de estas perspectivas, podemos decir que la escucha es un fenómeno central que no se puede dejar de lado, pues problematiza la música y al mismo tiempo, la percepción del individuo que la experimenta (que puede incluir al sociólogo y su ejercicio de observación de la música).

A manera de diálogo con la música concebida como una observación del mundo, podemos rescatar esas implicaciones que tiene la escucha, ya no como un objeto de investigación, sino como una estrategia para adentrarse a la complejidad del mundo desde la sociología o desde la música. En este sentido, las reflexiones en torno al sonido y a la música que se plantearon desde las propuestas de Schaeffer, Schafer y CRESSON pueden ayudarnos a hacer sociología desde el sonido y no únicamente sobre el sonido.⁵⁴

La escucha, tal y como la hemos abordado hasta el momento, atraviesa muchos aspectos. Nuestra exposición ha contemplado que ésta involucra música y tecnología, pero también, en un nivel mucho más extenso, está directamente relacionada con el estado de las fuerzas productivas del capitalismo en la segunda mitad del siglo XX. Los conceptos de objeto, paisaje y efecto nos permiten describir cómo las tecnologías de grabación posibilitaron una escucha en específico que tuvo consecuencias en la reflexión sobre el material musical, lo cual a su vez, tuvo otras implicaciones, por ejemplo, el ejercicio de una escucha orientada y consciente del medio circundante de aquel que la realiza. Pero también podemos relacionar estas mismas tecnologías en el proceso de mercantilización de los productos culturales que Theodor Adorno ya había vislumbrado a través de la maquinaria que está implicada en el concepto de industria cultural. En este sentido, no es casualidad que este autor ya tuviera en consideración las implicaciones de estas tecnologías en una escucha atravesada por la estandarización resultante del control sobre la distribución y producción de la música reproducida en masa.

Este repaso también nos exigió hacer un seguimiento apegado a los elementos de la música racionalizada, pues ésta sigue siendo operativa y forma parte de un arreglo de combinaciones posibles para la creación de piezas musicales. En el apartado introductorio nos preguntamos sobre si las tres nociones estudiadas podían considerarse como una alternativa a la música racionalizada. El concepto de objeto sonoro tenía por intención distanciarse de los planteamientos de lo que el mismo Schaeffer entendía como una extensión de la música racionalizada: la música parametrizada. Sin embargo, el objeto sonoro en sus consecuencias es una extensión del pensamiento que pretende estudiar música y

sonido bajo una perspectiva objetivante. Por otro lado, el objeto y el paisaje sonoro terminan siendo reflexiones, conceptos y prácticas directamente vinculados a la tradición de la música artística y en específico, de la música electroacústica. Sin embargo, las implicaciones de la fijación del sonido y de la reflexión sobre este proceso, nos permitió tener en cuenta elementos que no habían sido considerados (por ejemplo, la relación que describimos entre la intención de conservación del entorno sonoro y el ruido o el papel que juega la escucha no especializada).

Para el observador que también es escucha, el uso y el manejo de estos conceptos le puede dar elementos para contemplar el continuo que compone el arreglo de unidades musicales (que nosotros identificamos como la dimensión sintáctica del lenguaje de la música) susceptibles de ser utilizadas para la realización de piezas musicales. Estos elementos van desde aquellos que responden a los parámetros de altura hasta el ruido⁵⁵. El ruido puede ser el elemento no sujeto a racionalización que introduce una relación dialéctica dentro del conjunto de elementos posibles para la conformación de una pieza musical. Resaltamos la importancia del objeto, paisaje y efecto sonoro en la medida en que a partir de la descripción de estos conceptos y de sus implicaciones nos fue posible reconocer el sonido parametrizado y el ruido como elementos posibles dentro de la música artística.

Al respecto, el papel que juega el ruido como parte de ese espectro de unidades compositivas es algo que el sociólogo de la música debe tomar en cuenta, pues su carácter dialéctico juega un papel importante en el desenvolvimiento de la música y sus consecuencias sociales. Podemos ejemplificar esta importancia refiriéndonos al caso específico del *glitch*⁵⁶. Al respecto de este caso específico, Torben Sanglid menciona:

Glitch displays the fragility and vulnerability of technology. It points to the dialectic moments of irrationality embedded in rational computers. When people say that only humans, not machines, can be irrational, they employ a limited idea of what irrationality is. They focus on rationality as either something belonging to self-conscious intelligence (human life) or to strict

calculation.⁵⁷(Sangild, 2005, p. 206)

Las implicaciones dialécticas implícitas en el pensamiento racional también las encontramos en el planteamiento de Herbert Marcuse. La referencia a las consecuencias de la racionalización desde la perspectiva de la Escuela de Frankfurt nos ha llevado a contemplar el desarrollo tecnológico como un aspecto importante de este proceso. Al respecto, nos parece pertinente retomar la obra Herbert Marcuse con respecto al *a priori* tecnológico al cual hicimos referencia en el capítulo de paisaje sonoro:

Y esta declaración es modificada más aún en la misma teoría marxiana: el modo social de producción y no la técnica es el factor histórico básico. Sin embargo, cuando la técnica llega a ser la forma universal de la producción material, circunscribe toda una cultura, proyecta una totalidad histórica: un «mundo». (Marcuse, 1981, p. 181)

Incluso, podemos precisar más aún, la relación que existe entre el modo de producción, tecnología y escucha. Droumeva menciona al respecto:

In one sense, any listening is mediated: the shapes and structures, even temperature of the environment affect the natural propagation of sound; our subjective experience of sound is mediated by the unique physical specifications of our bodies, and filtered through the nexus of memories, patterns and associations that is our consciousness.⁵⁸(Droumeva, 2007, p. 42)

A partir de los planteamientos de Marcuse y Droumeva, podemos establecer la relación que existe entre la reflexión de la teoría social, el uso de conceptos para la composición musical (que han tenido injerencia en otros aspectos del conocimiento) y el contexto histórico que acompaña a las dos anteriores. Relacionamos el contexto y la reflexión de la posguerra con la propuesta de la primera Escuela de Frankfurt, representada por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer y la propuesta de la música concreta que surgió en oposición a la música que se había realizado hasta el momento; relacionamos los

movimientos y el estado del mundo en la década de los sesenta y parte de los setenta con la propuesta del paisaje sonoro de Murray Schafer y las observaciones de otro momento de la Escuela de Frankfurt, enmarcado en el contexto del capitalismo tardío y el surgimiento del mundo polarizado en dos bloques geopolíticos confrontados.

Este repaso nos obliga también a tener en cuenta los aspectos de la teoría social que son relevantes para los estudios socio-musicales actuales. Para aclarar este punto, nos resulta importante retomar la preocupación de Axel Honneth por reactivar ciertos conceptos fundamentales para el pensamiento de la Teoría Crítica, como es el caso de la reificación. Estas propuestas nos ayudarán a dar los últimos toques a una propuesta crítica que desde la sociología, pueda estudiar fenómenos musicales actuales.

Nuestro punto de partida parte del estado de cosas en la teoría social después de la desintegración del bloque soviético, acontecimiento que puso fin a décadas de enfrentamientos explícitos y tácitos entre dos posiciones que beligeraban en el campo de batalla y en el mundo de las ideas. El bloque soviético y los llamados países democráticos generaron las condiciones para una distinción que lejos de parecer política, parecía más bien ideológica. Esta distinción, de cara al fin de uno de los agentes confrontados, puso sobre la mesa la insistencia por extender la democracia a los países que no la tenían (o que no cumplían con las exigencias de los países y las instancias que así lo pedían). Dentro de esta pretendida empresa para extender los ideales de la libertad y la democracia, podemos encontrar la centralidad que tuvieron los estudios relacionados con la operatividad de la democracia en los estudios relacionados con las ciencias sociales.

¿Qué nos lleva a pensar que existe una insistencia en las preocupaciones democráticas en las investigaciones y en los estudios teóricos? La preocupación por un estudio de la sociedad actual y la reactivación de conceptos como reificación puede ayudarnos a responder esta pregunta:

No obstante, en la época anterior a la finalización de la Segunda Guerra Mundial la categoría de “reificación” perdió la posición central que tenía como diagnóstico de la época. Como si la ruptura de la civilización que significó

el Holocausto hubiese paralizado toda afición especulativa de diagnóstico social de largo alcance, la mayoría de los teóricos sociales y de los filósofos se conformaban con analizar las insuficiencias de la democracia y de la justicia, sin hacer uso de conceptos patológicos como “reificación” o “comercialización”. (Honneth, 2007, p. 12)

De entre los marcos de explicación para los fenómenos de la reproducción de información en el contexto de las tecnologías digitales está aquella que habla de la inscripción de estos fenómenos en una “era postmedial”. La obra de Brea (2009) es un referente para explicar estos procesos de transformación tecnológica y para relacionarlos con un concepto que hoy en día es operativo dentro de los estudios de tecnología y música, de arte y de la participación ciudadana en el marco de la política institucionalizada: la democratización.

En el contexto de la reactivación de conceptos que respondan al diagnóstico social de largo alcance del cual habla Honneth, nos es relevante reactivar la reflexión en torno a la escucha que propone Theodor Adorno, cuyas consecuencias atraviesan cuestiones de consumo cultural, dinámica económica en el modo de producción capitalista y relaciones de poder desiguales que tienen consecuencias en la escucha y en la manera en que percibimos el ambiente sonoro.

La escucha está atravesada por la experiencia personal y el contexto. En este sentido, resulta complicado abordarla y estudiarla precisamente sin que otros aspectos de la experiencia de quien escucha, se vean involucrados. Uno de los problemas más recurrentes a los que nos podemos enfrentar cuando se realiza un estudio de la escucha desde la sociología de la música tiene que ver con las consecuencias que tiene la distinción de clase de quién realiza la escucha, y en el caso del sociólogo, quién realiza la observación a través de la escucha. No se trata de negar esta diferenciación, tal vez de hacerla explícita y el estudio minucioso del ámbito con el que la experiencia musical se está llevando a cabo, puede aclararnos la presencia de valoraciones no explicitadas en un estudio de investigación social. Tal es el caso de la distinción entre música artística y música popular. La distinción parte de criterios socialmente conformados que cumplen distintas necesidades

y que tienen consecuencias en la música y en la experiencia musical de las personas, pero esto no quiere decir que una u otra pierdan su cualidad musical o tengan su fundamento en una diferenciación de clase. En este sentido, nos apegamos a la propuesta de Adorno, en lo que refiere a concebir a la música como un fenómeno completo, sujeto a analizarse de acuerdo a sus partes. Este mismo procedimiento puede extenderse a la escucha.

Otras aproximaciones al sonido

A lo largo de este trabajo estudiamos los fundamentos de tres conceptos centrales para entender el quehacer musical actual. Con una fuerte inclinación hacia la música electroacústica, el objeto, paisaje y efecto sonoro han tenido, en mayor o menor medida, incidencia en el campo de la composición musical y en la reflexión sobre las implicaciones que tiene el sonido en la actualidad. Estas propuestas han establecido un diálogo — que ha parecido más una discusión — con la tradición de la música occidental que sintácticamente en este trabajo relacionamos con la tonalidad.

Desde el apartado del efecto sonoro, nuestro trabajo observa de una manera secundaria las implicaciones no musicales del sonido. La composición musical y la documentación a través de sonido fijado en soportes de grabación son dos aspectos que posibilitan extender la observación de ciertos fenómenos del mundo a un ámbito mucho más extenso que el del lenguaje de la música: el sonido, como observación y descripción del mundo que puede servir a su vez, como recurso para la investigación social, de manera muy similar a como funcionan herramientas como la libreta de campo, la entrevista o la observación participante. Esto por supuesto, tiene también consecuencias para con la música, pues es el sonido la abarca y como ya describimos, la rebasa.

De manera particular, los conceptos estudiados por esta investigación, hacen un hincapié especial en la escucha, aspecto que esta investigación rescata junto con la reflexión sobre tiempo y espacio. La escucha es un elemento que se introduce de manera explícita en la tradición de la música occidental a partir de que es posible almacenar un sonido o

un conjunto de sonidos en un soporte de grabación fijo. La reflexión sobre la escucha en Schaeffer tiende a establecer una distinción entre una escucha que no es consciente y otra que sí. La propuesta de Adorno es parecida, ya que para él la escucha es una consecuencia de la posesión de los medios de producción (en este caso, la tecnología que posibilita la grabación pero también la reproducción y la distribución) que a su vez, estandariza la experiencia y la percepción.

Ambas propuestas apuntan a tres aspectos que detectamos a lo largo de nuestro trabajo:

- El primero tiene que ver con las condiciones fisiológicas del ser humano para percibir sonido en forma de vibración. Para nosotros es importante tener este elemento en consideración, pues la percepción del ser humano de impulsos y vibraciones a nivel fisiológico ha sido una parte del material con el que se ha producido música. Pero este primer acercamiento a la experiencia del sonido nos despierta una interrogante: ¿Cómo es posible la observación de la música como una comunicación intersubjetiva?
- El segundo aspecto arroja elementos para responder esta pregunta y tiene que ver con las implicaciones sociales de esa experiencia que desde la perspectiva de la experiencia psíquica, es individual, irrepetible y que permanece en la mente del individuo hasta que la comunica. En este sentido, la comunicación de la información que proviene de la experiencia individual, es social. Nuestro estudio encuentra en este punto una rica veta para la investigación que tome en cuenta la comunicación como un elemento central para su quehacer y que pueda tener por objeto o por medio, el sonido.
- La mediación tecnológica, que en la actualidad es mucho más visible en comparación con otros momentos en la historia de la humanidad, es un aspecto que ha sido central para la observación de fenómenos relacionados con arte y música. Desde la propuesta de Adorno y Benjamin hasta los postulados del ser humano como

Ciborg de Broncano (2009), la tecnología podría parecer un aspecto que ha estado presente en la actividad humana. Como ya desarrollamos en el primer capítulo, la relación entre el trabajo, la tecnología y el arte han estado involucrados por relaciones sociales de producción, sin embargo, si algo distingue nuestro momento histórico de otros es que nuestra percepción actual se ve atravesada por muchas más relaciones sociales. En este sentido, la mediación tecnológica es un aspecto importante a considerar para la escucha y la relación con la música, pues nos puede permitir observar relaciones sociales que son secundarias al proceso de escucha pero que están tan presentes y tan encarnadas que podría parecer que no existen y que incluso son naturales.

En una reflexión secundaria a nuestra exposición, nos parece muy importante continuar con el estudio del sonido desde la perspectiva que hemos abordado. Si bien la conceptualización del sonido en términos estéticos ha tenido un papel muy importante para la creación musical y artística, el estudio de las implicaciones sociales puede ayudarnos a comprender aspectos de la vida social que son causa y efecto del propio sonido.

De ahí la importancia de tener en cuenta múltiples acercamientos a la escucha. Dos de ellos, la dimensión fisiológica y corporal y la social, podrían aparecer como poco reconciliables dentro del esquema diferenciado en disciplinas del conocimiento. Esta discusión sobre las posibilidades de la percepción para la observación y escucha del entorno sonoro puede ser relevante para la ciencia social, pues éstos ya no necesariamente tienen que hacer referencia a una sociología de la música, sino que ya son parte de una problematización que tiene que ver con la manera en que observamos el mundo desde la ciencia social. En este sentido podríamos preguntarnos: ¿es relevante problematizar la percepción en función de la observación de lo social?

Nuestra respuesta es que sí y que además ha sido un elemento que se ha relegado y no se ha pensado desde una dimensión que permita considerar la experiencia del individuo y su comunicación en un ámbito social. Algunos acercamientos de carácter antropológico podrían arrojar algunas pistas para problematizar, en otro momento de investigación,

al sonido como medio además de como objeto.

A manera de cierre final, podemos decir que nuestro trabajo arroja algunos elementos que pudieran responder esta pregunta en lo que respecta al estudio del material musical y que al mismo tiempo pudieran dotar de elementos para poder realizar este proceso en lo que respecta al sonido, su implicación estética y su fijación en soportes que pueden fungir como materiales a estudiar. Todo este conjunto de relaciones entre experiencia, condiciones históricas, posibilidades técnicas y evolución y desarrollo del lenguaje musical son aspectos que hay que tener en cuenta para realizar un tipo de sociología de la música artística pero que puede extenderse a otras esferas. Nuestra propuesta ha hecho un especial señalamiento en la importancia que tiene la escucha y la percepción de estos procesos en la música y de manera tangencial, con la escucha cotidiana. En este campo fecundo, el reto de aquellos que trabajan y estudian el sonido está en tener en cuenta la percepción y la experiencia individual no sólo para observar y describir, sino también para crear, reflexionar y actuar en aquello que Schafer llamó el paisaje sonoro del mundo.

Notas

⁵²Si continuamos con la observación de la música como lenguaje socialmente construido, estas unidades responden a un proceso de desarrollo y construcción social. En este punto podemos observar distintos elementos que hacen evidente el carácter histórico del lenguaje de la música, pues varios elementos ya no responden a la necesidad de utilizar sonidos armónicamente compatibles con la tonalidad (o con algún otro arreglo armónico).

⁵³Traducción: Existe un “espectro” continuo de elementos sonoros compositivos, que van desde acordes simples cuyos tonos constituyentes pueden ser analizados por el oído —pasando por sonidos más complejos y opacos, cuyas características tonales son más o menos indefinidas, o parcialmente perceptibles— a sonidos sin una altura definida, aquellos que caracterizamos como ruido.

⁵⁴En este sentido, pensamos al sonido como un campo que puede hacer referencia a la música artística y a su estética pero que también puede abarcar otro tipo de implicaciones: hemos referenciado al uso del Paisaje Sonoro en cuanto a material para la investigación social e histórica propuesta por Woodside (2008). También podemos introducir la propuesta de etnografía sensorial de Sarah Pink que hace uso de materiales audiovisuales desde una perspectiva estética para realizar observaciones etnográficas en el

medio urbano. La etnografía sensorial es una manifestación audiovisual de no-ficción que considera que el entendimiento del comportamiento humano no emana únicamente del lenguaje.

⁵⁵En este sentido, no consideramos el ruido como aquello que molesta sino como al sonido complejo que no puede ser parametrizado.

⁵⁶El *glitch* es un malfuncionamiento, por lo general atribuido a un circuito eléctrico o electrónico, que no colapsa el circuito en el que tiene cabida. Como recurso estético, puede ser atribuido a diversas prácticas artísticas entre ellas, la música electrónica contemporánea.

⁵⁷Traducción: El glitch expone la fragilidad y la vulnerabilidad de la tecnología. Apunta a los momentos dialécticos de irracionalidad incrustados en las computadoras racionales. Cuando la gente dice que sólo los humanos y no las máquinas, pueden ser irracionales, está empleando una idea limitada de lo que es la irracionalidad. Ellos se centran en la racionalidad vista como algo que pertenece a la inteligencia autoconsciente (vida humana) o al cálculo exacto.

⁵⁸Traducción: En un sentido, toda escucha está mediada: las formas y las estructuras, incluso la temperatura del ambiente afectan la propagación natural del sonido; nuestra experiencia subjetiva del sonido está medida por las especificaciones físicas y únicas de nuestros cuerpos, y filtradas a través del nexo con la memoria, patrones y asociaciones que son nuestra conciencia.

Bibliografía

- ADORNO, T.W. *Essays on Music*. University of California Press, Los Angeles (2002)
- ADORNO, T.W. *Escritos musicales IV*. Akal, Madrid (2008)
- ADORNO, T.W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal, Madrid (2009)
- ADORNO, T.W. Y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Akal, Madrid (2007)
- ARAOS, C. Análisis sistémico de la música contemporánea. En I. Farías y J. Ossandón (editores), *Observando sistemas: nuevas apropiaciones y usos de la teoría de Niklas Luhmann*. Ril Editores-Fundación Soles (2009)
- ATTALI, J. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Primera edición. Siglo XXI Editores, México D.F. (1995)
- AUGOYARD, J.F. Y TORGUE, H. (editores). *Sonic experience. A guide to everyday sounds*. McHill Queen's University Press, Canada (2006)
- BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos*. Taurus (2001)
- BOURDIEU, P. El origen y la evolución de las especies de melómanos. En *Cuestiones de sociología*. Istmo (2000)

- BOURDIEU, P. *El oficio del científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Editorial Anagrama, Barcelona (2013)
- BREA, J.L. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Editorial Casa, Salamanca (2009)
- BRONCANO, F. *La melancolía del ciborg*. Editorial Herder, Barcelona (2009)
- CAMACHO, L. El canto del Planeta: los sonidos en peligro de extinción (2007). [En línea; consultado el 7 de octubre de 2015 en http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros02/camacho/camacho_01.htm]
- CHÁVEZ, C. *Hacia una nueva música. Ensayo sobre música y electricidad*. Primera edición. El Colegio Nacional, México D.F. (1992)
- CHION, M. *El sonido. Música, cine, literatura...* Paidós Comunicación, Barcelona (1999)
- DENORA, T. *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge University Press, Cambridge (2008)
- DROUMEVA, M. *Listening with Technology: An Everyday Ethnography*. Tesis Doctoral, Simon Fraser University (2007)
- ESTRADA, J. Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina. *Revista de Música Latinoamericana* **3**(2):188–206 (1982)
- FOUCAULT, M. *Microfísica del poder*. Segunda edición. La Piqueta, Madrid (1979)
- FOUCAULT, M. El juego de Michel Foucault. En J. Varela y F. Alvarez-Uría (editores), *Saber y verdad*. Las ediciones de la piqueta (1991)
- FUBINI, E. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Alianza, Madrid (1994)
- HABERMAS, J. *Ciencia y técnica como ideología*. Tecnos, Madrid (1986)

- HONNETH, A. *Reificación. Un Estudio en la Teoría del Reconocimiento*. 1ª edición. Katz Editores, Buenos Aires (2007)
- HONNETH, A. *Crítica del poder: fases en la reflexión de una teoría crítica de la sociedad*. Boadilla del monte, Madrid (2009)
- HOOPER, G. Nevermind Nirvana: A Post-Adornian Perspective. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Croatian Musicological Society* **8**(1) (2007)
- HORKHEIMER, M. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Tercera edición. Amorrortu, Buenos Aires (2003)
- LATOURET, B. *La esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Primera edición. Gedisa, Barcelona (2001)
- LEMAN, M., AVANZINI, F., DE CHEVEIGNÉ, A., Y BIGAND, E. The Societal Contexts for Sound and Music Computing: Research, Education, Industry, and Socio-Culture. *Journal of New Music Research* **36**(3):149–167 (2007)
- LÓPEZ, J.A. Sobre la teoría musical. *La Revista* **7**(13) (2007)
- LUHMANN, N. *El arte de la sociedad*. Primera edición. Herder, México D.F. (2005)
- MARCUSE, H. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Joaquín Mortiz, México (1981)
- MARCUSE, H. Algunas implicaciones sociales de la tecnología moderna. En D. Kellner (editor), *Guerra, tecnología y fascismo. Textos inéditos*. Editorial Universidad de Antioquia (2001)
- MARX, K. Y ENGELS, F. *Obras Escogidas*. Progreso, Moscú (????)
- MARX, K. Y ENGELS, F. *Cuestiones de arte y literatura*. Ediciones Península, Barcelona (1969)

- MRAZ, J. Sebastião Salgado. Maneras de ver América Latina (2014). [En línea; consultado el 27 de julio de 2015 en http://investigacion.politicas.unam.mx/multimedia.ces/archivos/videos/conferencia_john_mraz.mp4]
- OLIVEIRA, M., DENISE, L., Y WILDE, G. Introducción: Objetos, lenguajes y estéticas sonoro-visuales amerindios. *TRANS- Revista Transcultural de Música* (15) (2011)
- PINK, S. Mobilising Visual Ethnography: Making Routes, Making Place and Making Images. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 9(3) (2008)
- RIVAS, F. Registro sonoro de México: entrevista con Francisco Rivas (2012). [En línea; consultado el 27 de julio de 2015 en <http://registromx.net/ws/?p=1157>]
- ROCHA, M. Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico. En *Visiones Sonoras* (2009)
- SAITTA, C. *Carmelo Saitta, artículos. Música, cine, pedagogía, entre otros*. Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, Morelia (2014)
- SANGILD, T. Glitch. The Beauty of Malfunction. En C. Washburne y M. Derno (editores), *Bad Music. The Music We Love to Hate*. Routledge (2005)
- SCHAEFFER, P. *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, México D.F. (2003)
- SCHAFER, M.R. *The new soundscape*. Berandol Music Limited, Scarborough (1969)
- SCHAFER, M.R. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Turning of the World*. Destiny Books, Vermont (1994)
- STERNE, J. *The Audible Past. Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press (2003)
- STERNE, J. *MP3. The meaning of a format*. Duke University Press, Duke (2012)

- TENNEY, J. *Meta-Hodos. A Phenomenology of 20th-Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form*. 2ª edición. Frog Peak Music, Oakland (1988)
- TRUAX, B. *Acoustic Communication*. Ablex publishing, USA (1984)
- TRUAX, B. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape. *Organised Sound* **13**(2):103–109 (2008)
- WEBER, M. *Economía y Sociedad*. Fondo de Cultura Económica, México D.F. (2002)
- WEBER, M. *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*. Alianza, México D.F. (2009)
- WIDMER, G., ROCCHESO, D., VÄLIMÄKI, V., ERKUT, C., GOUYON, F., PRESSNITZER, D., PENTTINEN, H., POLOTTI, P., Y VOLPE, G. Sound and Music Computing: Research Trends and Some Key Issues. *Journal of New Music Research* **36**(3):169–184 (2007)
- WISHART, T. *On Sonic Art*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam (1996)
- WOODSIDE, J. La historicidad del paisaje sonoro y la música popular (2008). [En línea; consultado el 27 de julio de 2015 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201221>]