

Spectral Thinking and Representation

Pensamiento espectral y representación

DAVID PUC

Compositor y artista sonoro
davidpucgarcia@hotmail.com

Keywords

semiotics, degeneration, deep listening,
spectromorphology, musical poetics.

Palabras clave

semiótica, degeneración, escucha profunda,
espectromorfología, poética musical.

Abstract

The author sets out to explore what he calls the spectral thinking of music. The first part is developed through his experience and the knowledge that configures a poetics of musical experience. In the second part, semiotic thinking is approached as a structure in the representational order that outlines ways to easily understand the levels of perception, reception and listening.

Resumen

El autor propone explorar lo que llama el pensamiento espectral de la música. La primera parte del ensayo es desarrollada a través de su vivencia y el conocimiento que configura una poética de la experiencia musical. En la segunda parte se aproxima al pensamiento semiótico como una estructura en el orden representacional que delinea maneras de comprender con facilidad los niveles de percepción, recepción y escucha.

Recibido: 27 de enero de 2024 Aceptado: 10 de junio de 2024

En este texto¹ se propone la aplicación de un enfoque semiótico analítico a la experiencia de la escucha. Esto tiene por fin entender la relación de dicha escucha con el sonido y ofrecer un modelo de representación que muestre una lógica organizativa de sentido en el tema. He utilizado la semiótica peirceana por pertenecer a un sistema analítico en el que algo representa algo para alguien en alguna forma o razón, es decir, produce una relatividad de sentido aplicable a las prácticas artísticas. La triada que sustenta se desglosa en las categorías de cualidad, relación y ley, derivando los elementos sígnicos: representamen, objeto e interpretante. Las tres categorías coinciden con el fenómeno sonoro de timbre, voz y escucha. En esta aproximación me detendré en la tercera categoría para, lentamente, acercarme a la primera al final del texto.

1. Del espectro

Un espectro es una piel con zonas erógenas móviles; tegumento palpitante con rugosidades, lunares y poros, suavidades y asperezas, con partes lisas que tienen la posibilidad de organizarse y desorganizarse, de estriarse en un latido constante.

Es un territorio, un área, una región; una mancha fluctuante de la que brotan gamas de cualidades que se esparcen y vibran en todas direcciones.

¹ El trabajo reflexivo fue realizado en el Seminario/Laboratorio Educación, Arte y Signo del Cenidiap, 2023.

Éstas mutan y resuenan entre sí, actuando como una multiplicidad de frecuencias que conforman un solo timbre; configuran un campo fásico,² condensan un mismo espacio.

Un espectro es una suerte de cartografía dinámica de un territorio de conceptos, ideas, saberes o sentires. No es un conjunto de elementos hilados entre sí a modo de un collar o de una constelación. El espectro se diferencia del conjunto en cuanto que este último es una colección de cosas definidas que comparten alguna característica en común. En contraste, todo espectro implica una morfología que cambia en un continuo temporal.³ Su forma no es estable, sino que es arrebatada constantemente; es densificada y amplificadas, tiembla; es “una ondulación a la que el dibujo nunca hace otra cosa que aproximarse”.⁴

Si se forman órganos en esta piel espectral es solo a causa de sus posibilidades de mutación constante y, de lo que, en un determinado momento, se

² Por campo fásico entiendo la multiplicidad de fases que conforman un solo sonido. Siendo una fase, “el intervalo temporal entre una alteración del campo acústico y otra”. Karlheinz Stockhausen, *...Cómo transcurre el tiempo...*, Argentina, Universidad Católica Argentina, 2008.

³ Denis Smalley, “Spectromorphology: explaining sound-shapes”, *Organised Sound. An International Journal of Music and Technology*, núm. 2, Reino Unido, 1997, pp. 107-126. Smalley propone la espectromorfología como herramienta para describir y analizar la experiencia de escucha, que considera el contenido frecuencial que conforma un sonido (su espectro) y los cambios de su forma a través del tiempo (su morfología).

⁴ Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, Argentina, Amorrortu, 2007, p. 12.

escucha de ella. Onda que se vuelve partícula estable ante el ojo que la observa. Hay algo que nos llama y, al voltear, lo delimitamos en el parpadeo de nuestra mirada.

A través de la escucha, el incesante continuo se va definiendo lentamente: aparecen segmentos y estratos, se perciben picos y valles, se reconocen colinas o senderos. Poco a poco se van estabilizando sus frecuencias específicas, al grado de poder aislarlas y clasificarlas para su análisis. Se van filtrando en bandas de ruido y, si el corte es lo suficientemente fino, aparecerán tonos puros. El flujo se cristaliza, se presentifica en objeto. Es decir, toda forma y su definición es resultado del filtro (la escucha) que usamos para moldearla, para dejar fuera (al mismo tiempo que dejar pasar) cierta información.

Por ejemplo, podríamos pensar espectralmente la concepción de ruido y nota (que aquí llamaremos tono, dadas las fuertes connotaciones musicales de la palabra) que menciona Denis Smalley.⁵ Estas dos nociones delimitarán los márgenes de nuestro espectro: el ruido blanco (*white noise*) es la mayor saturación, la mayor densidad, la mayor apertura e indefinición, consta de todas las frecuencias posibles que actúan a la misma intensidad, al mismo tiempo. De ahí su nombre, por analogía con la luz blanca, la cual es la suma de todos los colores del espectro de luz visible. Este ruido consta de una densidad espectral tal que no es posible la identificación de las frecuencias que lo conforman, no está orientado o encausado hacia un centro, sino que es percibido como una saturación devoradora, como una textura que engulle cualquier intento de definición formal.

⁵ Denis Smalley, *op. cit.*

Podríamos entender ese ruido blanco más como un ruido holofónico⁶ o ruido virtual de infinitas posibilidades de actualización; caldo de cultivo sonoro. Sin embargo, éste puede ser filtrado, restarle información, eliminar ciertas frecuencias en favor de otras (para hacerlas aparecer), irlo coloreando, encausarlo hacia una banda determinada.

Un ruido azul o un ruido rojo toman sus nombres por las frecuencias que resaltan en ellos, ya sean graves o agudas. Luego podemos delimitarlo más, llevarlo hacia una zona de tonicidad, es decir, disminuir sus posibilidades para hacer aparecer un sector que gravita hacia un tono, a una serie armónica con una frecuencia fundamental, un centro tonal.

El tono puro es la máxima estrechez, ahí solo cabe una frecuencia, ni siquiera su serie armónica tiene lugar. Se nos presenta como un absoluto, aunque sea únicamente la partícula más cristalizada de un infinito ondulante. Una gota que salpicó del continuo océano.

De manera inversa, a un tono puro se le pueden ir añadiendo frecuencias, irlo complejizando hasta el grado de la irreconocibilidad excesiva y desbordante del ruido. El filtro se abre para dejar pasarlo todo, hasta no filtrar nada.

Entre esos dos extremos hay un inmenso espectro del cual pueden emerger diversos timbres, sonoridades, texturas, colores, sensaciones que devendrán en voces, objetos sonoros, llantos, gritos, llamados, motores, choques, disparos, revueltas y revoluciones, un silbato azteca de la muerte, una marcha de protesta, el vómito

⁶ Textura musical propuesta en Panayiotis A. Kokoras, "Towards a Holophonic Musical Texture", *JMM: The Journal of Music and Meaning*, núm. 4, invierno de 2007, sección 5, <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=4.5> Consulta: 23 de abril, 2023.

multicolor de *performers* asiáticas, el *techno* de una *rave*⁷ *underground*. En esta bastedad pueden manifestarse y convivir todo tipo de formas, esto dependerá de nuestra escucha.

En una misma banda de frecuencia suficientemente ancha puede encontrarse un aleteo, un último suspiro o el tinnitus de un oído traumatizado. Pero, podemos pensar en un espectro no tan amplio, aquel que contiene a la voz y el canto, a la palabra y el fonema, al llamado y el grito, a la risa, el murmullo y el susurro, al gemido, al rezo y el balbuceo. Todas formas que resultan de un accionar de pliegues húmedos en la garganta y que tienen una relación con la significación (ya sea para dirigirse a ella o para olvidarla). Podemos pensar que el murmullo y el susurro comparten ciertas frecuencias, que el llamado y el balbuceo forman parte del mismo centro tonal, o que entre grito y llanto solo hay una diferencia de ataque; incluso podríamos hacer un análisis espectral para encontrar la banda de ruido que comparten el rezo y el gemido. A veces se puede tocar de oído, pero en otras ocasiones es necesario ese análisis frecuencial para encontrar relaciones o modos de manifestación, de llegada a la existencia. Habría que delimitar parámetros de intensidad, duración, densidad, de relación, potencia y cualidad.

Entre ruido y tono, lo que se modula (aquello que muta) es la densidad espectral, la tonicidad, pero este parámetro no nos serviría para incluir al silencio dentro del mismo espectro. Entre ruido y silencio podríamos modular la intensidad, el volumen o tal vez la misma presencia de la conciencia, haciendo resonar las cuerdas de calma, atención, serenidad o las de preocupación, estrés, ansiedad. Aquí dejamos de lado al tono, pero podemos encontrar una banda que permita integrarlo; será cuestión de experimentar.

⁷ Tipo de fiesta de música electrónica.

Entre reverberación y eco hay un espectro conformado por la modulación del tiempo en que las reflexiones del sonido llegan a nuestro oído. Cien milisegundos son necesarios para diferenciar un sonido de su eco, antes de eso estamos en el territorio de la reverberación, y es en éste que ocurren los fenómenos nombrados como *chorus* y *flanger*.⁸ No son entes, sino formas que se manifiestan en el transcurrir de una morfología espectral. Fluctuaciones energéticas que van estabilizando una manera particular de fluir (que van delimitando su ritmo). Topología de sintetizadores y pedales de guitarra eléctrica. Georges Bataille⁹ encuentra en un mismo espectro: erotismo, violencia, muerte y mística. Yo añadiría escucha tímbrica (ahora entiendo, cualidad) en el campo de la representación.

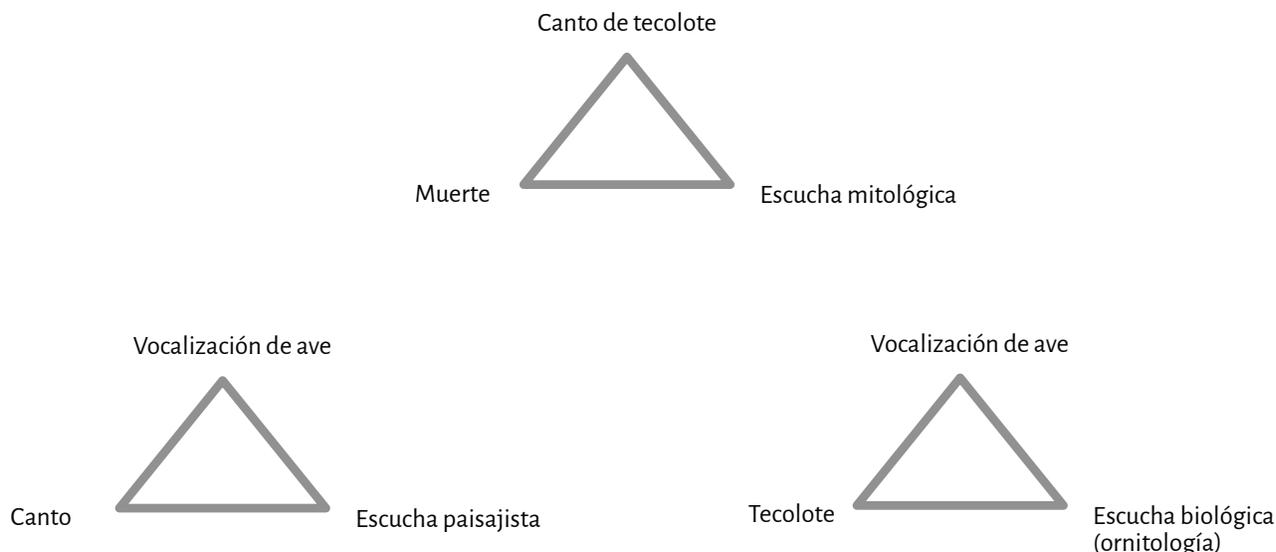
2. De la representación

La realidad que tomamos como verdadera es una naturalización signica: el dulce y colorido aliento que se desprende de la flor, el crepitar metálico que retuerce un techo de lámina al soportar una tormenta, el suave filo de una tierna mordida presionando la piel, las húmedas y saladas llamaradas blancas que se disuelven en la arena, el tráfico en la calle, el espacio donde me encuentro, la voz con la que hablo. Comprendiendo la semiótica peirceana, podemos decir que todo lo que amamos, odiamos o nos es meramente indiferente, todo lo que conocemos y podremos llegar a conocer, es signo e imagen.

Siguiendo a Charles Sanders Peirce, “un signo es algo primero (representamen) que representa algo segundo (objeto) para alguien tercero (interpre-

⁸ Ejemplos de efectos de audio basados en el tiempo (procesos que manipulan el tiempo de retardo de una señal).

⁹ Georges Bataille, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008.



tante)".¹⁰ Esta relación triádica conforma el proceso de semiosis con el cual se configura el mundo. Es decir, es por medio de la representación que podemos tomar algo desconocido y, de alguna forma, asemejarlo con algo ya conocido, para así incorporarlo a nuestra red de signos previamente aprendidos. La representación estabiliza la pura sensación, vuelve presente y manejable algo nuevo e inquietante. En el hábito, repetimos una y otra vez los signos para que el mundo empiece a existir y en esa danza se configura una imagen.

Para Gilbert Simondon, la imagen es (entre otras cosas) "una sensación espontáneamente renaciente, por lo general menos enérgica y menos precisa que la sensación propiamente dicha; todos los sentidos tienen sus imágenes [...] La imagen es el sustituto de la sensación, instrumento de actividad mental más manejable que la sensación

misma".¹¹ Ésta condensa situaciones o estados complejos, toma una multiplicidad y la presenta como unidad. La imagen es un signo ya estabilizado que hace manejable (vivable) una sensación, al mismo tiempo que la pone en relación con una red de imágenes orientadas a un sentido posible.

Si todos los sentidos tienen sus imágenes, podríamos pensar en imagen/escucha, imagen/olfato, imagen/gusto, imagen/vista o imagen/tacto, cada una con sus propias maneras de sentir y aproximarse a la realidad. Todas ellas afectadas e interconectadas entre sí, su separación es meramente analítica: tanto los brillantes agudos que parecen venir de un lado o del otro, como los bajos estruendos que retumban el pecho, son importantes en el momento que sentimos, configuramos y vivimos las imágenes de un

¹⁰ Humberto Chávez, *Marcos de organización. Propuestas inter y transdisciplinarias en modelos artístico-educativos*, México, Cendiap, INBAL, 2011, p. 10.

¹¹ Gilbert Simondon, *Imagen e invención*, Buenos Aires, Cactus, 2013, p. 22.

concierto. Esta red interdependiente conforma una sensación unificada en un organismo y da pie a distinciones del tipo interior y exterior. Es decir, produciría una imagen/cuerpo, una imagen/espacio, una imagen/tiempo, una imagen/mundo.

Dicho esto, me centraré en la escucha y su imagen. La escucha es (sin reducirla a lo audible)¹² la manera en la que percibimos, representamos y naturalizamos aquello que conocemos como sonido. Pertenece al ámbito pragmático que pone en relación múltiples signos (ocupa el lugar del interpretante). Para Jean-Luc Nancy, escuchar es tensar el oído hacia un sentido posible. Valdría la pena pensar que éste va a ser determinado por la red de imágenes que forma un interpretante determinado.

Pondré un ejemplo: el canto del tecolote es la muerte del indio. Algo representa algo para alguien. El canto del tecolote representa el fallecimiento de una persona para cierto escucha. Podemos usar este ejemplo de semiosis para señalar no solo una sino diferentes tipos de escucha. Primero, pensar el ulular de un tecolote como un canto, como si estuviera recitando algún tipo de concierto musical aviar para una audiencia humana; incluso podríamos ir más lejos y pensar que en esta situación no se sabe que se trata de un tecolote y solo se representa como canto cualquier sonido vocal emitido por un ave. Este tipo de relación es común en quien contempla un paisaje sonoro y cuya audición es más bien estética o incluso musical. Pero también podemos pensar otra relación signica: escuchar la misma vocalización y

tener los conocimientos necesarios para saber que se trata de un tecolote. Esta audición sería propia de un ornitólogo capaz de identificar aves a través del sonido que emiten e incluso poder saber cómo es que emiten ese sonido. En ambos casos mantenemos un mismo representamen, pero se ha cambiado el interpretante y con él, su objeto. Uno escucha un sonido que no reconoce del todo pero que le puede atribuir ciertas cualidades melódicas y lo nombra canto, el otro reconoce un cierto tipo de sonido que asocia con un ave en particular a la que nombra tecolote. Ambos interpretan el mismo sonido de maneras distintas.

Esa sensación que llegó a nuestros oídos se condensa en una imagen/escucha, la cual se va estabilizando en nuestro pensamiento por medio de la asociación con otras imágenes. Renace la sensación, pero ahora un tanto aviar (semejante a un pájaro), algo cántica (como si fuese canción), un poco tecolotoza (se parece a un sonido que haría un tecolote). En esta semiosis hay un momento en el que la renaciente sensación se estabiliza tanto que se vuelve piedra (se petrifica). Así, por medio del hábito, la imagen/escucha deviene objeto/sonido: aquello que se sentía pajarozo, se vuelve pájaro.

Sigamos con el ejemplo para tocar lo que Peirce entiende como una degeneración en primer grado de la terceridad. Una terceridad genuina sería la que mantiene en relación cada uno de los elementos del signo: el representamen, el objeto y el interpretante. La vocalización de un ave, el tecolote y el saber del ornitólogo que escucha. La terceridad puede estar degenerada en primer o segundo grado. En la degeneración del primer grado tanto el representamen como el objeto están en el mismo lugar. Ya no escucho un piar y pienso en un ave, sino que directamente pienso en el ave sin pensar en el piar. Mientras escribo

¹² “Lo audible es un universo infinitamente vasto y a la vez parcial: hay formas sonoras que existen en la imaginación y por el contrario, los meros fenómenos audibles no marcados por alguna intención humana, carecen de entidad simbólica.” Jorge Sad Levi, “Pensar en formas sonoro-simbólicos. Desarrollo de un concepto para el estudio semiológico del timbre”, *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 17, Argentina, 2020, pp. 60-85.

este texto escucho un ventilador sobre mi cabeza, no pensé “estoy escuchando un sonido que interpreto como un ventilador”, sino que directamente escucho el ventilador. Asumo una realidad. Esta es la escucha más cotidiana. Al caminar por la calle escucho coches, aviones, perros, taqueros, compradores de chatarra, a la Rosalía, ramas, guitarras, personas, tecolotes, guajolotes. Mi oído los da a todos por sentado, los cree reales y no se cuestiona de que son lo que yo escucho que son. No pienso que hay una representación elaborada por mi mente, sino que vivo esa realidad acústica como verdad. El canto del tecolote ya no representa la muerte del indio, y ni siquiera un canto, sino que simplemente es un tecolote. Esto es una relación dual, ya no hay una relación de algo con otra cosa, sino que algo se me presenta como idéntico a lo que representa. El perro es el ladrido sin pensar en el ladrido, solo en el perro. Estamos en el mundo de la segundidad. La imagen/escucha se ha cosificado en un objeto/sonido que es tomado como transparencia del mundo.

Con esto en mente, ¿podríamos decir que oímos (como captación de objetos/sonidos presentes) en lugar de escuchar (como una tensión que busca representar)? ¿Será el mero oír un tipo de escucha degenerada hacia la segundidad? En este sentido, ¿podríamos pensar en la audición como mera condición de posibilidad de la escucha, es decir, como mera recepción de vibraciones fonógenas y en el oír como una escucha pasiva de objetos estabilizados como creencia de realidad?

Propongo que sí.

Por otro lado, si la imagen es un tipo de signo que condensa sensaciones, la voz es un tipo de imagen que nos da indicios del cuerpo a quien se asocia, nos revela algo de quien la emite, su intimidad. Todo sonido está impregnado por las

huellas de las intenciones, acciones o fuerzas que lo produjeron: golpear una puerta con ira suena distinto a hacerlo con timidez, una garganta que ha perdido parte de las cuerdas vocales no suena igual a la de una soprano entrenada. La voz no es mera cristalización objetual, es siempre voz de. Es necesario que la imagen se vincule, represente a algo y nos revele el estado en que ese algo se encuentra, para pensarla como su voz. Puede vincularse con la percepción de las sutiles diferencias en el estado de un organismo, es decir, siempre está sujeta a mutación. Alguien con quien hemos convivido más cercanamente y por más tiempo tendrá mayor oportunidad de reconocer cambios en nuestra voz. Tal vez aquí el ejemplo del tecolote no sea tan adecuado, ya que pensar que un tecolote tiene voz sería poder reconocer cierta intimidad en dicha criatura, y no digo que no la tenga, solo cuestiono nuestra capacidad para reconocerla y más aún para notar sus sutiles cambios.

Si la voz es una imagen que nos remite a alguien más y la imagen/escucha es el sustituto de la sensación, ¿qué pasa con ese instante de pura sensación que da inicio a la semiosis? Este es el espectro de la cualidad, una sensación sin nombre, sin representación, una rojeidad antes de volverse color rojo, una imagen no como renacer sino como impresión o choque, imagen que es solo semejante a sí misma; a este estado de afección sensual es a lo que llamaré timbre.¹³

¹³ Vinculo el concepto de timbre con la categoría peirceana de cualidad debido a la relación con lo inefable y el aspecto casi fantasmagórico que suele atribuírsele. Dicha relación la subraya Jorge Sad Levi citando a Antoine Bonnet: “apenas nos permite acercarnos que inmediatamente se nos escapa, dejándonos en un abismo de perplejidad, como lo hiciera una nebulosa fugitiva, no dejando tras ella más que una estela opaca, huella efímera de su realidad inaprensible”. Antoine Bonnet en Jorge Sad Levi, *op. cit.*

Ese espectro cualitativo es lo que ha interesado a algunos compositores electroacústicos. Un ejemplo de esto podría ser lo que Pierre Schaeffer llama escucha reducida.¹⁴ En ella, se pretende alejarse lo más posible del carácter simbólico de un sonido. Se quiere vaciar la imagen/escucha de todo significado y representación para poder concentrarse en el comportamiento del sonido, en sus cualidades espectralmorfológicas.

Primero, se postula como objeto sonoro (a modo de objeto de estudio en un laboratorio), un sonido fijado en un soporte (y no el instrumento material con el que fue emitido).¹⁵ Posteriormente, a través de una serie de repeticiones en *loop* (bucle), el intérprete se concentra en tratar de quitar todo rastro de indicialidad en dicho sonido. Se intenta remover de la mente todo vínculo con ese instrumento material, hecho social, accidente o intención que lo produjo, para centrar la escucha en su morfología espectral.

Podríamos pensar que estamos delante del sonido mismo, ya no de un tecolote, ni de un canto, ni del chirrido de una silla o el tañido de una flauta, simplemente una materia sónica con cualidades particulares. De acuerdo con John Cage, el escucha ya no quiere que los sonidos le hablen, que le cuenten historias o transmitan sentimientos, simplemente quiere que los sonidos sean lo que son, quiere apreciar su comportami-

ento, desarrollo y mutación en un espacio y tiempo.¹⁶

En esta escucha reducida podemos encontrar lo que Peirce llama degeneración en segundo grado de la terceridad.¹⁷ Nos ubicamos en la zona de las cualidades (en la primeridad), sin embargo, estamos en una primeridad empapada de segundidad. Reconocemos formas, direcciones, trayectos, bandas de frecuencia, tipos de ruido, densidades, agudos y graves, tonicidades, transparencias, rugosidades. Tenemos la experiencia de la cualidad, pero rápidamente encontramos metáforas para nombrarla y legalizarla. Podemos decir que se trata de una escucha de lo segundo de lo primero. Una escucha sinsignica. El reto para el compositor electroacústico, o para quien sea que se disponga a tener una escucha reducida, será experimentar la degeneración y no simplemente cambiar de interpretante.

Siguiendo en este territorio de lo sinsignico, podemos hablar de lo que la compositora Pauline Oliveros propone como escucha profunda:

Para mí, la palabra profunda aparejada con la palabra escucha, o escucha profunda, significa aprender a expandir la percepción de los sonidos para incluir todo el continuo espaciotemporal del sonido y enfrentar su inmensidad y complejidad tanto como sea posible.¹⁸

Si la escucha reducida es de un carácter microscópico, tanto por estar enfocada en cortos espacios de tiempo, como por enfocarse en un solo sonido (aunque sea para dar cuenta de que

¹⁴ Pierre Schaeffer, *Tratado de los objetos musicales*, España, Alianza Editorial, 2003, p. 165.

¹⁵ “[...] el objeto sonoro es el correlato de la escucha reducida. Solo hay objeto sonoro si la intención es reducida. Para ello se hacen necesarias ciertas condiciones. En principio que el sonido este fijado en cinta o archivo y que sea repetido una y otra vez igual a sí mismo”. Claudio Eiriz, “Tecnología aurál, fenomenología y matices de datos en el *Tratado de los objetos musicales* de Pierre Schaeffer: contribuciones para una ciencia de lo que se oye”, *Perspectivas Metodológicas*, núm. 21, Argentina, 2021, p. 7.

¹⁶ John Cage, *Para los pájaros*, México, Alias, 2007, p. 14.

¹⁷ Charles Sanders Peirce, *Escritos filosóficos*, México, El Colegio de Michoacán, 1997, pp. 293-302.

¹⁸ Pauline Oliveros, *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, Argentina, Dobra Robota Editora, 2019, p. 41.

ningún sonido es en sí un solo sonido), la escucha profunda sería una suerte de “escucha ampliada”, macroscópica o incluso panorámica, ya que intentaría abarcar todo lo que sea posible, no para clasificarlo, sino solo para ser afectado por ello.

Es verdad que esta podría ser solo una superficie de todo lo que implica practicar una escucha profunda. El enfoque no es tanto una indagación científica sobre la morfología sonora (como lo es la escucha reducida), sino más bien una meditación para estar en el presente y ampliar la conciencia del practicante. Tiene la intención de incrementar las potencias vitales de cada individuo y desarrollar una relación con el entorno: “La intención de la práctica es expandir la consciencia de todo el continuo espaciotemporal del sonido/silencio. Deep Listening es un proceso que lleva a la persona que escucha a ese continuo...”¹⁹

Como alguien que ha experimentado las meditaciones sónicas de Oliveros, puedo hablar de un tipo de escucha que va más allá de una contemplación de la totalidad del entorno o de esa escucha ampliada que he mencionado antes. A través de las prácticas de escucha profunda y de la improvisación libre podemos llegar a un estado de escucha tal que ya no es posible distinguir ni siquiera formas, texturas o timbres, sino que somos afectados de tal manera por el sonido que nos confundimos con él; nos encontramos inmersos en una vibración simpática que nos disuelve en el instante presente. Aquí, quien escucha se vacía de todo signo aprendido y se vuelve un mero cuerpo resonante. Caja de resonancia de una cuerda tensada y percutida. No hay una diferencia tangible entre lo que se escucha y quién lo escucha. Se experimenta una desindividuación en ese momento previo a la presentificación. No sé cómo nombrar la sensación

que me recorre y hace temblar, el sonido me arrebatara violentamente de una existencia legalizada, ni siquiera sé si sigo escuchando, solo estoy siendo afectado. He sido seducido por un canto que me sumerge en un continuo temporal, ahogando mi yo para disolverlo en vibraciones espaciales. Ya no sé si aún escucho algo o si yo mismo soy ese canto. Estamos en lo primero de lo primero, en una “escucha” cualisígnica. Escucha/canto, escucha tímbrica que nos agrieta y vacía, grieta que nos une a una continuidad ruidosa (la del ruido blanco cuyo espectro abarca todas las frecuencias posibles sonando a la misma intensidad).

Dicha escucha cualisígnica va más allá de lo descrito por Pauline Oliveros. Es por esto que hago una diferencia entre la escucha ampliada, que estaría en una categoría sinsígnica y lo que llamo una escucha tímbrica, que estaría en una categoría cualisígnica, aunque al parecer ambas puedan experimentarse por medio de las prácticas de la escucha profunda. Dicho esto, no dudo que la compositora haya vivido este tipo de experiencia, sobre todo en su constante práctica de la improvisación:

Quando subo al escenario estoy escuchando y expandiendo todo el continuo espaciotemporal de sonido perceptible. No tengo ideas preconcebidas. Lo que percibo como el continuo de sonido y energía capta mi atención y atraviesa lo que toco... La música se manifiesta como si yo no tuviera nada que ver con ella, pero aun así soy yo quien deja que emerja a través de mi instrumento y mi voz. Es incluso más fascinante cuando practico, ya fuera que me encuentre tocando algo o simplemente viviendo mi vida cotidiana.²⁰

¹⁹ *Ibidem*, p. 44.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

La improvisación libre también puede llevarnos a una experiencia de escucha tímbrica. Esta es una práctica vital que gestiona nuestra relación con el azar, que nos incita a situarnos en un ahora desde el cual escuchar y sonar. En palabras de Chefa Alonso: “improvisar consiste en ajustar el curso del comportamiento a las exigencias de la interacción con los demás, a la mutabilidad de los contextos vitales, a la continua construcción de racionalidad y de orden que viene exigida por la necesidad de dar sentido y continuidad a nuestra experiencia”.²¹

Retroalimentación compuesta de incertidumbres, improvisar es siempre improvisar con otro, ya sea otra persona o el mismo inconsciente. Es una conversación con lo desconocido que, tal vez, por cuestiones de supervivencia, exige atención y, por tanto, presencia. Exigencia que puede convertirse

en arrebato, un arrebato musical que se impregna en todos los que participan de él, ya sea tocando o escuchando, un estado que genera un clima de presencia que nos abraza y sumerge en un flujo de continuidad sensible. Ruido repleto de múltiples potencias, canto mortal, erotismo místico, improvisación libre, escucha tímbrica, incluso voz significativa, son parte de un mismo espectro, se tocan de alguna manera... forman una poética del timbre.

Conclusión

Este ensayo de carácter libre me ha permitido acercar la propia vivencia musical al cuerpo de la escritura. Este texto corre como un flujo que se parece al de la vivencia sonora y, sin embargo, configura modelos analíticos que, en lugar de cerrar el espectro, lo abren a nuevas experimentaciones.

²¹ Chefa Alonso, *Improvisación libre. La composición en movimiento*, España, Dos Acordes, 2007, p. 5.

Bibliografía

- Alonso, Chefa, *Improvisación libre. La composición en movimiento*, España, Dos Acordes, 2007.
- Bataille, Georges, *El erotismo*, México, Tusquets, 2008.
- Cage, John, *Para los pájaros*, México, Alias, 2007.
- Chávez, Humberto, *Marcos de organización. Propuestas inter y transdisciplinarias en modelos artístico-educativos*, México, Cenidiap, INBAL, 2011.
- Eiriz, Claudio, “Tecnología aural, fenomenología y matices de datos en el *Tratado de los objetos musicales* de Pierre Schaeffer: contribuciones para una ciencia de lo que se oye”, *Perspectivas Metodológicas*, núm. 21, Argentina, 2021.
- Kokoras, Panayiotis A., “Towards a Holophonic Musical Texture”, *JMM: The Journal of Music and Meaning*, núm. 4, invierno de 2007, sección 5, <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=4.5> Consulta: 23 de abril, 2023.

Nancy, Jean-Luc, *A la escucha*, Argentina, Amorrortu, 2007.

Oliveros, Pauline, *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*, Argentina, Dobra Robota Editora, 2019.

Peirce, Charles Sanders, *Escritos filosóficos*, México, El Colegio de Michoacán, 1997.

Sad Levi, Jorge, "Pensar en formas sonoro-simbólicos. Desarrollo de un concepto para el estudio semiológico del timbre", *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 17, Argentina, 2020, pp. 60-85.

Schaeffer, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, España, Alianza Editorial, 2003.

Simondon, Gilbert, *Imagen e invención*, Buenos Aires, Cactus, 2013.

Smalley, Denis, "Spectromorphology: explaining sound-shapes", *Organised Sound. An International Journal of Music and Technology*, núm. 2, Reino Unido, 1997, pp. 107-126.

Stockhausen, Karlheinz, *...Cómo transcurre el tiempo...*, Argentina, Universidad Católica Argentina, 2008, https://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza/EP/2008/2008_c/documentos/traducciones/Stockhausen_Como.transcurre.el.tiempo.pdf Consulta: 15 de abril, 2023.

DAVID PUC

Compositor, artista sonoro e improvisador originario de Mérida, Yucatán. Licenciado en Artes Musicales por la Universidad de las Artes de Yucatán. Se ha involucrado en la interdisciplina, la creación colectiva, la improvisación libre, la música electroacústica y la escenofonía como parte de su proceso de investigación y producción artística. Su música ha sonado en festivales de teatro, música nueva y música electroacústica dentro y fuera de México. Actualmente forma parte del ensamble de improvisación libre K'áak'náab y, con un enfoque interdisciplinario, realiza ensayos sobre metodología semiótica aplicada a las artes.