

El oído alerta:

modos de escuchar el entorno sonoro Por Ramón Pelinski

RESUMEN

Uno de los propósitos del presente texto es encontrar maneras de crear una zona acústicamente protegida en nuestra conciencia donde podamos percibir los sonidos del entorno en la modalidad de músicas virtuales o de experiencias existenciales. El paisaje sonoro como se da en la conciencia, esto es, como fenómeno de la percepción y del recuerdo. Este giro trascendental hacia el paisaje sonoro en cuanto dado a la conciencia en el silencio del acto perceptivo abre la posibilidad de crear músicas virtuales propias constituidas a voluntad con los sonidos que el azar de la vida cotidiana nos ofrece. En el presente texto se propone una reflexión sobre tres modos de escucha del entorno sonoro: la escucha natural, la escucha reducida, y la escucha privilegiada.

—¿Qué es? —me dijo.

—¿Qué es qué? —le pregunté.

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio...

Juan Rulfo, «Luvina». *El llano en llamas*

Introducción

La vida cotidiana tiene una banda sonora. Si no la escuchamos, es porque ya estamos acostumbrados a oírla. Hemos emparejado el sonido con el silencio, o con lo que creemos es el silencio. Podemos contemplar un paisaje, sentir el perfume de las flores, los olores de un bosque o de la tierra después de la lluvia, o gustar de una comida sin percibir los sonidos de nuestro entorno. A no ser que su volumen o su repetición obsesiva revelen su capacidad de molestar hasta el punto de devenir insopportables y dañar la salud. Entre el silencio absoluto —aquel que pone fronteras a la vida de un organismo— y lo que nuestra cultura ha sancionado convencionalmente como «música», hay una multitud de sonidos del entorno cotidiano que van desde el murmullo de un arroyuelo pasando por toda suerte de susurros, rumores, arrullos, cantos de animales, zumbidos, crujidos, estridencias hasta estruendos, fragores, explosiones, ruidos del tránsito terrestre y aéreo, el estallido de las bombas de ruido en las guerras que parecen lejanas, o la utilización bélica del sonido como tortura.

Pocos son los elegidos como los cartujanos de Santa María de Montalegre (Tiana) a una vida donde «[s]ólo se oye el viento, la lluvia, la nieve, los pajarillos, las manos que hojean un libro, las campanadas, el rezo cantado...».

Todos esos sonidos poseen una inagotable paleta de matices, texturas, articulaciones, colores, intensidades, duraciones, alturas y, por cierto, significados que pueden ir desde el deleite hasta el tormento; salen constantemente a nuestro encuentro en la ubicuidad que les ha conferido la barbarie auditiva de la civilización contemporánea. No podemos taparnos los oídos como podemos cerrar los ojos. Algunos de estos sonidos pueden trepar los oídos a la espera de que un silencio balsámico nos libere de una tortura que puede llegar a matar.

Uno de los propósitos del presente texto es encontrar maneras de crear una zona acústicamente protegida en nuestra conciencia donde podamos percibir los sonidos del entorno en la modalidad de músicas virtuales o de experiencias existenciales. De la misma manera que las nubes, las tormentas, las aves o los paisajes naturales son oportunidades que ofrece el entorno para enriquecer el contenido de nuestra vida cotidiana, podemos escuchar el entorno acústico como fuente de experiencias estéticas y existenciales —aunque sean efímeras y fugaces—.

No se trata, sin embargo, de imaginar castillos donde solo hay ventas. Muchos sonidos del entorno no pueden ser más de lo que son: «polución sonora», «sonido indeseado», «sonido inarticulado y confuso». Pero ya que no podemos evitarlos en la cotidianidad ciudadana para escuchar solamente los murmullos del universo, siempre nos quedan sonidos del entorno con los cuales podemos negociar estrategias de supervivencia auditiva y, quizás, de fugitivos goces sonoros entre los dos silencios eternos que ponen un límite definitivo a los sonidos¹ [Audio 1]. En el presente texto propongo una reflexión sobre tres modos de escucha del entorno sonoro: la *escucha natural*, la *escucha reducida*, y la *escucha privilegiada*. Sin embargo, antes de entrar en tema, quisiera hacer dos observaciones preliminares.

En primer lugar, en vez de orientar el foco de atención sobre la naturaleza del paisaje sonoro como un proceso acústico del entorno exterior, del que se ocupan la física y la ecología acústicas, los estudios de impacto medioambiental, la composición musical, etc., he reorientado la perspectiva hacia el paisaje sonoro como se da en la conciencia, esto es, como *fenómeno de la percepción y del recuerdo*. Este giro trascendental hacia «el paisaje sonoro en cuanto dado a la conciencia en el silencio del acto perceptivo» abre la posibilidad de crear músicas virtuales propias constituidas a voluntad con los sonidos que el azar de la vida cotidiana nos ofrece.

En segundo lugar, y razones de cuya discusión os dispenso, este texto presupone una equivalencia básica entre *ruido* (o sonido natural) y *sonido musical* (o elaborado). Es posible mostrar, en efecto, que la oposición entre *sonido musical* (elaborado) y *sonido natural* (o ruido) no es ontológica ni epistemológica; probablemente tampoco es neurofisiológica ni cognitiva; es más bien una oposición cultural que se puede deconstruir desde la acústica, la historia de la composición musical, la crítica dialéctica, la ecología, la fenomenología, etc.² Una imagen de Resonancia Magnética Funcional (RMF) de un instante de la escucha de la *Sinfonía n.º 9* de Dvorak muestra, en efecto, que el cerebro procesa la escucha de maneras diferentes que el oyente sea o no sea músico:³ [Figura 1].

Por otra parte, existe una continuidad entre ruido y sonido musical espejada en el hecho de que la percepción auditiva es un fluir constante que, desde el punto de vista vivencial, no se da en compartimentos estancos. Así pues, la tipología de la escucha que propongo no es más que un útil conceptual para poner cierto orden en la comprensión de la percepción auditiva cuyo flujo rizoide en la vida cotidiana desborda toda tipología. Pero eso ya es vida, no discurso.

La escucha natural

Llamamos *escucha natural* a la que espontáneamente se sobrepone a la sensación y percepción sonoras, procesos asociativos que la instrumentalizan con fines prácticos o discursivos: a medida que transcurre el proceso sonoro, la atención se va desplazando sobre acciones, evocaciones, emociones, recuerdos, fantasías, pensamientos, símbolos, etc., que, pese a coincidir temporalmente con la percepción, son ajenos al contenido específicamente sonoro de la misma. He aquí algunos rasgos que caracterizan este tipo de escucha: la escucha natural es escucha *pasiva*, distraída, desenfocada, no presta atención a la sensación sonora; es percepción del entorno menos sus sonidos; suele ser *interactiva* dado que vincula percepción y acción con fines prácticos; es *referencial* pues se identifica con la fuente que lo produce; es *simbólica* ya que el proceso sonoro se toma como índice, signo o símbolo de otra cosa; es, en fin, ingenuamente realista.

a) La escucha natural es a menudo una *escucha desenfocada y distraída*. La atención se desliza por encima del sonido sin penetrar en su interior, sin llevarle el apunte; es como si estuviéramos en un entorno al que por distracción le hubiéramos retirado el sonido; aunque el sonido llegue a nuestra conciencia como sensación pre-perceptiva, no deviene aprehensión, esto es, objeto de nuestra atención. Pasamos al costado de los procesos sonoros sin prestarles atención, sin volvemos a ellos, sin interesarnos por ellos. Dejamos los sonidos allí donde están, en su reposar en sí, como sensación sonora en estado pre-perceptivo.

Podríamos hablar entonces de una *escucha negativa*: quizás por razones de supervivencia auditiva, hemos desarrollado «hábitos de no-escucha», hábitos de sordera selectiva que destierran los sonidos del entorno al limbo de los sonidos no percibidos. Supongo que estos hábitos se desarrollan como autoprotección, como una especie de «tecnología del cuidado de sí mismo» frente a lo que llamamos «ruidos molestos» del entorno, —ruidos que en realidad son testimonios de la barbarie acústica en la que está sumida la civilización ciudadana—.

b) La escucha natural es *referencial e interactiva*: es referencial porque identifico el sonido con su génesis o con la fuente que lo produce y trato de localizarlo en el espacio para evaluar su distancia y eventualmente, el peligro que me amenaza; es interactiva porque integra la audición con la acción. La información auditiva específica, controla y dirige mi relación con el entorno.

Según la teoría de la *escucha ecológica* de Eric Clarke⁴, la identificación de la fuente y su localización son el origen del sentido que atribuimos a los sonidos del entorno. La interacción con el entorno es, pues, lo que asegura el carácter ecológico de la percepción sonora. La percepción como acción, *enacción*,⁵ significación del entorno sonoro. La presuposición subyacente a esta afirmación es que la escucha del entorno encuentra una lógica —o una sintaxis— de la significación en un primer nivel de articulación dado por la orientación espacial del sonido según su fuente de producción y especificado por la percepción de sus cualidades sensibles.

La vida cotidiana abunda en instancias que ponen de manifiesto la conexión entre percepción y acción. Por ejemplo, salgo de casa para dar un paseo por el barrio, «cuando de repente de atrás de una verja se aparece un perro furioso y me ladra»; inmediatamente, asustado, apresuro el paso...⁶ [\[Audio 2\]](#) [\[Audio 3\]](#).

c) La escucha natural suele ser *simbólica*: escucho un evento sonoro como índice, signo o símbolo de otra cosa. Percibo la lluvia como «una bendición para los campos», los tañidos lugubres de campanas como señal de que «alguien se ha muerto», el sonido de aquella ambulancia como señal de urgencia hospitalaria, o el sonido de la gran campana de un monasterio zen budista como llamada a la meditación...⁷ [\[Audio 4\]](#).

d) En fin, la escucha natural puede ser *ingenuamente realista*: creemos que los procesos sonoros existen en sí, en un mundo separado de la conciencia. Así, el ruido multiforme provocado por una tormenta o el canto de los pájaros, existiría independientemente de mi percepción y seguirán existiendo allí eternamente, mientras haya tormentas y pájaros, aunque ya no hubiese oído humano que los percibiera... Sin embargo, las cosas no son así: los ruidos del entorno que percibo son obra de mi interpretación de datos auditivos, obrando en medio de un complejo de modos de darse —lejanía, perspectiva, etc.,— que actúan en su *dación* y entran en su composición ontológica. Son pues producto de la actividad constitutiva de mi conciencia. Así, el sonido del metro de Roma al acercarse a la estación Barberini, al que dediqué mi atención el 6 de septiembre de 2006, a las 03.15 p. m., es filosóficamente otro que el mismo sonido oído simultáneamente por los circunstanciales compañeros de viaje que no prestaron atención al sonido de aquel tren en ese instante⁸ [\[Audio 5\]](#) [\[Audio 6\]](#).

A la concepción realista del ruido, se opone otra, *fenomenológica*, trascendental, en la que el perceptor y el objeto percibido están vinculados por una correlación constitutiva: para conocer lo que ha sido ese sonido del metro hay que transportarse al momento de su experiencia. No estamos en medio de los ruidos del entorno: somos los sonidos del entorno. El entorno sonoro está en nosotros. No hay una separación entre el sujeto y el objeto, entre mi conciencia y su contenido. En la percepción mi conciencia y su entorno sonoro están dados en una unión inquebrantable⁹.

La escucha natural se mueve, pues, entre los polos de la sensación —de fuente aún no identificada— y de la aprehensión ya interpretada; de inconsciencia del sonido y de su escucha en términos de significado externo, pasando por alto la escucha del sonido como tal.

La escucha natural no puede ser, pues, más que el inicio de un camino que conduce a modos más elaborados de frequentación con el sonido. No ocuparemos de dos de ellos: la escucha reducida y la escucha privilegiada.

La escucha reducida

«Dondequiero que estemos, lo que oímos es mayormente ruido. Si lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante» (J. Cage)¹⁰.

«No son los sonidos naturales los que se equivocan sino nuestra manera de escucharlos» (P. Schaeffer)¹¹. La *escucha reducida* es la que nos abre los oídos para despertar la sensación sonora de su reposar en sí, transformarla en percepción consciente y, si ello es posible, en escucha virtualmente musical. Para ello asumiremos una actitud estética, que, por el momento, se puede caracterizar como una puesta entre paréntesis de elementos para-sonoros con vistas a emprender un viaje analítico al interior del sonido, con el objetivo de lograr una escucha virtualmente musical.

Tomemos, por ejemplo, los eventos sonoros de un lapso de 1'44'' de una tormenta grabada en Gerona, el 3 de agosto de 2006, por la mañana, que tuvo lugar entre las 10:33 y las 11:10 p.m. [Figura 2][Audio 7].

La figura 2 [Figura 2] visualiza los cuatro eventos más relevantes del proceso sonoro que nos ocupa; entre ellos y sus aspectos particulares, se mueve el foco de atención. Obviamente este esquema no especifica al mismo tiempo todas las propiedades posibles de cada uno de ellos —timbre, textura, densidad, volumen, registro, etc.,— ni tampoco puede especificar la infinidad de detalles que pueden a su vez atraer la atención del escucha.

Como la percepción del entorno sonoro es fundamentalmente asunto de dos —el entorno sonoro en cuanto intencionalmente correlativo a mi conciencia y en reciprocidad con ella—, la descripción más verosímil que puedo ofrecer de la escucha de la tormenta en cuestión, es un relato en primera persona.

Fijo mi atención sobre un ruido continuo, parecido al sonido blanco, de textura apenas cambiante que fluye lentamente. Sobre dicho fondo sonoro destacan breves sonidos dispersos, puntuales, de timbre más claro, que puntúan el flujo del evento sin orden rítmico preciso pero con suficiente identidad como para ser percibidos como un elemento que se superpone al evento anteriormente descrito, y con respecto al cual se percibe como si estuviera más cercano. La yuxtaposición de ambos eventos cambia ligeramente de timbre, un instante antes de que un nuevo evento irrumpa inesperadamente como una explosión violenta, cuya duración se va desintegrando en ecos y reverberaciones cada vez más lejanas; su volumen disminuye progresivamente para dejar paso nuevamente a la escucha de los dos eventos sonoros precedentes. A este retorno comienza a integrarse entretanto un cuarto sonido intermitente, perceptible como más alejado pero que sin embargo, aumenta poco a poco su volumen para pasar a primer plano y conferir con su calidad sonora propia, a los dos eventos iniciales, una articulación rítmica irregular. Mientras dura el flujo sonoro, descubro nuevos matices en la textura y el timbre tanto del fondo sonoro como de los eventos salientes, a los que mi atención se orienta alternativamente —a la vez que atiende periféricamente la solicitud de asociaciones, fantasías y quizás otros ruidos sutilmente entremezclados con el proceso sonoro enfocado—.

Pese a su carácter sucinto y algo tosco, la escucha del proceso sonoro precedente y su descripción suscitan cuestiones tales como, por ejemplo: ¿qué es lo que en verdad he escuchado?, ¿qué es lo que escucho cuando ahora rememoro el proceso sonoro descrito?, ¿de qué manera existe dicho proceso?, ¿cómo percibo el tiempo y el espacio a través de dicho proceso?, ¿qué invariantes sonoras (o rasgos permanentes) puedo detectar bajo la infinidad de

aspectos cambiantes en dicho proceso?, ¿qué relación guardan estas invariantes con la parcialidad inherente a toda percepción?, ¿cuáles son las propiedades formales detectables en el objeto percibido?, ¿de qué medios me valgo para presentar esta percepción?, ¿cómo escuchar el proceso sonoro para poder interpretarlo «como si» de una *música virtual* se tratará?

Me limitaré a responder a esta última cuestión que orientará el curso de las reflexiones que siguen. Se trata de pasar de la *sensación sonora* a su *percepción consciente* para poder escuchar el ruido puro en sí mismo, sin la fuente o cosa que lo produce; escuchar dentro de la sensación acústica sin tratar de interpretar su sentido en términos de la causa que lo produce. Este modo ascético de escuchar el entorno sonoro es el que nos abre la posibilidad de escucharlo como música virtual. Lo llamo *escucha reducida*, utilizando una afortunada expresión de P.

Schaeffer¹² en resonancia con el concepto husseriano de reducción o *epojé*¹³, esto es, percibo el sonido en cuanto fenómeno de la conciencia —poniendo entre paréntesis sus condiciones de existencia en el mundo real—¹⁴.

En el contexto del presente trabajo, la escucha reducida es concebida como un ejercicio propedéutico para poder percibir los sonidos del entorno como lo que primeramente son: fenómenos sonoros dados en la conciencia. La escucha reducida es la escucha del sonido menos las contingencias de su entorno; consiste en abandonar o poner entre paréntesis las costumbres de la escucha natural, liberar el horizonte de la conciencia para quedarme en la conciencia con las vivencias sonoras purificadas de su realidad mundana; consiste en desfamiliarizar o deshacer el modo de escucha natural para liberarla de nuestra creencia en la separación de conciencia y sonido, de sujeto y objeto; consiste en desenganchar los sonidos de su fuente de producción, desanclarlos de todo juicio y prejuicio científico y musicológico-cultural tejido en torno a ellos, para poder finalmente escucharlos como lo que son: sensaciones sonoras, esto es, ruidos o sonidos que reposan en sí mismos, que percibimos e interpretamos según determinados modos de darse en la conciencia; y que poseen determinadas propiedades que los especifican como candidatos para una escucha musical virtual.

La distinción entre escucha natural y escucha reducida se puede ilustrar con la mentada tormenta. En la actitud de escucha natural oigo los eventos sonoros en términos de las contingencias para-sonoras que los acompañan: en vez de escuchar el sonido en cuanto dado a mi conciencia, fijo mi atención en los cambios que el espectáculo visual de la tormenta produce en el parque adyacente, detrás del cual se perfila la ciudad de Gerona sobre el fondo del Montseny; puedo apreciar también el cambio de luminosidad que sobre el entorno produce el fulgor del relámpago; en fin, me doy cuenta que, debido a la tormenta, el perro vecino no sólo se está mojando, sino que parece estar aterrado —¡el pobre!—.

Por el contrario, en la escucha reducida, enfoco mi atención sobre el sonido mismo y sus cualidades: percibo la diferencia de timbre y de textura entre el ruido cercano, claro y distinto, y la banda de sonido, confusa y continua, que le sirve de fondo; percibo la irrupción violenta de una masa sonora, de altísimo volumen, que se sobrepone a los sonidos precedentes y los oculta, y cuya reverberación cada vez más lejana se mezcla con el nuevo evento sonoro de un ruido rítmico que deviene progresivamente más presente. La escucha reducida libera de contingencias para-sonoras el sendero que conduce a la práctica de una escucha de sonidos cotidianos en términos de sus posibilidades quasi musicales. La escucha reducida se presenta, pues, como una estrategia para escuchar procesos sonoros del entorno en el modo del «como si», esto es, como si de música virtual se tratara. En su forma más simple, una escucha reducida asume una actitud estética para detectar propiedades formales y estructuras del ruido comunes con la música; el resultado de la operación podría ser una escucha virtualmente musical.

Ahora bien, si queremos alcanzar este objetivo, debemos avanzar un paso más, cruzar el punto crítico de inflexión para transformar la *escucha natural previamente reducida en escucha*

virtualmente musical. Mientras que en la escucha natural cotidiana las provisiones sonoras del entorno se nos dan de manera confusa y pasan generalmente desapercibidas, la escucha reducida exige asumir conscientemente una estrategia de escucha apropiada, la cual, a su vez, está sometida a ciertas condiciones de posibilidad o modos trascendentales de la conciencia que presiden la constitución de los objetos de la percepción¹⁵. Aquí me limitaré a señalar la necesidad de detectar las propiedades formales que pueden ofrecer las provisiones sonoras del entorno a fin de poder percibirlas como si de procesos virtualmente musicales se tratara. Entre tales propiedades podemos mencionar las siguientes: [Figura 3]

Continuidad	Discontinuidad	
Homogeneidad	Heterogeneidad	
Monotonía	Variedad	
Simplicidad	Complejidad	
Unicidad	Multiplicidad	
Simetría	Asimetría	
Fijeza	Variabilidad	
Reposo	Movimiento	
Complementariedad	Exclusión	
Localidad (parte)	Globalidad (todo)	
Yuxtaposición	Superposición	Interpenetración
Profundidad	Relieve	Perspectiva
Etc.		

Figura 3
Propiedades de procesos sonoros. [volver](#)

La detección de estas propiedades y su escucha en términos de su organización temporal, es la estrategia básica para lograr una escucha reducida del entorno sonoro como si de música virtual se tratara. Una vez liberados de la escucha natural, enfocamos la atención sobre un proceso sonoro, en este caso el lapso de la tormenta en cuestión, en la que distinguimos cuatro tipos de eventos de orden superior —la lluvia de fondo, las gotas cercanas, el trueno, los ladridos [Figura 2]—, que especificamos por sus propiedades formales percibidas parcial y sucesivamente como invariantes, cuya combinación individualiza dicho proceso sonoro bajo el modo del «como si» de música se tratara. El momento crítico de la operación es desnaturalizar los procesos sonoros del entorno —la lluvia, el trueno, los ladridos— para escucharlos en términos de la presencia de ciertas propiedades formales y de su combinatoria al interior de determinados parámetros que constituimos en proceso sonoro virtualmente musical. Desde este momento, el proceso sonoro se vive en mí, yo me escucho a través de él. En mi percepción constituyo los sonidos del entorno en procesos virtualmente musicales «cuya sombra sólo es real»¹⁶.

Dado que estas operaciones subyacen naturalmente a toda percepción alerta y se producen instantáneamente según el foco al que dirigimos la atención, su actualización con fines virtualmente musicales no exige un conocimiento experto. Su accesibilidad está al alcance de todo ciudadano que posea las cualidades de quien Adorno llamaba un «buen oyente», esto es, alguien capaz de percibir espontáneamente relaciones sonoras y eventualmente dar cuenta de su percepción sin necesidad de conocer sus implicaciones técnicas y estructurales¹⁷; en otras palabras, debería poseer el oído suficientemente alerta como para poder realizar observaciones «musicales» sobre propiedades presentes en las provisiones del entorno sonoro. Para esta tarea no se requiere, pues, más capacidad que la de escuchar atentamente en el entorno el desarrollo

de un proceso sonoro —algo a lo que todo oyente alerta y sensible al sonido, por más «inepto» en lides musicales que sea, puede acceder—.

En general, la escucha reducida es una manera de poner orden estético en nuestra experiencia auditiva, o, si preferimos, es un arte que todos podemos aprender, y que, una vez aprendido, podemos practicar en nuestra vida cotidiana en el contexto más vasto del entorno del que inevitablemente somos parte. Los resultados de esta manera de escuchar el entorno son, por cierto, músicas efímeras, frágiles, espacio-temporalmente sorprendentes y a menudo imprevisibles, construidas y disfrutadas en la soledad de la conciencia, y que, por tanto, no contribuyen a la contaminación acústica...¹⁸

Antes de pasar a considerar el tercer modo de escucha —el de la *escucha privilegiada*— quisiera llamar la atención sobre un grupo particular de sonidos que puede ser objeto de escucha virtualmente musical: son los sonidos del *lenguaje articulado*¹⁹. Los sonidos del lenguaje articulado pertenecen a un primer nivel de articulación —los fonemas y su combinación— que sólo adquiere significado gracias a un segundo sistema de articulación que la cultura les asigna arbitrariamente. Ahora bien, si despojamos estos sonidos de su capa semántica para escucharlos a través del arriba mencionado filtro *depropiedades formales*, podemos percibirlos como candidatos a una escucha en el modo del como si de música se tratara. De esta manera podríamos escuchar, por ejemplo, las «tonadas» o entonaciones particulares de la lengua popular en las distintas provincias argentinas, o de otros países hispanoamericanos, en las entonaciones usadas para anunciar un gol en un partido de fútbol, los juegos de garganta de los Inuit, etc.²⁰

[Audio 8] [Figura 4] [Audio 9].

En síntesis, aunque la percepción pueda abarcar todos los sonidos audibles, sólo devienen virtualmente musicales aquellos que se someten a una operación de escucha reducida en vistas a la emergencia de una experiencia estética. Hay que perder el entorno sonoro natural para ganarlo nuevamente en la escucha interior casi musical. Como en la estética del *less is more* (Mies van der Rohe), la propedéutica de la escucha reducida para acceder a una escucha virtualmente musical es la escucha del entorno sonoro, menos su contingente entorno material. Es escucha que va de la música al entorno sonoro, por voluntad de ponerle virtualmente música. De este modo, el sonido llega a ser más que el sonido porque, al ser escuchado por sí mismo, adquiere la capacidad de proveernos un placer estético específicamente sonoro —por más sea fugaz y efímero que sea—.

Para terminar estas reflexiones sobre la escucha reducida, os invito a practicarlas escuchando en un piano imaginario el *Primer Movimiento de 4'33* de John Cage, estrenada en 1952 por David Tudor. La duración de la escucha es de 1',4433333333... [Figura 5].

Ahora bien, la escucha reducida, aunque satisfaga condiciones estructurales básicas de lo que puede considerarse una escucha pura en términos virtualmente musicales, no deja de ser un modo de escucha preparatorio dado que su plenitud sólo es posible en relación dialéctica con la escucha natural. Llamaremos este nuevo tipo de escucha, la *escucha privilegiada* (o *existencial*), dado que toma en cuenta la situación originaria de nuestra vida.

La escucha privilegiada

Noli foras ire, in te redi, in interiore homine habitat veritas.

(S. Augustín- E. Husserl)²¹

La *escucha experiencial* es unidad vivida de sonido y de sentido; es la escucha del sonido al que restituimos su entorno vivencial; condensa en unidad compleja circunstancias particulares de una escucha natural con contenidos sonoros de una escucha virtualmente musical. Es la escucha reducida a un nivel superior que integra aquellos componentes extra-sonoros de la escucha natural intrínsecamente vinculados a la experiencia sonora.

La escucha privilegiada es sedimentación de aprehensiones pasadas revividas en el presente sea en el recuerdo, sea en ocasión de impresiones presentes que nos evocan aquellas aprehensiones sonoras privilegiadas del pasado, de las que nos hemos apropiado hasta el punto de

identificarnos con ellas. Ambos modos —la aprehensión y el recuerdo— proyectan su génesis en el horizonte de lo «ya conocido», de una aprehensión originaria privilegiada por la intensidad de su tono emocional, de sus particulares asociaciones sinestésicas y de su significado existencial propio.

Puedo revivir en el recuerdo los sonidos producidos por la tala de árboles centenarios en la selva misionera: los golpes rítmicos del hacha, y el estruendo de la caída del árbol que espantaba bandadas chillonas de *piriguitas* (cotorras) y maracanás (loros), mientras el leñador lanzaba un triunfante zapucay cuyos «largos ecos de lejos se confundían en la unidad tenebrosa y profunda» de la selva virgen... (Baudelaire).

Una experiencia sonora más procedente también de la selva misionera: El canto de los pájaros al amanecer en la selva puede ser una escucha inolvidable para quien ha vivido su infancia al borde de la selva virgen; hace quince años lo pude grabar durante una visita a mis pagos. En la grabación se escucha el nambú, un pájaro no identificado, la martineta, el loro barranquero, la torcacita, la perdiz, la gallineta, el pájaro carpintero, el come miel, y un gallo... Escuchar estos sonidos posee subjetivamente una resonancia emocional más poderosa que la que puede producir el canto de canarios apiñados en la jaula de una venta de animales en Gerona.²²

[\[Audio 10\]](#) [\[Audio 11\]](#) [\[Audio 12\]](#) [\[Audio 13\]](#).

La escucha privilegiada es pues experiencia transportable en el modo del recuerdo, esto es, espacio-temporalmente desanclada. Aunque puede ser también suscitada por impresiones (o aprehensiones) sonoras presentes que evocan circunstancias emocionalmente privilegiadas del pasado.

Es lo que le pudo haber acontecido a esa vecina de Valencia que recientemente, obligada por el interminable vocerío nocturno del botellón que solía celebrarse en su calle, decidió mudarse a un barrio tranquilo. «La primera noche oí un grillo y me eché a llorar», confesó después a la prensa. El monótono canto del grillo que emergía del silencio nocturno fue su escucha privilegiada, asociada probablemente a circunstancias de su vida en las que ruidos *hi-fi*²³ recortados sobre el fondo del silencio habían dejado huellas en recuerdo.

Otro rasgo distintivo de la escucha privilegiada es, como ya he señalado, la *sinestesia*. La impresión sonora presente o su recuerdo se nos dan a menudo fundidos con asociaciones sinestésicas en las que el sonido se mezcla en el recuerdo con el aire fresco y perfumado por los olores de la corteza de los árboles gigantes y del humus sedimentado desde hace siglos... Son percepciones o recuerdos en los que, como diría Baudelaire, «los perfumes, los colores y los sonidos se responden».

En fin, la escucha privilegiada suele ser un goce discreto: se lleva a cabo en el «silencio sonoro» de la conciencia alerta al entorno cotidiano, que nos ofrece a menudo la oportunidad de imaginar «músicas posibles» (Shaeffer, 1966: 476), frágiles y fugitivas, inmateriales y secretas... El placer asociado en el recuerdo a este tipo de escucha sobrevive a su percepción y a veces puede alcanzar su plenitud más tarde, cuando nos sumergimos en el recuerdo de sonidos pasados, que ahora nos invaden y nuestra conciencia deviene por unos momentos el lugar donde aquellos sonidos reviven.

«La música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes», escribía Baudelaire. En efecto, a pesar de la soledad que reina en el «silencio sonoro» de la conciencia, la escucha privilegiada posee un trasfondo consensual con experiencias sonoras similares que toda otra persona puede vivir o pudo haber vivido. Si bien el mundo sonoro no puede ser percibido sino en la soledad primordial de la conciencia individual, tampoco ha sido creado por dicha conciencia; ello abre la posibilidad de que otras personas puedan participar en el mismo tipo de escucha con

experiencias semejantes. Como seres corporizados, todos poseemos un entorno sonoro. Las propiedades sonoras constituidas en la percepción auditiva poseen suficiente capacidad de consenso intersubjetivo como para poder ser generalmente aceptadas por una comunidad de oyentes que vive la misma realidad objetiva independiente de mi propia realidad perceptiva subjetiva y que, por lo tanto, puede ser percibida al menos de manera semejante, si no análoga, por otros sujetos. Estas propiedades son, además, suficientemente globales, abstractas, recurrentes y objetivas, capaces, por lo tanto, de dar cuenta de una diversidad ilimitada de objetos sonoros, poner entre paréntesis los infinitos matices que la subjetividad introduce en la escucha musical, tipificarlos y percibir su inherente lógica sonora²⁴.

La escucha privilegiada es, pues, la escucha del sonido y su entorno condensados en la plenitud de una experiencia virtualmente musical que se da a la conciencia como sedimentación de aprehensiones sonoras privilegiadas, narrativamente asociadas al pasado y transportables en el recuerdo. Las ocasiones de su actualización en tiempo real son impredecibles e imprevisibles, como lo es la ocurrencia de los sonidos del entorno. Solamente cuando las hemos vivido como aprehensiones sonoras privilegiadas, podemos revivirlas en el recuerdo y, eventualmente, servirnos de ellas para una exploración más amplia de dominios conectados: la «tecnología del cuidado de nosotros mismos»,²⁵ las experiencias sinestésicas, las identidades narrativas, la construcción de simbolismos sonoros, o las relaciones entre vivencias sonoras y sus correspondencias neurofisiológicas, etc.

Conclusiones

Desde la perspectiva perceptiva asumida en estas reflexiones, parece posible, pues, escuchar el entorno sonoro como *música virtual*, o una música convencional como dispensable sucesión de ruidos. La razón de ello es que, si bien la materia sonora puede contener potencialidades musicales, estas no pueden cristalizar en procesos musicalmente significantes, sino gracias al poder constitutivo de la percepción intencional. Este principio es igualmente válido para los sonidos musicales como para los del entorno, para la *música real* como para la *virtual*.

Aunque concedamos a la cultura el «monopolio» de los sonidos musicales²⁶, siempre nos quedan los sonidos del entorno: éstos pueden devenir objeto de una escucha *virtualmente musical*, y, a veces, de experiencias sonoras *privilegiadas*, —a condición de ser constituidas como tales por un acto de la conciencia intencional—.

Para esclarecer esta posibilidad he distinguido en este texto tres modos de escuchar los sonidos: la *escucha natural*, ligada directamente a la sensación y al estado pre-consciente; la *escucha reducida*, vinculada directamente a la percepción, al estado de conciencia alerta y a las funciones analíticas y conceptuales; y, en fin, la *escucha privilegiada* como escucha existencial que funde y confunde en una experiencia compleja procesos emocionales y analíticos, percepción directa pre-conceptual y conciencia de las propiedades musicales del objeto vivenciado.

La *escucha natural* aparece a menudo como el entorno menos el sonido; el sentido del sonido es atribuido los procesos para-sonoros del entorno. La *escucha reducida*, por su parte, consiste en la escucha del sonido menos su entorno; el sentido del sonido está encarnado en la estructura interna del sonido mismo. Por último, la *escucha privilegiada* sintetiza los tipos precedentes: es unidad vivida de sentido y de sonido. Es el sentido encarnado en el sonido y su entorno (existencial y ambiental).

Es obvio que estos tipos de escucha están ligados entre sí por un nexo dialéctico subyacente: la escucha natural es negada por la escucha reducida; una oposición que es, a su vez, resuelta a nivel superior por la escucha privilegiada —que llamamos privilegiada pues en ella, el sonido es más que el sonido: en su percepción se sedimenta un horizonte de experiencias existenciales que le confieren complejidad y significado—²⁷ [Audio 14].

Para terminar, las reflexiones precedentes serían vanas si no alcanzaran su propósito último: ser una invitación para sensibilizar nuestros hábitos de escucha en el entorno urbano. Esta apuesta responde a un rasgo destacado del mundo contemporáneo: su tendencia a la estetización de las

que hablan Jameson, Baudrillard, Lipovetsky y otros.²⁸ Si ello fuera así, espero haber contribuido modestamente a diseñar modos de escucha del entorno que, a guisa de «cuidado auditivo de sí mismo», puedan proporcionarnos algún placer sonoro en un mundo poblado de ruidos.

Probablemente así el entorno sonoro dejaría de ser lo que con frecuencia es, una tortura, para transfigurarse en fugaces epifanías que iluminen nuestras vidas entre dos eternidades de silencio.

En: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm