

Vida, escucha y creación sonora a partir del sonido ordinario de la respiración y del silencio y su relación con el arte*

LIFE, LISTENING AND SOUND CREATION FROM THE ORDINARY SOUND OF BREATHING AND SILENCE AND ITS RELATION TO ART

VIDA, ESCUTA E CRIAÇÃO SONORA: A PARTIR DO SONIDO HABITUAL DA RESPIRAÇÃO E DO SILÊNCIO E SUA RELAÇÃO COM A ARTE

Julia Bejarano López**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 12 - Número 2 / Julio - Diciembre de 2017
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 13-30

Fecha de recepción: 31 de enero de 2017
Fecha de aceptación: 31 de mayo de 2017
Disponible en línea: 28 de agosto de 2017
doi:10.11144/javeriana.mavae12-2.vecp

* Artículo de reflexión.

** Artista y compositora y maestra en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Coordinadora de El Lugar, espacio abierto de experimentación y creación artística (Bogotá).



Resumen

Este artículo plantea una reflexión en torno a la importancia del uso en el ámbito artístico de los sonidos que podríamos considerar como comunes u ordinarios. Se parte de un ejemplo que funciona como eje estructural del texto: el sonido de la respiración. Se describe, en una primera parte, qué podríamos considerar como sonidos ordinarios, cuándo, dónde y porqué los escuchamos y qué significa escuchar. En una segunda parte, se aborda la utilización de estos sonidos en el arte a través de ejemplos de los siglos XIX, XX y XXI, y cuáles han sido las estrategias en el uso y la escucha de los sonidos ordinarios y sus posibles consecuencias. De igual manera, se reflexiona sobre la noción de *silencio* en relación con la cotidianidad y los espacios donde habita el arte, y cómo a través de su experiencia y gestión somos capaces de escuchar y ser conscientes de los sonidos ordinarios.

Palabras claves: escucha; sonidos ordinarios; sonido de respiración; arte; arte sonoro; silencio

Resumo

Este texto propõe uma reflexão sobre a importância da utilização nas artes dos sons que poderíamos considerar como comuns e ordinários. A partir de um exemplo que funciona como eixo estrutural do texto: o som da respiração. Descreve-se, em uma primeira parte, o que poderíamos considerar como sons ordinários; quando, onde e porquê os escutamos; e o que significa escutar. Em uma segunda parte aborda-se a utilização destes sons na arte através de exemplos dos séculos XIX, XX e XXI, e quais tem sido as estratégias no uso e na escuta dos sons ordinários e suas possíveis consequências. Da mesma forma, reflete-se sobre a noção de silêncio em relação à cotidianidade e aos espaços onde habita a arte, e como através da sua experiência e gestão somos capazes de escutar e ser conscientes dos sons ordinários.

Palavras chave: escuta; sons ordinários; som da respiração; arte; arte sonora; silêncio

Abstract

This text is a reflection on the importance of the use in the artistic field of the sounds that we could consider as ordinary or common. The example that structures the whole paper is the sound of breathing. In a first part, it describes what we could consider as ordinary sounds; when, where and why we listen to them; and what *listening* means. The second part is about the use of these sounds in art through examples from the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries, and what have been the strategies in the use and listening of ordinary sounds and the possible consequences. In the same way, this text is a reflection on the notion of silence in relation to everyday life and spaces where art lives, and how through our experience and management with sound we are able to listen and be aware of the ordinary sounds.

Keywords: listening; ordinary sounds; sound of breathing; art; sound art; silence

*La respiración [...] es el estridente grito del recién nacido
y la esencia del viento, el espíritu, la inspiración y el sonido*
Ronnberg y Kathleen (2011, 16)

Respiramos. Siempre respiramos. Lo más ordinario y común que hacemos en nuestra vida es respirar. Sin embargo, no solemos ser conscientes de ello y mucho menos escucharnos cuando lo hacemos. Aun así, en términos generales, consideramos que *aquello* de respirar es importante, de hecho, es vital y esencial para nuestra vida.

En los textos sánscritos de la India, se describe la respiración vital como rítmica y palpitante, como un microcosmos del tiempo y el espacio que se manifiesta a partir de sucesos, como los ciclos climáticos, la alternancia del día y la noche o la actividad y el descanso. Esto es una forma de decir que la respiración es una conexión del cuerpo con el mundo, pero, además, nos habla de cómo respirar es una acción continua que fluye y permanece todo el tiempo siendo nuestro inherente ritmo del cual no podemos prescindir.

Cuando hacemos elaboraciones conceptuales sobre el ritmo, solemos asociarlo en términos muy generales a la repetición de algo y a la permanencia de esa repetición en el tiempo, lo cual nos lleva a encontrarnos con palabras como *lineal*, *continuo* u *homogéneo*. A partir de esta idea en la respiración, inhalar y exhalar serían la unidad a repetirse en el tiempo. Pero, a veces, el ritmo, ese fluido que permanece, solo se manifiesta cuando hay un contrapunto que lo interrumpe y se vuelve heterogéneo. Si dejamos de respirar o cambiamos el ciclo de repetición de cómo respiramos normalmente, sea cual sea la razón, nos percatamos de que respiramos, nos damos cuenta de que existe ese ritmo, y esto nos sacude, nos advierte, nos duele, nos cambia...

Pero ¿qué sucede con el aspecto sonoro de la respiración, con la escucha de la respiración? Es decir, si consideráramos la respiración como una acción sonora, ¿cómo nos relacionamos con ella desde la emisión y producción, y la escucha de sus sonidos?

Podríamos decir que el sonido de la respiración hace parte de los sonidos del mundo, es más, hace parte de manera constante de lo que escuchamos todos los días en nuestro entorno, ya que la respiración es un sonido instalado en el cuerpo del cual no podemos prescindir. Aunque esta afirmación, en un principio tiene sentido y es simple, es más problemática de lo que parece.

Es inevitable, cuando hablamos de los sonidos del mundo, hacer referencia al compositor y teórico canadiense Murray Schafer¹ y al término *paisaje sonoro*. En su libro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* define paisaje sonoro como "la expresión que empleamos para describir el entorno acústico refiriéndose a cualquier campo de estudio acústico" (2013, 20). *Paisaje sonoro* vendría siendo un concepto que se pregunta y cuestiona la esencia y las características de la relación entre el ser humano y los sonidos del entorno, y qué pasa cuando estos sonidos cambian o se transforman.² A partir de esto, si solo nos damos cuenta de la respiración cuando cambia, ¿qué ocurre en ese momento? y, adelantándonos un poco en el texto, ¿qué sucede cuando nos percatamos de un sonido como el de la respiración en el ámbito artístico?

La palabra *paisaje* contiene un sentido histórico de construcción subjetiva, es decir, el paisaje sonoro no solo consiste en sonidos externos a mí, sino que este se compone de una relación integral de mi cuerpo con el entorno sonoro que no solo atraviesa y envuelve al sujeto sino que también ayuda a construirlo. Que Schafer defina el paisaje sonoro como una expresión para describir el entorno acústico implica que es una manera de pensar y estudiar el entorno sonoro, y no es solo algo que simplemente sucede alrededor, sino que nos involucra íntegramente.

Un caso muy interesante y sencillo de esta implicación con el paisaje sonoro lo explicó el compositor, ingeniero de sonido y artista sonoro colombiano Carlos Gómez Caballero en su conferencia “Propuestas sobre la escucha/Orquesta del Caos”,³ en la cual contó cómo hace unas décadas atrás solía suceder que una grabación que un sujeto realizaba en la selva implicaba el grabarse a sí mismo, es decir, la mayoría de los sonidos que se grababan eran aquellos que emitían los seres vivos de la selva anunciando la presencia del sujeto que graba. Para evitar esto, se empezaron a instalar sistemas de grabación autónomos para que poco a poco se mimetizaran, se convirtieran en parte del lugar y así evitar la afectación en el entorno sonoro con la presencia del sujeto.

Ninguna pisada está libre del chasquido de una rama seca;
ningún susurro de una hoja, libre de sospecha: la noche tiembla con
llamados y susurros que demandan vigilancia perpetua. Una relación con lo [...] inexplicable
que deseamos y tememos al mismo tiempo.
(Toop 2013, 12)

Algo parecido sucede en muchas situaciones cuando escuchamos nuestra respiración o la de otros en un lugar donde se hace evidente la presencia del sujeto o sujetos en el espacio específico. Si entramos en una cueva de piedra grande y solitaria, lo más posible es que resuenen en las cavidades de la cueva los sonidos que produce el cuerpo y que no podamos evitar escuchar el sonido de nuestra respiración amplificada. Eso en sí ya es una afectación y, por consiguiente, un aporte a la creación del entorno sonoro concreto. De hecho, podemos comprender la manera cómo un sonido específico afecta la vida humana a partir de estudiar el paisaje sonoro de un entorno concreto. Es decir, podríamos acercarnos a entender qué, dónde y cuándo sucede y cómo nos afecta en el momento en que escuchamos el sonido de la respiración. Muchas veces cuando el médico nos pide que respiremos hondo, cuando hacemos deporte y el entrenador nos recomienda cierta manera de respirar, o inclusive cuando tenemos alguna enfermedad respiratoria, de repente nos encontramos pensando sobre cómo respiramos y entonces nos escuchamos y, de una u otra forma, esto nos afecta directamente en la manera como vivimos.

Pero la respiración no solo es un sonido que se manifiesta cuando cambia, sino que muchas veces es necesario que existan ciertas condiciones en el entorno sonoro para que se haga evidente. Es decir, tienen que haber unas características específicas que hagan que nos demos cuenta de su presencia sonora. De hecho, podemos pensar que esto mismo sucede con muchos sonidos que consideramos comunes, ordinarios o aquellos que llevamos siempre con nosotros porque hacen parte de nuestro cuerpo.

Según Schafer (2013) aquel que pretenda analizar o estudiar un paisaje sonoro debe empezar por descubrir sus cualidades significativas y encontrar los sonidos que son importantes, ya sea porque destacan y predominan, ya sea porque son abundantes o numerosos. Dentro

de estos, estarían los sonidos que llama *los sonidos de la vida* (53), aquellos que están presentes constantemente y son comunes a lo largo de la vida, por ejemplo la risa, la lluvia, el ladrido de un perro o el canto de los pájaros. Todo esto dependiendo del lugar donde uno se encuentre y la manera cómo vive cada persona, ya que lo común se asocia a un tipo de comportamiento o a un contexto social particular. Siguiendo este orden de ideas, podríamos llamar el sonido de la respiración un sonido de la vida por excelencia debido a su existencia persistente e incesante. Pero valdría la pena preguntarse si es un sonido importante y por qué, cuándo, dónde y bajo qué parámetros lo calificaríamos de esta forma.

Si analizamos muy por encima como ejemplo el entorno sonoro de un día de Chodes⁴, un pueblo aragonés español, diríamos que a mediados de septiembre, es decir, durante el otoño, las bandadas de estorninos cantan constantemente hacia el mediodía; siempre se escucha un perro ladrando a veces más cerca a veces más lejos; muy posiblemente una lluvia suave recubre el pueblo al final de la tarde; las moscas zumban constantemente tanto dentro como fuera de las casas; el pastor circula por los alrededores del pueblo con las ovejas y sus cencerros; el alcalde con su megáfono anuncia las noticias y las reuniones próximas; y las campanadas de la iglesia marcan las horas y algunos acontecimientos a los habitantes del pueblo. No sobra decir que el entorno rural ofrece un campo de escucha de largo alcance, podemos escuchar a más distancia estos sonidos de la vida y posiblemente en este marco de cierto silencio ambiental escucharíamos nuestra respiración. Pero, al analizar este paisaje sonoro de Chodes, ¿de verdad tendríamos en cuenta el sonido de la respiración?

Dicho este ejemplo con rapidez, podríamos pensar en nuestro entorno propio, en los lugares que habitamos y en cuáles son los sonidos significativos, predominantes y comunes. Pero esto no es tan fácil, puesto que el paisaje sonoro es un sistema complejo de multitud de sonidos con diversas características dinámicas; de esta manera, la pequeña explicación del paisaje de Chodes se quedaría corta. Aun así es posible decir que la respiración es un sonido común y ordinario, porque hace parte de la cotidianidad de la vida, lo escuchemos o no. Pero, quizá, no es un sonido significativo. ¿Por qué? ¿Qué hace que un sonido sea significativo? ¿Por qué escuchamos un sonido específico? ¿Qué significa escuchar?

Pauline Oliveros⁵ acuñó un concepto llamado *deep listening* (escucha profunda) en la década de 1970 a partir de investigaciones sobre cómo el sonido afecta el cuerpo. Oliveros comenzó a reflexionar sobre este concepto, el cual desarrollaría a lo largo de toda su vida, gracias a una experiencia de escucha que tuvo en un lugar misterioso. Oliveros, junto con el trombonista y compositor Stuart Dempster y el vocalista y compositor Panaiotis, con los cuales formó Deep Listening Band, tuvieron la experiencia de escuchar la inusual reverberación de 45 s en el tremendamente resonante entorno sonoro de la cisterna de Dan Harpole Cistern, en el parque de Fort Worden en el noroeste de los Estados Unidos, experiencia que fue reflejada en el disco *Deep Listening* editado en 1989. Estas sesiones de escucha y creación generaron en Oliveros un intenso interés por comprender la relación entre el cuerpo que escucha y los espacios o entornos sonoros atravesados por la creación artística.

Fueron estas experiencias, con más espacios resonantes como las cisternas, las que llevaron a Oliveros a elaborar la noción de *escucha profunda* como un proceso que relaciona la escucha y la atención a través del hecho de vivir consciente de tu escucha y de aquello que privilegias en ella al mismo tiempo que eres consciente de todos los sonidos.

Para Oliveros, la escucha (*listening*) es aprender a expandir la percepción que tenemos de los sonidos, y profunda (*deep*) se refiere a lo complejo, a la búsqueda más allá de los bordes y las fronteras de lo ordinario, y al cambio y la ruptura de nuestro entendimiento habitual sobre el sonido (Oliveros 2015). La práctica de este concepto explora la diferencia entre oír y escuchar. “Los oídos oyen, el cerebro escucha, el cuerpo siente vibraciones”⁶ (Oliveros 2015). Escuchar es una práctica que realizamos todo el tiempo y, por consiguiente, depende de las experiencias que hemos tenido con el sonido durante toda la vida. Por esto, escuchar es una acción que cada persona realiza de manera distinta, pero, hasta cierta medida, hemos llegado como sociedad o comunidad a acuerdos y consensos sobre cómo interpretar los sonidos de la vida y cómo comunicarnos con ellos. Que una melodía nos parezca triste, nostálgica o feliz es un ejemplo del libre arbitrio que tenemos al aproximarnos a los sonidos. Algo que el compositor y pensador argentino Daniel Teruggi (2016) llamaría *capacidad ficcional del sonido* como una manera de “aceptar desde nuestra posibilidad de percibir una realidad posible”. Tenemos un espectro de interpretaciones muy específicas y cerradas de los sonidos, por ejemplo señales muy particulares en los semáforos que emiten unos pitos con diferentes ritmos para avisar si se puede cruzar o no la calle, y otras más abiertas, como el ejemplo dicho de la melodía. Aun sí, según Oliveros, sabemos más sobre oír que sobre escuchar porque podemos medir lo que sucede en el oído: las frecuencias, la vibración, la intensidad, la duración... pero en cambio la escucha se escapa y desborda estos parámetros por su condición eminentemente subjetiva.

Escuchar profundamente no es solo percibir, sino poner atención a lo que se percibe. Pero, además, escuchar y interpretar los sonidos que escuchamos son acciones temporales. Puede tomarnos variedad de tiempos interpretar un sonido, podemos tardarnos un segundo, un año, veinte años o simplemente no llegar a comprenderlo. Se tiende a pensar que cuando dejamos de escuchar un sonido deja de existir, pero es importante entender que en la escucha existe la memoria, elemento que complejiza mucho más el entendimiento sobre la acción de escuchar. Esta atenta percepción tiene un carácter temporal intrínseco, efectivamente porque se construye durante toda la vida y a través de las generaciones de manera que nuestra memoria individual, colectiva y subjetiva desempeña un papel primordial.

Entonces, ¿cómo escuchamos la respiración? ¿Y por qué puede llegar a ser significativo este sonido o esta escucha? Los sonidos del mundo, los que escuchamos, los que no escuchamos, los que pensamos que escuchamos, los que soñamos, los que imaginamos, los que emitimos, los que producimos los humanos, los animales, las plantas, los que pensamos que emitimos, los que soñamos que emitimos, entre muchos otros, son sonidos que se producen intencionalmente o no. Hay una enorme complejidad, me atrevería a decir, casi infinita de posibilidades de producción y escucha de los sonidos del mundo. Esto constituye una gama amplísima en la cual la intención es clave. La intencionalidad es una decisión en la escucha, la emisión y la recepción del sonido e inclusive en la concepción o invención, y también es una manera de cómo lidiar con esa decisión; por ejemplo, hay sonidos que los humanos diseñamos intencionalmente para algo y nos enseñamos a escucharlos con una intención o actitud específica, son marcas que ayudan a comunicarnos, sonidos intencionalmente configurados como señales, signos, símbolos, entre otros. Quizá, para escuchar la respiración, debemos tener la intención de escucharla.

El sonido de la respiración pareciera ser intencional o algo que hacemos sin intención, de todas formas todos lo hacemos, tenemos eso en común, pero es un sonido que suele ser escuchado muy pocas veces, porque siempre está y hemos aprendido a ignorarlo. A pesar de ser tan contundente, intrínseco y evidente, no necesitamos escucharlo, porque seguimos funcionando, viviendo, existiendo.

El sonido de la respiración es un sonido cuya historia simbólica es muy rica, ya que tiene una presencia muy fuerte y esencial en las historias sobre el origen de la vida misma. La respiración es vida, y todo aquello que vive respira. Ya se han mencionado los textos sagrados de la India y su entendimiento del respirar como un ciclo vital del macro- y microcosmos de nuestras vidas. Por nombrar otro ejemplo, en la Grecia clásica, la respiración era una conexión con la inteligencia y la conciencia del ser, estando los pensamientos y sentimientos resguardados en los pulmones.

Entonces, ¿cuándo escuchamos la respiración? ¿Cuándo somos conscientes de que respiramos y de que la gente respira? Ya había mencionado el caso de las cuevas, pero también la respiración emerge en situaciones muy diversas, por ejemplo cuando en medio de un concierto se escucha el respiro del violinista en la caja de resonancia del violín, porque tiene la boca justo en las efes, y para colmo está interpretando Niccolò Paganini; lo mismo que sucede cuando, al estilo Dizzy Gillespie, se toca una trompeta. De igual manera, cuando intimamos o dormimos con otra persona, sea que este ronque o no, surge de una manera notable la respiración del otro; asimismo, cuando, por accidente o voluntariamente, soplamos y movemos algo como al apagar una vela de cumpleaños notamos el respiro o al suspirar alertamos de aburrimiento, cansancio o nostalgia al otro.

En su libro *En lo profundo del oído: una estética de la escucha*, Peter Szendy⁷ se pregunta sobre la *egofonía*⁸ definida como “la resonancia balante que, en el tórax, parasita la voz de un paciente afectado de pleuresía o neumonía”. Szendy continúa la reflexión: “Era imposible no pensar en el médico que, con la oreja pegada al cuerpo que sufre, escuchaba el ruido de su propia actividad auditiva; que ese médico sufría, él mismo, de una *sonoridad de sí* que le impedía escuchar la enfermedad del otro” (2015, 58). Esta *egofonía* o *sonoridad de sí* produce una especie de *escucha sin mediación*. Al poner directamente el oído en el objeto o sujeto que se quiere escuchar, inevitablemente se escucha el cuerpo propio. En la medicina, la mediación o distancia necesaria para evitar esta *egofonía* se daría con el estetoscopio, un dispositivo técnico que permitiría el no escucharse a sí mismo. Algo similar sucedía con el ejemplo que daba Carlos Gómez Caballero al hablar de las grabaciones en la selva y los sistemas de grabación autónomos en los que se silencia al sujeto que escucha de primera mano generando una distancia que permite escuchar sin escucharse a sí mismo. Es decir que ha habido un arduo trabajo a lo largo de la historia en el diseño técnico y el uso de las cosas para evitar escucharse en la acción de escucha y, por consiguiente, escuchar muchos de los sonidos que nos definen y que nos hacen seres y organismos vivos, como el latido del corazón o la respiración, todo esto en favor de una escucha —supuestamente— sin interferencias. Algo así sucede con los audífonos que nos ponemos al escuchar música por la calle o cuando los músicos utilizan audífonos solo para escuchar los instrumentos y su mezcla y anular los demás sonidos. No es solo que como respiramos sin pensarlo ignoramos este sonido y nos acostumbramos, también es el uso que les hemos dado a muchos dispositivos para distanciarnos y no implicarnos en el entorno sonoro y así generar una especie de forma de control sobre nosotros mismos. A pesar de esto, el arte ha sido un catalizador para cambiar el uso que les hemos dado a las cosas y, de hecho, un espacio de creación de otras completamente nuevas que posiblemente transformen nuestras intenciones y maneras de escuchar los sonidos en cualquier ocasión.

Si pensáramos en el arte, así como este ejemplo en la medicina del que habla Szendy (1995), podríamos preguntarnos cómo escuchamos estos sonidos ordinarios en el arte y cómo se han mediado, ya que la respiración es un caso más de la gran cantidad de sonidos que nos son comunes, ordinarios y usuales que en general ignoramos y no tendemos a escuchar (el ya mencionado latido del corazón, el sonido cuando nos rascamos y las uñas rasgan la piel, cuando masticamos, cuando tragamos saliva, por nombrar algunos). Hemos dicho que estos sonidos ordinarios se manifiestan en contrapunto, porque hay ciertas condiciones que lo hacen posible. ¿Cuáles son? ¿Qué debe suceder en el entorno sonoro y en la actitud del escucha? ¿Qué hace que escuchemos un ligero suspiro de una persona? Podríamos arriesgarnos a decir que estas condiciones son propias de ambientes silenciosos. Pero ¿cómo confrontar el silencio?, señalaría el compositor japonés Tōru Takemitsu.⁹ ¿Cómo definir el silencio o una situación silenciosa? Es realmente difícil. Se puede pensar en circunstancias que, en principio, porque no logramos escuchar muchos sonidos al mismo tiempo, consideraríamos silenciosas. De hecho, el ejemplo de la cueva podría funcionar dentro de estos parámetros. Otra situación que se me viene a la cabeza es cuando nos vamos a dormir a altas horas de la noche. En ese momento, mientras conciliamos el sueño, solo escuchamos el crujir de la casa, algún carro, el camión de la basura pasando o la música de una fiesta que tiene un vecino, pero no mucho más. También podemos nombrar algunos lugares reconocidos como silenciosos: el páramo de Chingaza en Colombia, el Salar de Uyuni en Bolivia, el Cabo de la Vela en Colombia o el Lago Argentino en la Patagonia. Como experiencia personal, lo que más recuerdo haber escuchado en estos lugares es el sonido del viento, del agua y el de mi respiración. De esta manera, al reconocer que en el silencio escucho, puedo considerar el silencio como una experiencia sonora. El sonido de la respiración hace evidente la presencia propia en el lugar como un elemento primordial de la *experiencia sonora del silencio*.

Muchas veces, cuando tratamos de explicar qué es el silencio, hablamos de él a través de la negación de algo más; por ejemplo, como la ausencia de sonido o como el *Diccionario de la Real Academia Española* lo define: “abstención de hablar” o “falta de ruido”. A veces, solemos pensar que las cosas se definen a través de sus extremos u opuestos (el bien y el mal, el día y la noche, el silencio y el sonido o el ruido y el silencio), por tanto, pareciera ser que el silencio es una experiencia irrepresentable, algo parecido al vacío o la nada. Pero en la experiencia cotidiana o doméstica suele ser distinto, el silencio absoluto puede sonar incluso un poco exagerado, casi inconcebible e imposible, algo así como cuando hablamos de la muerte. De hecho, en idioma inuit, la palabra muerte significa “perder el aliento” o “la vida alza el vuelo con el último hálito” (Ronnberg y Martin 2011, 16). En las películas de terror, el sonido de la respiración se intensifica cuando un personaje se encuentra en una situación silenciosa y potencialmente peligrosa (usualmente cercana a la muerte) y, en el momento en que el sonido de la respiración cesa, pensamos que al personaje posiblemente le ha pasado algo grave o ha muerto. Ocurre algo parecido cuando nos asustamos al no saber qué está produciendo el sonido que escuchamos, porque puede ser un intruso o un monstruo debajo de la cama, algo que el pensador, músico y profesor inglés David Toop llamaría *resonancia siniestra* (2013, 12). Basándome en las palabras de Ramón Andrés (2012)¹⁰ en su conferencia “La mística en la música”,¹¹ para Friedrich Nietzsche el oído es el órgano del miedo, pero al mismo tiempo es el mejor receptor de lo desconocido y, por tanto, de lo imaginado. La palabra *pánico* procede de la palabra griega *Panikós*. Su origen se explica a través de una historia que cuenta Eurípides en la tragedia *Reso*, en la que unos vigías de caminos creye-

ron oír al enemigo a través de un sonido que retumbaba en la oscuridad; al desconocer su procedencia, por miedo, corrieron en desbandada. Pero el sonido no era del enemigo sino de un rebaño que guiaba el dios Pan. De ahí su nombre: él propagó el *Panikós* o el pánico.

El ruido más fuerte oído en la tierra del que se tiene memoria fue la explosión del Krakatoa, en Indonesia, en los días 26 y 27 de agosto de 1883. Los sonidos llegaron tan lejos como para alcanzar la isla Rodríguez, a una distancia de unos cuatro mil quinientos kilómetros. Tan difícil es para el hombre imaginar un ruido apocalíptico como imaginar un silencio absoluto. Ambas experiencias existen en la teoría para los vivos, pues ambas ponen límites a la vida misma. (Schafer 2013, 51)

Hoy en día, entendemos que el silencio tiene muchas posibilidades de manifestación, ya que hay múltiples maneras de comprenderlo. Valdría la pena preguntarse por la relación de los sonidos que consideramos comunes y estas diversas maneras de entender el silencio. Dicho esto, puesto que su complejidad daría pie a una reflexión más ardua, en este artículo, se está proponiendo solo una forma de comprender el silencio que es usual en la vida doméstica: una experiencia en la que escuchamos muy poco.

Esta *experiencia sonora del silencio*, que no es una situación de ausencia sino de presencia particular de sonidos, cuestiona al mismo tiempo el origen de los sonidos: “Nosotros lo llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos” (Smalley y Sylvester 1972, citados en Arroyave 2013, 145). Al mismo tiempo, en una *experiencia sonora de silencio*, se podría decir *a priori* que suelen haber pocos sonidos que uno puede escuchar de manera individual y, por esto, se potencia nuestra atención. En una situación donde hay muchos sonidos que actúan al mismo tiempo, no logramos discernir la mayoría de ellos y, por consiguiente, podría ser otra razón por la cual ignoramos en la escucha el sonido cotidiano de la respiración.

Aun así, los sonidos del silencio son presencia y no solo ausencia de otros. Es a través del aire que las ondas sonoras viajan por el espacio, por lo cual pareciera que no hay sonido sin aire y, si el aire llena todo, entonces todo está lleno de sonido. Por su condición física, el sonido resuena y se expande a través de todo, de manera que todo en el mundo tiene la capacidad de producir sonido. El aire sería así una materia que nos conecta con las cosas y los sonidos del mundo, pero no solo es el aire, sino la acción de respirar, respirar los sonidos. Una frase del texto sagrado hindú de la canción y el sacrificio *Chandogya Upanishad* manifiesta: “Tal y como los radios permanecen sujetos en el centro de una rueda, todo se mantiene unido en la respiración” (Ronnberg y Martin 2011, 16).

John Cage¹² pasó gran parte de su vida en busca de la experiencia del silencio. En algún momento de 1952, entró en una cámara anecoica (una sala aislada del exterior diseñada para que todas sus paredes no reflejen sonido, que no haya eco ni reverberación) de la Universidad de Harvard en los Estados Unidos. En esta cámara (uno de los lugares más silenciosos del mundo), señaló haber escuchado dos sonidos: uno agudo y otro grave. Según Cage, fue el técnico de la cámara el que le dijo que el sonido agudo correspondía al sistema nervioso y el grave al sistema circulatorio. Después de esta experiencia en la cámara anecoica, Cage compuso *4'33"*, pieza originalmente interpretada en 1952 por el pianista y compositor estadounidense David Tudor, que consistió en un concierto realizado en el Maverick Concert Hall

de Woodstock en los Estados Unidos. Tudor abría y cerraba la tapa del piano y marcaba el tiempo de los tres movimientos de la pieza con un cronómetro, nada más. De esta manera, se hicieron presentes los sonidos que normalmente se ignoraban en un concierto musical: las toses, los susurros, las respiraciones, las sirenas y los carros que pasaban a lo lejos por la calle fuera del auditorio, los chirridos o crujidos de las sillas, los ascensores subiendo y bajando, el aire acondicionado y, eventualmente, la risa del público. Estos sonidos que, a menudo no harían parte de un concierto, se manifestaron y tomaron el protagonismo y así se convirtieron en materia sonora de la obra.

Anterior a la obra de Cage existieron propuestas similares que se aproximaron a escuchar el silencio. En 1897, el escritor y periodista francés Alphonse Allais compuso *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* (*Marcha fúnebre compuesta para el funeral de un gran hombre sordo*) que podríamos imaginar tendría connotaciones parecidas a lo sucedido con 4'33". De igual manera, la actitud propuesta en muchas obras del pensador, compositor y pianista francés Erik Satie de minimizar y quitar elementos en su acción musical evidenciaría un interés profundo por el silencio.

Igualmente, el silencio o los silencios funcionan en la música como maneras de dar tiempo y espacio para el respiro del intérprete. La presencia del silencio es el sonido de la respiración. No es arbitrario que, en las partituras francesas del siglo XVIII, los silencios se llamaran *suspiro*, *cuarto de suspiro*, *pausa* o *media pausa*. Fue *tacet* la palabra que usó Cage para nombrar los silencios en una de las versiones de partitura que hizo de 4'33".

En la música occidental *tacet* es un término utilizado para decir al instrumentista que debe permanecer en silencio durante el tiempo indicado. Este término, que viene del latín *tacere*, designa el acto voluntario de quien guarda silencio pasivo y contemplativo. (Arroyave 2013, 144)

La acordeonista alemana Eva Zöllner, durante un taller¹³ realizado en la Universidad de los Andes de Bogotá, contaba que muchas veces tocando una pieza debía parar para respirar, tanto ella como el acordeón: producto de un estado biológico de ella y técnico del acordeón, de la educación musical y una instrucción de un esfuerzo donde la respiración es fundamental.

Aunque estos ejemplos son musicales, el silencio es una condición que habita el mundo del arte, sobre todo, en un arte que utiliza el sonido como materia para la creación. Se tienden a generar situaciones o contextos de aislamiento o confinamiento y supuesta neutralización, lo cual se conoce como caja blanca o negra, con el fin de potenciar otras presencias distintas de las del contexto *in situ*. Desde un punto de vista arquitectónico, pensar en una galería, en un museo, un auditorio o un teatro es pensar en espacios que se aíslan de lo que los rodea, como si fueran cápsulas, y permiten, hasta cierto punto, crear situaciones desde cero ignorando el entorno y posibilitando que el espectador se sumerja en un lugar completamente nuevo. El hecho de que estos espacios arquitectónicos sean silenciosos y neutros —supuestamente— permite que efectivamente suceda eso, y si hablamos de sonido, lo que hacen es conformar una cámara que se aísla de posibles interferencias sonoras para potenciar unos sonidos escogidos o seleccionados por el artista. Cabe decir que no siempre las condiciones de aislamiento en términos sonoros de estos espacios es algo planeado.

En 4'33" se evidenció, por ejemplo, el sonido de la respiración y los suspiros de la gente; o en la cámara anecoica, los sonidos de la circulación y el sistema nervioso, y seguramente la respiración también. De manera parecida a Cage, el artista francés Yves Klein propuso en 1947 su *Sinfonía monótona* compuesta por una sola nota que, una vez terminada, era seguida de un silencio de igual duración, suceso que habrá potencializado los sonidos propios del recinto y del artista que dirigía la orquesta.

Esta sinfonía de cuarenta minutos de duración [...] consistía en un único "sonido" continuo y provocado, privado de su principio y de su fin, que genera una sensación de vértigo. Por lo tanto, incluso en su presencia, no existe esta sinfonía. Existe fuera de la fenomenología del tiempo porque ni nace ni va a morir. Sin embargo, en el mundo de las posibilidades de nuestra percepción consciente, esto es silencio-presencia audible. (Klein s. f., citado en Wiesner 2016, 8)

En estos casos, la razón por la cual tuvieron tanto impacto con proponer situaciones silenciosas es porque existen usos culturales que aceptamos de los espacios que se han ido construyendo en consenso social, como cuando entras en un teatro o una galería bajas la voz, o, si empieza un concierto o una presentación, intentas no producir ningún sonido y generar situaciones en las que se supone que solo debemos poner atención a los sonidos intencionales propuestos en la obra o evento.

Lo audible como tal es frágil y puntual como una burbuja,
y es justamente por eso que el oído es siempre el teatro de un
"querer-tener", de un deseo notablemente intenso e
insistente de guardia, posesión o dominio. (Szendy 2015, 59)

Ya se ha mencionado que hay sonidos producidos intencionalmente, podríamos decir que, en el arte, se requiere una intencionalidad en la escucha, de una actitud que no es solo dada o generada por el uso usual que hacemos de los espacios. Obviamente, hoy en día, el arte ocurre en todos los espacios sucediendo en cualquier lugar del planeta y más allá de él, desbordando ámbitos que históricamente lo han albergado. De esto dan cuenta las acciones radiales de la artista colombiana Laura Wiesner: *Proyecto 87.5 FM, instrucciones para perder un diario*.¹⁴ A través de una transmisión radial de su voz, guiaba a un público que recibía instrucciones para recorrer el edificio de maneras específicas. De igual manera, el artista chileno Mario Opazo en 2010 realizó *Solo de violín*, serie de acciones poéticas registradas en video que evocaban la memoria de la historia y geografía del fin del mundo en Bahía Inútil al sur del continente en Chile y Argentina. En una de las acciones, elevó a una altura considerable un violín para que el viento tocara golpeando el arco contra las cuerdas de este, movimiento que Opazo considera gritaba en acordes los nombres de personas desaparecidas durante la década de 1970 a causa de la dictadura.

Hay sonidos que son silencio porque no les ponemos atención. Lo que hizo 4'33" extraordinario es que potenció y logró que escucháramos esos *otros* sonidos. Quizá alguna persona del público salió de esa presentación y no volvió a escuchar de la misma forma en su vida, lo cual le produjo un cambio de actitud en su escucha diaria.

Sin el vientico que hace temblar las ventanas de nuestra casa, sin el perro del vecino que nos ladra cada vez que pasamos o lo que sea que crea nuestra cotidianidad sonora, nos sentiríamos extraños. Según Toledo (2012),

el mundo a la mano es el que se recorre habitualmente, que nos ocupa, que cuidamos, el que solemos llamar cotidianidad [...] las ocupaciones de nuestro mundo habitual requieren la ayuda de útiles, cosas que sirven para algo, alguna "función" para la cual están ahí, a la mano, en una zona destinada para ellos, donde se espera encontrarlos cuando se necesitan. (28-29)

Esto evidencia lo que pasa cuando nos llama la atención un sonido, lo recordamos y nos ubica, sabemos que la puerta que chirrea es la de la cocina y no cualquier otra, es específicamente esa. Lo mismo pasa con las voces, reconocemos que esa voz es la de nuestra madre y no de alguien más. Aunque con el arte hay una transformación y producción de espacios, se realiza también un señalamiento sobre las condiciones acústicas¹⁵ significativas de estos, de sus usos y desusos. La pregunta sería ¿qué pasa si cambiamos este *mundo a la mano* a través del arte? Si se desequilibra esta cotidianidad, nuestro ritmo (nuestro ritmo de respiración), podremos escuchar lo que no habíamos escuchado antes y también lo nuevo que podríamos escuchar, lo señaló Cage (1992):

Yo creo que lo que es más vigorizante es la música que aún no fue escrita.

Yo quiero algo que todavía no conozco y hago lo que puedo para lograr que cada momento sea así, algo con lo que no esté familiarizado.

[...] Si miro una botella de Coca-Cola y después miro otra botella de Coca-Cola, quiero olvidar la primera botella para lograr ver la segunda como algo original, y es original porque está en una posición diferente del espacio y tiempo.

Achim Wollscheid, artista sonoro y videoartista alemán, realizó el disco *Moves* en 1996. Colocó percutores en objetos caseros como baldes, cubiertos, tazas, ollas y sillas e intervino sus sonidos usuales. En el disco *Ful* de 1996, los artistas Minoru Sato y Toshiya Tsunoda amplificaron el material resonante de una habitación a través de un micrófono de contacto colocado en una ventana; de esta forma, se escucharon las frecuencias bajas de los ruidos del suelo, el crujir del techo y las ventanas, consecuencia de la presión atmosférica y muchos otros sonidos ordinarios inherentes de la habitación. Con esta obra, los artistas se preguntaron sobre cómo concebimos el espacio, si de manera abstracta a partir de ideas como el tiempo, o si de manera concreta con una presencia material del entorno; y si escuchamos este espacio —o espacios— a través de aceptar que un sonido haga parte de nuestro entorno o sorprendernos por un sonido nuevo que aparece de repente y nos llama la atención de manera abrupta.

A veces nos sorprendemos, creemos que nos vamos a encontrar con una experiencia artística predecible, algo que Peter Brook llamaría *teatro mortal*,¹⁶ y de repente nos encontramos con algo que nos sacude. Quizá un sonido que no sale del escenario sino de debajo de los asientos sea un ejemplo muy básico y quizá tonto de ello. Intervenir el uso ordinario de los lugares interrumpe o altera un equilibrio y produce posibilidades sonoras. Como no solemos fijarnos en estos sonidos que actúan casi como de fondo de la vida, estos nuevos caminos pueden ser algo muy especial: sonidos extraordinarios.

El arquitecto, compositor y artista sonoro colombiano Mauricio Bejarano en su acción *Malacate* de 2006 amplificó la cuerda de metal y el malacate mecánico-manual en movimiento y todos sus sonidos chirriantes en el Teatro Colón de Bogotá, al bajar y subir la lámpara que alumbraba la platea. De esta manera, usó el espacio como instrumento sonoro y potenció, a través del eje central de este, las entrañas del edificio.

Los conciertos de campanas del artista sonoro español Llorenç Barber y de la etnomusicóloga, semióloga musical y cantante mexicana Montserrat Palacios como el realizado en 2012 en la iglesia de San Francisco en Bogotá también dan cuenta de nuevos usos de espacios y objetos que podríamos considerar usuales al utilizar la iglesia y la ciudad con los sonidos de las campanas de manera extraordinaria. En palabras de Barber (2012):

El público tiene que saber que no queremos hacer melodías [...] acá no se paga una entrada y se sienta en un sillón y está quietecito, no, aquí está en la calle y si está en la calle, y esto es un campanario de cuatro lados con campanas, lo que tiene que hacer es no esperar lo que no le vamos a dar, gustar de lo nuevo por bonito, feo o hermoso que le parezca y moverse porque la música es aire, es distancia, y aquí [...] el sonido viaja y según viaja va cargándose de armónicos, de resonancias, de la humedad, del viento, de la brisa.

El arquitecto y artista sonoro inglés Janek Schaefer en 2002 realizó un concierto en Casa de Serralves en Porto (Portugal), llamado *Black Immure* (Encierro negro). Durante un tiempo grabó los sonidos cotidianos de la casa y los utilizó, además de un vinilo y un piano encontrados en ella, para generar una inmersión sonora de los espectadores dentro de los sonidos usuales de la casa que potenciaron y reiteraron su presencia en ella.

Una condición muy interesante que puede reflejar estas ideas sobre producción de nuevos espacios en el arte de manera más clara es la de la posibilidad del sonido de transportarse. Según el pensador, filósofo, físico e ingeniero francés Abraham Moles, “la fonografía es la toma de un fragmento del entorno sonoro en una caja con el fin de transportarlo al universo personal” (1991, 230). Tanto los sonidos en tiempo vivo como los sonidos que vienen del vivo que son fijados en un soporte facilitan muchas posibilidades de escucha. La escucha diferida —con esto me refiero a que el sonido puede viajar a otros tiempos y espacios distintos del vivo— que viene del sonido fijado se ha utilizado en la creación sonora desde su aparición. Tener la posibilidad de guardar fragmentos del entorno permite reinterpretarlos, además de tener otra oportunidad de escuchar algo que en su momento se dejó pasar. La posibilidad de manipular estos fragmentos permite, a partir de una idea o intención, moldear esos sonidos y crear algo nuevo con ellos.

Gracias a la capacidad del sonido de ser inter-penetrante, podemos hacer que cualquier sonido pueda ser parte, no solo de otros sonidos, sino de otros lugares, tiempos y cuerpos. Da cuenta de ello los puentes sonoros del artista estadounidense Bill Fontana como el *Köln - San Francisco* de 1987, instalación en la cual puso el ambiente sonoro del puerto de San Francisco en la catedral de Colonia y el entorno sonoro de la catedral de Colonia en el puerto de San Francisco, llevando e intercambiando los sonidos ordinarios del día a día de un lugar a otro.

Teniendo en cuenta todas las ideas anteriores, es importante no olvidar la variable del tiempo. En la iglesia de Burchardi de Halberstadt en Alemania, es interpretada y escuchada, desde el 5 de septiembre de 2001, la obra escrita por John Cage *As Slow as Possible* (Lo más lento posible). Cage escribió la obra para piano en 1985, y unos años después para órgano a petición del músico especializado en órgano Gerd Zacher. El poder de la obra está en la lentitud: su duración es de 639 años. Cuando algo es muy lento, pueden pasar muchas cosas, como la manifestación del silencio. Quizá dos silencios: los silencios que aparecen en la partitura que pueden durar desde meses hasta años durante la interpretación, y el silencio que produce el continuo estático. *As Slow as Possible* (Lo más lento posible) tiende a sentirse quieto, como un continuo al que uno se acostumbra. Pero esto mismo genera una paradoja extraña, pues lo lento a veces permite escuchar con más profundidad y atención dentro del sonido, como si este se hubiera expandido y emergieran de él las entrañas y los detalles, pero al mismo tiempo lo más lento posible es una prueba de que nunca podrás escuchar toda la obra; aun si te quedaras escuchando toda tu vida, solo oirías un fragmento.

Lo interesante de esta condición de duración más larga que una vida implica pensar cómo serán los medios de transmisión en el futuro y qué tipo de estrategias y plataformas tendrán. De igual manera, valdría la pena preguntarse qué grado de conciencia tendremos sobre la intención, producción y escucha de los sonidos del mundo y, por supuesto, cómo será la creación sonora en el futuro.

Crecemos con una educación centrada en la imagen visual, y con ideas y prácticas cotidianas hegemónicas sobre los lugares, las imágenes, los sonidos y las maneras de relacionarse entre las personas. De hecho, en general, los lugares de la ciudad, tanto ciudades grandes como pequeñas, no están pensados para el sonido. Salvo algunas excepciones, como los auditorios, teatros al aire libre, conservatorios de música o iglesias, el sonido casi nunca es un factor determinante de la forma arquitectónica y urbana. Todos los lugares, los espacios-tiempos, están constituidos por sonidos específicos que los individualizan y los identifican y diferencian de otros; por ejemplo, algunas prácticas cotidianas que producen espacios sonoros contundentes, es decir que son difíciles de ignorar, son bañarse o cocinar. Con ciertas propuestas artísticas sonoras, se pueden desarmar estas concepciones. El sonido da cuenta del espacio y, a partir de la gestión con él, se puede crear otro espacio: el sonido es espacio vivido y espacio imaginado. El sonido es un generador de espacios. Entonces, ¿qué pasa si utilizamos intencionalmente los sonidos ordinarios, como la respiración, para generar nuevos espacios, nuevos hábitos, vivencias o prácticas de escucha?

Como experiencia personal que aborda estas problemáticas, presenté *La máquina de ulular* en 2015 en el Teatro El Parque en Bogotá. Este evento estaba centrado en los sonidos del viento y la respiración a través de la puesta en escena e interpretación de máquinas sonoras teatrales. Había una máquina de ulular que producía el sonido del viento y otra, la máquina de respiración, que gracias a un mecanismo que abría y cerraba fuelles, emitía un sonido que evocaba la respiración.

En el evento, se invitó al público, primero a escucharlas, y luego a que las activaran personalmente. Estas máquinas están basadas en las máquinas teatrales del siglo XVII usadas en América y Europa que evocaban los sonidos de la vida para ponerlos en las obras de teatro. Aquellas máquinas presentaron —presentan y presentarán— los truenos, la lluvia y el viento, dejando al público imaginar qué truenos, qué lluvias o qué vientos escuchar. De manera que el uso de estos sonidos ordinarios y su disposición en un lugar como el teatro, diseñado para invitar al espectador a tener una actitud de atención a lo que sucede en él, hizo que los visitantes imaginaran, escucharan y activaran, pero, sobre todo, que descubrieran las presencias sonoras tan contundentes en nuestra vida de estos sonidos comunes de maneras muy diversas.

No es arbitrario que, a principios del siglo XX, las vanguardias artísticas —sobre todo el futurismo italiano y el proyeccionismo ruso— exaltaran los nuevos sonidos industriales y las máquinas con un acercamiento y valoración del ruido como materia artística. El futurista Luigi Russolo escribió en 1913 el manifiesto *El arte de los ruidos*, en el que explica la idea de entonar el ruido para utilizarlo en la música. Da cuenta de esto la pieza *Risveglio di una città* (El despertar de una ciudad) de 1913 que es una descripción a través de los ruidos del amanecer de una ciudad. De esta manera, todos los sonidos de la vida fueron valorados y validados como materia artística con la pretensión de desdibujar los límites entre arte y vida, ya que los sonidos de la producción humana, la industria, las máquinas y la ciudad son ordinarios. Así, se amplió la escucha en el arte y se empezaron a usar los sonidos de la vida en diversos ámbitos de creación.

¿Qué pasa si son estos sonidos de la vida los que toman el protagonismo en las experiencias artísticas? ¿Qué sucede con los escuchas? ¿Qué ocurriría si reescuchamos y recontras escuchamos los sonidos que nos caracterizan, los sonidos de la vida esenciales? En *To breathe: Respirar*, realizada en 2006 en el Palacio de Cristal de Madrid, la artista coreana Kimsooja hizo una instalación cubriendo las paredes con una película de difracción translúcida, tapando con un espejo enorme el suelo y reproduciendo el sonido de su respiración. A partir de este sonido, sumergió al visitante en un espacio que de repente tomó vida o un lugar que evidenció la respiración de todos los allí presentes. Un acto, como lo es la acción de respirar, en el arte se convierte en un acto intencional y, claro está, sonoro.

A veces cuando nos enfrentamos a una experiencia artística, nos sentimos como si nos escucháramos a nosotros mismos en voz grabada, nunca habíamos escuchado eso de esa forma, y esto puede inquietarnos y producirnos curiosidad. Algo parecido sucede con los sonidos de la vida. Es más difícil hablar o escribir sobre las cosas comunes porque son las que solemos dar por sentado. El arte convierte los sonidos ordinarios en extraordinarios, y lo extraordinario en ordinario. Es la curiosidad por conocer y escuchar los sonidos secretos, por experimentar lo que todavía no hemos escuchado.

No debe pasar inadvertido que en griego “soplo”, “aliento”, “hálito”, se designara como *pneûma*, un término que entre los filósofos griegos venía a significar “alma”, una fuerza con la cual el demiurgo daba vida a las cosas y las componía en un orden perfecto. Insuflar un instrumento musical era lo mismo que “animar”, dar alma, ofrecer al aire una entidad audible. Uno de los equivalentes latinos de “aliento” (*anhelitus*) era precisamente “anhelar”, buscar concordia con el deseo expresado por la voluntad individual. (Andrés 2008, 59).

En la última frase de la cita de Andrés, “uno de los equivalentes latinos de aliento, *anhelitus*, era precisamente *anhelar*, buscar concordia con el deseo expresado por la voluntad individual”; el artista anhela, el escucha anhela, y así el sonido de la respiración y la experiencia sonora del silencio encuentran su manera de manifestarse, de ser vitales en la creación y de descubrir su presencia. *Anhelamos* y *animamos* porque escuchamos, escuchamos porque respiramos. El artista señala, resalta y crea adentrándonos en espacios sonoros de distinta manera del uso habitual, usual y, quizá, al experimentar estos lugares, nuestra escucha cotidiana cambie *profundamente*. El arte hace escuchar con cierta actitud los sonidos de la vida, trae a colación la conciencia de escuchar y del trabajo con el sonido (podemos darle la oportunidad de hacerlo). ¿Será que escuchar y crear profundamente es cambiar nuestras maneras ordinarias de escuchar y crear continuamente el sonido de nuestro mundo?

NOTAS

- 1 Murray Schafer es un teórico y pedagogo del sonido y compositor nacido en Canadá en 1933. Ha escrito numerosos libros y compuesto obras musicales. Fundó el World Soundscape Project a finales de la década de 1960 en la Simon Fraser University de Vancouver para estudiar e inventariar los sonidos del mundo.
- 2 “Un paisaje sonoro puede ser una composición musical, un programa de radio, un entorno acústico, etc. Los estudios del paisaje sonoro se ubican entre la ciencia, la sociedad y las artes. De la acústica y la psicoacústica aprenderemos sobre las propiedades físicas del sonido y el modo en que el sonido es interpretado por la mente humana. De la sociedad aprendemos cómo el hombre se comporta ante los sonidos y cómo estos afectan y cambian su comportamiento. De las artes [...] aprendemos cómo el hombre crea paisajes sonoros ideales para esa otra vida, la vida de la imaginación y la reflexión psíquica. A partir de estos estudios empezaremos a establecer los principios de un nuevo campo interdisciplinario: el diseño acústico. Hay que hacer de la acústica medioambiental un programa de estudios en el que nos preguntemos ¿qué sonidos queremos preservar, estimular, multiplicar? ¿Qué sonidos estoy buscando, quiero preservar, quiero crear?” (Schafer 2013, 20).
- 3 Esta conferencia fue presentada en la 1.ª Semana del Sonido de 2012 en el Archivo de Bogotá.
- 4 Al escoger el paisaje sonoro de Chodes, tengo la intención de hablar de un lugar, por un lado, donde pocos sonidos sobresalen en su entorno cotidiano; y por otro, realzar el hecho de que es un punto muy específico en el mundo, es decir, cada espacio de la tierra tiene unas cualidades sonoras muy concretas.
- 5 Pauline Oliveros fue una pedagoga, acordeonista y compositora de música electroacústica y experimental nacida en 1932 en los Estados Unidos. Participó en el San Francisco Tape Music Center durante la década de 1960. Ha sido profesora en Mills College, Oberlin Conservatory of Music, University of California o Rensselaer Polytechnic Institute, entre otros. Ha escrito una gran cantidad de libros sobre música y teoría musical, e investigado intensamente sobre la noción que ella misma acuñó: *deep listening* (escucha profunda).
- 6 Las traducciones son mías.
- 7 Peter Szendy es un filósofo y musicólogo francés nacido en 1966. Es profesor de Estética y Filosofía en la Universidad de París X-Nanterre y consejero en la Cité de la musique. Participó como asesor en la editorial IRCAM interesada en la música electroacústica y contemporánea. Ha publicado una variedad de artículos y libros sobre música y sonido, como *Grandes éxitos: la filosofía en el jukebox* (2009) y *Escucha: una historia del oído melómano* (2003).
- 8 La pregunta de Szendy sobre la *egofonía* surge a partir de la lectura del *Traité de l'auscultation médiate* (Tratado de la auscultación mediada), de René-Théophile-Hyacinthe Laënnec, publicado en Francia en 1819.
- 9 *Confronting silence* (Confrontando el silencio) es el título del libro de escritos sobre música del compositor y pianista japonés Tōru Takemitsu nacido en 1930.

- 10 Ramón Andrés es un cantante, escritor y pensador de la música, nacido en Pamplona (España) en 1955. Ha escrito diversos artículos y libros sobre música y literatura, como el *Diccionario de instrumentos musicales* (1995-2001), *El oyente infinito, reflexiones y sentencias sobre música* (2007), *No sufrir compañía, escritos místicos sobre el silencio* (2010), *Razones de la música en el hombre y la naturaleza* (2004), entre muchos otros.
- 11 Esta conferencia hizo parte del Simposi Frederic Mompou en el segle XXI, realizado en la Fundación SGAE Cataluña, Barcelona, en 2012.
- 12 John Cage fue un compositor, pensador y micólogo estadounidense nacido en 1912 que cambió para siempre la música.
- 13 Este taller fue realizado dentro del Festival Internacional de Música Electroacústica SPECTRA de 2016 en Bogotá.
- 14 Este proyecto se presentó en la Biblioteca de la Universidad Nacional de Colombia en 2016.
- 15 Acústica se refiere a la rama de la física dedicada a estudiar el fenómeno del sonido. También se suele usar para calificar las condiciones de propagación del sonido en un lugar.
- 16 Peter Brook llama *teatro mortal* al teatro que “a primera vista [...] puede darse por sentado, ya que significa mal teatro. Como esta es la forma de teatro que vemos con más frecuencia, y como está estrechamente ligada al despreciado y muy atacado teatro comercial, pudiera parecer una pérdida de tiempo extenderse en la crítica. No obstante, solo nos percataremos de la amplitud del problema si comprendemos que lo mortal es engañoso y puede aparecer en cualquier lugar. Una obra [de teatro mortal] triunfa no a pesar sino debido a su monotonía [y a] un adecuado grado de aburrimiento que supone una tranquilizadora garantía de acontecimiento digno de mérito” (2015, 22-23).

REFERENCIAS

- Andrés, Ramón. 2008. *El mundo en el oído, el nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acanalado.
- Andrés, Ramón. 2012. “La mística en la música”. Presentación en Simposi Frederic Mompou en el segle XXI, Fundación SGAE, Madrid.
- Arroyave, Myriam. 2013. “¡Silencio!... se escucha el silencio”. *Calle14 8* (11): 140-153.
- Barber, Llorenç y Montserrat Palacios. 2012. *Concierto de campanas*. Acción sonora. Iglesia de San Francisco, Bogotá.
- Bejarano López, Julia Nanda. 2015. *La máquina de ulular*. Instalación, acción sonora. Variables: puesta en escena e interpretación de máquinas sonoras acústicas dentro de un teatro. Teatro El Parque, Bogotá.
- Bejarano, Mauricio. 2006. *Malacate*. Acción sonora. Variables: amplificación electroacústica de la cuerda de metal y el malacate del teatro a partir de subir y bajar la lámpara ubicada encima de la platea. Teatro Colón, Bogotá.
- Brook, Peter. 2015. *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Cage, John. 2001. *As Slow as Possible*. Instalación. Variables: órgano automático y mecanizado que suena constantemente dentro del espacio de la iglesia. Iglesia de Burchardi, Halberstadt.
- Castaño, Antonia, ed. 2006. *John Cage*. Madrid: La Casa Encendida.
- Concierto de campanas (ensayo)*. 2011. *Llorenç Barber - Montserrat Palacios*. Documental. Matatigres, dir. Colombia.
- Deep Listening*. 1989. Pauline Oliveros, Stuart Dempster y Panaiotis. CD. Estados Unidos: New Albion Records, Inc.
- Écoute. 1992. Documental. Sebestik, Miroslav dir. Estados Unidos: Centre Georges Pompidou, JBA Production, La Sept, Mikros Image, Sacem.
- Fontana, Bill. 1987. *Köln - San Francisco*. Instalación. Variables: instalación de dos sistemas de reproducción sonora, uno en el puerto de San Francisco y otro en la catedral de Colonia. Puerto de San Francisco y catedral de Colonia. San Francisco, Estados Unidos, y Colonia, Alemania.
- Ful. 1996. Minoru Sato y Toshiya Tsunoda. CD. Frankfurt, Alemania: SELEKTION.

- Gómez, Carlos. 2012. *Propuestas sobre la escucha/Orquesta del Caos*. En Archivo de Bogotá. 1.ª Semana del Sonido.
- Mario Opazo. 2012. "2010_SOLO DE VIOLÍN," acceso enero de 2017, https://meopazoc.wordpress.com/2012/12/24/2010_solo-de-violin/
- Moves. 1996. Wollscheid, Achim. CD. Frankfurt, Alemania: SELEKTION.
- Musica Futurista*. 1986. CD. Italia: Cramps Records.
- Moles, Abraham. 1991. *La imagen, comunicación funcional*. México: Trillas.
- Nicholls, David. 2009. *John Cage*. Madrid: Turner.
- Oliveros, Pauline. 2015. *The Difference Between Hearing and Listening*. United Way of Central Indiana, Estados Unidos.
- Opazo, Mario. 2010. *Solo de violín*. Acción registrada en video. Variables: video de un violín cuyo arco golpeaba las cuerdas por la acción del viento. Bogotá.
- Kimsooja. 2006. *To breathe: Respirar*. Instalación. Variables: cobertura de paredes de cristal con película de difracción translúcida y espejo en el suelo, y sistema de reproducción sonora. Palacio de Cristal, Parque El Retiro, Madrid.
- Ronnberg, Ami y Kathleen Martin, eds. 2011. *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Taschen.
- Russolo, Luigi. 1998. *El arte de los ruidos*. Cuenca, España: Taller de Ediciones/Centro de Creación Experimental.
- Schaefer, Janek. 2002. *Black Immure*. Instalación. Variables: sistema de reproducción sonora para generar inmersión. Casa de Serralves. Porto, Portugal.
- Schafer, R. Murray. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Szendy, Peter. 2015. *En lo profundo de un oído, una estética de la escucha*. Santiago de Chile, Chile: Metales Pesados.
- Takemitsu, Toru. 1995. *Confronting Silence: Selected Writings*. Berkeley, Estados Unidos: Fallen Leaf Press.
- Teruggi, Daniel. 2016. "El sentido de la preservación del sonido, la música y el audiovisual en función de la escritura de la historia contemporánea". Presentación en el XIII Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales, Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, Bogotá.
- Toledo Castellanos, Ricardo. 2012. "Abrir mundo, resistencia, visualidad y producción artística." Tesis de maestría, Universidad del Rosario.
- Toop, David. 2013. *Resonancia siniestra, el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Wiesner, Laura. 2016. "Proyecto 87.5 FM, instrucciones para perder un diario." *Revista Ars* 301 1: 6-13.
- Wiesner, Laura. 2016. *Proyecto 87.5 FM, instrucciones para perder un diario*. Acción. Variables: a través de una transmisión radial de la voz de artista guiaba a un público que recibía instrucciones para recorrer el edificio de maneras específicas. Biblioteca de la Universidad Nacional, Bogotá.
- Yves Klein Archives. 2017. "Monotone Symphony," acceso el 5 de enero de 2017, <http://yveskleinarchives.org>
- Zöllner, Eva. 2016. "Estado del arte del repertorio para acordeón y medios electroacústicos." Presentación en Festival en Tiempo Real: Nuevos encuentros sonoros, Universidad de los Andes, Bogotá de 2016 en la Universidad de los Andes en Bogotresencias como hablaba Pauline Oliveros sobre la definición.

Cómo citar este artículo:

Bejarano, Julia. 2017. "Vida, escucha y creación sonora a partir del sonido ordinario de la respiración y del silencio y su relación con el arte." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 12 (2): 13-30. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-2.vecp>