



## Audible body-spaces: Dissonances in the communicational metropolis

This paper is about the difference between the classical industrial city and the contemporary communicational metropolis. The process favours a new subject (*multividual*) who is going to change his/her vision of the world and to transform the urban scenarios in fragmentary and floating musical spaces (*soundscape*). Such a mutation is possible through a performatic appropriation of interstitial urban places, where soundscapes and bodyscapes interact and develop into new meanings and new sense of politics. In Rome, different locations have been used in recent years to enact such kind of sonic performances connected to a temporary change of the urban sensorial experience. This paper will focus three performatic events: *Dissonanze* (2006), *La notte Bianca* (2006), *Pan Sonic* (2004) selected as sonic graffiti.

El artículo se concentra en el cambio de la ciudad industrial a la metrópolis comunicacional y en el consecuente cambio de sus habitantes que se adaptan y renuevan a las nuevas condiciones. Este proceso favorece el surgir de un nuevo sujeto (*multividuo*) que cambia su visión del mundo y transforma los escenarios urbanos en lugares fragmentarios y musicales (*soundscape*). Este cambio es posible sólo gracias a la reapropiación performática de algunos espacios urbanos por parte de artistas y públicos dispuestos a profanar algunos escenarios destinados a fines institucionales o funcionales al desarrollo de la ciudad. En estos espacios el *soundscape* y el *bodyscape* interactúan desarrollando nuevos significados y nuevos sentidos en política. En Roma diferentes lugares han sido usadas en años recientes para poner en escena estas *performances* que se conectan con el cambio urbano y la consecuente modificación de la experiencia sensorial. Tales espacios son utilizados para poner en escena *performances* que resignifican contextos urbanos. En el ensayo se analizarán tres eventos romanos: *Dissonanze* del 2006, *La notte bianca* del 2006 y la presentación del grupo finlandés *Pan Sonic*, escogida como una zona de graffiti.

**Keywords:** City, metropolis, Industry, music, character, sound, noise, body, dissonance

**Submission date:** November 19th, 2007

**Acceptance date:** December 11th, 2007

**Palabras Clave:** Ciudad, metrópolis. Industria, música, carácter, sonido, ruido, cuerpo, *Dissonancia*.

**Recibido:** Noviembre 19 de 2007

**Aceptado:** Diciembre 11 de 2007

### Origen del artículo

El artículo sintetiza los resultados de una investigación del autor en torno a espectáculos audiovisuales en Italia, dando lugar a reflexiones acerca de las distintas formas de consumo musical, trayectorias urbanas y resignificación arquitectónica que se están dando en la actualidad y que reconfiguran la relación comunicativa con lo sonoro.

MASSIMO CANEVACCI\*

TRADUCCIÓN DEL ITALIANO POR: ANA MARÍA FORERO

# Cuerpos-Espacios sonoros: Disonancias en la metrópolis comunicacional



La frase *La música es un lenguaje universal* es un lugar común que se escucha todavía muy frecuentemente.

Murray Schaffer (2001, p. 356)

## Contextos **sincréticos** y espacios **sonoros**

El contexto dentro del cual ubicar los nuevos panoramas sonoros y el proceso de una oralidad digitalizada es el de la transformación de las

.....

\* **Massimo Canevacci** . Italiano. Profesor de Antropología en la Facultad de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Roma, La Sapienza, Roma, Italia. Desde 1984 ha sido Profesor visitante en algunas universidades brasileras, especialmente en São Paulo en donde comenzó sus investigaciones sobre la metrópolis comunicacional, fetichismo visual, movimientos juveniles, sincretismos culturales y auto representaciones nativas. Ejes que constituyen su actual trabajo de campo. **Correo electrónico:** maxx.canevacci@gmail.com.

**Ana María Forero**. Colombiana. Filósofa y antropóloga de la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Actualmente está desarrollando el doctorado en Teoría e Investigación Social en la Universidad de Roma La Sapienza, Roma, Italia. Su tema de tesis es la forma en que las élites militares colombianas se auto representan. Es asistente de la cátedra de Antropología Cultural, coordinada por el profesor Massimo Canevacci. **Correo electrónico:** amforeroangel@gmail.com.

formas tradicionales de la ciudad hacia una nueva metrópolis fluctuante. Las prácticas de las culturas digitales, las afirmaciones de identidades fluidas, el deseo de ser sujetos performativos también en el consumo musical, las sensibilidades de movimientos juveniles que mutan espacios abandonados en intersticios vitales, los procesos de hibridación entre fragmentos de culturas diversas: todo esto delinea la transición de la ciudad industrial hacia la metrópolis comunicacional.

En lugar de usar el término posmoderno, que se ha revelado inadecuado para el análisis de los espacios urbanos, prefiero desarrollar las investigaciones explorativas que se basan en el concepto de transurbanismo: con tal perspectiva (cfr. Mulder 2002) se definen las tendencias que nacen en procesos comunicacionales fluidos en cuyos intersticios se practica un mix híbrido entre cuerpo y arquitectura (*bodyscape* y *location*). Cuerpo y arquitectura que se entrelazan, se citan y se multiplican entre sí. Esta transformación se basa (entre otros factores) en un descentramiento y en una multiplicación horizontal de las elaboraciones sonoras y corpóreas en el interior de determinadas zonas metropolitanas y en la posibilidad de un nuevo sujeto (el multividuo) de transitar en los intersticios que se abren para representar las propias identidades transitivas e interactivas con los espacios sonoros.

Los nexos entre tecnologías digitales e intersticios móviles de una metrópolis no industrial sino comunicacional liberan potenciales *identidades diaspóricas*, *sincretismos culturales*, *paisajes sonoros*, *imaginaciones visuales* y *oralidades ideogramáticas*. Esta metrópolis enciende mezclas de inorgánico y orgánico que superan los dualismos de la dialéctica ciudadana: público-privado, naturaleza-cultura, orgánico-inorgánico, familiar-extranjero.

No existe un *público* en el sentido clásico de personas que asisten pasivamente a un evento. El sujeto metropolitano es un observador participante como el antropólogo. Practicar el transurbanismo significa vivir el mutamento (el tránsito) de la ciudad hacia la metrópolis, donde el tríptico cultura-consumo-comunicación disuelve el tradicional concepto de sociedad, descentra y *sincretiza* estilos

y visiones del mundo, multiplica y *fluidifica* las experiencias conexas: matrimonio, trabajo, sexo, generación, etnicidad. Transitar significa atravesar, cruzar y armar espacios y zonas diversas a lo largo de una percepción de identidades descentrables, articulables, maleables: *identidad atemporal e identidad aespacial*. Las conexiones con musicalidad y oralidad (sobre las cuales el ensayo se entreteje)



son determinantes en cuanto están desplegadas en este proceso.

*Transurbanismo* significa alterar la condición normal diurna del ver la ciudad, alterar las normales sensorialidades, prospectivas y ritmos; sentirse observados por ella, deseados por sus espacios activos, que se abren entre grietas nocturnas como los sueños. De aquí la atención etnográfica hacia cada detalle, que tiene como indicadores privilegiados la relación entre *bodyscape* y *location*, es decir, las atracciones entre cuerpos panorámicos y lugares-espacios-zonas-intersticios, vehiculadas por los nuevos fetichismos visuales a través de un sentir de la mirada: la *eróptica* (Cfr. Canevacci, 2007b).

Contrariamente a lo que afirma una cierta visión conservadora-progresista basada en el poder inmovilizador de la memoria, se debe afirmar que los años ochenta han significado una compleja alternativa a ideologías estériles —por ejemplo, identidad, partido, trabajo, dialéctica, clásicos—, que ha iniciado un proceso ambiguo y rico en posibilidades liberadoras, compuesto por movi­lidades espaciales y pluralidades subjetivas más complejas y transitivas respecto a los años sesenta. Contra este movimiento emergente se ha hecho un monumento del pasado, para transformarlo en piedra molar, sobre la cual adiestrar a las nuevas generaciones y oponerse al surgir innovativo de tecnologías, lenguajes, alfabetos, músicas y, en consecuencia, al emerger de nuevas subjetividades *multividuales* conectadas a la vivencia metropolitana y carentes del concepto ochocentescos de sociedad como criterio ordenador del todo, poseedoras, en cambio, del concepto de comunicación que desorienta, fragmenta y descentra. De aquí la crisis del historicismo lamentoso, del posmoderno citacionista, del político inmovilista, del apriorismo penoso del filósofo.

Las músicas —es preferible pluralizar el concepto— mutan en relación con las transformaciones sensoriales emitidas por panoramas metropolitanos y comunicacionales. Imaginar una oralidad volcada en la repetición del pasado significa sólo legitimar penosas conservaciones y peligrosas regresiones. Una etnografía itinerante, sensible a la mutación, entra en este cuerpo metamórfico de la metrópolis comunicacional para interpretarlo, atravesarlo y formarlo, tratando de desarrollarlo hacia posibles liberaciones panorámicas, visuales, sonoras, corporales, transurbanas.

### Libre **disonancia**

A partir de esta premisa procesual y contextual, el artículo expone algunas investigaciones etnográficas

que se concentran en las posibles relaciones entre panoramas sonoros y corporales. El primer itinerario parte de una *location* especial, trabajo magistral de la arquitectura racionalista del *Ventennio Fascista* en Roma, que logra librarse del monumentalismo reestructurador de la época: el *Palazzo dei Congressi*, de Adalberto Libera, en el Eur. Este edificio —destinado a los congresos y, por eso mismo, un lugar estable e institucionalizado—, en los últimos años, se ha transformado en un intersticio sobre el que música electrónica y cultura digital han unido escenarios, instalaciones, composiciones, visiones y públicos diversos. El elemento escenográfico más significativo —que se ha convertido en el *sujeto* de la mutación entre *bodyscape* y *soundscape*— ha sido la subutilizada terraza en el exterior adaptable a exhibiciones de teatro, de cine o de música o, como en este caso, a una disonancia multimedial.

En mayo de 2006 se desarrolló *Disonancias*, sexto evento de música electrónica, artes digitales y espacios metropolitanos. Mi investigación inicia a partir de este evento y lo toma como paradigma de un proceso que está cambiando estilos, valores, percepciones, afectos, erotismos y sensorialidades en el cuerpo de la metrópolis. Esta investigación trata de desarrollar diversos puntos de vista, basados no en una observación neutral, sino en una inmersión etnográfica que desea y que se posiciona sobre aquello que está practicando mutaciones comunicativas entre cuerpos, sensorialidades y edificios.

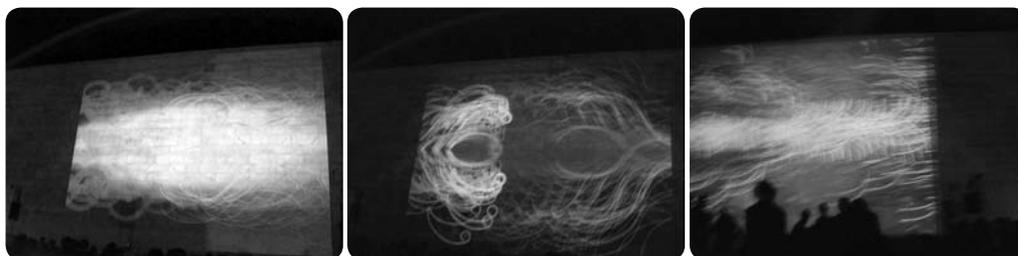
Ya en el título (*Disonancias*) se focaliza un proceso que rechaza armonías preconfeccionadas y dulcificadas, sea en el campo musical, tecnológico o visual. Este lugar se ha transformado en un intersticio temporal, debido a los chillidos no conciliantes y avasalladores de la música electrónica, que hurta toda síntesis unificadora, la fragmenta y la desentona, es decir, la hace disonante e inquieta,

la mezcla con culturas digitales a través de una mezcla de cuerpos, espacios e imágenes.

### Foto 1.

Libera *soundscape* y *bodyscape*

(las imágenes son del Profesor Canevacci)



Son muy pocos los que conocen este espacio que se desplaza sobre un escenario romano extraordinario. Quien ha escogido dislocar y revivir a Libera —transformando su edificio en un cuerpo viviente y pulsante, luminoso y móvil— son los grupos de jóvenes romanos disonantes que se relacionan con

La enorme pared blanco-racionalista se fragmenta en la noche, gracias a las intermitencias luminosas con las cuales fue modulada: de frente, racimos de herramientas tecnológicas disparan imágenes en forma de insectos sobre la piel láctea de travertino, mientras ondas sónicas sacuden compulsivamente cada linealidad perceptiva y arquitectónica. Sobre los escalones blancos y geométricos se sientan algunos jóvenes que fijan las imágenes proyectadas y los panoramas acústicos. Otros están de pie o se mueven en grupo. Sus vestidos denotan su pertenencia híbrida a las varias escenas irregulares y a las tendencias del multiverso juvenil romano. Sus cuerpos se mueven en sacudidas minimalistas, siguiendo, acompañando o anticipando cada vibración sonora con un cuerpo-mirada que se hace poroso en el acoger los impulsos que mueven su cuerpo como *bodyscape*, mientras simétricamente el cuerpo del palacio se hace *location* vestida del pulsar *transmedial*.

Como se ha dicho atrás, la terraza proyectada por Libera es muy poco conocida y vivida. Por causas políticas y urbanísticas el *Palazzo dei Congressi del EUR* se abre exclusivamente en los pisos cubiertos en ocasión de seminarios y exposiciones.

los grandes exponentes mundiales de la música electrónica.

Así es como Libera se libera de su estaticidad racionalista y coproduce disonancias lineales y geometrías asimétricas. Cada pared externa se cubre de *vjeing* luminosos. El efecto tecnocomunicacional modifica el lugar expositivo y lo convierte en espacio performativo, intersticio móvil del panorama urbano. *Magma Sónico*.

A esta terraza llega un músico trasgresor: Daniel Menche, quien durante un momento de pausa comienza a tocar con instrumentos y movimientos que no había oído ni visto. Para darse una mayor visibilidad, se sube en una mesa en el escenario y comienza su *performance*. Tiene una *cosa* extraña en la mano, un instrumento musical que él mismo ha construido, una especie de vara de cinco centímetros de ancho y treinta de largo, con micrófono y amplificador (literalmente) incorporado que usa en percusión con su propio cuerpo. Golpea su tórax con este instrumento, mientras panoramas sonoros se emiten y se repiten como excrecencias carnosas oscuras.

Después lo pone en su garganta oblicuamente, y sus gritos se captan sin que salgan de la boca,

cuando están por mover la laringe, un instante antes de que salga un timbre cavernoso y pulsante. Menche acentúa el ritmo de ese instrumento que golpea sobre diversas partes del cuerpo. Las ondas sonoras se subsiguen y golpean a las personas que se van acercando. El todo adquiere un poder atractivo y magmático fuerte. Un magma corpóreo y un sonido pulsante. El cuerpo como tecnología se une a esa “cosa” instrumento para convertirse en un pedazo de carne lleno de *software*. Si el posthumano es el tránsito que conecta cuerpos y tecnologías, aquí se concreta sonora y arquitectónicamente.

El sentido de aquello que aún hoy se puede llamar *noise* unifica todo aquello que está alrededor. Su presencia en escena mezcla su cuerpo (caja de resonancia) con su instrumento hipertecnológico: emite un pulsar aurático denso y líquido no reproducible en CD. La percepción multisensorial del evento puede llevarse a cabo solamente en ese momento y en ese espacio. Daniel Menche busca llenar el espacio entre las ondas acústicas y el público a través de una energía pulsante y disonante que atrae. El instrumento de esta música es un atractor: *un atractor de sonidos-fetiches*. Es una música somatizada, no en el sentido patológico; más bien en el sentido de injertos digitalizados imprevisibles entre los sonidos roncados de la laringe, los latidos del corazón, el resbalarse de la piel, la fatiga de los pulmones y los golpes de la carne. Es un sonido orgánico que somatiza lo inorgánico. Un *sonido transónico* fuertemente emotivo. El espectro de las frecuencias alcanza sus límites máximos casi insoportables.

La música es sangre pulsante que corre con los insectos visuales de la pared. Este tipo de evento desafía aquello que se entiende tradicionalmente por música y conecta hacia una indisciplina emo-

tiva. El uso contemporáneo de la luz es un bisturí quirúrgico que modifica la sensorialidad perceptiva. Un pulsar repetitivo de sonidos-imágenes que desmoronan cualquier unidad narrativa (introducción, desarrollo, final): se puede entrar y salir en cualquier momento de este panorama sonoro disonante.

Proyecciones insectiformes modifican la percepción de la arquitectura que, de obra estática, se transforma en cuerpo viviente. Las disonancias son video, arte sonora, espectros de luz, sonoridades compulsivas, corporalidades estridulas, arquitecturas movidas en un chillido en el oído. Este evento es significativo en la medida en que favorece la difusión de mutaciones materiales/inmateriales del panorama metropolitano. Una metrópolis, entonces, se hace tal cuando logra modificarse temporáneamente y generar en sus panoramas las múltiples perspectivas fluctuantes de una *metrópolis comunicacional*. Y estas dimensiones comunicacionales y visuales resignifican lugares, espacios, zonas e intersticios.

El *Palazzo dei Congressi* se hace fetiche sonoro que emite sonidos disonantes. Música espaciada. Libera, escucha; Menche que lo oye.

### Gasómetros liberados

Cerca a Libera, en Roma, hay un área industrial que se está transformando —como en todas las grandes metrópolis— en otra cosa. Las modalidades de esta transición del moderno industrialista a la metrópolis comunicacional se puede verificar a través de este lugar, que se convierte en una zona nocturna y que cambia su identidad y su “naturaleza” de construcción edificada para el gas. Transformar un lugar proyectado para el trabajo industrial en un espacio apto para módulos





performativos, ese es un proceso de desafío. Un tránsito que se vuelve significativo para escenarios urbanos no predispuestos a fines comunicacionales que, por esto mismo, se ofrecen como una *location* sorprendente, en cuanto no se presta apoyo a la obra pero la coproduce, gracias a la dislocación procesual.

En esta prospectiva, el gasómetro se convierte en una obra luminosa y sonora. Los gasómetros pueden volverse espacios teatrales, expositivos, botánicos y seminariales. Todo se hace posible en el extraño cuerpo cilíndrico. Es sorprendente cómo se integra dentro de este cuerpo (el cuerpo gasómetro) el fetichismo que lo anima, lo posee, lo hace vivo y fluido después de una centeneria quietud, monofuncional.

Un fetichismo visual y sonoro lleno de huellas al neón: durante la *Noche Bianca* del 2006, él también se hizo blanco, fue iluminado por luces geométricas que rediseñaban su cuerpo, como un *maquillage* que restaura un cuerpo prematuramente envejecido y lo rejuvenece. De su interioridad cilíndrica se emiten músicas electrónicas fluctuantes que acompañan su resurrección: así el gasómetro ha bailado acompañado por la música y por la luz durante una larga noche, sorprendiendo y maravillando a quienes lo percibían como hierro oxidado. El gasómetro de repente se hace instrumento y composición de músicas luminosas.

## Foto 2.

Roma 06: los ritmos del gasómetro



## Pan Sonic-Pan Sprawl

El espacio define el sonido. En una vieja fábrica en la periferia de Roma, algunos intersticios se abren entre columnas asimétricas que sostienen el edificio. Una especie de *loft* oscuro. El dúo de Finlandia *Pan Sonic* está en un ángulo, con el computador como su instrumento musical y con una estaticidad corporal inquietante que contrasta la contemporánea movilidad performática. Sobre una pantalla se proyecta un cubo negro. Apenas comienza la música, rechinan entre ruidos postindustriales y rasguños electrónicos —porque *todo es sonido* como canta su nombre— las distorsiones acústicas emitidas por el juego de las frecuencias, que alcanzan alturas que no se pueden registrar en CD, que producen distorsiones gráficas del cubo negro que empieza a doblarse bajo la influencia





de la presión de las ondas sonoras; el cubo se fragmenta y produce líneas vibrantes y oblicuas. En algunos momentos se convierte en una delgada cinta negra, casi plana, geometrías vibrantes por las variaciones tímbricas emitidas por el *pan sonic*. El ruido del sonido es fuerte, *pánico, a veces fortísimo y acelerado, rasga cada posibilidad electroacústica*. Los dos quedan siempre quietos en medio del estruendo, apenas mueven las manos sobre el teclado, el rostro impassible, la expresión lejana, triste e indiferente, el cuerpo derecho y ligeramente inclinado hacia sus visores para seguir o perseguir las torsiones tímbricas sobre el *display*.

El concierto, después de un comienzo tosco, se basa en la búsqueda de frecuencias sucias, encuentra tensiones residuales, intenta calmarse en revuelos acústicos electromagnéticos: pero se “siente” que los *panasónicos* están buscando el clímax. De hecho, en un *crescendo* paroxístico, un diluvio de aceleraciones ruidosas sumerge el *loft*. Es tensión y algo que tiene que ver con la angustia. Tal vez es la angustia del grupo, la tristeza *panasónica* que se incorpora ayudada por frecuencias que taladran. O, tal vez, es el contacto entre agonía y orgasmo que se busca en las alteraciones corporales y mentales (*transe*).

El cuadrado negro se tuerce hasta lo inverosímil, casi que se convierte en una delgada línea negra que se dobla sobre sí misma, como si la blanca

de la pantalla se esforzara para aplastar cualquier vibración oscura y llevarla a la invisibilidad a través de una engeguedora vibración sonora. El clímax del concierto llega como un susurro tenebroso hecho de percepciones paroxísticas, sonoridades somatizadas y residuos sorprendidos.

La música diaspórica se aplica a lo que Paul Gilroy afirma para el *Atlántico Negro*, donde la “contaminación líquida del mar comportaba la mezcla y el movimiento” (2003, p. 33). Desprenderse de las raíces (*roots*) significa salir de algo oscuro que inmoviliza, que sumerge y que lega de un modo uniforme a una identidad territorial, racial, étnica o sexual que depende de un pasado inmutable. Desarrollar una etnografía de los caminos (*routes*) como itinerario, encrucijadas, atravesamientos sonoros introduce – en el propio paisaje tímbrico y corporal – restos, residuos, esquirlas que se reúnen acústicamente en las fisuras disonantes de la metrópolis comunicacional.

Creo que este es el contexto contemporáneo, no sólo de la percepción, sino de la composición, que por eso se define “música”, porque las músicas contemporáneas o son viajeras e itinerantes, o son sólo repeticiones. El itinerario no se define a partir de su comienzo o desde su fin; es más bien procesual y se compone en su mismo hacerse, un hacerse compositivo que no se encierra dentro del círculo filosófico hermeneúutico, pero que desea llenar toda circularidad armónica y rebosante.

No es posible afirmar que el componer y el escuchar la música contemporánea estén basados en *roots*. Este tipo de música está muerta, es repetitiva, está acabada, es *raíz cariada*. Mi perspectiva es la de acercarse a los recorridos del escuchar músicas diaspóricas, compuestas en el atravesamiento desarraigado.

Desde esta perspectiva, algunos intersticios de las metrópolis contemporáneas se vuelven un laboratorio sonoro, gracias a que los conceptos tradicionales de ciudad y de metrópolis han sido puestos en discusión. Es una interconexión que surge prepotente y asordante (para quien la quiera escuchar) entre músicas, etnografías y arquitecturas. En sus intersticios comunicacionales

emerge el ritmo *sprawl*. Lo *sprawl* es conglomerado acústico. Rompe con las raíces de la memoria. La memoria se escucha sobre la base de lo idéntico. La *repetición* es su instrumento y su ética. Un aria que se repite hasta que no haya entrado en el cuerpo para domesticarlo. La aritmia decompuesta del *sprawl* es la *iteración*: que desarrolla variaciones mínimas de un tema basadas sobre el no idéntico, que acompaña el reconocimiento de zonas atonales inexploradas.

Sonidos figurativos, grafismos sonoros.  
Sonoridad óptica: **eróptica**

El contexto sonoro del *sprawl* es la nueva metrópolis comunicacional. La relación espacial entre música-no música la propone Murray Schafer, para quien:

La música producida en lugares públicos no necesita de silencio, se mezcla con todos los otros sonidos presentes. Frecuentemente no tiene ni un inicio ni un fin, porque se pasa a través, o tal vez es ella que nos pasa de lado. No busca paredes de protección o un público recogido que la aprecie. En términos de conciencia sensorial, podemos decir que mientras la música que se toca en un concierto anima un escuchar focalizado (y una visual focalizada), la música al abierto estimula un escuchar periférico, involuntario en *sottofondo*. (2001, p. 351)

Quiero subrayar la relación entre la experiencia de lo *sprawl* y la percepción/composición de músicas alterantes. Y, entonces, escuchar los *Pan Sonic* (de un sonido pánico) redefine el escenario sensorial del ruido. Los *Pan Sonic* tocan la fisicidad del ruido en la música. Cualquiera máquina, también las autoconstruidas por los *Pan Sonic*, por Daniel Menche o por un gasómetro, produce música: o mejor transforma lo residual en sonoro. En el percibir el paso de la música al sonoro se difunde una *fisicidad sonora*, cuyo sentir no es másailable, sino perforante. Músicas que atraviesan y llenan.

## Grafismos sonoros

Escuchar la música etnográficamente configura un *olvidar activo*. Esto quiere decir que una aproximación antropológica a la música es un sentir que no se limita al oído, pero que compromete el entero tejido corporal para escuchar lo inescuchable. El sentir musical hacia el cual me siento atraído es aquel que todavía no se ha escuchado o imaginado. Cuando encuentro este tipo de música, me encuentro inmerso en un panorama sonoro y corpóreo, *Soundscape* y *Bodyscape*. La antropología de la música no define su objeto de estudio en las músicas étnicas (la alteridad externa percibida como *exotic worldmusic*) o en las músicas folclóricas. Tanto menos contribuye a continuar la distinción entre la música llamada culta (o clásica) y la música llamada de masa.

## La antropología de la música va más allá

Hay que atravesar la obra III para piano de Beethoven para sentir la muerte de la dialéctica, con la abolición del tercer movimiento, y con ello el final conciliatorio de la síntesis. Hay que atravesar las músicas electrónicas de Aphex Twin, un doble singular, o los cantos a través de los cuales un bororó (cultura nativabrasileña) exprime su *choro*, aquel llanto ritual que acompaña su funeral, junto a las escarificaciones y mutilaciones para manifestar el dolor y el placer, con el propio sufrimiento, el sufrimiento del muerto, y poder evitar su regreso (Canevacci, 2007b).

*Classics*, de Aphex Twin, comienza con un *dedgiridoo*, cuyo sonido continuo y “cavo” —emitido por un soplo que atraviesa simbólicamente el largo campo de eucalipto— se acompaña con sonoridades de matriz electrónica. Cada sonido es extranjero en sí mismo, y en tal proceso se vuelve familiar. Esta doble compulsividad —hecha de aceleraciones improvisadas y recíprocamente ajenas— provoca un escuchar neutro y tradicional. En el *opus* III, Beethoven inventa un ritmo sincopado que parece salir de un



tugurio de Nueva Orleans para terminar en una extensión interactiva en tres notas: un adiós, en la forma de sonata basada en el canon del tercer movimiento junto con un adiós a la síntesis hegeliana que trata de resolver las oposiciones dialécticas de los primeros dos movimientos.

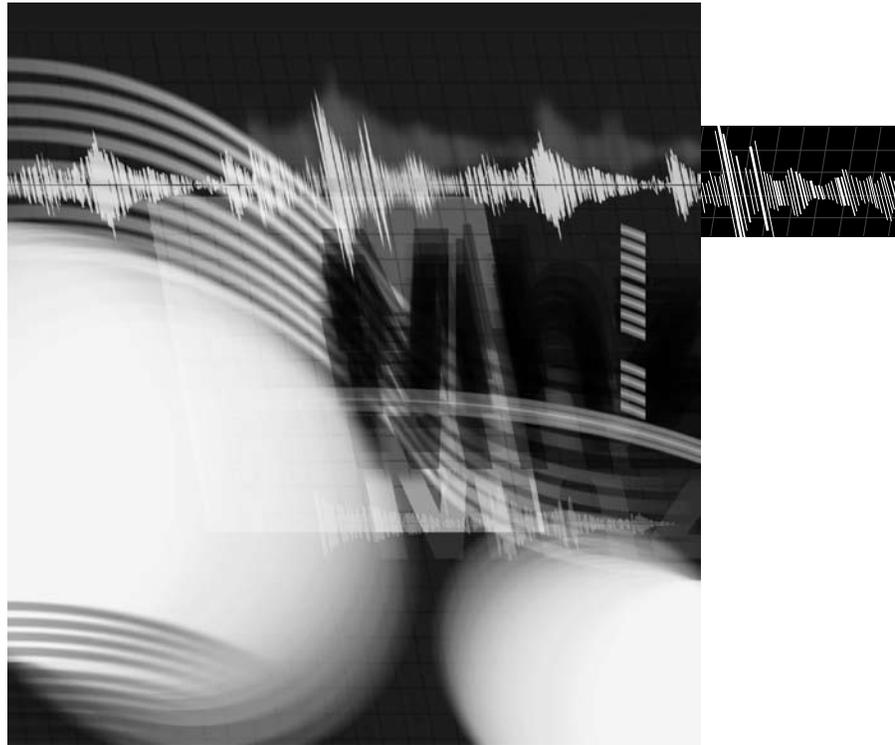
En fin, los bororó, en sus variaciones cantadas, acompañadas por las maracas, buscan anular el poder del monstruo que regresa y transformar su cráneo (limpiado con afecto y cuidado para después ser limpiado y adornado con plumas) en 'obra de arte' sagrada que debe yacer, pacificada entre los antepasados.

### Formas musicales diversas atravesadas por un escuchar etnográfico que se apasiona por sonoridades inéditas

Otra figura relativamente nueva es la del *sound designer*: esta exprime una atmósfera sonora que se relaciona con la dimensión visual en el componer partituras para el cine. Cada elemento sonoro es parte constitutiva del panorama visual-sonoro diseñado. Piénsese en la célebre secuencia de *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, con la "voz solista" de los helicópteros que acompañan la cabalgata de la Valquiria de Wagner junto a los disparos de ametralladoras ligeras, explosiones de bombas de Napalm, gritos de soldados y lamentos de heridos. La partitura de este texto es un ejemplo del grafismo musical contemporáneo y de aquel conjunto de fluidos sonoros que, transferidos y mezclados en la cinta, producen un *soundscape*.

### Grafismos sonoros híbridos

La etnografía de la música cancela las distinciones canónicas de música clásica, de masa y popular; busca intersticios, atravesamientos, mixturas y sincretismos. El cabalgar de las valquirias en *Apocalypse Now* no es clásico, pero sí híbrido gracias a su mezcla de sincretismos sonoros, ruidos

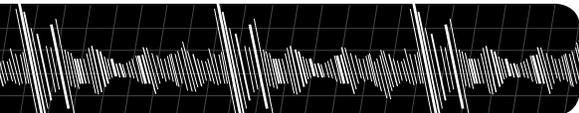


sincrónicos y aceleraciones gráficas. Coppola y su *sound designer* disuelven el aura de las valquirias y liberan una filología sonora que no es fiel. O, mejor, expresan su fidelidad textual y traicionan la identidad repetitiva del siempre igual.

La música de Beethoven, de Aphex Twin, de los bororó o de *Apocalypse Now* rasguña. Es música que corroe el sentir conocido que expande y vuelve extremos los vértices sónicos con emisiones de ondas que no han sido todavía escuchadas. Esta es la música extrema, mezclada de imágenes que perturban la quietud de la visión normalizada. Es música fruto de un sentir extremo, música en suspensión de respiro continuo.

En el grafismo sonoro, no sólo el oído, sino el cuerpo entero están destinados a un escuchar visionario desinteresado en reconocer (encasillar las notas dentro esquemas conocidos): concentran en un desafío constante que se experimenta en el inaudito. Esta música visual desarrolla sensorialidades inescuchadas hacia el placer del inexplorado y no del repetido.

Experimentar alguna cosa que busca y explora más allá no sólo implica una renuncia en



cuanto una aséptica oposición a cada armonía, ya sea musical o social, sino que fluctúa entre las disonancias de timbre y composición, que estremecen el cuerpo que escucha. Las disonancias se unen al *cuerpo rasguñado*. Grafismos corpóreos. Estas disonancias no se pueden concebir como renunciadas, sino como oposición que supera. Disonancia en contra de toda síntesis político-expresiva y en contra de cualquier placer auditivo.

El roce, el chirrido, el rasguñar entre fuentes diversas y subjetividades diferentes hacen que se experimente la alteración: no la vulgar imitación. Entre las irregularidades rítmicas y tímbricas se deben establecer conexiones compuestas por roces. El roce es un constante fluir que modifica y altera la propia superficie. El roce es el perder parte de la propia superficie corporal, sobrecalentar, des-pellejar, escocer y hacerse injertar trazos ajenos para incorporarlos, regenerarlos entre los propios espacios irregulares. Este rasgar y hacerse rasgar por el otro sonoro no es una garantía contra la duplicación impresionista: es un cuerpo sonoro intersticial que se debe experimentar y renovar en la improvisación irregular, dislocada y disonante de las propias elecciones musicales.

## Referencias

- Canevacci, M. (2007a), *Una stupida fatticità. Feticismi visuali tra corpi e metropoli*, Milano, Costa&Nolan.
- (2007b), *La linea di polvere*, Roma, Meltemi.
- Gilroy, P. (2003), *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*, London, Verso.
- Koolhaas, R. (edit.), (2001), *Project on the City* (2), Kohn, Taschen.
- Murray Schafer, R. (2001), “Musica/non musica”, en *Enciclopedia del novecento*, Torino, Einaudi.

