

En Pausa - Prefacio

Reflexión - JL Maire

En un bosque de la región del Lacio, unos investigadores analizaron los sonogramas obtenidos de las grabaciones del canto coral de pájaros de diferentes especies. Durante el amanecer y el atardecer, los cantos de pinzones, reyezuelos, trepadores, carboneros o pájaros carpinteros ocupan un mismo campo de frecuencias, y los cantantes ajustan su interpretación para que no se produzcan cacofonías. El hecho de que los pájaros no eviten solaparse, algo que podrían hacer cuando los demás están en silencio, demuestra una coordinación de escucha e interpretación aprendida a lo largo de mucho tiempo. El canto colectivo, que se extiende como si se tratara de una partitura de relevos y repeticiones, es, además, una expresión sonora de las relaciones de vecindad y de escucha colectiva. Como explica Vinciane Despret, el territorio abierto por esta polifonía crea modos de atención hacia el propio canto y hacia los demás, y se convierte en un espacio animado, vivido y habitado. Las comunidades de pájaros de estos bosques viven con un modo de escucha específico y diferente, redefinido cada día, pero aprendido en colaboración. Escuchar implica un medio para que el sonido pueda resonar y una atención que responda a este resonar.

Entonces, ¿cómo podemos hablar de esa actividad, que llamamos escuchar, diferenciada de un simplemente oír? Nuestras maneras de escuchar, o tipos de escucha, los términos que usamos para referirnos a este sentido y el conjunto de disposiciones corporales y sensoriales (formadas culturalmente) que adoptamos en su práctica se han desarrollado paralelamente a nuestra propia tradición cultural y a la creación de las tecnologías del sonido.

Pensar la escucha es, por esta razón, no olvidar la diversidad de maneras de escucha descritas por la etnomusicología, cada una de ellas modulada en un contexto histórico determinado y dirigida a unas prácticas sonoras y musicales específicas. Así, podemos hablar, entre otras, de una escucha extenuada y exhausta por parte de los intérpretes y oyentes de las canciones tradicionales al-Ghina al-San'ani de Yemen; la escucha melancólica de los neyzen (intérpretes de ney de Turquía), en donde la música puede definirse como la relación espiritual entre dos notas y en la que escuchar es aceptar el dolor de la separación como un medio de anular el yo; la escucha abismada e inaudible de los apùap/kamyurá, los shipibo-konibo o los kīsêdjê/Suyá, entre otras muchas comunidades del Amazonas, para quienes ciertas músicas rituales fundamentales para la comunidad son transmitidas por animales, plantas o antepasados; o la escucha transformadora (bhāva), corporal y mentalmente, cuando se dirige a un sentimiento o emoción (rasa) en el contexto de la música tradicional indostaní.

En nuestra tradición de pensamiento existe una forma específica de escucha denominada «el arte de escuchar», que constituye el soporte y sustento de la estética musical occidental. Surgió a finales del siglo xviii en Europa y fue poco a poco implantada en las salas de conciertos y ensayada en el incipiente ámbito doméstico de la burguesía. Se trataba (y se trata) de una modalidad de escucha que pretendía buscar la atención plena, la eliminación de cualquier distracción y sumergir al oyente en una comunión interior con la obra. Este,

educado e instruido para tal finalidad, utilizaba todas sus capacidades cognitivas y emotivas dirigidas a comprender, reducir y estructurar una obra, ofrecida, además, como la intención de un compositor; mientras que, por otra parte, debía silenciar cualquier reacción corporal o interacción social. El «arte de escuchar» quedaba pues vinculado estéticamente con un pensamiento de la música como inmaterialidad, una actividad monosensorial e introvertida. El oyente, en fin, debía estar siempre dispuesto a ejercitar la abstracción y la objetivación.

Sin embargo, la escucha atenta a un sonido o a una manifestación musical no es un ejercicio reducido de objetivación, como pretendía esta modalidad, ni tiene nada que ver con el cálculo o con una actitud del sujeto dirigida a juzgar y desentrañar un cuerpo sonoro. La escucha es fundamentalmente irreplicable, o como recuerda Jean-Luc Nancy, es esencialmente sin garantía, está tendida hacia un sentido posible, no hacia aquello que está por significar, sino aquello que violenta la significación.

Por ello, la escucha, lejos de ser monosensorial, desborda siempre el registro de la percepción auditiva. La idea de un cuerpo sonoro que sólo se propaga al emitir un sonido no da cuenta de su extensión en vibraciones, las del cuerpo sonoro que lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí. Como apunta Michel Chion, la música/sonido covibra con nosotros. La resonancia es, por tanto, simultáneamente la del cuerpo sonoro resonando y la de nuestro cuerpo (oyente y oyendo) que no puede dejar de escuchar. El sujeto que se constituye en la escucha es un sujeto que surge a partir de esta resonancia, no es aquel que permanece, silenciosamente, en la propia inmediatez de uno. Es un sujeto que resuena o un sujeto resonante.

Este concepto de resonancia permite cuestionar aquellas teorías estéticas que ubican la música en lo inmaterial, puesto que la materia sonora no deja de persistir en su materialidad: es voluminosa y llena el espacio. La estructura binaria de la materialidad de las cosas y la inmaterialidad de los signos (central en el pensamiento occidental de la modernidad) queda disuelta, siguiendo los textos de Veit Erlmann, gracias a esta noción de resonancia. Se trataría, entonces, de pensar la escucha de una manera simultánea entre un «sí mismo» (con todo el encadenamiento de recuerdos, conocimientos, sensaciones) y «un mundo» (el lugar de la resonancia); ambos acordados en la resonancia de uno a otro (como la afinación, inestable por momentos, de dos cuerdas simpáticas).

Algunas de las prácticas sonoras del siglo xx y muchas de las actuales podrían describirse como el intento de recuperar algo así como una escucha resonante, en donde la resonancia y el espacio, la escucha colectiva y la corporalidad son especialmente atendidas y cuidadas. Este es el caso de la escucha profunda (deep listening) de la compositora Pauline Oliveros, en la que se pretende amplificar nuestra atención cuestionando aquello que oímos y la forma en la que lo oímos, mediante una práctica, además, que consiste en no rechazar lo que nos incomoda o nos resulta irrelevante desde el punto de vista sonoro. Un camino, por tanto, en el que con cada paso orientamos nuestra escucha hacia la inclusión de todo lo que ocurre en nuestro espacio sonoro.

Otras prácticas sonoras pueden leerse como intentos para recuperar la emoción para la escucha. Emoción no en el sentido «emotivo» definido por la psicología, sino en el que muestra la manera en que se pone en cuestión la subjetividad del sujeto, como una manera de mantenerse perdiendo la base o de encontrarse encima de un vacío.

A partir de aquí, surge la posibilidad de habitar el espacio que se abre con la escucha. Por ejemplo, en los conciertos del compositor y clarinetista suizo Jürg Frey, el intérprete se encuentra en una atención extrema de escucha, es también un oyente en sí mismo en estado de «permeabilidad». No surge lo que habitualmente llamamos una interpretación, sino la posibilidad de experimentar un «aquí estoy», estoy vivo con el sonido y decido mantenerme y comprometerme con lo que está aconteciendo.

Comprometerse es estar dispuesto a dejarse conmover por la música/sonido. En la música tradicional sufí, la palabra tarab nombra un significado relacionado con la «conmoción» y, por extensión, con la vibración y emoción musical. Estar conmovido ante el espacio que deja la música/sonido no pasaría por dejarse llevar por la duración que nos marca, sino por ocupar ese espacio, escuchar para poner en libertad lugares (un espacio, como en las músicas del colectivo Wandelweiser, en el que el oyente puede encontrar su tiempo). En definitiva, un lugar y un tiempo en los que pueda darse una comunidad.

Esta palabra, comunidad, forma parte de gran número de colectivos musicales que surgieron a partir de la década de los años 60 y 70, pero aparece una y otra vez reforzada en los discursos de algunos intérpretes y compositores actuales. En ellos, la escucha es el medio siempre formulado y reformulado desde el que surge una posible comunidad. La grabación con el título *The Tamburas of Pandit Pran Nath* de La Monte Young y Marian Zazeela, publicada a finales de los años 90 y reeditada recientemente, no solo muestra el ejercicio irreplicable de una afinación, sino la oportunidad de acceder a una comunidad de escucha aprendida y transmitida a lo largo de muchos siglos. Comunidad de la escucha, en este sentido, no tiene un origen al que volver, ni un final en el que quedar suspendidos por siempre: nombra el lugar de la resonancia donde ya no se es idéntico a sí mismo, donde se está expuesto a la música/sonido, donde surge el otro al que poder escuchar.