



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

Tesis

El *giro sensorial sonoro* en México: intelectuales, académicos e instituciones
1990-2019

Presenta:
Diana Marissa Valadez Rodríguez

Dirigida por:
Dr. José Óscar Ávila Juárez

Co-dirigida por:
Dr. David Flores Magón Guzmán

Dr. José Óscar Ávila Rodríguez
Presidente

Dr. David Flores Magón Guzmán
Secretario

Dr. Jesús Iván Mora Muro
Vocal

Dr. Francisco Javier Meyer Cosío
Suplente

Mtro. Juan Ángel Salinas Chávez
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro. Fecha México
Febrero 2020
México

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma de Querétaro, por darme la oportunidad de continuar con mi formación académica en el Programa de Maestría en Estudios Históricos, por confiar en mis capacidades y sentido de compromiso para llevar a buen puerto la presente investigación. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por otorgarme el financiamiento para realizar este trabajo.

Al Dr. José Óscar Ávila, por aceptar dirigir este trabajo y orientarme académicamente, por su paciencia y esmero en llevar a cabo una buena investigación, también por escucharme en los momentos difíciles. Al Dr. David Flores Magón, por su tiempo y sus comentarios siempre propositivos, también por su interés y comunicación constante. Al Dr. Iván Mora, que siguió mi trabajo y me ayudó de manera invaluable en la parte académica, gracias por su voto de confianza. Al Dr. Francisco Meyer por su atención y comentarios siempre pertinentes. Al Mtro. Ángel Salinas que siempre me motivó, por sus lecturas y comentarios siempre puntuales. A todos les agradezco el interés y apoyo que fueron fundamentales en este proceso, por estar dispuestos al diálogo y retroalimentarme siempre, lo cual enriqueció enormemente mi trabajo y me hizo crecer profesionalmente.

A mi esposo, por ser mi soporte emocional y apoyo en los momentos más duros, sin ti no hubiera podido mantenerme a flote. A Stephanie Salas, por tu amistad, por escucharme y ayudarme en todo el proceso. A mis compañeros de generación y a mi familia, por ser y estar, gracias

Índice

Resumen	3
Introducción	4
1. Planteamiento del problema y justificación	6
2. Estado de la cuestión	9
3. Hipótesis	13
4. Objetivos	14
5. Teoría y Metodología	15
Capítulo I. El <i>giro sensorial sonoro</i> en la escena internacional	23
1. La percepción sonora en el arte, un parteaguas para una nueva escucha	27
2. Murray Schafer y los paisajes sonoros, un concepto que se sociabiliza	39
3. Los acercamientos al giro sensorial en las Ciencias Sociales. Antropología de los sentidos, Historia Cultural y Etnomusicología	45
Capítulo II. El tránsito generacional hacia los espacios sonoros institucionales en la Ciudad de México	57
1. Los ruidos de la Ciudad de México en las crónicas de Salvador Novo y la generación Estridentista	58
1.1 Las generaciones sensoriales desde la Ruptura y los Grupos. Sociabilidades en el <i>performance</i>	67
2. De espacios alternativos a espacios institucionales. La consolidación del Arte Sonoro	74

Capítulo III. El giro sensorial en México, un fenómeno en construcción	86
1. La tecnología analógica como contexto de mediación sonora. La generación de 1990	88
2. Radio y televisión, nuevos contenidos y nuevas sensibilidades sonoras de los noventa en México	96
3. Sociabilidades académicas del <i>giro sensorial sonoro</i> en México, rumbo a la formalización	104
3.1 La profesionalización del <i>giro sensorial sonoro</i>	
Académicos/creadores/gestores culturales en su conformación	119
3.1 La producción del <i>giro sensorial sonoro</i> en México, una aproximación desde sus actores	130
Conclusiones	143
Fuentes consultadas	146
Anexos	156

Resumen

Este trabajo aborda el proceso de formación del Giro Sensorial Sonoro en las Ciencias Sociales, identificándolo como un enfoque de investigación, donde los sonidos y la escucha tienen una función central en el estudio e interpretación de la sociedad. Por medio de la escucha de intelectuales de la escena nacional e internacional, plasmada en obras musicales y académicas, se muestra un contexto amplio, con las primeras propuestas teórico-metodológicas desde mediados del siglo XX, hasta las primeras décadas del siglo XXI, donde se desarrollaron e hicieron presentes producciones académicas cada vez más constantes, aludiendo a un significativo cambio de percepción sonora intelectual. La construcción del concepto Paisaje Sonoro por Murray Schafer en el decenio de 1970, se retoma como ejemplo de la transformación de la escucha académica, y funciona como hilo conductor de la investigación, en donde se trabaja con entrevistas realizadas a personajes relevantes en la investigación con enfoque en el Giro Sensorial Sonoro de la academia mexicana, y se analiza el proceso de sociabilidad que atravesó este movimiento a partir de espacios especializados en conjunto con la producción sonora y escrita. Fue en la década de 1990 que aparecieron los espacios a nivel institucional para la experimentación sonora en México, marcando un comienzo desde el lado del arte sonoro mexicano. El momento académico se establece a inicios de la primera década del siglo XXI del oído de antropólogos, historiadores, etnomusicólogos y musicólogos mexicanos. La vinculación generacional que existió con la accesibilidad a la tecnología analógica en México, funcionó como punto de partida para un análisis generacional. Con la ayuda metodológica de la Historia Oral, las experiencias de los actores del Giro Sensorial Sonoro en México, en conjunción con el análisis de sus producciones, relatan y dan cuenta del contexto en el que se construye este nuevo enfoque de para las Ciencias Sociales.

Palabras clave: Giro Sensorial Sonoro, generaciones, sociabilidades, Arte Sonoro, México, Historia Oral, Historia Cultural.

Introducción

Una vez que cerré los ojos, los sonidos aparecieron, y pensé cómo es que podían aportar a la investigación histórica. El presente trabajo parte de una inquietud sobre cómo sería estudiar a la sociedad desde sus sonidos. La variedad de enfoques que se han desarrollado en las Ciencias Sociales, como es el caso de la Historia Cultural, permitió hacer este tipo de pregunta, ya que el sonido no había sido presentado como un objeto histórico, sino como un fenómeno abstracto, por lo que había quedado fuera de los estudios históricos, y en general, de las Ciencias Sociales.

Fue a partir de la problematización del “ruido” generado por la urbanización que se instaló desde inicios del siglo XX, cuando la percepción sensorial de las personas fijó su atención a los nuevos ambientes acústicos, dinámicos, saturados, estridentes, partícipes de un inminente cambio espacial cotidiano.

En este proceso transformador, la percepción sonora de intelectuales (músicos, artistas, escritores, académicos) marcaron un cambio en una continuidad histórica de estudios sonoros enfocados a la música, que, hasta las primeras décadas del siglo anterior. En este sentido, el análisis de la escucha de los intelectuales derivó en una “historia sonora de las ideas”, donde no se busca historia a partir de estilos, sino del sonido como idea; dichos cuestionamientos y reflexiones acerca del sonido marcó el inicio de los estudios sobre el sonido en la cultura.

Partiendo de ese postulado, me dispongo a analizar desde un enfoque externo, entendiéndolo como el proceso de sociabilidad de la escucha de un grupo de intelectuales en torno al Giro Sensorial Sonoro, siendo parte de una historicidad de la escucha que participó en una crisis de la representación musical. Desde su perspectiva, ellos presentan dichos debates y revaloraciones sobre algunos presupuestos que se tenían acerca de cómo estudiar la música y el papel que jugaban los sonidos de cualquier fuente en el arte y las Ciencias Sociales, es decir, analizan una parte de la obra escrita o musical donde se plasman las nuevas percepciones sonoras. Entendido desde aquí, la Historia Intelectual forma parte de

este estudio de autores, siendo una rama de la historiografía que se centra en el análisis de las ideas, pensadores y corrientes intelectuales.

En el contenido de estas páginas, se ve reflejado un esfuerzo por abordar el Giro Sensorial en las Ciencias Sociales, aclarando que es un fenómeno en construcción, y que pertenece a un tiempo presente. Este coincidió con una época de medios tecnológicos y herramientas teóricas necesarias para su desarrollo. El *Giro Sensorial Sonoro* es la vertiente que define a los estudios de varios académicos de la Antropología, la Etnomusicología o la Historiografía, los que han abierto espacios (cátedras, proyectos, grupos interdisciplinarios, publicaciones) para plasmar este enfoque que ha funcionado como un nuevo eje de investigación y abordaje sociocultural.

Respecto a la delimitación espacial y temporal, esta investigación recorre un contexto espacial y temporal amplio, lo cual permite dar cuenta precisamente de ese proceso de transformación del sonido como idea, donde las publicaciones y obras musicales de académicos y artistas internacionales y nacionales, fueron seleccionadas cuidadosamente, permitiendo establecer un tejido entre los autores del *Giro Sensorial Sonoro*, quienes empiezan a publicar y a sociabilizar la información desde la primera década del siglo XXI en México. La Ciudad de México es el escenario donde se producen la mayor cantidad de publicaciones y proyectos que están abriendo cada vez más posibilidades de investigación, por lo que será un estudio de caso de varios académicos mexicanos, Ana Lidia Domínguez, Bruno Bartra, Julián Woodside, Jorge David García Castilla, Miguel Ángel García Mani y Gabriel Macías, todos radicados en la Ciudad de México, que se han concentrado en proponer este tipo de abordaje. Con ayuda de la Historia Oral como recurso metodológico, una serie de entrevistas aportarán parte de la experiencia y producción que vivieron y viven los investigadores para labrar el Giro Sensorial Sonoro en México.

1. Planteamiento del problema y justificación

Interactuar con un modelo explicativo siempre es complejo, las Ciencias Sociales han multiplicado teorías y metodologías acordes a sus intereses y momentos históricos. Volver la mirada a este entramado de relaciones, de producciones, apropiaciones y redefinición de ese saber cultural acumulado, como lo definió Karl Mannheim “ese constante distanciamiento del objeto, una nueva modalidad de comienzo mediante la apropiación, elaboración y desarrollo de lo que está a disposición”,¹ es relevante en el entendido que hay un proceso que precede las nuevas reflexiones sociales, no en el sentido de progreso por medio de la acumulación de saberes, sino en cierta direccionalidad del pensamiento.

Desde esta perspectiva de estudio, donde no es un análisis sobre lo que se ha producido directamente, sino el acto mismo de producir, es la problemática que encierra la aparición del *Giro Sensorial Sonoro*. La escucha intelectual será el objeto de estudio, el hecho mismo de escuchar es la interrogación sobre la conformación del enfoque, que es importante mencionar, es de muy reciente irrupción en los estudios sociales.

Un “Giro” tienen que ver con un cambio de posición, según el diccionario de la Real Academia Española, refiere a la dirección que se le da a una conversación. Desde las Ciencias Sociales se han producido marcados cambios de dirección desde la primera mitad del siglo XX, se habla de un cambio en los modos de concebir el objeto y el sentido del estudio. Para Peter Burke, un “Giro” conecta con un cambio amplio que se genera en varias disciplinas hacia un creciente interés en los valores profesados por “grupos particulares en lugares particulares y en periodos particulares”.² Este cambio de enfoque desde diversas disciplinas representa ciertos valores, que según Burke, pueden ser representados en grupos delineados.

¹ Karl Mannheim, *El problema de las generaciones*, España, Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS), No. 62. pp.211,212.

² Peter Burke, *¿Qué es historia cultural?*, Paidós Ibérica, Barcelona, España, 2006, p. 14.

Elías Palti habla sobre “la red de significados intersubjetivamente construidos no es un mero vehículo para representar realidades anteriores a ella, sino que resulta constitutiva de nuestra experiencia histórica”.³ En este sentido, las nuevas revisiones historiográficas hablan de la integración del sujeto y el objeto de estudio, sin embargo, esta no será una revisión historiográfica, sino una revisión de un proceso histórico en el cual estuvo plasmado un cambio sensorial en la escucha de los intelectuales, y se conformó así un nuevo Giro en las Ciencias Sociales.

Al presentarse un “Giro” en las Ciencias Sociales, con base en el registro hecho por este grupo delimitado de pensadores, una de las primeras preguntas que me introducen como lectora en este proceso será: ¿cuál es esa historicidad en la experiencia de escucha intelectual que transformó los procesos creativos y académicos, hasta conformar un nuevo enfoque, una transformación identificable en el contexto de las Ciencias Sociales?

Esta primera mirada, o mejor dicho, esta primera escucha, será revisada en un contexto internacional, con John Cage y la escuela norteamericana en los inicios del Arte Sonoro como parte de sus reflexiones sobre el sonido y el *performance*⁴; Pierre Schaeffer en Francia con la *música concreta*; y Murray Schafer en la conceptualización de Paisajes Sonoros. Ellos serán parte de un primer momento en donde se cuestionó el cómo se estaba haciendo, estudiando y escuchando música.

La propuesta hecha desde la música, donde los ruidos, sonidos y silencios, hicieron una escena compleja en la primera mitad del siglo XX, fue adoptada por las Ciencias Sociales durante la década de 1980. La dificultad de identificar un *Giro Sensorial*

³ Elías Palti, *Giro Lingüístico e historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998, p. 65.

⁴ El *Performance* entró en escena a principios de la década de los sesenta, y repercutió en la forma de hacer arte, planteaba al “artista como sujeto y obra al mismo tiempo, y la acción del artista como catalizadora de la energía creativa del público”, de esta puntualización se puede relacionar el interés del artista por intervenir en espacios donde el público tenga una participación, “sirve para definir todas las experiencias que comparecen de forma masiva, declarada, organizada y exclusiva, y que tienen relación con una acción física del sujeto, que no culmina necesariamente en la producción de una obra o de un objeto”. Marco Meneguzzo, *El siglo XX. Arte contemporáneo*, Barcelona, España, Electa, 2006. P. 67.

Sonoro en los estudios sociales es complejo. El antropólogo David Howes⁵ ubica el Giro Sensorial en la historia y la antropología a inicios del decenio de 1980, con autores como Steven Feld desde la Antropología y Alain Corbin desde la Historiografía. La escena internacional ha generado un primer círculo de intelectuales que son parte del llamado Giro Sensorial, ¿cómo identificar a los autores de este nuevo enfoque en la escena mexicana, estando en plena construcción, de qué forma se ha establecido su presencia académica, se puede hablar de *Giro Sensorial Sonoro* en la academia mexicana?

La relevancia de este estudio tiene que ver con presentar una nueva lectura social a través de la escucha, colocando nuevos intereses generacionales, los cuales están interviniendo en cátedras, publicaciones, programas de estudios, espacios culturales y reconfigurando una vez más la academia.

Es importante establecer las condiciones que se generaron en un contexto histórico internacional, donde la tecnología y reappropriación de saberes, pudo incluir a la escucha como elemento de reflexión científica, y donde se expresaron profundos cambios en la forma de estudiar y relacionarse con el sonido.

Las escuchas académicas mexicanas, posteriormente, también promovieron otro tipo de estudios y se expresa el Giro en el cual la información sensorial estará presente, reafirmando los lazos inter y transdisciplinarios, transformando la escena artística y académica actual.

A lo largo de la investigación, he podido constatar el número de fuentes sonoras que se han generado gracias a las nuevas posibilidades tecnológicas, sin embargo, ha sido poca la interpretación de las mismas, quedando únicamente como un archivo que resguarda sonoridades. Esta reflexión me ha permitido plasmar la importancia de los intelectuales que han proporcionado caminos teóricos y

⁵ Profesor de antropología en Concordia University y Director de Concordia Sensoria Research Team (CONCERT). Editor general de la serie Sensory Formations y editor fundador de la revista *The Senses and Society*. David Howes, *El creciente campo de los estudios sensoriales*, Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, p. 11

metodológicos, participando de esa reapropiación de saberes, los cuales no es fácil poner en práctica, si no son expuestos de manera más contundente, es decir, definir la línea de investigación propuesta a través de sus obras.

El *Giro Sensorial Sonoro* ha puesto en la escena académica los sentidos, ¿se puede hablar de una sensibilidad académica que permitió establecer este tipo de trabajos en México?, ¿Qué involucró su formación? o ¿Cómo explicar este reciente interés?, ¿Estamos ante una tendencia o se aproxima una profesionalización?

2. Estado de la cuestión

Para estudiar la escucha de los intelectuales en el siglo XX, nos remitiremos a revisar varios materiales, en diferentes formatos. Siendo poco lo que se ha escrito sobre el *Giro Sensorial*, las fuentes de información encontradas están insertas en manifiestos, crónicas, obras musicales, prensa, publicaciones electrónicas y algunos capítulos de libros donde se expone percepción sonora en la escucha de algunos intelectuales. Esta historicidad de la escucha, más que nada urbana, se presentará a manera de contexto, en consonancia con el cambio tecnológico-cultural.

Las primeras reflexiones sonoras están plasmadas en “manifiestos”, ya sea publicados de manera informal o desde la prensa y señalan parte de las ideas que se estaban produciendo en esas colectividades intelectuales, dejando una escucha urbana en plena transformación con la modernización a las grandes ciudades. Un ejemplo a nivel internacional es el grupo de *Los Futuristas* el que plasmó su escucha a través del manifiesto del *Arte de los Ruidos* en 1913. Luigi Russolo reveló los principios de una nueva era del lenguaje sonoro-musical:

Bethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellos y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres.⁶

⁶ Luigi Russolo, *El arte de los ruidos*, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, 1998, pp. 9,10.

En Italia, donde las nuevas vanguardias se establecieron lentamente, la crítica al arte clásico se hizo ver a cargo de estos intelectuales, en una carrera por la innovación en el arte, y no solo en los aspectos tecnológicos. *Los Futuristas* pertenecieron a una generación que reclamó estar viviendo sobre un cementerio gigante de obras clásicas y ninguna nueva propuesta.⁷

Las manifestaciones de este tipo también estuvieron presentes en la escena mexicana, el grupo de *Estridentistas* conformado por Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Kintaniya y Salvador Gallardo, publicaron su manifiesto en 1921, en *El Universal Ilustrado*: “La ciudad existe para ser surcada por aviones, ferrocarriles, e incluso motocicletas”.⁸ Los manifiestos de una generación de las primeras décadas del siglo XX, fueron importantes en la relación que estos autores establecieron con la ciudad y las máquinas, por ende, una actitud de modernidad se tradujo en sus obras con cierta sensibilidad sonora temprana.

El manifiesto es un texto muy claro acerca de mostrar las intenciones, los valores o los objetivos de ciertos grupos, es una fuente de información muy importante para el caso de estudio sobre las percepciones sonoras, sin que éstas aparezcan con un audio como tal. Algunos ejemplos de estas expresiones sí se encuentran registrados sonoramente, por lo que se hará uso de esos archivos en la medida de lo posible, uno de ellos es el poema escrito por Manuel Maples Arce titulado *TSH*, el cual fue transmitido por radio en 1923 con la voz de Luis Kintaniya.⁹

Esta búsqueda corresponde a un punto de entrada indirecto, no es revisar la obra, sino, señalar el cambio que propusieron a través de las críticas que hicieron hacia el sonido. Al respecto las crónicas de Salvador Novo son ricas en descripciones sonoras, las cuales también servirán como un ángulo de escucha intelectual. A partir de ellas, se ve reflejado el contexto urbano de la Ciudad de México en las décadas

⁷ Alfredo Aracil, Delfín Rodríguez, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid, España, ISTMO, 1998, p. 157.

⁸ Francisco Reyes, “Entre la acción directa y la vanguardia: El Estridentismo”, en Jasso Karla, Garza Daniel (Coord.), *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta, Laboratorio Arte Alameda, 2010, pp. 56-57.

⁹ *Ibíd.*, p. 61.

siguientes. Los años cuarenta y cincuenta contarán con un acercamiento desde la percepción del literato.

A la par del contexto mexicano, un grupo de compositores en la escena internacional salieron del aspecto descriptivo, en un esfuerzo interdisciplinario por proponer reflexiones teóricas y composiciones musicales. Ellos que rompieron con un esquema musical planteado por el estudio únicamente de armonías occidentales. Uno de ellos es Pierre Schaeffer, quien acuñó el término de *música concreta*, y con esto, propuso “crear música a partir de los sonidos que existían en el mundo y a través de la tecnología podían ser grabados, manipulados, reproducidos e incluso sintetizados”.¹⁰ Con esta propuesta se hizo un acercamiento desde la composición al entorno acústico, y con las herramientas tecnológicas disponibles, la escucha amplió sus horizontes.

La conceptualización que llevó a cabo posteriormente R. Murray Schafer, se produjo sistematizando la información sonora contenida en un espacio y tiempo específico. A este acto lo llamó “Paisaje Sonoro”, y tuvo lugar en 1969, en su obra *The New Sounscape. A Hadbook for de Modern Music Teacher*. El autor construyó varias categorías de acercamiento como, “señal” y “marca sonora”, con las cuales permiten distinguir los sonidos de fondo, de los que llaman nuestra atención. Esta configuración pudo generar, de esta manera, una identidad sonora. Esta construcción teórica, desde la perspectiva artística, arrancó proyectos con una tendencia a la ecología acústica y la regulación de los ruidos por el contexto tecnológico. Sin embargo, este autor es uno de los más retomados en los estudios de las Ciencias Sociales, por lo que, será importante analizar la influencia que tuvo sobre los académicos mexicanos.

Para entrar de lleno al contexto del *Giro Sensorial Sonoro* en México, la investigación se nutre de entrevistas a los autores que están trabajando dicho

¹⁰ Jorge D., García, “Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación crítica», en *Revista El Oído Pensante*, vol. 5, n. 1 [En línea], 2017, p.5 <file:///C:/Users/Diana/Downloads/Musicologia_musical._La_musica_y_el_soni.pdf>

enfoque, esto da pie a revisar otro tipo de influencias, desde la antropología, la sociología, la historiografía y la filosofía, y con esto, establecer redes de sociabilidad que se hacen presentes en determinados espacios. Por tal motivo, también se realizó una recopilación de los seminarios, cátedras, instituciones, proyectos alternos mencionados, que representan, más allá de una tendencia, un camino hacia la profesionalización.

En este sentido, uno de los proyectos en donde concentré la atención fue la Red de Estudios Sobre el Sonido y la Escucha (RESEMEX), conformada en 2016 por nueve académicos mexicanos. Esta agrupación de intelectuales mantiene un diálogo inter y transdisciplinarios, en donde determinan objetivos hacia la especialización. Al respecto, un desplegado de ellos señala lo siguiente:

Nuestro interés es, por un lado, conocer la manera en que los parámetros objetivos del sonido –fenómenos de propagación y transmisión, fuentes de producción y comportamiento espacio-temporal– configuran entornos sonoros que habrán de ser practicados, organizados y reconfigurados por el ser humano; por el otro lado, al reparar en la escucha, nos interesa poner al sonido en el centro de la compleja actividad humana y, por lo tanto, de los procesos de construcción de universos de sentido –social, histórico, cultural, cognitivo, musical– a través de los cuales se significan los estímulos sonoros.¹¹

La RESEMEX ha intervenido una serie de espacios con su propuesta de trabajo sonoro-social, desde las disciplinas de cada uno de sus miembros, los cuales fueron entrevistados para delinear ese camino de experiencia adquirida por más de diez años, marcado por la publicación en 2007 del libro, *Sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*. Este es uno de los trabajos pioneros sobre estudios sonoros en México, escrito por Ana Lidia M. Domínguez Ruíz.

La aparición de trabajos de tesis como: *Construcción de identidad. Una aproximación desde el paisaje sonoro mexicano*, de Julián Woodside en 2010 y *La representación de paisajes sonoros de la Ciudad de México en el cine, 1952-1976*, escrita por Miguel Ángel Mani en 2014, manifiestan una continuidad en el enfoque

¹¹ Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha, *Presentación*, 2016, < <https://resemx.wordpress.com/>>, (29 de agosto de 2018).

abordado, siendo parte de los primeros proyectos que mantuvieron y complejizaron el sonido y la escucha, por lo que, el aspecto sensorial adquirió peso como parte fundamental del subjetivismo sonoro.

El artículo de David Carbajal López, “Jerarquías, jurisdicciones y sensibilidades: aspectos de la reforma de las campanas en Nueva España, 1700-1808”, publicado en 2010, responde al análisis del Paisaje Sonoro colonial. Este texto es una de las primeras publicaciones que utilizan un nuevo lenguaje para el análisis sonoro, sin embargo, no es mi objetivo presentar todos los trabajos que aparecieron con estas características en México, sino delimitar aquellos que mantuvieron una línea de investigación sonora, dando seguimiento al *Enfoque Sensorial Sonoro* en México con sus trabajos y redes de sociabilidad.

3. Hipótesis

El sonido como idea marcó una ruta a seguir de la mano de varios intelectuales, tales son los casos de John Cage, Pierre Schaeffer y Raimond Murray Schafer en la escena internacional, quienes fueron capaces de cuestionar la concepción convencional del sonido, que hasta ese momento, era objeto de estudio a través de la notación, desde los estudios musicales. Al haber nuevas reflexiones, se produjo un cambio en el análisis del sonido y su interacción con la sociedad. Ésta que llamaremos, la historia sonora de las ideas, dio paso a proponer conceptos, teorías y metodologías, como se puede revisar la propuesta de Pierre Schaeffer y la *música concreta*, o la conceptualización de *paisaje sonoro*, como lo estudió Raymond Murray Schafer para la década de los setenta.

En México, un grupo de académicos y artistas se han ido retroalimentando mutuamente para conseguir abrir paso a un Giro en la Ciencias Sociales. Siendo este un fenómeno en construcción, se pueden ver los primeros trabajos en esta línea y hablar con los autores sobre su experiencia al abrir un campo de estudio y conformar el *Giro Sensorial Sonoro* mexicano, en los inicios del siglo XXI.

Los académicos permeados por este enfoque en México, crecieron en un contexto sonoro muy especial, lleno de ruidos y posibilidades de manipular aparatos y reproductores musicales, esto en las fronteras de la era analógica y digital de los años noventa, lo que generó un interés de profesionalizar el análisis sonoro desde diferentes ciencias. Lo anterior motivó un trabajo en solitario que, en los primeros años del nuevo milenio redundó en redes que abrieron espacios académicos y culturales.

Las propuestas teórico-metodológicas realizadas en la escena internacional durante todo el siglo XX, proporcionó recursos académicos para proponer un Giro sensorial en las ciencias sociales en México, al igual, que las constantes propuestas artísticas que pugaban por el Arte Sonoro en diversos espacios culturales, coadyuvaron a la penetración del enfoque, siendo así, más que una tendencia, un proceso de profesionalización.

Publicaciones digitales, tesis, libros, además de seminarios, coloquios y cátedras, fueron de menos a más, institucionalizándose una cultura del sonido y la escucha, que propone una concientización de nuestro ambiente sónico, el resguardo de archivos sonoros como parte un patrimonio intangible, y el análisis social desde los sonidos como parte de la identidad y la dinámica cultural.

El mismo análisis cultural de las generaciones que presentaron un interés hacia el sonido, será el eje que organiza esta investigación, presentando sus contextos generacionales en la década de 1990, y su producción profesional a partir de la década de 2010.

4. Objetivos

El primer objetivo se encauza en identificar y analizar la percepción sonora de los autores más representativos de la escena internacional, que propusieron una nueva escucha con sus obras musicales y escritas, y que fueron parte de la influencia primigenia de los autores mexicanos posteriormente. Como parte de este objetivo se revisan los aportes de John Cage en Estados Unidos de América, Pierre

Schaeffer y la escuela de música concreta en Francia durante la primera mitad del siglo XX, así como la propuesta conceptual de Paisaje Sonoro de Murray Schafer y la escuela canadiense.

El segundo objetivo muestra la historicidad de una escucha intelectual en la escena mexicana. Con base en una revisión generacional, se analiza la relación del arte y el contexto urbano como las primeras manifestaciones de una escucha atenta, naciendo así el Arte Sonoro. Los aportes del arte se mantuvieron presentes mientras una nueva propuesta académica se desarrollaba, reapropiándose de conceptos y partes de las metodologías artísticas para establecer el *Giro Sensorial Sonoro*. Como parte de este objetivo se revisará la producción hecha desde el arte y las Ciencias Sociales donde se manifiesta esa escucha intelectual, la cual propone una nueva percepción en la sociedad en general, y nuevas lecturas desde un enfoque académico.

5. Teoría y metodología

En el entendido que el presente es una construcción cultural, la contemporaneidad con que surge el *Giro Sensorial Sonoro* –a inicios de la década de los años ochenta en el siglo XX para la escena internacional, y en la primera década del siglo XXI para México –será vista como el resultado de un recorrido de tiempos y espacios donde la escucha se plasmó como una acción compleja dentro de algunos grupos intelectuales. Al respecto, Julio Aróstegui comenta:

La historización y la acción intergeneracional serían las claves sustanciales, o los presupuestos, que nos parecen, no, desde luego, los únicos, pero sí los fundamentales, para poder convertir el presente en el *campo* y el *objeto de estudio* inteligible como historia *vivida* y escrita por quienes la viven.¹²

La investigación se realiza en un tiempo presente, donde los actores y los procesos se están construyendo y relacionando junto con el investigador. Esta situación acarrea ciertas dificultades, el hecho de ser procesos inacabados, priva de una

¹² Julio Aróstegui, “La historia del presente, ¿una cuestión de método?” [versión PDF], en *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 41.

temporalidad precisa, sin embargo, elementos metodológicos como el caso de las entrevistas a los autores protagonistas del *Giro Sensorial Sonoro* en México, provee de información directa a la cual muchas veces es imposible acceder en el campo de los estudios históricos. Para este ejercicio, como menciona Aróstegui, las acciones intergeneracionales que se verán reflejadas en un fenómeno actual, presentan una historicidad que sustenta esa acción última en proceso.

Desde la historia intelectual y su resurgimiento en la década de los ochenta y noventa, después de formar parte de la escena de los “Giros” en las Ciencias Sociales, desde el “Giro Lingüístico” hasta la nueva Historia Cultural, François Dosse menciona que, “sin intención de ser imperial, esta historia intelectual simplemente tiene como ambición el hacer que se expresen al mismo tiempo las obras, sus autores, y el contexto que las ha visto nacer”.¹³ En ese recorrido de buscar los recorridos e itinerarios de los intelectuales, Aimer Granados, Álvaro Matute y Miguel Ángel Urrego retoman a Rémy Rieffel para señalar una parte importante a cargo de una sociología de los intelectuales, donde explica que:

“Debe dar cuenta de la escena sobre la que intervienen los intelectuales, evitando el contenido de sus producciones para consagrarse mejor a localizar los encuentros, los usos y costumbres de este medio social, para elaborar en las mejores condiciones posibles una forma de etnografía”¹⁴

Trabajando sobre esa línea, que podría también referir a Pierre Bourdieu y el “campo intelectual”, se estableció un estudio más adherido a las sociabilidades de los actores del Giro Sensorial Sonoro. La inclusión de buscar las redes de sociabilidad, los espacios académicos y de convivencia formaron parte de uno de los caminos de la historia intelectual, influida por el Giro Lingüístico. François Dosse señala entonces que, “entre la historia de los conceptos, por un lado, y una

¹³ François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, España, Universitat de València, 2007, p. 15.

¹⁴ Aimer Granados, Álvaro Matute, Miguel Ángel Urrego, *Temas y tendencias de la historia intelectual en América Latina*, Morelia, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 15.

sociohistoria de los compromisos de los intelectuales en la ciudad, por el otro”,¹⁵ es posible abordar una historia cultural. Esta relación entre la producción escrita de los intelectuales del Giro Sensorial Sonoro y el abordaje de su contexto generacional, derivó en marcar la pauta del inicio de la conformación de un proyecto académico, cultural y social centrado en el sonido y la escucha.

El escritor mexicano Carlos Monsiváis, en su obra *La cultura mexicana en el siglo XX*, retrata algunos grupos artísticos y como influyeron en el contexto cultural mexicano. Un contexto abordado por generaciones me parece pertinente, ya que, si no se puede abordar en todos los aspectos un tejido tan amplio, se focalizará el estudio sobre aquellos grupos generacionales que absorbieron los sonidos de su época, se nutrieron de las colectividades, problematizaron su espacio y lo transformaron en producciones artísticas o académicas, es decir, participaron de la conformación del sonido como idea, y no solo como expresión artística.

Las generaciones comparten un espacio y un tiempo, según Karl Mannheim, estas vivencias y experiencias solo tienen relevancia en la medida que están disponibles en la realización actual. Esta afirmación pudo ser estudiada de la mano de la Historia Oral, la cual fue un recurso metodológico fundamental para este trabajo. Una de las grandes oportunidades que ofrece hacer historia del tiempo presente es contar con los actores del proceso o fenómeno que se está investigando, quienes mediante entrevistas y con base en su obra y en su experiencia profesional, exploran algunas claves de la gran cantidad de prácticas y la conformación de las comunidades científicas que se desprenden de las instituciones culturales y/o universidades. La experiencia vital que se generó a raíz de señalar sus intereses desde jóvenes, hasta su formación profesional, sirvió de inicio para el análisis generacional en el que se ubican los contextos tecnológicos y mediáticos. Por otro lado, también se proyectan los últimos balances de la producción hasta hoy publicada, al igual que los alcances de un primer momento del Giro Sensorial Sonoro en la Ciencias Sociales.

¹⁵ François Dosse, *La marcha de las ideas...op.cit.*, p.15.

La introducción de medios de comunicación como la radio, el cine, y posteriormente la televisión, marcaron una *mediación* entre los nuevos medios tecnológicos y la sociedad joven. Aunque, la tecnología necesariamente nos remitiría a un proceso económico y modernizador de diferentes partes del mundo, la *mediación* se entenderá como una categoría que marca la apropiación de los medios desde diferentes usos según la pauta generacional, como establece Martín-Barbero, “hay que vislumbrar la mediación fundamental que permite pensar históricamente la relación de la transformación en las condiciones de producción con los cambios en el espacio de la cultura, esto es, las transformaciones del *sensorium* de los modos de percepción, de la experiencia social”.¹⁶

En este caso, si la radio fue un aparato que generó una relación nueva entre tecnología y sociedad, la apropiación de este nuevo instrumento puede reflejar ese tránsito de una nueva percepción sonora, haciendo notar una escucha participante; constituyéndose así, una medición entre la radio y los intelectuales. Tal es el caso proporcionado del *Estridentismo* y el nacimiento del radio arte en México, el cual será abordado en el segundo capítulo.

Otra de las relaciones que se busca resaltar es la sociabilidad entre los autores y sus espacios, donde se proyectó el *Giro Sensorial Sonoro* en México. Dichos vínculos aparecen desde la presencia de un gusto específico por lo sonoro, lo cual será revisado desde una perspectiva generacional, como ya se mencionó anteriormente. Generar un interés en común hace que varios individuos se puedan reunir, pero este interés es generado por todo un contexto cultural. Para poder plasmar cómo se entrelazan las historias, se indagará en los recuerdos significativos que pudieran representar al círculo académico en cuestión, al respecto Karl Mannheim afirma:

Las vivencias y las experiencias pasadas sólo tienen relevancia en la medida en que están disponibles en la realización actual [...] lo tradicional se acomoda a las nuevas situaciones presentes; o bien se configura lo que es nuevo y, entonces,

¹⁶ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Santafé de Bogotá, Colombia, Editorial Gustavo Gili, 2003, p. XII.

es frecuente descubrir en lo tradicional «aspectos», posibilidades sugeridas, que inmediatamente antes no habían sido reconocidos.¹⁷

Esta posibilidad anecdótica que proporciona una historia del tiempo presente con los autores interactuando en este momento, permite realizar un análisis del recuerdo, que adquiere relevancia en medida que fueron profesionalizando una actitud de escucha presente desde su juventud. Una llamada “sonoridad analógica” que revisaremos en los últimos apartados, entrelaza los recuerdos como parte de una cultura sonora generacional, donde la escucha y manipulación de los sonidos generó un interés que desarrolló posteriormente un nuevo enfoque.

Para que un enfoque se construya, debe haber una expansión del conocimiento, atravesar disciplinas. Los personajes se tienen que vincular e intervenir espacios académicos y culturales, los lazos de amistad serán importantes para la generación de diálogos y proyectos. Maurice Agulhon habla de dos tipos de sociabilidades, categoría que se utilizó para establecer un análisis de los lazos tradicionales, y más importante, una sociabilidad moderna, en donde “los sistemas de relaciones que confrontan a los individuos entre ellos o que los reúnen en grupos más o menos naturales, más o menos forzados, más o menos estables, más o menos numerosos”.¹⁸

En esa sociabilidad moderna los grupos se reúnen en suma libertad y es natural por los intereses compartidos. Es importante resaltar que se hablará, para este caso, de la sociabilidad de un grupo delimitado por intelectuales que se resolvieron por trabajar y profundizar su producción académica en un enfoque sonoro-sensorial, por lo que la Historia Intelectual estará presente en el análisis de este proceso, siendo una de las premisas al igual que en el *Giro Lingüístico*, “que la lengua no refleja una realidad o un mundo independientes, sino que en su lugar constituye esa realidad o ese mundo”,¹⁹ por lo tanto, este análisis integrador entre experiencias vitales y

¹⁷ Mannheim, *El problema de...op. cit.*, pp. 213-214.

¹⁸ Jordi Canal, *Maurice Agulhon y la historia*, en “Política, imágenes, sociabilidades. De 1789 a 1989”, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, p. 33.

¹⁹ Anabel Brett, “¿Qué es la Historia Intelectual ahora?”, en David Cannadine, *¿Qué es la Historia ahora?*, Granada, España, Editorial Almed, 2005, p. 216.

producción escrita habla al mismo tiempo de una temporalidad *ad hoc* sobre el proceso de escuchar y escribir sobre sonidos.

La participación de los involucrados en expandir consciente o inconscientemente un nuevo enfoque se puede revisar desde sus redes de amistad, académicas y profesionales. Para hacer más accesibles esos conocimientos y sus redes de sociabilidad, se decidió que fueran los propios académicos del *Giro Sensorial* Sonoro mexicano quienes dieran cuenta de su proceso por medio de las entrevistas, las cuales según la metodología de la historia oral, es un recurso que va más allá de la vida del sujeto en un marco único, sino que da la posibilidad de estudiar al personaje en su actividad pública, lo cual crea una fuente para adentrarse a una práctica social, cultural, política y en este caso académica de un periodo determinado.

Las entrevistas que reúne esta investigación son nueve, fueron realizadas a investigadores que considero representativos del Giro Sensorial Sonoro en la ciudad de México. Ellos son Ana Lidia Domínguez (UAM-Iztapalapa), Bruno Bartra (Fonoteca Nacional), Julián Woodside (UNAM-FFL), Jorge David García Castilla (UNAM-FAM), Miguel Ángel García Mani (Instituto Mora), Gabriel Macías Osorno (UAM-Iztapalapa) y Elías Barón Levin (UAM-Xochimilco). Los audios se grabaron en el transcurso del año 2019 en la Ciudad de México y constituyen las fuentes primarias para abordar la reciente aparición de este enfoque. A partir de estos contenidos procedentes de los archivos sonoros, grabados en diferentes puntos de la ciudad de México, se hará una observación exhaustiva de sus recursos narrativos, de donde se recupera la memoria y la experiencia del escuchar a la sociedad y construir una metodología de estudio alrededor de los sonidos que llevaron a proponer descripciones a través de etnografías sonoras, categorías poco exploradas como la de identidades sonoras o sonósferas, y análisis sonoros dentro del cine, por mencionar algunos.

Siendo las entrevistas un recurso accesible, ágil, puntual y personalizado, estas estuvieron delimitadas por preguntas y preocupaciones que dieron pie a dar cuenta

de los intereses temáticos y fórmulas metodológicas de los historiadores, antropólogos, etnomusicólogos y comunicólogos en cuestión, los cuales es pertinente mencionar, han rasgado las fronteras disciplinares para ampliar sus proyectos de investigación. El léxico contemporáneo de los científicos sociales está constituido por intercambios y vínculos fronterizos con saberes y experiencias dispuestas en otros campos.

Las entrevistas debidamente revisadas se presentan a lo largo del tercer capítulo en fragmentos seleccionados de manera temática. La primera parte correspondió a un análisis generacional, ligando el contexto socio-tecnológico a las experiencias vitales que generaron una mediación en la escucha y la tecnología. La segunda parte está dirigida a participar de la sociabilidad entre pares, comunidades, instituciones, incluso familiares, que permitieron dirigir un gusto en una profesión, y esta a la vez en una vertiente académica. Una tercera parte habla de los trabajos académicos que dan muestra de la ruta teórico-metodológica con que dieron mayor visibilidad a determinadas ideas y autores, proponiendo de manera aislada pero coherente cada uno desde su disciplina un tejido y que se han adoptado desde teóricos extranjeros –fenómeno recurrente en ese intercambio de ideas, teorías y metodologías –lo mismo, ayudarán a distinguir las redes de sociabilidad cultural y académica. Lo anterior hace más accesible la mirada y la escucha que se está dando en la sociedad por medio del *sensorium* intelectual.

Finalmente, a manera de darle fácil acceso a las fuentes sonoras consultadas, estas se han distribuido a través del texto en códigos QR,²⁰ que tendrán la función de darle sonoridad a esta tesis de una manera práctica y en consonancia con el discurso tecnológicos revisado, esto es, en relación a los formatos físicos que podrían ser de difícil mantenimiento y almacenaje. Entre los tracks seleccionados,

²⁰ Los códigos QR (Quick Response) son códigos de barras, capaces de almacenar determinado tipo de información, como una URL, SMS, Email, Texto, etc., gracias al auge de los nuevos teléfonos inteligentes o Smartphone, los cuales son capaces de escanearlos fácilmente sin necesidad de instalar la aplicación, en algunos casos se necesita descargar la App, la cual es gratuita. Biblioteca de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), *Qué son los códigos QR*, 2017. Revisado el 03 de septiembre de 2019: <https://biblioguias.cepal.org/QR>.

se encuentran piezas musicales de Pierre Schaeffer en relación a la Música Concreta, paisajes sonoros grabados por Murray Schafer en la década de los setenta, composiciones del Arte Sonoro mexicano y ruidos característicos de la tecnología analógica. Estos audios ofrecen un contexto sonoro que permita la escucha al lector, a la vez que se establece un texto híbrido que permita interactuar de manera efectiva con los sonidos sin que sea a partir de la pluma del escritor. Los archivos sonoros fueron proporcionados por la Fonoteca Nacional, otros más directamente de plataformas como YouTube, y otros más son de autoría, realizados en 2019 con una grabadora de voz digital *Sony ICD-UX560FBCLA*. Las entrevistas fueron grabadas personalmente, las cuales también fueron anexadas a este trabajo en formato de Códigos QR.

Capítulo I.

El giro sensorial sonoro en la escena internacional

*La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve,
con la invención de las máquinas, nació el Ruido.
Hoy, el ruido triunfa y domina soberano
sobre la sensibilidad de los hombres*
Luigi Russolo, 1913.

La entrada del siglo XX en Europa y América estuvo cargada de una serie de cambios de todo tipo, entre los que destacaremos los urbanos y tecnológicos. Aquí se revisará la transformación de las obras de arte, gracias a los cambios de percepción que los artistas e intelectuales tuvieron acerca del mismo arte. Además, se indagará una nueva relación con la ciudad, donde los desafíos modernos se convirtieron en punto de inspiración para ciertos grupos que se configuraron gracias a sus afinidades hacia la modernidad de las urbes.

Un acontecimiento como la Exposición Universal de París en 1900 fue la inauguración de un siglo que desafiaba a las nuevas generaciones, tomando como máxima la ciencia y la tecnología. El hombre y la metrópoli diariamente vivirían en el escenario dramático con la intervención de la máquina en una atmósfera industrial. En este tenor intervinieron decisivamente los historiadores del arte, Alfredo Aracil y Delfín Rodríguez, quienes plantean que “el arte, sin olvidarse de la historia, se ve empujado a cargarse de nuevos contenidos pasionales, a reproducir los acontecimientos cotidianos en un clima tenso”.²¹ Este contexto dirigió la atención hacia un elemento que hasta ese momento no había sido tomado en cuenta, porque aún no representaba el protagonismo que las máquinas, la aglutinación de gente y la expansión que las ciudades le dieron a los ruidos urbanos.

Uno de estos movimientos fue el futurista. Este grupo de artistas se inspiró en una nueva era industrial para trabajar con otros materiales, creando del lado de la

²¹ Alfredo Aracil, Delfín Rodríguez, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid, España, ISTMO, 1998, p. 20.

música, instrumentos y composiciones que tenían que ver con los ruidos de la ciudad, de ahí que su escucha y su intervención, a un nivel artístico, es de importancia para revelar un nuevo tratamiento al sonido. El movimiento futurista se puede definir como un grupo de intelectuales, entre ellos literatos, músicos y, más que nada, pintores que establecieron comunicación con la urbanidad y sus ruidos, a inicios del siglo XX. Los Futuristas se involucraron en el clima político italiano, donde un nacionalismo reivindicador, después del proceso de unificación de Italia en el siglo XIX, tuvo un papel importante en la experiencia de este grupo: una negación al pasado cultural italiano y a las instituciones que lo resguardaban²². El primer manifiesto futurista publicado en 1909, en *Le Figaro* –periódico francés de tiraje nacional desde 1826–, habla sobre el rechazo hacia la tradición musical italiana:

Creemos, sin embargo, más que nunca, en la inagotable inspiración musical de nuestra raza. Declaramos así mismo que la inferioridad actual de la música italiana es un producto lógico: 1º, de los conservatorios de música infestados por el tradicionalismo ignorante de los catedráticos.²³

Al hablar Filippo Marinetti sobre la “raza” italiana, acentúa esa expresión nacionalista, vinculada incluso a los movimientos fascistas posteriores²⁴, pero no es ese el análisis que buscamos, sino el análisis de una postura hacia la escucha presente, lo que estaba pasando en su espacio, en su ciudad y la emoción por el futuro industrial y tecnológico, hacia la energía, la rapidez y el movimiento; aspectos que se estudiarán como parte de una propuesta temprana que irrumpe con ruidos las composiciones musicales, así como la construcción de instrumentos musicales. Será una antesala a la proyección de una nueva sensibilidad sonora.

Este primer capítulo se dividirá en tres apartados: la primera parte corresponde a la revisión de la escucha de los Futuristas en Europa, los cuales plasmaron en su obra y manifiestos un marcado interés en el “ruido” y la ciudad. ¿Cómo interviene esta

²² *Ídem*.

²³ Filippo T. Marinetti, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, España, COTAL, 1978, p.205.

²⁴ Aracil, Rodríguez, *El siglo XX. Entre la muerte, op. cit.*, p. 157

relación (ruido-ciudad) en una producción que dé pie a esa nueva sensibilidad acústica?

El “ruido” apareció en las ciudades con la llegada de la Revolución Industrial. Ana Lidia Domínguez plantea que con las nuevas formas de producción y la presencia de las máquinas en las urbes surgió la aglutinación poblacional y, en consecuencia, apareció un fenómeno conocido como ruido ambiental: “un fondo sonoro que se instala de manera más o menos permanente, creando una especie de velo que cubre y ensordece el resto del sonido”.²⁵ A raíz de este incremento y rápida saturación de sonidos, el ruido de la industrialización se contrapone a una aparente calma natural.

Con respecto a la historia, el ruido ha sido estudiado subrayando la súbita transformación entre los sonidos de la naturaleza y la evocación de tranquilidad que producen, todo esto es una desordenada urbe que emerge con la industrialización en el siglo XIX. El historiador Alain Corbin, desde una historia de las percepciones, la cual se establece desde la Historia Cultural como una vertiente que usa la información arrojada por los sentidos, para el análisis de una sociedad menciona sonidos como el hundimiento del ruido de pasos o el choque de pezuñas en contraposición al ronroneo de la máquina, en conjunto con algunos otros indicadores sonoros de las ciudades modernas: el estruendo de los nuevos transportes, la sustitución de las vías por el pavimento, la sonoridad de los nuevos trabajadores, de los nuevos locales, el flujo de inmigrantes temporales que importan sonoridades particulares.²⁶

Así es como el ruido se le coloca posteriormente con una connotación negativa, de molestia y denuncia, en donde empezarán a aparecer reglamentos y regulaciones. Pero la historicidad de una escucha intelectual proporciona esa otra manera de

²⁵ Ana Lidia Domínguez, “El paisaje sonoro de la Revolución Industrial. El ruido y la convulsión de las sensibilidades colectivas en las ciudades francesas del siglo XIX”, en *Pasado Abierto. Revista del CEHis* 9 [En línea], 2019, <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/pasadoabierto/article/view/3254/3513>, (02 de octubre de 2019)

²⁶ Alain Corbin, *El hombre en el paisaje*, Textuel, Paris, Francia, 2001, p. 12

relacionarse con los nuevos sonidos, donde una situación de querer innovar la composición, o en el arte en general, presentará al ruido como una herramienta musical dentro de los estándares académicos.

Para ejemplificar lo anterior, tenemos los acontecimientos relacionados a la nueva percepción de los ruidos en la música: la interpretación de John Cage manifiesta en el Museo de Arte Moderno (por sus siglas en inglés, MOMA) de Nueva York en 1943, donde cerraron el concierto con descarga de clave, quijada de burro, güiro, maracas, bongó, marímbula y cencerro o la *Sinfonía para un hombre solo* de Pierre Schaeffer, primera ópera concreta, creada y silbada de 1953. Los dos autores representan influencias importantes en los subsecuentes estudios del sonido y ambos participaron en las primeras revisiones de conceptos como sonido, ruido y silencio. Ellos se involucraron en grupos multidisciplinarios que publicaron los primeros resultados de investigaciones formales acerca de una nueva discusión sobre el sonido en el arte hasta ese momento.

En este contexto intelectual que se empezaba a formar durante la segunda mitad del siglo XX, Murray Schafer será parte de un segundo momento. El compositor, escritor, pedagogo musical y ambientalista, propuso el concepto de Paisajes Sonoros, que es una expresión que describe el entorno acústico, cualquiera que sea, desde una composición musical, un programa de radio, un discurso, los sonidos ambientales en general, incluyendo los silencios o los que llamamos “ruidos”.²⁷ La entrada de un nuevo lenguaje para estudiar la sonoridad fue fundamental, dentro de estos diálogos, pues, se generaron publicaciones y proyectos que hicieron posible la institucionalización y profesionalización posterior de los estudios del sonido. ¿El aporte de Murray Schafer se puede incluir en el *giro sensorial sonoro*?, ¿qué tipo de reflexiones se propusieron desde el arte y cómo se relacionan con el enfoque desde las Ciencias Sociales?

En el tercer apartado se estudiarán algunos autores seminales del *giro sensorial sonoro*, los cuales pertenecen a ciencias como: Antropología, Historiografía y

²⁷ Schafer, *El nuevo paisaje...op. cit.*, p. 24.

Etnomusicología. Esta segunda parte de las reflexiones sonoras hace tangible el interés de mantener al sonido en el clima intelectual. El acumulado cultural que se transmitió intergeneracionalmente condicionó una reappropriación, convirtiendo el sonido como un objeto de inspiración o reflexión artística en un objeto de estudio socio-cultural.

Los puntos de vista de las entrevistas realizadas a los intelectuales del *giro sensorial sonoro* serán parte del primer capítulo, abonando la reflexión en los antecedentes y sobre la importancia de estos autores que retomaremos en la formación de intelectuales mexicanos. De esta manera, reafirmo la importancia de mostrar una escena internacional que se sociabilizó a través de los textos que llegaron posteriormente a México por medio de casas editoriales especializadas, artículos en línea y también de manos de una parte de los mismos intelectuales que salieron del país e introdujeron material inédito en la academia. Esta última parte se desarrollará en los capítulos posteriores.

1. La percepción sonora del arte, un parteaguas para una nueva escucha

En la segunda década del siglo XX surgen varios grupos artísticos que posicionarán posturas radicales acerca del arte. El grupo de los Futuristas que Carlos Monsiváis define como un movimiento italiano, básicamente de pintores, que rechaza la estética tradicional y ponen en primerísimo lugar a la máquina y el movimiento.²⁸ El grupo estuvo conformado por Umberto Boccioni, Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla, Gino Severini y Luigi Russolo.

Por otro lado, la propuesta de los Futuristas se mantuvo en afinidad con la era tecnológica, misma que enfrentaba; sin embargo, su trayectoria fue fugaz por la misma rapidez que exigía la modernidad de ese tiempo, es decir, su misma condición de innovación hizo que no pudieran mantenerse por mucho tiempo en la escena artístico-cultural. Sobre esta postura reduccionista del pasado cultural y el

²⁸ Carlos Monsiváis, *La cultura mexicana en el siglo XX*, México, El Colegio de México, P.125

ánimo por lo futuro, en consonancia con el crecimiento industrial, Eric Hobsbawm comenta:

El arte de cada época tenía que ser diferente de los predecesores, lo dicho en unos tiempos que estaban experimentando progresos continuos equivalía a asumir la falsa analogía de la ciencia y la tecnología en el sentido de que cada nueva forma de expresar los tiempos debía ser *superior* a lo que había acontecido anteriormente, y eso, está claro, no siempre es así.²⁹

Esta postura de los artistas de inicios del siglo XX, en especial de los Futuristas, la cual es consecuencia de la modernidad y la algidez del momento, se hace muy significativa porque a través de esta actitud ellos generaron una emoción al futuro y una crítica muy fuerte a los estándares clásicos del arte. Filippo Marinetti, líder del movimiento, alentó constantemente la deserción de los Conservatorios de música, donde clásicos como Puccini o Giordano seguían presentándose como las máximas en la enseñanza, o como él los llamó “ídolos de cartón-piedra”.³⁰ Estas manifestaciones los llevaron de una manera natural a tener una filia con las nuevas realidades, resaltando las realidades de la urbe:

Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; a la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas, a las glotonas estaciones que se tragan serpientes fumadoras; a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos; a los puentes como saltos gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrilleo de los ríos bañados por el sol; a los *paquebots* aventureros humeando el horizonte; a las locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos, y al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta.³¹

Es el ruido ambiental que a partir de ese momento se introdujo y creció desmesuradamente. Fue recibido con exaltación por los Futuristas, y más allá de que su obra representará o no una ruptura en el arte, en sus manifiestos se plasmaron sus reflexiones sonoras, encadenadas siempre a un contexto espacial.

²⁹ Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, España, Crítica, 1998, p. 13.

³⁰ Filippo T. Marinetti, *Manifiestos y textos*, op. cit., p. 130.

³¹ *Ibíd.*, p. 131.

Esos elementos, que ahora no pueden ser obviados en los estudios sensoriales sonoros, son los que plantean la importancia de conectar la nueva actitud de escucha hacia las sonoridades que se generaron en el contexto de las máquinas en el siglo XX, y otra parte es cómo la escucharon, cómo interactuaron en una nueva realidad sonora las sociedades. Sin duda, la importancia de los manifiestos futuristas radica en que dejaron el registro de esa escucha, la que dio pie a propuestas que dirigieron nuevas posturas alrededor de la música y las nuevas escuchas intelectuales.

En el entendido de las nuevas propuestas de reflexión sonora, Luigi Russolo es visto como un antecedente porque en 1913 concibió la idea revolucionaria de utilizar los ruidos cotidianos de la era industrial para elaborar una forma de música verdaderamente moderna. En su manifiesto, escrito ese año, declara: “Beethoven y Wagner nos han trastornado los nervios y el corazón durante muchos años. Ahora estamos saciados de ellos y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres”.³²

Si no es una influencia directa la antesala participante de una cultura moderna, donde el futurismo se animaba y nutría de una escena urbana-industrial, sí es una manifestación que se gestaría tempranamente. La propuesta de Russolo incluía combatir a los críticos y la presentación de obras antiguas que impedían la aparición de los maestros innovadores. También estaba en la creación de obras la propuesta del empleo de ritmos irregulares y la “supresión de los conceptos de consonancia y disonancia en beneficio de un ‘modo enarmónico’”.³³

Los sonidos irregulares a los que se refiere Russolo estaban representados por los “Ruidos”, que se colocaba en mayúsculas por su importancia, por su nueva centralidad, por un ánimo en la aparición de una nueva cotidianidad sonora, por ejemplo los motores, aviones, tumultos de gente, extendiéndose el repertorio cada

³² Luigi Russolo, *El arte de los ruidos*, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, 1998, pp. 9,10.

³³ Aracil, Rodríguez, *El siglo XX. Entre..., op. cit.*, p. 165.

vez más. La renovación en la música que propuso el futurista italiano reveló los principios de una nueva era del lenguaje sonoro-musical. Las composiciones que se habían mantenido hasta ese momento en un perfeccionamiento, en partituras con estructuras armónicas occidentales, tendrían un punto de fuga en nuevas alternativas de la mano de las propuestas del futurismo.

Luigi Russolo clasificó y sistematizó la gama de ruidos existentes en seis familias fundamentales y, con ayuda de Ugo Piatti, comenzó la construcción de un tipo de instrumentos que reprodujera los sonidos urbanos, al que bautizó como *Intonarumori*.³⁴ El 21 de abril de 1914, en el teatro Dal Verme de Milán, sonaron tres zumbadores, dos crujidores, dos murmuradores, dos cocleadores, un rugidor, dos chirriadores y un roncador.³⁵ A través de un nuevo instrumento se representó la escucha de ruidos, mismos que estuvieron incorporados en una obra musical.

La presentación del *Intonarumori* en Milán concretó una nueva manifestación sonora, gestada en el contexto moderno de los Futuristas. Quiero hacer un paréntesis sobre las palabras que se usaron al nombrar los sonidos, estas son en realidad parte del lenguaje usado para expresar la escucha. Al respecto, Ana Lidia Domínguez comenta: “ahí está la pequeña revolución en este mundo, pensar con los sentidos. Yo procuro cambiar mi lenguaje, darte cuenta hasta dónde se está metiendo, no porque haya un problema con la vista”.³⁶ Domínguez se refiere al lenguaje de la escucha, la falta de uso de palabras que expresan lo que escuchamos. Refiere que realmente no estamos acostumbrados a pensar con este sentido. El oído estaba incorporado de manera mecánica a la vida cotidiana, aunque pueda dirigir ciertos comportamientos, como el caso de los sonidos que son señales comunicativas, como las sirenas de las ambulancias, ¿cómo le llamaríamos a ese

³⁴ Código QR 1. Registro obtenido del sonido que produce un *Intonarumori*, instrumento que fue parte de un proyecto de introducir los ruidos a una composición, el cual no necesariamente funcionó como un instrumento tradicional puesto que no se adaptó a las composiciones tradicionales, pero sí dio pie a la innovación desde la música experimental practicada después por otros compositores que participaron de la creación del Arte.

³⁵ Aracil, Rodríguez, *El siglo XX. Entre..., op. cit.*, p. 167.

³⁶ Comunicación personal, Ana Lidia Domínguez, 23 de julio de 2019.

sonido específico? El vocabulario sonoro es limitado, algo que también manifestó Alain Corbin con la historia de los olores, al mencionar la desconcertante pobreza del lenguaje y la incompreensión de la naturaleza de los olores.³⁷ Incluso, el rechazo que representa estudiar los sentidos desde las Ciencias Sociales.

Es así como los “Ruidos” entraban en escena, es decir, los sonidos generados por la ciudad, por la gente, por las máquinas fueron parte de esa ruptura con un proyecto logocéntrico establecido. No es mi intención valorar la obra de los Futuristas a nivel estético, ni su éxito o fracaso en las vanguardias artísticas, sino la conexión con la ciudad, lo que les valió una propuesta sonora que conectaría con otra generación de creadores.

La importancia de los manifiestos y el trabajo de composición y construcción de instrumentos por parte de Luigi Russolo radica en la influencia posterior en algunos compositores y su incorporación del ruido como parte de una reflexión y producción musical. Esta mención del miembro de la generación futurista muestra un cambio en la percepción sonora desde principios del siglo XX, la cual de primer momento hace presente la siguiente pregunta: ¿qué aportó esta nueva percepción sonora intelectual en las siguientes generaciones internacionales?

John Cage y las nuevas composiciones con *Ruido*. El nacimiento del Arte Sonoro

En los Estados Unidos nació John Cage, un artista que plasma la influencia de los Futuristas en las nuevas propuestas que confluyeron en el llamado Arte Sonoro. Considerado uno de los primigenios de una nueva forma de hacer música, el artista utilizó elementos de todo tipo de fuente sonora en sus composiciones. El Arte Sonoro es una propuesta artística, pero también una respuesta a este cambio de percepción sonora, mismo que hemos estado mencionando. En palabras del artista sonoro Rolando Hernández:

³⁷ Alain Corbin, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p.12.

El término *arte sonoro* [se refiere] no a una práctica determinada, sino a una forma de pensamiento que hace devenir distintas formas de producción. Entonces el arte sonoro no se analizará más a partir de la obra, sino desde cómo se piensa el sonido para llegar a ese resultado o por la potencia de una obra para resonar con elementos del imaginario sonoro.³⁸

Las interpretaciones en las que, Cage, revela su pensar sobre el sonido son *Las Rítmicas V y VI*, que se llevaron a cabo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943. Este concierto cerró con descarga de clave, quijada de burro, güiro, maracas, bongó, marímbula y cencerro.³⁹ Una interpretación así, a principios de la década de los cuarenta, captura la misma esencia de Russolo sobre la inclusión de sonidos no armónicos, su interpretación de la descarga de percusiones delata una tendencia al *Ruido*. Este fragmento que se interpretó al final de la obra cuestiona los límites de la música de la época y la probable disolución de sus fronteras. Tal como manifestaba Russolo, los desafíos de la nueva escucha de algunos músicos harían posible cambiar los protocolos y acceder a una nueva percepción marcada por las cambiantes condiciones históricas.

Hay que resaltar la crítica de estudios contemporáneos sobre la figura de Cage en el llamado “whitecoded experimentalism”, que se traduce como una “experimentación blanca”.⁴⁰ Sin duda, habría que cuestionar por qué se catalogan como ruido las percusiones afrocubanas en la primera mitad del siglo XX, pero más allá de un análisis estético, como planteamos desde un inicio, la interculturalidad – entendiendo esta como una integración de las diferencias culturales, a manera de dejar atrás las barreras de exclusión– tuvo una apertura al acoplar nuevos instrumentos y esquemas de composición, y fue uno de los factores donde participó una nueva escucha.

³⁸ Rolando Hernández, “ADN, DDT, ITT, TNT y RTP: las obras con sonido del No Grupo (I)”, en *Revista Sulponticello* [En línea], 2017 < <http://www.sulponticello.com/author/rolandoh/>, (07 de marzo de 2018).

³⁹ Julio Ramos, “Disonancia afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage”, en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba (RECIAL)* [en línea], 2017, p. 2, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/18591/18421>> (19 de marzo de 2018).

⁴⁰ *Ídem*.

Hay varias acciones que el compositor John Cage realizó con cierta intencionalidad de ampliar la musicalidad, incluyendo ruidos de todo tipo, entre ellos los nuevos sonidos electrónicos o los ruidos humanos como los gritos. Su práctica también incursionó en el llamando *performance*.⁴¹ Marshall Berman documentó algunas de esas obras, una de ellas formó parte de la inauguración del Arte Sonoro, “[John Cage] a través de la experimentación con el ambiente sonoro vivido en las guerras, creó archivos que reflejaban la realidad del momento. Su espíritu creativo aceptó el apoyo del *Shah* de Irán y montaba espectáculos modernistas a pocos kilómetros del lugar donde gemían y morían prisioneros políticos”.⁴² Las prácticas de Cage hicieron referencia a la percepción de todo tipo de sonidos, por ejemplo algunos muy perturbadores como los gritos:

Lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales [...] Con un fonógrafo de cine, es ahora posible controlar la amplitud y la frecuencia de cualquiera de estos sonidos.⁴³

Planteamientos como el de Cage se dirigen a la vertiente del Arte Sonoro, donde las composiciones a través del ruido y un contexto tecnológico posterior generarán la música electrónica, entre otras posibilidades musicales.

⁴¹ El *Performance* entró en escena a principios de la década de los sesenta y repercutió en la forma de hacer arte, al igual que en los lugares donde se supone se tenía que presentar, cumpliendo ciertos lineamientos que la categorizaran como obra de arte. El *Performance*, que ha quedado registrado para denominar a las acciones artísticas que identifican a los artistas que dieron nacimiento al Arte Sonoro, lo podemos definir con la ayuda de Marco Meneguzzo, quien hace un recuento del arte contemporáneo “el artista como sujeto y obra al mismo tiempo, y la acción del artista como catalizadora de la energía creativa del público”, de esta puntualización se puede relacionar el interés del artista por intervenir en espacios donde el público tenga una participación, “sirve para definir todas las experiencias que comparecen de forma masiva, declarada, organizada y exclusiva, y que tienen relación con una acción física del sujeto, que no culmina necesariamente en la producción de una obra o de un objeto”. Marco Meneguzzo, *El siglo XX. Arte contemporáneo*, Barcelona, España, Electa, 2006. P. 67.

⁴² Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI, 1989. P. 21

⁴³ Este texto sale de una charla en una reunión de una sociedad cultural de Seattle organizada por Bonnie Bird en 1937. John Cage, *Silencio*, Madrid, España, Ardora Ediciones, 2005, p. 3.

Las declaraciones del compositor estadounidense tienen que ver con la escucha y descripción de los ruidos, aquí es donde hay que separar el tipo de reflexión y producción generada en un primer momento por el Arte Sonoro, los cuales serán muy diferentes a los estudios de las Ciencias Sociales, donde se reapropiarán de este cúmulo cultural y se empezará a hablar de una interpretación.

Para continuar con los “gritos”, el sonido y el concepto del mismo, que fue grabado en el *performance* de Cage, el cual formó parte de su *performance*, se puede revisar dicha reapropiación del análisis de ese sonido específico en los escritos de la antropóloga Ana Lidia Domínguez. Es importante mencionar que sin la participación de las grabaciones, es decir, el registro del sonido como tal, la información sobre un grito es analizada por Domínguez de diferente manera, primero definiéndolo y también clasificándolo:

la voz alta es una enunciación enérgica que implica un uso intencional de la potencia sonora con el objetivo de que otros puedan escuchar, ser audible es su naturaleza, quien alza la voz siempre quiere ser escuchado [...] Nos referimos en este caso al grito intencional, distinto al grito reactivo, una vocalización que surge de la incontinencia, es decir, de la necesidad imperiosa e incontrolable de gritar como respuesta a estímulos como el dolor.⁴⁴

La posibilidad de interpretar esos sonidos es la intervención más importante de las Ciencias Sociales para aportar otro uso a estos registros. La postura que generaron los artistas al presentar, en un primer momento, la sensibilidad de escucha abrió un canal de comunicación entre el sonido y su interacción social. La manera en que se puede reescribir un acontecimiento visto desde sus ruidos y silencios propicia nuevas lecturas, y también el uso de las fuentes de información sonora; aunque, como se ha visto, no necesariamente tienen que estar incluidas para ser un análisis sonoro-sensorial, ya que los ruidos son plasmados de muchas maneras en la historia de las sociedades.

⁴⁴ Ana Lidia Domínguez, “A un grito de distancia. Comunidades acústicas y culturas aurales en torno al uso de la voz alta”, en Domínguez Ruíz, Ana L. y Zirión Antonio (coord.), *La dimensión sensorial de la cultura. diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, ediciones del Lirio, 2017, pp. 37, 49.

Al continuar con la historicidad de las reflexiones del sonido y la cultura, señalaremos la incursión de otras escuelas en varios países. Con esto se añadieron nuevos aportes, pero también una generación de especialistas que se harían presentes en la academia y en estudios posteriores en México.

La Escuela Francesa de Pierre Schaeffer. El Grupo de Investigación de Música Concreta

Los estudios de Pierre Schaeffer⁴⁵ se remontan hacia la década de los cincuenta. El compositor inauguró un nuevo concepto llamado *música concreta*, el cual se centra en el uso de todo tipo de sonidos en las composiciones y que no se basaría más en partituras, instrumentos y demás elementos tradicionales, algo muy parecido a lo que expuso su contemporáneo John Cage. La presencia de Schaeffer en la escena académica es fundamental, ya que la trascendencia de sus estudios animaría a la investigación sonora en las Ciencias Sociales, abonando a la teoría musical y formando nuevos teóricos que también serían influencia de los estudiosos mexicanos.

Es muy importante señalar el proceso de investigación del grupo de Pierre Schaeffer, considerando que fueron de los primeros procesos de sociabilidad de los estudios del sonido. Con la publicación de su libro *Tratado de los objetos musicales* en 1966, aparecieron varias reflexiones acerca de una nueva concepción compositiva, formulada gracias al diálogo interdisciplinario entre el ingeniero Jacques Poullin, el compositor y percussionista Pierre Henry y el mismo Schaeffer.

La combinación de saberes técnicos, musicológicos (refiriéndonos a los saberes de los conocimientos teóricos de Schaeffer) y musicales cuestionaron las formas de hacer música, si bien ya desde principios de siglo se habían puesto en escena

⁴⁵ Código QR 2. Grabación de la composición de Pierre Schaeffer titulada: *Sinfonía para un hombre solo*, ópera prima del compositor, donde hace realidad la incorporación de sonidos como los “silbidos”, haciéndolos parte de una nueva forma de componer a partir de cualquier ruido sin importar su origen y buscando siempre nuevas sinfonías como lo menciona de igual manera en sus textos, crear música a partir de sonidos que existían en el mundo y que a través de la tecnología podían ser grabados, manipulados, reproducidos, etcétera.

algunas propuestas como las que hemos abordado con los Futuristas, también esta nueva etapa estaría mediada por nuevos elementos tecnológicos.

En el año de 1939 se crearon los grabadores de cinta magnética, estos nuevos soportes pertenecen a toda una era analógica, con características importantes dentro de la formulación de una serie de rituales de escucha, los cuales tocaron a varias generaciones como lo veremos más adelante.

Cuando la generación posterior a las grandes guerras tuvo el acceso a micrófonos, fonógrafos y los grabadores de cinta produjo en conjunto, con cierta porosidad en las fronteras musicales, la propuesta final de una música electroacústica. La producción de composiciones con la nueva tendencia electroacústica proliferó enormemente. Nombres como Olivier Messiaen (compositor, organista, pedagogo y ornitólogo francés), Iannis Xenakis (compositor e ingeniero civil de ascendencia griega, nacionalizado francés), Frank Zappa (compositor, guitarrista, cantante, productor y director de cine italo-estadounidense) y Javier Álvarez⁴⁶ (compositor, catedrático y académico mexicano) adoptaron la fórmula y sociabilizaron el proyecto por medio de cátedras, textos y composiciones.

La producción de la escuela francesa de *música concreta* se diversificó, sobresaliendo la contribución teórica. Schaeffer aportó importantes reflexiones sobre los *objetos sonoros*. El análisis que hace el teórico francés acerca de los objetos se liga a la interacción social, a una función cultural que estos realizan, “en realidad el sonido consiste en vibraciones mecánicas inanimadas. Es una preferencia antropomórfica la que nos inclina a hablar de la música en metáforas tan grandes como la de dar vida a los sonidos y adjudicarles existencias sociales”.⁴⁷ Pierre Schaeffer clasifica los objetos sonoros en su morfología y tipología dentro de una cultura; después también lo hace con los objetos musicales y sus criterios.

⁴⁶ Código QR 3. Esta pieza es parte de la escuela de Pierre Schaeffer, la cual es retomada por Javier Álvarez en México. “Tamazcal” hace uso de las herramientas electroacústicas y las fusiona con elementos mexicanos como las maracas. Esta propuesta es muy contemporánea, pero recoge y traduce esa nueva escucha que se sigue promoviendo en el Arte Sonoro.

⁴⁷ *Ídem*.

Puntualiza el vínculo entre la antropología simbólica y la música, haciendo explícita la influencia directa entre la Antropología Simbólica y la nueva concepción musical: “estos son los materiales de una posible investigación sobre el sentido de la música, ese ‘lenguaje de las cosas’. ¿No nos conducirá también a una aproximación antropológica como sugiere Claude Lévi-Strauss?”.⁴⁸

El diálogo entre música y antropología se vislumbraba en dichos escritos. La obra de Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas* publicado en 1973, describió objetos y prácticas como parte de una cultura, lo que el antropólogo bautizó como descripción densa, donde cada forma, práctica o guiño tienen un significado según su contexto. La música, de igual manera, se descompone en múltiples sonidos. En consonancia con la propuesta antropológica estaría la *música concreta* de Schaeffer, donde cada sonido, sin importar su fuente, puede aportar a una pieza musical, cambiando la concepción de que la música tendría que tener un código preestablecido. Este cúmulo de influencias deja ver que, para la conformación de un movimiento generado a raíz del estudio de los sonidos, se contó con las prácticas pero también con las teorías de diversas ciencias, lo cual mantuvo un diálogo disciplinar desde los inicios.

A la escuela de Schaeffer siguieron otros estudios importantes como el de Michel Chion,⁴⁹ quien fue miembro de dicha agrupación y produjo textos como *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* publicado en 1990 que es considerado fundamental para entender la relación música-imagen. Los textos de Chion no son retomados al azar, este es uno de los autores que fue y

⁴⁸ Pierre Schaeffer, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁹ Como compositor es autor de numerosas obras, experimentando con nuevas sonoridades, inventando sus propias técnicas compositivas y siguiendo la tendencia de la *música concreta* (o acustomática). A propósito de la misma, en 1990 publicó el manifiesto *The Art of fixed sounds*, donde aportaba una redefinición de la *música concreta*. En la actualidad, Michel Chion continúa su labor como docente, investigador, compositor y director de cine (con obras como *Eponine*, *La Messe de terre*, *Boustrophédon*...). Entre sus próximas publicaciones destacan el libro *Book of sounds. A celebration* y *Chronology of verbal and sound cinema since 1895*. Esta información es recuperada del Congreso MUCA que se lleva a cabo en España desde 2014 y sigue teniendo como finalidad incentivar el intercambio y difusión de conocimiento entre profesionales e investigadores del universo audiovisual y sonoro. Consultado el 09 de febrero de 2019: <http://congresomuca.com/>

aún es utilizado por los investigadores mexicanos para dar rigor teórico a sus estudios de caso.

La importancia de la *música concreta* y su énfasis en la manipulación de sonidos, que están contenidos en el soporte, da cuenta del factor tecnológico que es fundamental en el cambio de la percepción sonora. Michel Chion habla de la espera de setenta años de la entrada del fonógrafo en la historia, en 1877, hasta llegar a los cuestionamientos de los círculos intelectuales en la década de los cuarenta.⁵⁰ En esta lógica, la tecnología jugó un papel importante como medio de reproducción, como parte de una metodología de la escucha:

¿Qué ha grabado? Notas, ciertamente, valores rítmicos, pero también la mínima de sus inflexiones pasajeras, la mínima coloración que daba al timbre, el mínimo efecto de emisión: Miles Davis, sabía entonces que en efecto él *trazaba el sonido sobre un soporte*, como un dibujante puede hacer de un trazo sobre un papel. Sabía que su acción más sutil sería conservada y fijada, que no se desvanecería poco a poco, como hasta entonces, antes del fonógrafo, era el caso de la mínima nota musical emitida, e inmediatamente barrida por el tiempo.⁵¹

En los músicos clásicos de Jazz, donde la improvisación juega un papel fundamental, Chion argumentó la importancia de que sus actuaciones quedaran registradas, sin que fueran solo mantenidas por la memoria. El intérprete tuvo acceso a su actuación, la pudo escuchar una y otra vez haciendo creaciones cada vez más pulidas, nuevas y con mejores resultados.

El sonido es considerado por la *música concreta* como un objeto que se volvió tangible y manipulable desde un soporte y se pudo revisar, y repetir para el gusto o fines de cada individuo. El sonido es parte de una escena donde los ruidos y todas las vibraciones son parte de una melodía o de un problema; son señales de comunicación o de oración y evocan recuerdos o molestias. Todo esto multiplicó las preguntas y con ello aparecieron conceptos que ayudaron en los análisis acústicos.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 42.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 42.

2. Murray Schafer y los paisajes sonoros, un concepto que se sociabiliza

Una nueva propuesta de relación entre lo sonoro y lo social apareció de la mano de Murray Schafer a inicios de la década de los setenta. El compositor y pedagogo musical acuñó el término paisaje sonoro, el cual definió como “expresión que empleamos para describir el entorno acústico. Nos referimos a cualquier campo de estudio acústico. Un paisaje sonoro puede ser, ya una composición musical, ya un programa de radio, ya un entorno acústico”.⁵² Esta definición estuvo en constante transformación y enunció varios elementos de análisis y crítica, sin embargo aún se encuentra alrededor de trabajos académicos y producciones artísticas.

Paisaje sonoro es un concepto compuesto, la primera palabra “paisaje”, según el diccionario de la Real Academia Española, viene del francés *paysage* que a su vez es derivado de *pays* ‘territorio rural’, ‘país’. Siendo así, paisaje se presenta como: parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar, espacio natural admirable desde su aspecto físico o pintura o dibujo que representa un paisaje (espacio natural admirable).⁵³

El paisaje se concibió entonces como un territorio que bajo la mirada tenía características admirables y dignas de representación en un lienzo o, posteriormente, en una fotografía, y que se refería principalmente a un espacio natural.

El concepto se complejizó, al respecto, Javier Maderuelo habla del paisaje como un fenómeno cultural que es una convención que varía de una cultura a otra, esto nos obliga a hacer el esfuerzo de imaginar cómo es percibido el mundo en otras culturas, en otras épocas y en otros medios sociales diferentes al nuestro.⁵⁴ De acuerdo con lo anterior, el paisaje es una construcción cultural, es decir, depende del contexto

⁵² Schafer, *El nuevo paisaje...op. cit.*, p. 24.

⁵³ Diccionario de la Real Academia Española, 2018. Versión electrónica.

⁵⁴ Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, España, Abada Editores, 2005, p.17.

en donde la contemplación visual podría considerar o no cierto espacio como un paisaje, esto en su concepto más tradicional.

Por su parte, Carl Sauer, desde la geografía, interpretó la relación del paisaje físico y su relación con el ser humano, haciendo un estudio de los elementos que pueden llegar a confluir. Agrega que “se establece un sistema crítico que abarque la fenomenología del paisaje, con el propósito de aprehender en todos sus significados”.⁵⁵

El paisaje sonoro incluyó entonces sonoridad de las regiones. La obra de Schafer, *El nuevo paisaje sonoro*, publicado en 1969, recorre los nuevos caminos de la música. El autor estableció contacto con John Cage, lo cual retroalimentó las reflexiones: “la música es sonido. Sonido que nos rodea, estemos o no en una sala de conciertos”.⁵⁶ En consecuencia, Murray Schafer recorrió nuevos caminos y se acercó a un nuevo vocabulario sonoro, imprimiendo el rasgo del compromiso social desde su visión como profesor de música y el análisis crítico del paisaje sonoro, como lo comenta el compositor acerca de sus primeros acercamientos a la ecología acústica:

El imponente mundo de sonidos que hoy nos rodea ya ha sido investigado e incorporado a la música producida por los compositores actuales. Ahora es misión del educador musical estudiar y comprender teóricamente lo que está ocurriendo en todas partes a lo largo de los confines del paisaje sonoro mundial.⁵⁷

Schafer acentuó la reflexión hacia dos posturas, una de ellas es la de composición musical a través de los paisajes sonoros, y la otra es una nueva visión de resguardo de la memoria sonora, es decir, una postura patrimonial.

El concepto adquirió un peso importante en los estudios sonoros (los cuales también estaban en definición), retroalimentándose constantemente. En los setenta, Schafer se refirió al término paisaje sonoro como los sonidos que se producen en un lugar

⁵⁵ Carl Sauer, “La morfología del paisaje, Polis”, en *Revista de la Universidad Bolivariana*, Santiago, Chile, Universidad de Los Lagos, 2006, p. 5

⁵⁶ Schafer, *El mundo del...op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 71

determinado, donde el entorno social marca la lógica de los mismos y, además, precisan la evolución de dicho espacio o sociedad. Hildegard Westerkamp, quien fue colaboradora del proyecto de Schafer en la década de los setenta, explica:

El término paisaje sonoro deriva de paisaje terrestre [en inglés "soundscape" deriva de "landscape"]. El paisaje sonoro es la manifestación acústica de "lugar", en donde los sonidos dan a los habitantes un *sentido* de lugar y la cualidad acústica del lugar está conformada por las actividades y comportamientos de los habitantes. Los significados son creados precisamente debido a dicha interacción entre el paisaje sonoro y la gente. Por lo tanto, el medio ambiente sonoro (o paisaje sonoro), que es la suma de la totalidad de sonidos dentro de un área definida, es un reflejo íntimo de –entre otros– las condiciones sociales, políticas, tecnológicas y naturales del área. Cambios en las mencionadas condiciones implican cambios en el medio ambiente sonoro.⁵⁸

Esa manifestación acústica estaba condicionada a un tiempo y espacio, es así como los paisajes sonoros estaban involucrados también en la fugacidad de un momento o la trascendencia de otros. La sonoridad de un espacio en diferentes temporalidades puede dar indicativos de cambio naturales o urbanos a un nivel descriptivo. Las intenciones de Murray Schafer y la escuela que formó alrededor de las grabaciones de paisajes sonoros tuvieron eco y abrieron diferentes debates. Una de las críticas la hizo el antropólogo Miguel Alonso Cambrón, quien entiende el término como una práctica o género musical, siendo rebasado en el momento que se quiere retomar, en su caso, por la práctica científico-etnográfica.⁵⁹ Aunque este tipo de críticas llegaron muy posteriores a las primeras conceptualizaciones, son importantes, pues muestran la vigencia y pertinencia de los estudios del sonido y la sociedad. En el caso de Cambrón, el término que él adoptó es el de *sociofonía*, el cual se dirige hacia una etnografía sonora, enfocándose a explorar las relaciones entre las prácticas culturales e identitarias con fenomenología sonora y sociofónica. La terminología desarrollada por Schafer sigue vigente en estudios sociales y

⁵⁸ Hildegard Westerkamp, *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro - Explorando conexiones y diferencias* (Traducción Grupo Paisaje Sonoro), Alemania, [Versión pdf], en "Anthologie: Multisensuelles Design", 2002, p. 2.

⁵⁹ Miguel Cambrón, *Sociofonía, identidad y conflicto. La vida sonora de la Part Alta de Tarragona*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Antropología, Universidad Rovira I Virgili, España, 2011, p.53

prácticas artísticas. Autores del giro sensorial mexicano lo siguen mencionando y utilizando sus conceptos, por lo que se ha vuelto uno de los padres de este enfoque.

Sin duda, los aportes de Schafer son importantes y fueron más allá del aspecto teórico, consolidando también el otro frente: un vínculo con la parte institucional. El resguardo de las grabaciones de Schafer en instituciones de todo el mundo reconocen esos primeros esfuerzos. Tal es el caso de *Harbour ambience*,⁶⁰ que es una grabación de 1973. Otro ejemplo es la grabación del año de 1996, también titulada *Harbour ambience*,⁶¹ donde se da una sistematización de una escucha comparativa del mismo espacio, esto arroja datos sobre el espacio y la dinámica sonora sufrida hace 23 años. Este paisaje sonoro es parte del disco *Soundscape Vancouver*. Este material se encuentra en la Fonoteca Nacional de la Ciudad de México y participa de la parte pragmática de todo un proceso de reflexión sonora, donde los registros describen la transformación sonora de un espacio específico. Aunque este tipo de ejercicios se queden en la parte descriptiva, una intencionalidad de resguardo del patrimonio sonoro estaba a punto de aparecer a través de proyectos de este tipo.

El proyecto de grabar paisajes sonoros alrededor del mundo se concretó institucionalmente con el World Soundscape Project, establecido como un grupo de investigación y educación convocado por Murray Schafer en la Simon Fraser University durante las décadas de los sesenta y setenta. El grupo estuvo compuesto por activistas, compositores y estudiantes de la universidad canadiense: Hildegard

⁶⁰ Código QR 4. Este registro se encuentra en el archivo de la Fonoteca Nacional y es un fragmento del paisaje sonoro del puerto de Vancouver, Canadá. Este primer audio corresponde al año de 1973, donde la ausencia más que la presencia de sonidos de gente y transportes puede describir un puerto tranquilo, sin mucho movimiento. Los sonidos naturales como los de los pájaros y el mar son característicos de este tipo de paisajes. La intencionalidad de Murray Schafer es precisamente resguardar ese ambiente sonoro en un soporte para los usos futuros que puedan tener.

⁶¹ Código QR 5. Es el mismo Schafer quien regresa 23 años después a realizar una grabación más del paisaje sonoro del puerto de Vancouver. Esta vez con más sonidos de gente y transportes, evidencia un cambio en la dinámica de dicho espacio, dando lugar a contextualizar las transformaciones industriales generadas, con base en los sonidos aumentados y disminuidos de los elementos sonoros. Este archivo también se encuentra en la Fonoteca Nacional y aunque a mediados de los noventa se podría ver una grabación como parte de una profesión, hoy en día este tipo de audios es grabado con mucha más frecuencia gracias a los dispositivos de fácil acceso que han aparecido en el mercado en los últimos años.

Westerkamp, Barry Truax, Howard Broomfield, Peter Huse y Bruce Davis.⁶² Nuevamente, la conformación de grupos multidisciplinarios dio origen a nuevos procesos de análisis, en este caso, una producción basada en paisajes sonoros alrededor de Canadá y, después de varios países de Europa, generó un banco sonoro que abrió las reflexiones sobre el resguardo de un patrimonio intangible, pero también sobre el uso de este material acústico.

Uno de los miembros del grupo de Schafer, Barry Truax se involucró en la profesionalización de los estudios del sonido años después de pertenecer a un grupo que no dejó de ser constante en la producción de estudios sobre el sonido y su relación con la sociedad. El compositor se especializó en la música electrónica, lo que hizo posible una serie de obras entre los sonidos ambientales y electrónicos. Truax combinó la investigación y la parte creativa, siendo esta una de las características de varios especialistas del sonido, donde su espíritu creativo los llevó a pertenecer a los dos mundos, académicos y creadores. Barry Truax gestionó espacios especializados en difundir la información musical y sonora como el Canadian Music Centre, de donde es cofundador.⁶³

El historiador Peter Novick estableció algunos criterios que permiten hablar de una profesionalización: un aparato institucional, una asociación, una publicación periódica docta, una formación estandarizada en habilidades “esotéricas” conducente a la titulación y al acceso controlado a la práctica, nivel elevado, autonomía.⁶⁴

⁶²Información encontrada en la página de la *Simon Fraser University*, “Sonic Research Studio”, Canadá, <https://www.sfu.ca/sonic-studio.html>, (09 de marzo de 2019).

⁶³ Barry Truax es compositor, trabajó en conjunto con Murray Schafer en el *World Soundscape Project* donde él también profesor de la *Simon Fraser University* se especializó en la música electrónica. Indiscutiblemente se encuentran influencias de Truax en trabajos como el del mexicano Manuel Rocha Iturbide, el cual representa una institución para la experimentación sonora desde la década de 1980. Información obtenida de *Canadian Music Centre* (cmc), “Barry Truax Biography”, Canadá. Consultado el 09/03/2019: <https://www.musiccentre.ca/node/37342/biography>

⁶⁴ Peter Novick, “El proyecto de profesionalización”, en Peter Novick, *Ese noble sueño. La subjetividad y la historia profesional norteamericana*, México, Instituto Mora, 1997, p. 65.

Barry Truax y otros especialistas crearon la Cátedra Glenfraser en estudios del sonido, para continuar con los estudios de Schafer en el área de la comunicación acústica. Este espacio académico conformó una gran cantidad de materiales de archivo en estudios de paisaje sonoro y ecología acústica, así como en investigaciones de vanguardia en pedagogías auditivas, composición de paisajes sonoros, ecuaciones para el cambio social y diversos estudios culturales del sonido.⁶⁵ Es importante revisar el perfil de una especialización, en el campo de los estudios sonoros, si atendemos a la fecha que se abre, por ejemplo, 2015, y se puede observar que es sumamente contemporáneo el recorrido que realizó la conceptualización de paisaje sonoro. Este fue importante como base en estudios académicos posteriores, sin embargo, se sigue debatiendo sobre los enfoques y los especialistas que se han dedicado en los estudios de las sonoridades.

Abrir una cátedra universitaria y promover la creación de espacios especializados apunta a un camino de profesionalización; sin embargo, Canadá, uno de los países con más trayectoria en los estudios sonoros, ha tenido un proceso lento. Como vemos, es hasta la primera década del siglo XXI cuando se estableció una formación estandarizada, como traza Novick. Aunque los espacios de tipo cultural y las publicaciones crecen, los enfoques se han diversificado, muchas veces tendiendo más al análisis musical se tiene que hacer una distinción donde las Ciencias Sociales marcan sus diferencias entre los que podrían ser estudios musicales y estudios sociales sonoros.

Habría que pensar en los académicos que se han dedicado al estudio de un paisaje visual, desde geólogos, arquitectos, geógrafos, así también en los estudiosos de las Ciencias Sociales que han abordado a la sociedad desde un enfoque visual, pero ¿cómo se ha abordado lo que se escucha?, ¿cuál es ese “giro” propuesto hacia lo sonoro, hacia el sentido de la escucha?, ¿cómo se puede identificar un *giro sensorial sonoro* en las Ciencias Sociales?

⁶⁵ Información encontrada en la página de la *Simon Fraser University*, “Sonic Research Studio”, Canadá. Consultada el 09/03/2019. <https://www.sfu.ca/sonic-studio.html>

3. Los acercamientos al giro sensorial. Antropología de los sentidos, Historia Cultural y Etnomusicología

Hasta este momento, el contexto cultural y tecnológico se ha abordado en función de poder analizar una nueva percepción sonora, a través de la obra musical y escrita de algunos de los intelectuales. Si partimos desde los Futuristas, a inicios del siglo XX, con su propuesta de superar la cultura anterior y poner en foco las nuevas realidades tecnológicas y urbanas, hasta la consolidación de la práctica musical a través de la tecnología, por el lado de Pierre Schaeffer, y el inicio de la música experimental electroacústica. Por su parte, John Cage participó con nuevos ritmos y realizó una presentación donde una descarga percusiva, a través de instrumentos afrocubanos, abrió la escena musical tradicional a nuevos sonidos. Tanto los Futuristas, como John Cage y Pierre Schaeffer hicieron propuestas donde los Ruidos se abrieron paso en la escena musical, irrumpiendo en composiciones y textos, buscando reflexionar un contexto sonoro hasta ese momento invalidado por no estar acorde a las armonías occidentales.

Por estas razones se tuvo que deconstruir la escucha, es decir, deshacer las ideas preconcebidas sobre qué era lo que se tenía que escuchar en una sala de concierto, qué era la música y qué no lo era. Ese tipo de cuestionamientos generó una ruptura en la percepción sonora del arte y una suerte de reflexión a través de los aportes de las nuevas sociabilidades de grupos de estudios multidisciplinarios.

Para John Cage y Pierre Schaeffer, ambos especialistas en composición, el camino fue reflexionar acerca de los ruidos, los instrumentos y lo que podían manifestar con ellos, de eso trataba la profundización de su objeto de estudio. Pero ¿qué pasó con las Ciencias Sociales? ¿Cuál fue su lectura hacia el fenómeno sonoro, dicho de otra manera, cuál fue su escucha acerca de sus fuentes de información y cómo diferenciar las reflexiones hechas por la música y las propuestas desde las Ciencias Sociales?

Es importante tener los antecedentes de un “Giro” en las Ciencias Sociales. Los signos que manifiestan las disciplinas al adoptar un enfoque se revelan de los proyectos de investigación, las publicaciones, los espacios que se abren y se dirigen a mostrar los nuevos intereses de investigadores, muchas veces de generaciones jóvenes, que vierten su atención en una nueva revisión de las teorías y metodologías usadas. Habrá que ser autorreflexivos, como describe Elías Palti, para analizar ese contexto y condiciones de recepción⁶⁶ de un nuevo objeto de estudio, que poco a poco acaparó a más seguidores y tocó a varias ciencias, haciendo de este un movimiento amplio y complejo, convirtiéndolo en un “Giro” basado en la sensorialidad sonora.

El giro sensorial sonoro y sus antecedentes en los estudios culturales

El término de Etnomusicología⁶⁷ fue acuñado desde los años cincuenta por Jaap Kunst, quien en su momento se refirió al estudio de las diferentes músicas, incluyendo la música como símbolo y la función de la sociedad.⁶⁸ En esta redefinición sobre los estudios musicales, el folklorismo, que se había dado a la tarea de recuperar grabaciones en el mundo y mantenerlas como parte de una colección, se vería modificado por las nuevas necesidades de las ciencias sobre la interpretación de la música y la sociedad.

⁶⁶ Elías Palti, *Giro Lingüístico...op. cit.*, p. 34.

⁶⁷ Francisco Cruces da cuenta de la adopción del nombre, tras la migración de un buen número de profesores europeos a Estados Unidos, tras la posguerra, en donde hay un giro de paradigma y se reconoce la gran influencia norteamericana con la fundación de la Society for Ethnomusicology, en conjunto con los debates publicados en su revista, *Ethnomusicology*, convertida en una publicación referencial. El compendio de Cruces aporta el material en idioma español sobre las discusiones más sobresalientes sobre esta nueva disciplina, lo cual abonó a la escasa bibliografía en español. Francisco Cruces (coord.), “Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología”, Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001, p. 10.

⁶⁸ Helen P. Myers, *Etnomusicología*, en Francisco Cruces (coord.), “Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología”, Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001, p. 19.

Esta fórmula manifestada por los folkloristas, desde la aparición del fonógrafo a finales del siglo XIX, hace una coyuntura donde ciencia y tecnología se unen y dan origen en un primer momento a la musicología comparada.

La ruptura entre la musicología comparada y la Etnomusicología tiene que ver con una visión totalizadora, donde las sonoridades son parte de la musicalidad, pero también pueden contener un sinnúmero de funciones y simbolismos para una sociedad. En las Ciencias Sociales, en general, la revisión de sus interpretaciones surgió por medio de la cultura.

En 1974, Bruno Nettl refirió una definición integradora para los estudios de Etnomusicología: “la etnomusicología es el estudio comparativo de las culturas musicales, particularmente como sistemas totales, incluyendo sonido y conductas, por medio de la investigación de campo”.⁶⁹ En este sentido, la ciencia etnomusicológica estableció parámetros comparativos, pero reparó en abrir la sonoridad a un estudio total.

En la literatura de las Ciencias Sociales, la cultura ha conformado todo un enfoque, siendo un parteaguas en el análisis social. Poco a poco se han ido incorporando elementos, Edward Tylor habla de la cultura como “esa compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”.⁷⁰

Para Clifford Geertz, desde los años setenta, la cultura ha sido entendida como todo un contexto donde suceden los fenómenos de manera inteligible, es decir, los acontecimientos, las expresiones, los sonidos, las miradas, los movimientos, todo pertenece a esa descripción densa de la cual el autor hace su método.⁷¹

⁶⁹ Alan P. Merriam, “Definiciones de ‘musicología comparada’: una perspectiva histórico-teórica”, en Francisco Cruces (coord.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001, p. 70.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 45.

⁷¹ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, España, Gedisa, 2001, p. 27.

En el nacimiento de la antropología simbólica, el análisis de las culturas comenzó como un acto interpretativo. Geertz fue parte de este movimiento, el cual tuvo una incidencia en notar y describir a través de las significaciones de los grupos y no en la búsqueda de leyes, con el objetivo de abrir el espectro de observación sin encasillarse en los códigos formales explicativos:

Alrededor de este melodrama que la muchedumbre apiñada alrededor del reñidero sigue en silencio, moviendo los cuerpos en cenestésica simpatía con el movimiento de los animales, animando a sus campeones con mudos movimientos de la mano, encogiéndose de hombros, volviendo la cabeza, retrocediendo en masa cuando el gallo armado con sus peligrosos espolones va a parar tambaleando a un costado [...] Porque si bien es cierto que los gallos son expresiones simbólicas o magnificaciones de yo del dueño (el yo masculino y narcisista desde el punto de vista esópico) son también expresiones –y expresiones aún más directas –de lo que los balineses consideran lo diametralmente opuesto (desde el punto de vista estético, moral y metafísico) a la condición humana: la animalidad.⁷²

En esta descripción, el antropólogo da cuenta de la densidad de una escena cotidiana dentro de la sociedad de Bali. Los silencios y los movimientos corpóreos que dan pie a una representación de la misma pelea de gallos es interpretada posteriormente con la información que dota de simbolismo a los movimientos y las voces de la comunidad. En este ejercicio permea la escucha y de un primer momento descriptivo se profundiza en la narrativa que el antropólogo hace de las expresiones.

La descripción densa de Geertz tiene en cuenta todos los aspectos de las expresiones de la comunidad balinesa; la observación y posterior interpretación va en función de los significados de la colectividad de Bali en un primer momento, y no de acuerdo a un marco interpretativo preconcebido. Algo parecido sucedió con los ruidos y su irrupción en la música occidental, donde la escucha del medio acústico, en transformación por las máquinas, hizo cuestionar las armonías tradicionales que se habían mantenido hasta ese entonces, y donde el esquema interpretativo de la música, a través de la notación, se resquebrajó por las nuevas composiciones que

⁷² *Ibíd.*, pp. 345-348.

incluyeron gritos, silbidos, instrumentos de otras regiones o sonidos electrónicos que participaron de ese contexto, es decir, la percepción musical cambió a una percepción sonora amplificada.

Para este punto, la percepción de cada colectividad en su contexto cultural era muy relevante. Una de las hipótesis de Murray Schafer era que las personas pueden proyectar sus Paisajes Sonoros en el lenguaje y la música. En este diálogo intelectual, los Paisajes Sonoros y podríamos decir, su descripción densa, proponen trabajos que se empiezan a conectar con las sensibilidades. El antropólogo Steven Feld, en la década de los ochenta, profundizó sobre el sistema simbólico del tambor Kaluli en Nueva Guinea, ¿cómo es que los sonidos comunican y encarnan tan activamente hondos sentimientos?⁷³

Según Feld, estudiar el sonido como sistema simbólico implicaba tener en cuenta más factores que solo el sonido; había que analizar las condiciones materiales de la producción sonora, así como las condiciones sociales e históricas para este caso, de la sociedad Kaluli de Papúa, Nueva Guinea, que permitieron la intersección entre el análisis acústico y cultural:

Los sonidos comunican y encarnan activamente sentimientos hondos de los Kaluli porque sus oyentes saben que han de estar preparados para encontrar el “interior”, y porque saben que los “reflejos” son socialmente reales [...] el significado, entonces, en un sentido comunicativo, depende de la acción interpretativa, la cual consiste en poner en relación el conocimiento y la epistemología culturales con la experiencia concreta del sonido. El significado no está “en las notas” [...] los oyentes del sonido Kaluli comparten una lógica que ordena sus experiencias.⁷⁴

La escucha de los tambores Kaluli en Papúa, Nueva Guinea, pertenece a toda una cultura que Steven Feld, donde logra ver las metáforas que posee la historia del tambor y los vínculos entre sonido y significado. Las representaciones de los elementos del paisaje sonoro están involucradas en las sonoridades e instrumentos;

⁷³ Steven Feld, *El sonido como sistema simbólico: el tambor Kaluli*, Francisco Cruces (coord.), “Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología”, Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001, p. 331.

⁷⁴ *Ibíd.*, pp. 352-353.

por ejemplo, la voz del tambor es la voz de un pájaro *tibodai* o el pulso del tambor es el corazón de un perro del bosque. Esa escucha cultural permea en una experiencia sonora, la cual comunica un acervo de información que resguarda mitos que ordenan la misma experiencia, “pero los pájaros son, también, reflejos de los difuntos, así que dentro de la voz del pájaro *tibodai* se encuentra la voz de un niño muerto, la voz de un espíritu reflejo, ido del mundo perceptible”.⁷⁵

Steven Feld estuvo expuesto a la experiencia junto con los Kaluli, mediante la etnografía y sus observaciones pudo establecer las conexiones, sin embargo, ¿qué pasa cuando no se cuenta con esta posibilidad, incluso sin los registros sonoros para este análisis? ¿Qué pasa con la sonoridad en la Historia?

La sonoridad de la Historiografía

Existe una diferencia fundamental entre las reflexiones de los artistas y las de los científicos sociales. Mientras los primeros estuvieron estudiando los sonidos, manipulándolos y creando nuevas composiciones a través de la intervención de ruidos y la tecnología electrónica; los científicos sociales establecieron una conexión con esas otras músicas o sonoridades con ayuda de la experiencia misma de las distintas sociedades. Ambos procesos de conocimiento llevaron a dos tipos de reflexiones muy distintas, donde el *giro sensorial sonoro* involucró elementos como la percepción según el tiempo y el espacio, algo que ciencias como la Historia realizaron en sus estudios; por lo tanto, el objeto de estudio “el sonido” fue el elemento que se sumó a las interpretaciones de sociedades pasadas.

Peter Burke habló sobre la sonoridad en la Historia bajo el nombre de *historia cultural de la percepción* y señaló que tanto el olor como el sonido han sido los ámbitos sobre los que más se ha escrito estos últimos años. Algunos de los antecedentes sobre cómo los historiadores retomaron la percepción sensorial en los

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 346.

archivos fueron los de Johan Huizinga con su obra *El otoño de la Edad Media*, que buscaba transmitir ese registro de sensaciones en la Historia.⁷⁶

Con la Edad Media como contexto sensorial “la emoción y la fantasía religiosa” se podían ligar, estructurando otro tipo de lectura desde los archivos con un enfoque que revisa, al igual que en la antropología, las expresiones corporales más mínimas y sus posibles significaciones para esa sociedad. Huizinga explora los archivos en busca de las emociones:

Colette oía, siendo una niña de cuatro años, a su madre, que rezaba todos los días llorando y suspirando por la Pasión, cuyas burlas, golpes y martirios compartía así. Este recuerdo se fijó con gran viveza en el espíritu super sensible de la santa, que sintió durante todos los días de su vida la más viva angustia y tormento en su corazón.⁷⁷

Johan Huizinga hizo una interpretación de la escucha de una niña al final de la Edad Media, descrito en el *Acta Sanctorum Martii*, el paisaje sonoro que involucraba rezos, llanto y suspiros los pudo orientar hacia una percepción sonora religiosa, esto es, una construcción de angustia y tormento hacia una creencia religiosa que vivió la protagonista en su niñez. La Historia Cultural se asoció a los nuevos estudios que proporcionaron lecturas desde las sensibilidades, siendo poco a poco abordados por más historiadores que mantuvieron un diálogo cercano con la antropología.

Robert Darnton⁷⁸ con su obra *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa* logró entablar un diálogo con la antropología simbólica y sus interpretaciones fueron más allá de la narración. A través de un

⁷⁶ Peter Burke, *¿Qué es historia cultural?*, Barcelona, España, Paidós Ibérica, 2006, pp. 136-139.

⁷⁷ Es importante mencionar que Johan Huizinga escribe este texto en 1919 y la primera edición en español sale hasta 1930. Sin embargo, Alianza Editorial lanza cuatro ediciones entre 1978 y 1982. Esta casa editorial da un empuje importante a los textos de este tipo, abriendo espacio desde una perspectiva más especializada como es el caso de Alianza Música. Johan Huizinga, *La emoción y la fantasía religiosa*, en “El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos” (Traducción de José Gaos), Madrid, España, Alianza Universidad, 1982, p. 269.

⁷⁸ En la historia cultural, Robert Darnton es muy relevante por la cercanía que tuvo a Clifford Geertz, lo que llevó a que sus métodos estuvieran muy relacionados con la antropología y su parte simbólica, una historia con espíritu etnográfico, acogiendo el modelo interpretativo de Geertz que interpreta acontecimientos que a primera vista no podrían representar más allá de un suceso extraño de la vida de las personas marginadas; sin embargo, el valor reside precisamente en la minuciosa revisión de las pocas fuentes que existen sobre la cultura popular y principalmente cómo abordarlas.

acontecimiento, que a simple lectura no podía ser tomado como un suceso histórico, daría pie a reflejar incluso por medio de las emociones de burla y risotadas que ocasionaba la matanza de los gatos.

Acercarse al grueso de la población, a la marginalidad que muchas veces se quedaba sin registro no muy fácil; los pocos archivos de los cuales se puede echar mano puede ser un factor para explotarlos con todas las lecturas posibles por el historiador. El giro sensorial fue una respuesta para agotar las posibilidades de conocer la colectividad desde su percepción sonora.

La historiografía sensorial tuvo a uno de sus primeros exponentes, Alain Corbin, quien con su trabajo *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social, siglos XVIII y XIX*, publicado en 1987 reconstruye la percepción olfativa vivida en Francia alrededor de 1790. La percepción sonora también fue abordada por el autor con el estudio sobre el sonido de las campanas y sus significaciones en: *Les cloches de la terre: Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*.

El hecho de que Alain Corbin haya establecido que las campanas se oían de un modo diferente desencadena una explicación a través de la percepción de una sociedad distinta, con una sensorialidad cultural aprendida desde diferentes parámetros. El autor argumenta que los sonidos de las campanas se asociaron con la piedad o con la mentalidad pueblerina, una transformación de estas nociones sonoras elevó el umbral de tolerancia y la gente comenzó a expresar objeciones a la invasión de sus oídos por el sonido de las campanas. Corbin dirige sus investigaciones a través de leyes, cambios en las políticas urbanas y discursos de autoridades para rastrear esas transformaciones sensoriales.

Es muy importante señalar que la falta de registros sonoros en ciertas épocas no determina si se puede o no hacer historia desde un enfoque *sensorial sonoro*, aunque hay un debate acerca de esto, donde la crítica se dirige hacia la falta de sonidos en los estudios sonoros. La musicóloga Natalia Bieletto habla sobre el referente de la industria y los archivos musicales que se centran en las grabaciones

de audio y el *performance* en vivo que son tomados como textos centrales.⁷⁹ Sin embargo, estos materiales tomados como inseparables de un estudio social-sonoro dejarían totalmente mudas a otras épocas, donde estos soportes aún no aparecían. De tal forma, los investigadores encontraron en teorías y metodologías pertinentes la forma de poder analizar la sonoridad, prescindiendo del sonido, sin dejar de mencionar la riqueza que hoy en día ofrecen los archivos sonoros.

Para ejemplificar los aportes que se han generado, considerando la puntualización anterior, con la categoría de paisaje sonoro, Corbin profundizó teóricamente sobre la relación del hombre y el paisaje, pasando por la contemplación en un primer momento: “Desde el inicio de los Tiempos Modernos, el paisaje se abandonó a la estética de la contemplación. Lo hemos visto, necesita de distancia y representación espacial”.⁸⁰ La representación de un paisaje visual, ligada a la contemplación, insistía en ciertas características que se estuvieron modificando para después transformarlo en una interpretación, tomando en cuenta otros elementos; es así como abre paso a los sonidos donde retoma de Murray Schafer el concepto de paisaje sonoro:

Este es distinto al paisaje visual por cuatro motivos: el espacio sonoro depende en todo momento al espacio y el tiempo. Ninguna configuración sonora es perecedera. Además de algunos sonidos continuos no hay verdaderamente un fondo sonoro. Por el contrario, cuando usted contempla un espacio puede que este se encuentre animado por ciertos movimientos, aunque esto sólo pueda percibirlo la mirada. El paisaje sonoro, que es multidireccional, es un ensamble de aislamientos. Por ello, está sometido a la discontinuidad.⁸¹

La discontinuidad, que es un elemento que le atribuye Corbin a los paisajes sonoros, se vuelve un elemento metodológico en la *historia sensorial*. El ensamble de sonidos que a la vez son de diferentes orígenes, tiempos históricos, es decir, una mezcla de contextos reducida a un momento y un espacio, donde la percepción de ese

⁷⁹ Natalia Bieletto, “Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica”, en *Revista Resonancias*, Chile, N° 38, enero-junio 2016, p.15

⁸⁰ Alain Corbin, *El hombre en el paisaje*, Paris, Francia, Textuel, 2001, p. 29.

⁸¹ *Ídem*.

ensamble será la clave de la importancia de un marco sonoro como parte de la cultura.

Un archivo sonoro que contenga voces altas, gritos de niños, pirotecnia, cantos, risas, el canto para pegarle a la piñata, opiniones sobre el ruido, canciones de reggaetón será deconstruido en función del tiempo y el espacio. Un ejemplo de lo señalado es el audio contenido en el Código QR 6,⁸² que pertenece a ese ensamble de diferentes sonidos en el paisaje sonoro de la posada de un barrio tradicional de la ciudad de Querétaro en el mes de diciembre, concerniente a las festividades navideñas. Se estableció entonces un primer paso descriptivo de elementos aislados de diferentes fuentes, algunas visibles y otras no para quienes estuvieron presentes. La indagación, por medio de la historia oral, se vuelve por lo tanto parte importante de los primeros acercamientos hacia una festividad. En este caso, se hicieron también entrevistas sobre la escucha de los participantes que llevaban años asistiendo y participando en la posada de la calle 20 de Noviembre, en el Centro Histórico queretano.

Los paisajes sonoros transmiten precisamente estas expresiones de la cultura popular. Ese tipo de acontecimientos, si bien se registran desde las fuentes que menciona Corbin (leyes, reglamentos y discursos académicos), las experiencias que se generan en el momento mismo difícilmente pueden ser registrados por los participantes. En el diálogo de Corbin con Jean François Augoyard menciona:

El paisaje sonoro, absorbe, exorbita, posee [...] Muchos se quejan de los ruidos que los asaltan. Pero es raro que presentemos una queja contra la contaminación auditiva. Uno solo puede emitir sonidos estridentes por su cuenta. El individuo dispone de una enorme capacidad de expresión del yo que no existe desde el orden visual. De la misma manera el ambiente sonoro está más ligado a lo expresivo, al *pathos*.⁸³

⁸² Código QR 6. Diana Valadez, *Posada tradicional en el Barrio de la Cruz*. Querétaro, Audio, 2018.

⁸³ Alain Corbin, *El hombre en...*, pp. 29, 30.

Las fuentes sonoras participan de esa experiencia, aunque no es la única forma de abordar las sonoridades de la cultura; sin embargo, aunque los registros estén desde hace poco tiempo en nuestra cultura material se han multiplicado enormemente, por lo que es un buen momento para escucharlos y formalizar una herramienta más de estudio histórico. Tanto en la Antropología Simbólica como en la nueva Etnomusicología y la *historia cultural de la percepción*, el estudio de la cultura se manifestó como una propuesta integral.

Las sonoridades fueron incluidas como un sistema que puede ordenar sociedades y cumplir con una multiplicidad de funciones que actúen de esta manera como un sistema total. Desde esta perspectiva, las diferencias entre las reflexiones sobre el sonido desde el arte y las Ciencias Sociales adquieren grandes dimensiones.

En una primera escena internacional los esfuerzos se fueron acumulando y se registró el surgimiento de conceptos como el de Paisajes Sonoros, entre otros. Este momento, entre la década de los setenta y ochenta, derivó en múltiples grabaciones que tuvieron como objetivo el resguardo del patrimonio sonoro, esto fue posible gracias a las herramientas tecnológicas disponibles para ese entonces.

Según las Ciencias Sociales la cultura como una nueva perspectiva de investigación, produjo una apertura que no solo involucró el sonido como objeto de estudio, sino la escucha y las percepciones por las que cada sociedad se regía, teniendo en cuenta la brújula espacio-tiempo.

Estas posibilidades de creación y análisis se inscriben igualmente en una temporalidad y espacialidad específicas. Las reflexiones generadas principalmente por precursores europeos, canadienses y norteamericanos llegaron poco a poco a México, lo cual puso en el mapa intelectual la propuesta de la sonoridad de la cultura. Por ende, es de mi interés hacer este recorrido histórico por el cual pasó y está pasando la construcción del *giro sensorial sonoro* en México. Es mi objetivo indagar en el mismo: ¿cuál es esa descripción densa sobre el grupo de intelectuales que, más allá de incursionar en un enfoque más, promueve un trabajo académico-

sonoro desde las Ciencias Sociales y Humanidades para formalizar el *giro sensorial sonoro* en México?

Capítulo II. El tránsito generacional hacia los espacios sonoros institucionales en la Ciudad de México

En el capítulo anterior, se ha dirigido la atención a la historicidad del cambio de percepción sonora de artistas y académicos en la escena internacional. La propuesta en la cual se decidió integrar al Arte Sonoro, como parte de la sociabilidad de una escucha diferente en el siglo XX, es el mismo hilo conductor que se desarrollará ahora para el caso mexicano.

Tanto en la escena internacional, como en México, se desarrolló un camino híbrido, del cual desprenderemos un análisis, que muestra la naturaleza de la escucha de personajes de varios campos del saber; en un contexto que funciona como antecedente a la llegada del *giro sensorial sonoro*. En nuestro país, se retoma este enfoque en las Ciencias Sociales, a partir de finales de siglo XX y principios del XXI, sin embargo, hay información que se puede recuperar para vislumbrar una historicidad de ese cambio de percepción sonora, el cual permitió marcar una línea intergeneracional⁸⁴ que plasmó una escucha atenta en algunos grupos de intelectuales que participaron en movimientos como el estridentismo, la Generación de la Ruptura y la Generación de los Grupos.

La finalidad de este capítulo no es hacer una revisión exhaustiva para encontrar el origen del giro sensorial en México, sino ofrecer una ruta de seguimiento desde la adquisición de una actitud de atención hacia el sonido y la sociedad, con ayuda de algunos ejemplos que consideramos importantes en la transformación de la sensorialidad sonora de algunos personajes visibles en la escena cultural del país. Esta actitud se puede verificar en algunos proyectos enmarcados en la vida cultural

⁸⁴ Con intergeneracional nos referiremos a las relaciones que se establecen entre individuos de diferentes generaciones. En el proceso de urbanización de las ciudades existió una relación entre espacio y sonido que participó del interés por escuchar, describir, problematizar e interpretar las nuevas realidades acústicas. Esa relación entre espacio-sonido-escucha aparece desde principios del siglo XX y se mantiene y complejiza hasta nuestra época, lo que puede estudiarse como una escucha intergeneracional y una relación con el sonido de manera importante.

del país que se enlaza con ese contexto tecnológico del cual hemos estado haciendo mención, de la misma manera, en la escena internacional.

Al particularizar las primeras reflexiones sonoras en los movimientos como el estridentismo, la Generación de la Ruptura y la Generación de los Grupos se establece un contexto muy particular, uno en que resalta esa vida urbana-cultural, que me permite ahondar las siguientes preguntas: ¿De qué manera el contexto tecnológico-cultural abonó a la reflexión sonora? ¿El espacio que habitaron los actores en cuestión intervino en su escucha?

1. Los ruidos de la Ciudad de México en las crónicas de Salvador Novo y la Generación Estridentista

Como ya se ha revisado a nivel internacional, una aceleración de la vida en las ciudades se presentó entrando el siglo XX. Las ferias internacionales expusieron los avances técnicos más llamativos y la competencia por avanzar tecnológicamente dotó de un espíritu de aceleración a la sociedad en general. Las innovaciones en las comunicaciones y los transportes generados en gran medida por el periodo bélico mundial funcionaron como trampolín tecnológico. Transmitir ese mismo dinamismo alcanzaba un periodo de guerras donde la innovación tecnológica era vital.

Salvador Novo participó en este contexto y plasmó el espíritu acelerado de la modernidad en sus crónicas:

El hombre aspira a ganar tiempo, a abolir el espacio. Lo hemos visto en la última guerra, que desarrolló velocidades increíbles para el ataque: en los aviones, en los *jeeps*, en los tanques anfibios. Retrospectivamente, no es sino natural que la Revolución, ese sacudimiento de nuestra inercia porfiriana, anterior a las guerras mundiales y a la Revolución rusa, coincidiera en la ciudad de México con una aceleración de los transportes.⁸⁵

⁸⁵ Salvador Novo, *Seis siglos de la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 89,90.

La panorámica de la época por medio de Novo transmite esa avidez tecnológica. Es de subrayarse que el autor al que nos referimos mantuvo una cercanía con los círculos intelectuales urbanos, lo cual no hay que menospreciar; me refiero a esto porque la Ciudad de México fue el escenario donde la dinámica urbana se agilizó en mayor medida, lo cual trasciende en el desarrollo y la sociabilidad del *giro sensorial sonoro* justo en este espacio específico, que funcionó para establecer redes y exponer opiniones y que, a la larga, reflejaron una visión y una escucha muy ilustrativa del contexto urbano mexicano.

En 1919, Salvador Novo inició sus colaboraciones para *El Universal Ilustrado* y el suplemento de *El Herald de México*.⁸⁶ El periódico fue un medio sociabilizador de la información en ese tiempo donde fueron plasmadas las visiones de los círculos intelectuales jóvenes de principios del siglo XX; esas redes corresponden a mostrar la sociabilidad de lo que hoy podemos interpretar como una escucha atenta. El poeta y joven promesa del mundo literario, a principios del siglo pasado, colaboró en diferentes publicaciones que lo hacen sin duda participar de una escucha que plasmó su experiencia de la urbanidad en la Ciudad de México: *Nuestra Ciudad*, revista editada por el departamento del Distrito Federal y también en la revista *México Musical*.

En *El Universal Ilustrado*⁸⁷ apareció una de las primeras publicaciones sobre los autos. Esta revista se desprendió de *El Universal*, periódico creado en 1916, el cual buscó desde sus inicios la relación entre los lectores y un país abrumado por la Revolución Mexicana. Este importante medio de difusión dio cuenta del proceso urbano que se gestó en la medida de la pacificación y reconstrucción del país, después de una guerra sin precedentes como lo fue la Revolución Mexicana. Algunas de las publicaciones de este periódico registraron el clima intelectual, al

⁸⁶ Antonio Saborit, "Cronología", en *La vida en "México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, Salvador Novo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 505.

⁸⁷ Verónica González, *El Universal Ilustrado cumple cien años. Testigo de una época*, en *Revista de la Ciudad de México* [en línea], 2017, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/17654/20984> (16 de mayo de 2019).

igual que el ánimo en los nuevos artefactos que vinieron a forjar una visión modernizadora.

En 1925, salió el primer número llamado “Número del automóvil”.⁸⁸ Este suceso marcó de alguna manera al automóvil como un asunto público en el país y se indagó sobre cómo llegó el primer coche a México o con cuantos se contó para ese año. El número fue significativo “40 mil autos se registraron en México durante 1925”.⁸⁹ Esta urbanización contada, desde una pluma como la de Novo, manifestó una subsecuente transformación en tumultuosas carreteras cada vez más transitadas:

Los choferes de los generales, bien remunerados, jóvenes, hábiles; primeros hijos de la Revolución, sobrevivirían a la fugaz prosperidad derrochadora de sus patronos. Exiliados por chaqueteos, arruinados por la política o –lo que era ciertamente menos frecuente –muertos gloriosamente en campaña, los generales se extinguían, y sus choferes, dueños a la vez de una técnica y de unos ahorros, se compraban un coche propio, un enemigo de las carretelas de bandera, que les permitiera alquilarlo y dispensar la apetecida velocidad del desplazamiento popular al mayor número posible de ciudadanos y a un precio módico. Había tal coche. La ‘ingenuidad’, como ellos dicen por ingenio, de los norteamericanos, lo había producido; era el Ford en 1917 [...] origen último, causa primera del ruleteo, y joven abuelo de los camiones.⁹⁰

Las oportunidades generadas a raíz de una guerra llevaron a urbanizar consecutivamente a la capital del país, sin duda, la popularización de los automóviles interactuó con la época y las décadas consecuentes. La nueva versión de transporte público fue una medicación entre las nuevas experiencias de viajar a otra velocidad, en conjunto de percibir otros sonidos y otra dinámica:

[Se creó] el nuevo oficio del cobrador, cuya ubicación no importaba. Secretario ejecutivo del chofer, trotaba en pie sobre el estribo trasero cuando no voceaba que había lugar “para dos”, o pedía “diez y uno” en la gasolinera, o pregonaba la letanía híbrida, heterodoxa, de rutas celestiales y terrenales que el nuevo y próspero medio de transporte iba conquistando: Santa María, San Rafael-Zócalo, Guerrero-San Lázaro, Santa Julia.⁹¹

⁸⁸ Jimena González, “¿Cómo llegó el primer auto a México?”, en *El Universal* [en línea], 2016, <<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/autopistas/2016/08/15/como-llego-el-primer-auto-mexico>> (16 de marzo de 2019).

⁸⁹ *Ídem*.

⁹⁰ Salvador Novo, *Seis siglos de...op. cit.*, p. 90.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 91.

Novo percibió el nuevo folklore expresivo, en donde el individuo dispuso de una enorme capacidad de expresión, que en el orden visual no se manifestó. De esta manera es como el ambiente sonoro está más ligado a lo expresivo. Las manifestaciones sonoras de los nuevos oficios ligados a los transportes son parte de ese contexto sonoro-tecnológico que se fue forjando desde los años veinte. Hoy en día podemos ver manifestaciones de todo tipo en los personajes urbanos que hacen de los transportes un hábitat laboral: el cobrador, como comenta el escritor; pero también los que anuncian la ruta del transporte; tiempo después, los vendedores que desarrollaron discursos ágiles, con voces distorsionadas para favorecer la venta de cualquier producto, ocupando el espacio sonoro de los pasajeros.

Por su parte, *El Universal*, en el ánimo hacia los nuevos vehículos, inició una tradición de sorteos en 1920, donde el premio fue un coche Essex con valor de cinco mil pesos.⁹² Hubo cierta emoción por lo que significaba tener un auto, poder económico, pero también poder de movilidad, rapidez, comodidad, ¿qué significó esta nueva escena motorizada en la Ciudad de México?

Ciertamente fue la capital del país la que propuso las vanguardias tecnológicas y acaparó las nuevas tendencias en transportes. Poco a poco las carreteras se fueron poblando de vehículos motorizados y los ruidos amplificaron el espacio público que no volvió a ser el mismo. La saturación ha sido parte de la identificación de una gran ciudad, Salvador Novo conjunta esta idea de aglomeración que se ha mantenido en el mexicano como parte de su identidad y la describe haciendo una comparativa entre la ciudad antigua con los rumores que se escuchan en un mercado como el de Tlatelolco, un ambiente festivo y saturado que es visto por él como un espectáculo de orden y dentro de ese mismo un gran desorden.⁹³

⁹² Verónica González, *El Universal Ilustrado...*, op. cit., p. 58.

⁹³ Salvador Novo, *México. Imagen de una ciudad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 13.

Con los sonidos algunos intelectuales han rastreado rasgos de personalidad de una sociedad. No es coincidencia que Salvador Novo haya decidido nombrar los sonidos de los mercados, espacio de ruidos y una indiscutible ausencia de silencio, ambiente que identifica un pasado y un presente caracterizado por la aglomeración. El mercado es uno de esos lugares que juegan un papel de expresión mitológica como lo diría Roger Bartra: “una especie de metadiscurso: una intrincada red de puntos de referencia a los que acuden muchos mexicanos para explicar la identidad nacional”.⁹⁴ El mercado es parte de esa aglomeración que sigue vigente, se conforma de una multitud donde la comunicación fluye incansable. Es el llamado ruido ambiental, definido anteriormente por Ana Lidia Domínguez, un fondo sonoro que se instala de manera más o menos permanente, creando una especie de velo que cubre y ensordece el resto del sonido.

Para seguir con esta característica, más que del mexicano, de las grandes ciudades, se puede seguir hablando del ruido ambiental del tránsito en aumento desde los años veinte en México. Como ya fue mencionado, este fenómeno escandaloso abarca gran parte del espacio público que se vivió cotidianamente. Novo evocó un tránsito distinto en la antigüedad sin perder la idea de aglomeración: “la multitud de canoas que, cargadas de flores y legumbres y mercaderías, surcan leves las aguas de la laguna en todas direcciones. Hoy son las calles del trasunto, a distancia de siglos, de aquel alegre discurrir, cruzarse, ir y venir. Las canoas se han vuelto automóviles”.⁹⁵ La literatura fue una referencia para evidenciar una percepción que había sobre el crecimiento urbano. Salvador Novo ofreció, desde su postura de cronista y columnista de la Ciudad de México, una sensibilidad a estas transformaciones espaciales y la interpretación sobre la conformación de la urbanización, indagando sobre esta escucha atenta como una herramienta más de conocimiento. Acerca de esto, Natalia Bieletto considera que la escucha “ha dado lugar a la emergencia de nuevas perspectivas historiográficas que, combinadas con

⁹⁴ Roger Bartra, *La Jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 17.

⁹⁵ Salvador Novo, *México. Imagen de...op. cit.*, p. 13.

otras ya existentes, han permitido nuevas pesquisas sobre el sonido, la música y el silencio”.⁹⁶

Las calles que describe Novo, todavía hasta la década de los sesenta, fueron representadas con ánimo y cierta emoción ante la nueva dinámica: “los automóviles veloces anulan o amenguan las distancias, comunican los rumbos más entre sí lejanos. Las calles son la casa alegres de todos”.⁹⁷ Los sonidos del nuevo tránsito son enmarcados por el intelectual: las campanas de los camiones de bombero, por ejemplo, se mencionan aquí trayendo a colación su nueva funcionalidad, cubierta de una función antigua como señal de alarma o como mensaje en una sociedad llena de ellas. Es esta escucha, que estamos mostrando como objeto de estudio, y siendo ésta una práctica en sí, también arroja un testimonio importante sobre las mismas condiciones urbanas que nos interesan en el contexto sociocultural de un Giro posterior dentro de la academia mexicana.

La generación *Estridentista*, la cual podemos definir como una agrupación artística con tendencias más que nada a la literatura, se examina hoy en día como un fenómeno cultural de la década de 1920. Su importancia es vista desde varios puntos, uno de ellos es que permitió comprender la mundialización de los procesos tempranos de construcción de la modernidad latinoamericana.⁹⁸ Sus influencias y propuestas comulgaban con una sociabilidad a gran escala que permitiría cuestionar su entorno desde una ruptura con el *establishment* cultural de ese entonces, esto quiere decir, un deseo de innovar en el arte, haciendo una crítica fuerte a las propuestas tradicionales y posicionando nuevas técnicas que involucraban en muchas ocasiones los nuevos aparatos tecnológicos.

Anteriormente, mencionamos la percepción sonora de los Futuristas, movimiento artístico italiano, donde Luigi Russolo habla de la intervención de las máquinas en

⁹⁶ Natalia Bieletto, “Lo inaudible en el...*op. cit.*, p. 20.

⁹⁷ Salvador Novo, *México. Imagen de una...op. cit.*, p. 73.

⁹⁸ Francisco Reyes, “Entre la acción directa y la vanguardia: El Estridentismo”, en Jasso Karla, Garza Daniel (Coord.), *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta, Laboratorio Arte Alameda, 2010, p. 51.

los sonidos urbanos; así también comenta Carlos Monsiváis del “seguimiento de los Futuristas, los estridentistas intentan trastornar la forma y anhelan la muerte de lo convencional”.⁹⁹ Las afinidades con las vanguardias internacionales por parte de los integrantes de la generación *Estridentista*, Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Luis Kintaniya y Salvador Gallardo, fueron importantes en la relación con la ciudad y la máquina, una actitud de modernidad se tradujo en sus obras con cierta sensibilidad sonora temprana, es decir, una escucha e interés peculiar en los ruidos que desprendió la sociedad moderna de principios del siglo XX.

Por otro lado, para Karl Mannheim, el estudio de las generaciones va más allá de coincidir cronológicamente, sino que se transforma “en un tiempo interior no mensurable, y que solo se puede entender como algo cualitativo”.¹⁰⁰ Es decir, los estridentistas estaban cohabitando un espacio físico, tecnológico, político y artístico que los expuso a cierta sensibilidad urbana como lo describe Francisco Reyes:

Ya desde el siglo XIX, la totalidad del continente americano era asumida como una entidad que languidecía por la ausencia de espíritu renovador, una especie de herencia atávica que determinaba la imposibilidad de ser moderno. Destino fatal agravado en el caso mexicano a partir de la cruenta confrontación civil iniciada en 1910, y que comenzó a ceder en los años finales de la década referida. Es entonces cuando se hicieron más perceptibles en la prensa del país los ecos del cubismo (1906), el futurismo (1909), el dadaísmo (1916) el creacionismo (1916), o el ultraísmo (1919).¹⁰¹

La prensa hizo de medio sociabilizador para las nuevas vanguardias, las cuales mantenían un propósito de originalidad, haciendo crítica a sus propios contextos como los incontables museos italianos donde se resguardaban los pasados gloriosos. En México, *El Universal Ilustrado* prestó su espacio para manifestar las percepciones *Estridentistas* de un espacio en transformación, por ejemplo sus manifiestos fueron un vehículo que utilizaron para sociabilizar sus propuestas.

⁹⁹ Carlos Monsiváis, *op. cit.* P.137.

¹⁰⁰ Karl Mannheim, *El problema de las generaciones*, Madrid, España, Revista REIS No. 68, P.199.

¹⁰¹ Francisco Reyes, “Entre la acción...”, *op. cit.*, p. 52

No fue coincidencia que a través del periódico se manifestara el nacimiento de un grupo creativo, inspirado en las vanguardias europeas. Salvador Novo estuvo a cargo de la columna “Los libros y revistas que nos llegan”; Manuel Maples Arce participó en la sección de “Letras Francesas”; y Arqueles Vela integró el equipo de colaboradores como editorialista.¹⁰² La propuesta principal de los *Estridentistas* fue una relación tácita entre la ciudad y un nuevo *sensorium*:

La ciudad existe para ser surcada por aviones, ferrocarriles, e incluso motocicletas, el aparato más estridentista que existe, pues Maples Arce solía utilizarla, con la sirena activada, de modo que dejaba la estela sonora de su recorrido, como si se tratara de un poema en movimiento. Quizá el poeta veracruzano hubiera preferido hacerlo en el Fiat del futurista Filippo Tommaso Marinetti, pero los recursos de un estudiante de leyes de 21 años, sólo alcanzaban para un vehículo de dos ruedas. El término ‘estridentismo’ se impone bajo los mismos términos que el “ruidismo” de futuristas como Luigi Russolo. La ciudad estridentista constituye un tejido de signos sensibles: sonidos que inundan la atmósfera desde el reclamo de la fábrica para engullir a sus trabajadores hasta el claxon del automóvil.¹⁰³

Los sonidos de los cláxones, aún no representaban el problema de la contaminación acústica que se planteará en los sesentas, sino que es un sonido deseable, una espera que había llegado y que se admiraba tanto en los paisajes visuales con los postes de electricidad y las torres de radio y energía; así como en los paisajes sonoro, aún sin ser conceptualizados, estaban participando en la nueva cotidianidad de una generación.

Por otro lado, otro de los aparatos que enunciaron los *Estridentistas* como parte de las nuevas posibilidades modernas fue la radio, uno de los medios de comunicación más importantes para el siglo XX. Su descubrimiento fue una de las tecnologías que aprovechó la sociedad para envolverse en los sonidos que transmitía esta “caja mágica”. Guillermo Marconi, un italiano interesado en la física y en la electricidad, fue el que realizó las primeras experiencias prácticas con la radio.¹⁰⁴ Llamado “El

¹⁰² Verónica González, *El Universal Ilustrado...*, op. cit., p. 64.

¹⁰³ Francisco Reyes, “Entre la acción...”, op. cit., pp. 56-57.

¹⁰⁴ Roberto Ornelas, *Radio y cotidianidad en México (1900-1930)*, en “Historia de la vida cotidiana en México”, COLMEX y FCE, México, 2006. P. 127.

Mago” por su creación, la gente se sorprendía de la transmisión de sonidos a larga distancia, en un inicio usado para la transmisión de los mensajes, siendo una síntesis de los medios de comunicación dominante: el telégrafo y el teléfono.

La introducción de la radio en México como medio de entretenimiento describe el historiador Roberto Ornelas: “se registra en 1921 cuando se llevó a cabo la primera transmisión en la historia nacional usando canciones, música y versos”.¹⁰⁵ Esta intervención tecnológica fue objeto de manipulación por la generación estridentista, lo cual enmarcó su obra con las posibilidades tecnológicas de principios de los veinte.

En una primera transmisión estridentista, un poema radial ocurrió en marzo de 1923. Un poema de Manuel Maples Arce salió al aire titulándose “TSH”. En la edición para radio el estridentista Kyn Taniya prestó la voz.¹⁰⁶ El poema se desplazó a gran velocidad por todo ese sistema complejo y mecanizado inventado en Europa. Fue una generación donde la emoción transitó entre los nuevos procesos tecnológicos y los inicios del radio arte y la experimentación sonora en México.

Nuevamente, llegamos a este punto donde las primeras percepciones de una sonoridad social, tecnológica y del espacio son captadas por artistas desde sus círculos intelectuales, siendo un tipo de reflexión de la relación de un contexto específico.

Fuentes escritas y sonoras son producidas de estas interacciones. Los poemas radiales son expresiones que abrieron el camino al radio arte posteriormente, el cual tendrá que ver con la exposición y apertura institucional a un movimiento sonoro complejo entre Arte y Ciencia (ver anexo, Código QR 7). La apropiación de la radio por los *estridentistas* ejemplifica esta nueva energía generacional de la que habla Karl Mannheim al hacer un cambio de estafeta entre nuevas personalidades y el distanciamiento de los objetos para que pudieran ser revalorados. La radio fungió como medio de comunicación marítima en la carrera por alcanzar el poderío

¹⁰⁵ *Ibíd.* 145.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 61.

económico-político en Europa, como medio de comunicación en las ciudades, como medio de entretenimiento en los hogares y como objeto de experimentación sonora y literaria.

Prensa y radio estuvieron mediando la relación de un grupo y los cambios modernizadores de México. Sin duda, el contexto es indispensable en la escucha de la obra de estos autores de los años veinte, en donde, ahora a inicios del siglo XXI, se establece la importancia de sus intervenciones.

El arte siguió innovando y estableciendo vínculos entre la ciudad, sus sonidos, la tecnología y las formas de expresión que permitieron transmitir nuevos intereses. Cambiaron los escenarios y la forma de interactuar con los públicos se abrió camino en el ámbito institucional; las generaciones siguieron empujando los procesos creativos donde su sensibilidad hacia el medio que se hizo presente, sin ser su intención dejaron plasmada una escucha que perforó poco a poco a una sociedad.

1.1 Las generaciones sensoriales desde la Ruptura y los Grupos. Sociabilidades en el *performance*

Las opciones para producir en la industria del arte mexicano eran limitadas en las siguientes décadas donde El Muralismo había adquirido prestigio, colocándose como un grupo hegemónico en México. Las sociabilidades que se formaron en la tangente del arte en México corresponden al furor político que caracterizó al país en la segunda mitad del siglo XX.

François Xavier Guerra habla de sociabilidades modernas, donde independientemente de la condición “son élites de cultura más que de fortuna, hay un pensamiento en común que intercambian para elaborar una opinión”.¹⁰⁷ La colectividad interdisciplinaria que se forma, a partir de un contexto político mexicano,

¹⁰⁷ François Xavier Guerra, *México: Del antiguo régimen a la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991. P. 158.

abre camino a nuevas formas de expresión desde ciertos valores compartidos, como en un inicio fue la anti-institucionalización.

Rita Eder habla, a propósito de la coyuntura de 1968, sobre “la activa participación de los estudiantes de arte de San Carlos y La Esmeralda fue sin duda un factor desencadenante en la aparición de este fenómeno”.¹⁰⁸ Lo anterior propicio de esta manera la comunicación de puntos de vista que no sólo compartían una opinión hacia la política mexicana, sino una nueva propuesta artística en la cual participaron agentes culturales de ese momento:

La Sección de Arte editada por [Mathias] Goeritz para la revista *Arquitectura México* así como en numerosos artículos sobre arte contemporáneo publicados por [Ida] Rodríguez Prampolini en los medios masivos mexicanos durante los sesentas. Obras de los artistas en la exposición *Cinetismo* y de varios otros practicantes internacionales de arte de nuevos medios también fueron presentadas en el texto histórico escrito por Rodríguez Prampolini en 1964, el arte contemporáneo. *Esplendor y agonía*, y en los cursos de arte contemporáneo internacional que impartía dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 1963.¹⁰⁹

El escultor Mathias Goeritz y su esposa Ida Rodríguez Prampolini establecieron un espacio tanto en sus cátedras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), como en sus publicaciones, abriendo paso a la crítica del arte tradicional, trayendo a México la nueva escena vanguardista que incluía el *performance* y el *happening*. Un espacio que ellos vieron ideal para trabajar nuevos conceptos del arte eran una institución como la UNAM, que proporcionó espacios para exposiciones de arte contemporáneo, como se menciona en la cita, por ejemplo, la exposición “*Cinetismo*”,¹¹⁰ la cual representó una serie de innovaciones entre el arte

¹⁰⁸ Rita Eder, *De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos, Ciudad de México*, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

¹⁰⁹ Jennifer Josten, “Mathias Goeritz y el Arte Internacional de Nuevos Medios en La década de 1960”, en Karla Jasso, Daniel Garza Usabiaga, *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta, Laboratorio Arte Alameda, 2010.P. 123

¹¹⁰ La exposición “*Cinetismo*” estuvo compuesta por esculturas electrónicas en situaciones ambientales, que transformó el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la UNAM en un laberinto con dieciocho espacios para las instalaciones de dieciocho artistas residentes de diferentes países entre los meses de julio y agosto de 1968. Jennifer Josten, Mathias Goeritz y el Arte Internacional de Nuevos Medios en La década de 1960, en Karla Jasso, Daniel Garza Usabiaga,

y la ciencia. El arte cinético como se nombró en ese momento, de acuerdo con Jennifer Josten, “ofrecía una nueva forma para que el público se relacionara con la obra de arte contemporáneo. El arte ya no se presentaría como un objeto para la contemplación pasiva; sus modificaciones lo habían convertido en una experiencia sensorial”.¹¹¹

Las nuevas propuestas, traídas a México por agentes como Goeritz y Prampolini, siguieron la línea que se estaba gestando desde los cincuenta con la *Generación de la Ruptura*, y que se hace tangible en el texto “Estamos Hartos”,¹¹² mismo que se ha interpretado como una declaración en contra de la pintura nacionalista.

Esta relación presentada de rupturas, espacios y nuevas propuestas en el arte da cuenta de los encuentros y desencuentros entre la escena cultural y las generaciones que querían ver más allá de la propuesta oficial. Sin duda es un proceso que en México se combinó con un panorama socioeconómico. Más adelante se mostrarán los cambios generacionales a través de sus intereses y relaciones con la cultura material e intelectual del momento.

En México, la coyuntura del año de 1968 impactó en distintos aspectos sociopolíticos y culturales, siendo el arte lo que nos interesa en este trabajo. Se propusieron nuevas formas de creación, también de espacios de exposición y análisis social. La manera en que se involucraron la ciudad y al público en las obras se tradujo en nuevos métodos y espacios que tomaron en cuenta al sonido y la escucha dentro del contexto artístico y científico.

El fenómeno de los Grupos, ubicado entre 1977 y 1982, cuando más de una decena de agrupaciones, artistas y teóricos independientes levantaron la voz contra el sistema prevaleciente hasta ese momento fue relevante. Al respecto, Álvaro

(Ready) *Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta, Laboratorio Arte Alameda, 2010, p. 119.

¹¹¹ Jennifer Josten, *op. cit.*, p. 121.

¹¹² Presentado en la Galería Antonio Souza de la Ciudad de México en 1961. Jennifer Josten, *op. cit.*, p. 129.

Vázquez Mantecón comenta que el arranque de los Grupos como movimiento fue la convocatoria de Helen Escobedo, directora del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), a la X Bienal de Jóvenes en París de 1977. Escobedo había sido encargada de hacer la selección mexicana para la Bienal y decidió convocar a grupos en lugar de individuos. Sylvia Pandolfi comenta acerca de esta generación:

Las características sobresalientes del movimiento de *Los Grupos*, que distinguen de otros movimientos precedentes en la historia del arte mexicano, son su carácter colectivo e interdisciplinario y la índole innovadora de sus modos de expresión. En la primera, sus participantes se organizaban en grupo para realizar sus proyectos de dos maneras: desplazar lo individual a la personalidad colectiva, o conservar lo individual pero adaptándolo a las necesidades del proyecto determinado por el grupo.¹¹³

Los vínculos¹¹⁴ que desarrollaron los estudiantes en los talleres de gráfica de las escuelas de arte produjo que se formaran colectivos como: Tepito Arte Aquí, Mira, Tetraedro y No Grupo, por mencionar algunos. Este proceso reconoció la capacidad de organización, cada uno con su personalidad y objetivos reunidos en pequeños círculos, donde se expusieron las ideas en común y se desarrolló un plan de trabajo con base en ellas.

Las acciones de Felipe Ehrenberg tuvieron que ver con el uso de herramientas tecnológicas, aparte de provocar la duda sobre los espacios artísticos oficialistas como las galerías y los museos; al igual que la élite artística, galeristas, curadores y artistas tradicionales, sus acciones precedieron e influenciaron los grupos de los setenta. Entre estas obras se encuentra *A date with fate at the tate*¹¹⁵ que se realizó en la Tate National Gallery de Londres, donde Ehrenberg se declaró obra de arte. Esta acción ubicada en el *performance* provocó un encontronazo con funcionarios

¹¹³ Sylvia Pandolfi, *De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, p. 5

¹¹⁴ La revisión de los vínculos aporta información importante del *corpus* individual o del colectivo en cuestión, es decir, el vínculo es un indicador de las relaciones entre los actores visibles, en otras palabras, la relación siempre fechada de un actor con otros actores: parentesco, amistad, enemistad, solidaridades sociales, etc. François Xavier Guerra, *México: Del antiguo régimen a la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991. P. 21.

¹¹⁵ Muestra de obra experimental, información biográfica maestra, lista de exposiciones, impreso, FE.2.2D disponible en archivo Arkheia en el Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, CDMX.

del museo, todo el evento fue grabado por el artista y dicha grabación fue adquirida por el museo; posteriormente, sirvió para iniciar la fonoteca de la institución.

El *performance* llevado a cabo por el artista rescató valores profesados posteriormente por la Generación de los Grupos, al igual que su relación con la urbanidad y la conexión que buscó entre el arte y la ciudad, como describe Cuauhtémoc Medina:

Tube-O-Nauts' Travels (El Viaje de los Tubonautas) Ehrenberg se impuso llevar a cabo un viaje por el sistema de tren subterráneo londinense, desde que el primer tren partiera de una determinada estación, hasta el cierre del sistema. A lo largo de diecisiete horas y cincuenta minutos, exploró todas las líneas del metro londinense, para obtener al final una serie de diagramas acerca de los transbordos.¹¹⁶

La grabación de este viaje por el metro subterráneo tuvo la suerte de registro, quedando la grabación de la huelga de los basureros que sirvió después para hacer otra intervención. La práctica de Ehrenberg estuvo acompañada de varios medios de registro: imágenes fotográficas, dibujos, grabaciones y anotaciones.¹¹⁷

Desde finales de los setenta, algunas revistas especializadas en arte dieron cuenta de la propuesta de los grupos y su rompimiento con el muralismo. Rita Eder, en *Why a Latin American Art*, habló de la sustitución de la obra por nuevos modos de participación, los cuales naturalmente ampliaron el público de arte.¹¹⁸ Esta nueva participación fue de especial importancia por la comunicación que generó la reflexión artística con el grueso de la población. En el caso del No Grupo, la reflexión sonora los llevó a ocupar espacios abiertos donde se cuestionaron sobre el acercamiento con organizaciones sindicales y consideraron una de las distintas funciones para el arte. Dicho planteamiento puso de relieve su relación democrática con sectores distintos a los usuales espectadores".¹¹⁹ Gracias a esto se dejó de

¹¹⁶ Cuauhtémoc Medina, *Publicando circuitos*, en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (Coord.), "La era de la discrepancia", UNAM, México, 2006. P. 151.

¹¹⁷ *Ídem*.

¹¹⁸ Rita Eder, *Why a Latin American Art*, California, 1979. P. 65. Hemerográfico, NG.8.3H, disponible en archivo Arkheia, en el Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, CDMX.

¹¹⁹ *Ídem*.

lado el arte objetual y se puso sobre la mesa el arte conceptual que permitió una mayor participación en públicos más grandes.

El No Grupo tuvo como miembros principales a Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Núñez; esta agrupación se formó en 1977 y propuso de manera más específica una obra que tiene que ver con la intervención sonora o como dice Rolando Hernández con el “imaginario sonoro”, ya que la obra en sí no emitió sonidos, pero hizo una relación del espacio sonoro, usando la imagen y ciertas acciones específicas.

Una de las obras de No Grupo titulada: “Montaje de momentos plásticos” fue puesta en escena en 1979 en las calles de la Ciudad de México. Ésta consistía en una acción, la de romper la misma invitación a este *performance*. La participación de forma voluntaria o involuntaria del público, el llevar el arte a la calle y la utilización de materiales de todo tipo, así como en algunos casos de técnicas audiovisuales, determinó el camino creativo de varios actores que surcaron cada vez más espacios.

Por otro lado, *Arte para la Re-república* es un manuscrito que hizo el No Grupo explicando sus intervenciones, principalmente las que tuvieron que ver con las acciones de “Momentos Plásticos”, lo que volvió a poner sobre la mesa las acciones con cierto acento en lo sonoro, esto, a partir de la propuesta participativa que empleaban la mayoría de los Grupos, el mismo colectivo señala sus intenciones en uno de los manifiestos que dejaron:

Los trabajos que repartimos entre el público no significan un regalo, son una parte de los objetivos de comunicación de nuestra obra a la que definimos como montaje de momentos plásticos (...) aunque nuestro trabajo tome recursos artísticos auxiliares de los diversos medios de difusión o de las diversas disciplinas artísticas, el resultado adquiere propiedades distintas a los elementos reunidos; por eso lo llamamos montaje de momentos plásticos. Tomamos elementos de la realidad general que nos rodea, haciéndolo como individuos en que la obra personal no choca con la resultante del grupo.¹²⁰

¹²⁰ No Grupo, *Arte para la República*, Manuscrito, fondo No Grupo, ng.8.6h, disponible en archivo del Museo de Arte Contemporáneo *Arkheia*, CDMX.

Así, al final de la obra, Rubén Valencia dicta: “Las bolsas que acaba de abrir, son los instrumentos con los que usted mismo ejecutó varios y diferentes sonidos, a través de los cuales se inauguró el primer concierto de música plástica [...] Después, salen de la sala”.¹²¹ La peculiaridad del No Grupo refleja un acercamiento a lo sonoro como concepto, acción y un nuevo campo por explorar. Los escritos y manifiestos que emiten son parte de este proceso reflexivo, y acompañado de la gráfica, un recurso muy usado entre los Grupos y que hace alusión a sus planteamientos sobre el arte, pero de manera creativa, jugando con elementos del imaginario sonoro como puede ser visto en este proyecto.

El arte conceptual, que involucra a lo sonoro, es un pequeño rastro del accionar de estos grupos en las calles donde se vivía la cotidianidad. Los hacía más sensibles de su propio ambiente, ya no estaban aislados en un submundo de élite artística, sino que podían entablar un diálogo con la gente y con su propio medio físico, y aunque no se llegó a tener un registro sonoro, la intencionalidad y la experiencia sonora que se generó en ese momento quedó plasmada en algunas reseñas y, principalmente, por el propio colectivo. Este clima artístico que transitó entre las décadas de los setenta y ochenta, impulsado por algunos actores, se movió de los valores de repudio a las instituciones, a una búsqueda de espacios, que en un primer momento se mantuvieron en los llamados “espacios alternativos”. Estos funcionaron como recintos seminales en las sociabilidades de una nueva exploración sensorial sonora.

¹²¹ Rolando Hernández, *ADN, DDT, ITT, TNT y RTP: las obras con sonido del No Grupo (II)*, Revista Sulponticello, 2017. Revisado el 12 de septiembre de 2018 en: <http://www.sulponticello.com/adn-ddt-itt-tnt-y-rtp-las-obras-con-sonido-del-no-grupo-i/#.W5lcPOhKjIU>

2. De espacios alternativos a espacios institucionales.

La consolidación del Arte Sonoro

Para entender la importancia de los espacios alternativos que abren sus puertas a partir de los años ochenta puede ser útil seguir el trabajo de varios artistas que impulsaron, en especial para nuestra investigación, el Arte Sonoro desde lugares no necesariamente creados para la exposición, pero que después se instalaron en las instituciones, formando una red creadora que sí va a aportar un interés más generalizado en el Arte Sonoro.

Los espacios alternativos en ese momento del arte no respondieron necesariamente a ese espacio físico, siendo el concepto de alternatividad un problema a la hora de abordarlo. Para entender este concepto Daniel Montero explica:

El problema de la alternatividad básicamente al comportamiento de un objeto dentro de un espacio, es decir, lo alternativo son ‘cosas’ que se ponen en un lugar y que no son medios tradicionales (o géneros tradicionales), es decir ni pintura, escultura, gráfica ni dibujo: lo alternativo es un objeto extraño que se coloca en un espacio (institucional) que no le corresponde. Hay que fijarse también que la palabra ‘espacio’ está acompañando al nombre del Salón. Es claro que ‘espacio’ se refiere a los ‘medios’ y no al espacio como tal, o sea, los ‘espacios’ serían las mismas obras, cada una como una posibilidad alternativa en su ‘materialidad’. Sin embargo, el lugar donde se exhiben no es alternativo *per se* y aunque las obras sean alternativas, aparentemente el espacio queda impoluto; un espacio lleno de institucionalidad no puede ser corrompido por la alternatividad de unos objetos.¹²²

Por consiguiente, las artes que se habían reproducido desde los sesenta en México pueden ser definidas como alternativas, por lo medidos y materiales que utilizaron y que en ese momento no se habían integrado en las obras –como lo presentado anteriormente, las bolsas de plástico o los papelitos con la palabra ‘escultura sonora’ impresa–. La cuestión de los espacios donde se presentaron, que no correspondían a los clásicos (galerías y museos), también estableció su carácter de alternativo, pero es importante señalar que no es el único rasgo.

¹²² Daniel Montero, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, México, Editorial RM, 2019, pp. 114,115.

Pasar de los espacios alternativos a los institucionales habla de un proceso, en el cual, la propuesta sonora fue incluida en varios eventos y exposiciones que marcó un camino importante hacia una cultura de la escucha. La diferencia entre los artistas de la generación de los Grupos y los artistas que promovieron los espacios alternativos en la década siguiente, fue, en gran medida, la separación de lo político. En la década de los ochenta los colectivos que se había formado, anteriormente con la efervescencia y la participación política de estudiantes, desaparecieron un poco y las instituciones volvieron a participar en las nuevas propuestas mexicanas.

En ese sentido, comenzaron a surgir obras y espacios alternativos que funcionaron como cohesionantes de los jóvenes artistas. Daniel Montero comenta que “a diferencia de los grupos de los años setenta, que se formaron por un ideal político común y precisamente ese ideal es el que los mantenía unidos sin importar el lugar de encuentro, en el ochenta y ocho, se inaugura esta nueva forma de agruparse que no constituye un grupo como tal; las casas estaban y lo único que la gente tenía que hacer era llegar”.¹²³ Se presentó una nueva generación y con ella una irrupción en la dinámica de convivencia y exposición.

Para ejemplificar esta etapa, uno de los exponentes significativos por su futura intervención en el Festival Internacional de Arte Sonoro del Ex Teresa Arte Actual es Guillermo Santamarina, un artista que por sus características,¹²⁴ se puso a la orden de los proyectos experimentales. Tal fue el caso del artista conceptual sueco

¹²³ *Ibíd.*, P. 113

¹²⁴ La importancia de Guillermo Santamarina radica en su fructífera intervención en diversas instituciones más adelante, donde exploró de manera amplia el Arte Sonoro, impulsándolo significativamente en el Ex Teresa Arte Actual, a finales de los noventa, en los Festivales Internacionales de Arte Sonoro. Olivier Debroise lo describía de esta forma “El Tinlarín Santamarina siempre fue un personaje atormentado por su propia curiosidad, que no sólo podía (debió) ser artista, sino que tenía que meter mano en otras cosas, la escritura, la música (fue uno de los primeros DJs de México desde que trabajaba en la tienda de discos yoko en San Ángel, había formado un grupo de música punk, Pijamas a Go-Go, y colaboraba con María Bonita, un grupo funk matizado dark, dirigido por Mario Lafontaine)”. Olivier Debroise, “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”, en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (Coord.), *La era de la discrepancia*, UNAM, México, 2006. P. 331.

Francis Alÿs Rollof, con quien Santamarina colaboró en los ochentas. Olivier Debroids narra este *performance* como parte de la nueva experimentación de finales del siglo XX:

Con la ayuda de Guillermo Santamarina como productor-curador, intentó una obra-acción en el Lago de Pátzcuaro en 1986, que consistía en filtros de hule en forma de conos de cinco a siete metros de largo, iluminados por dentro e inmersos en el lago, en los que el artista cubierto de electrodos se hundiría hasta comunicarse con los ajolotes mediante impulsos eléctricos (Axolotl Project, 1986-1987).¹²⁵

Propuestas de *performance* de este tipo tenían que ver con la naturaleza, con la intervención de la tecnología y con espacios aún abiertos, en donde había total libertad sin intervención de los cánones institucionales.

Otra obra interesante presentada en 1989 fue la de Manuel Rocha, para el homenaje a Joseph Beuys, también recuperada por Olivier Debroids, éste narra que “el músico invitó al público a oír una pieza sonora dedicada a Beuys a través de audífonos (una práctica entonces desusada en México)”.¹²⁶ El evento fue organizado por Guillermo Santamarina, personaje que después se hizo presente en el circuito artístico institucional, quien fue parte de uno de los primeros espacios asignados al Arte Sonoro, el foro Ex Teresa. Santamarina empezó por tener presencia en los espacios alternativos como La Quiñonera y El Salón de Aztecas, fundados hacia 1988. Los vínculos generados a través de estas sociabilidades unirían a una serie de personajes que, posteriormente, tejieron redes para mantener la exposición del sonido en el arte.

Las fiestas desenfadadas, conciertos de música y socializaciones que se desarrollaron en los espacios alternativos gozaron de suficiente libertad para proponer muestras de arte de todo tipo. Sin ser eventos oficiales, las nuevas manifestaciones artísticas se presentaron en lugares privados, creando desde ahí redes que se extendieron por toda la Ciudad de México. Tal como menciona el

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 330.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 333.

crítico de arte Olivier Debrois sobre la emergencia de este tipo de casas que funcionaron de esta manera en la década de los ochenta:

La casa de la Quiñonera ubicada en Coyoacán era un espacio que pertenecía a los hermanos Quiñones, administrada a su antojo luego de que sus padres se mudaran a Cuernavaca por motivos personales. Así mismo, la casa que utilizó Aldo Flores para las exhibiciones en la calle República de Cuba en el centro de la ciudad era una mueblería que su familia había abandonado después del sismo. Definitivamente este tipo de lugares dependían de ámbitos privados para poder existir con libertad.¹²⁷

El desenfado que se vivió en la Quiñonera o el Salón de Aztecas, muestra el movimiento de nuevos circuitos de arte, respecto a abandonar la politización expuesta durante dos décadas, de los sesenta a los ochenta; los círculos artísticos pudieron conectar más con la cotidianidad, lo cual también funcionó para proponer proyectos cercanos a la realidad de los jóvenes; su aproximación a lo cotidiano se manifestó especialmente en el interés por parte de los artistas en cuestionar y reconocer su entorno.

Un acontecimiento interesante de sociabilidad fue la llegada de un grupo de artistas extranjeros –ingleses, cubanos, estadounidenses y belgas –a la Ciudad de México y su estancia en el edificio Licenciado Verdad, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El evento generó, durante toda la década de los ochenta y parte de los noventa, la expansión del circuito artístico independiente, el cual se preocupó por controlar sus propios medios de producción y definir sus formas de exhibición.

El “Grupo del Centro”, como se les conoció, estuvo conformado por: Francis Alÿs, Melanie Smith, Silvia Gruner, Eloy Tarcisio, Guillermo Santamarina, Eugenia Vargas Pereira, María Guerra, Eduardo Abaroa, entre otros quienes estuvieron generando vínculos que podemos catalogar de externos e internos. Para el primer caso, se manejó el vínculo que formaron con la ciudad, siendo de otras partes del mundo, su sensibilidad con la cotidianidad pudo ser aumentada lo que produjo la atención a los detalles sonoros. Para el segundo caso, sus vínculos con el circuito

¹²⁷ *Ídem.*

artístico en donde podemos resaltar a Guillermo Santamarina fue participativo en espacios como galerías privadas o casas, como las ya mencionadas anteriormente. Las relaciones personales, pero también profesionales y creativas, se movieron naturalmente, como declara Francis Alÿs, “la energía era muy fresca y todo se trataba de conexiones personales”.¹²⁸

En sus primeros contactos con la Ciudad de México, los artistas se relacionaron con la cotidianidad, esto no siempre sucedió así en una generación joven, donde el acercamiento inicia con reconocer el espacio y fijar la atención en detalles que muchas veces los locales o las generaciones mayores pueden pasar de largo. Eugenia Vargas Pereira llegó de Chile y de inmediato entró en contacto con algunos artistas y con la ciudad, donde tuvo un primer punto de encuentro, haciendo *performance*, con Mario Rangel y Paloma Díaz, quienes fueron miembros del Grupo SUMA.¹²⁹ Este tipo de conjunciones entre algunos actores de la Generación de los Grupos y los artistas que estaban llegando de varias partes del mundo, haría este efecto de transición entre nuevos y viejos elementos artísticos, donde los mexicanos les brindarían espacios de exhibición a los extranjeros y estos, por su parte, aportarían nuevas sensibilidades. Así lo establece Eugenia Vargas:

Después de vivir en San Ángel, viví durante siete años en el Centro, en Callejón del 57, a unos pasos del Museo del Palacio de Bellas Artes y de otras instituciones culturales. Me impresionó la autenticidad del Centro Histórico. las potentes voces de los vendedores y las presentaciones de sus productos me parecían *performance* e instalaciones. Los sonidos, los olores, la comida y la arquitectura, además de ser toda una escenografía, eran elementos catalíticos para mí.¹³⁰

La significación que les otorgó la artista a los vendedores del Centro de la Ciudad de México hizo referencia a un *sensorium* ajeno que percibió arte donde los demás pudieron oler, ver o escuchar únicamente cotidianidad; incluso, molestia y hastío

¹²⁸ Francis Alÿs, “Los que llegaron: Francis Alÿs”, en Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017, p.312.

¹²⁹ Eugenia Vargas, “Los que llegaron: Eugenia Vargas”, en Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017, p. 292.

¹³⁰ *Ídem*.

de una realidad diferente, en mucho a un cierto exotismo que se desarrolló con los primeros contactos a un espacio extraño. Vargas Pereira se nutrió de ese encuentro que animó toda una escena independiente, donde la conexión con la ciudad estuvo en primerísimo plano para establecer una dinámica creativa y de sociabilidad. Al igual que Eugenia Vargas, Alÿs también plasmó estos primeros contactos con la urbe mexicana en su obra:

Creo que la primera obra que hice que fue conscientemente un gesto poético fue colocar almohadas en ventanas rotas, en 1990. Era más una forma itinerante de intervenir en la ciudad, una interacción directa con el contexto urbano, en lugar de documentar o tratar reproducir situaciones urbanas o domésticas dentro de cuatro paredes. Estaba tratando de establecer puentes entre la arquitectura, el arte y el desplazamiento. Creo que esto vino de mi necesidad de interactuar con la ciudad, vino de un sentido de supervivencia.¹³¹

El uso de la ciudad como materia prima del arte hizo que varios exponentes se sintieran atraídos y tuvieran un motivo de reunión, en donde podían expresarse desde un lugar de plena libertad y explorar las propuestas más creativas. Como ya se mencionó, estos grupos que para este caso fue reducido trabajaron de manera inconsciente en ese periodo en nuevas formas de expresión que se vieron favorecidas por un contexto urbano y acontecimientos sin precedentes, como fue el terremoto de 1985. Esta dramática situación generó movilidad en los espacios habitados por los artistas europeos, a raíz del miedo causado por los graves daños materiales que sufrieron los edificios del Centro Histórico; y también por las pérdidas humanas, sin embargo, también influyó de otras maneras. Así lo retoma Alÿs: “había muchos edificios abandonados y mucho material, y había mucha energía interesante [...] había una especie de generosidad en el aire que la hacía muy atractiva, que no se podía encontrar en Europa”.¹³²

¹³¹ Francis Alÿs, “Los que llegaron...*op. cit.*, pp. 315,316.

¹³² *Ibíd.*, p. 316.

Imagen 1. Mapa del Centro Histórico de la Ciudad de México que Francis Alÿs dibujó para *Licenciado Verdad*. Francis marcó los lugares que solían frecuentar.

Fuente: Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017

El mapa anterior representa los lugares caminados, vistos y escuchados por el llamado “Grupo del Centro”, que a pesar de tener una corta duración en el país, influyó notablemente en renovar la energía creativa del arte mexicano. Esa escucha participativa, estuvo presente en proyectos posteriores generados por Guillermo Santamarina, quien en conjunto con Eloy Tarcisio, gestionaron el inicio del Centro Ex Teresa Arte Actual, uno de los espacios primigenios para el Arte Sonoro, que tuvo un peso importante en el impulso de generar escuchas distintas desde la experimentación.

La participación de algunos actores del mundo artístico mexicano en la transición de los espacios alternativos a los institucionales marcó una importante redirección que fue clave para dar visibilidad al Arte Sonoro y darle un lugar dentro de los proyectos a la sonoridad, hasta llegar a materializar espacios especializados en

fomentar la escucha. Esta coyuntura entre el Arte Sonoro y el acercamiento de los ruidos a los diferentes públicos está en consonancia de las nuevas generaciones sonoras, que podrán establecer una relación intelectual o artística con los sonidos, problematizando y apropiándose de diferentes formas de esta herramienta. La pregunta sería, ¿cómo es que se establecieron esas redes entre la informalidad y la institucionalización del Arte Sonoro?

Los espacios institucionales, la gestión y la práctica de la escucha

La llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia en 1988 dio como resultado, en el contexto cultural, el nacimiento del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). A través de este organismo se comenzaron a inyectar recursos y se retomó el papel paternalista del Estado en las dinámicas culturales. Con el nuevo programa que canalizaron recursos directos a los creadores a través de Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) como relata Patricia Sloan¹³³.

La participación del Estado en la cultura ha tenido una función política más que de apoyo a esta estructura. La creación de instituciones o fondos para los proyectos artístico o culturales estuvieron marcados como una forma de resarcir los descontentos marcados por eventos como el que mencionamos anteriormente con la elección de Salinas de Gortari.

El primero de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional se levantó en armas en el estado de Chiapas. Este evento, junto con el asesinato de Luis Donaldo Colosio en marzo del mismo año provocaron una serie de intrigas e inconformidades sobre el gobierno de Salinas.¹³⁴ En relación a este momento coyuntural, el INBA fungió como parte del desahogo de un álgido clima político promoviendo la creación de nuevos espacios culturales bajo una convocatoria

¹³³ Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017, p. 52.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 54.

abierta e incluyente. Este fue el contexto donde nació un espacio de expresión de arte contemporáneo que institucionalizó un acumulado cultural formado en los espacios independientes. El artista Eloy Tarcisio aprovechando la dinámica que se había desarrollado orgánicamente del grupo de artistas llamado “los del centro”, quienes se apropiaron del antiguo templo de Santa Teresa la Antigua, justo en frente de la calle Licenciado Verdad, lugar de fiestas, convivencia, exposiciones y vivienda de varios participantes de este movimiento, donde se construiría el foro Ex Teresa Arte Actual. Relata el artista Guillermo Santamarina de forma anecdótica al recordar las intenciones de Tarcisio respecto a los espacios que lo rodearon e inspiraron a principios de la década de los noventa: “en esas primeras visitas que yo hacía a Licenciado Verdad, Eloy nos dijo a María Guerra y a mí, que algún día (él) sería el director de ese lugar en frente de su casa, el Templo de Santa Teresa la Antigua, donde años después se haría el Ex Teresa”.¹³⁵

Por otra parte, para comenzar con la gestión del Arte Sonoro en las instituciones, como antecedentes a todo el movimiento que generó por su parte el Ex Teresa Arte Actual, aparecen de modo aislado algunas instalaciones en algunos espacios institucionales. El Museo de Arte Moderno, en 1984, llevó acabo *El Ámbito Sonoro*, una serie de actividades que tomó en cuenta el entorno acústico. Con duración de tres días, este evento privilegió la escucha sobre la vista a través de instalaciones, *performace* y conciertos. Es de esta manera como se empezó a tejer una importante red de promotores de espacios para la experimentación sonora que también inició una práctica generalizada de hacer consciente la escucha a través de sonidos nuevos, revitalizando este sentido y la conexión que proporcionó con la urbanidad, así lo marcaba dicho festival en los ochenta como un “gran cantidad de seres y

¹³⁵ Guillermo Santamarina, “Los que estaban: Guillermo Santamarina”, en Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017, p. 188.

objetos producen ruidos y sonidos en una ciudad hasta saturarla. Este fenómeno ha sido incorporado por la música contemporánea”.¹³⁶

Imagen 2. Dibujo publicado como parte del programa del evento “Ámbito Sonoro”, del Museo de Arte Moderno (mayo 1984).



Antonio Russek fue parte de la organización y producción del evento de Ámbito Sonoro y fue miembro de esta red de intervención de espacios, en donde la escucha tomó fuerza con los nuevos proyectos de arte y experimentación sonora. Al ser fundador del Centro Independiente de Investigación Musical, Russek formó, como la mayoría de intelectuales que se involucraron con el sonido y la escucha, esta dualidad académica y artística. En Ámbito Sonoro, su intervención académica consistió en hacer explícita las múltiples relaciones del sonido con la sociedad, en concordancia con las recientes propuestas sobre la ecología y el patrimonio acústico expuestas de la UNESCO y los estudios de Murray Schafer. El artista sonoro establece:

Los sonidos que producen los objetos con los que tenemos contacto, las máquinas, y la propia música son recibidos por nosotros a través de un vehículo común al que la ciencia le ha llamado energía acústica. La avalancha de ruidos

¹³⁶ Museo de Arte Moderno, *El Ámbito Sonoro. Programa de actividades* [versión PDF], México, 1984.

que generan nuestras ciudades modernas, ha obligado a investigadores de todo el mundo a probar métodos para el control de esta creciente contaminación.¹³⁷

En esta dinámica, la fuerza que tomaría la experimentación sonora se integró con el interés sobre la problemática del ruido en las ciudades, lo que impulsó el ánimo por estudiar este fenómeno en un nivel social. En la cuestión creativa, Antonio Russek presentó la obra “Música para exteriores y otros espacios”, donde a través de la escultura, la música electroacústica y la aparatología correspondiente (bocinas distribuidas en el jardín con cinta magnética) generó varios ambientes acústicos para la escucha como una actividad, sin contar con una parte visual, dando énfasis a la participación del público en esta dinámica sonora.

El esfuerzo de gestionar espacios sonoros siguió en proyectos muy posteriores. Al respecto, Antonio Russek, casi dos décadas después, se encargó de la creación de uno de los espacios exclusivos para la escucha en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC), de la Universidad Nacional Autónoma de México, en 2010. El llamado *Cubo 1* es una sala adaptada con el equipo necesario para ofrecer diversas propuestas acústicas, capaz de generar ambientes tridimensionales.¹³⁸ A través de estos lugares, se generó el espacio para la exposición del artista sonoro, pero también se abrieron las puertas al público para aproximar la escucha como una actividad, sin estar en segundo plano en las actividades de todo tipo. El vínculo y la función como gestores de varios intelectuales produjo una constante producción en festivales institucionales e independientes.

La manera como el arte se pudo relacionar con un *giro sensorial sonoro* radica en esta triple función que explotaron algunos de los primeros actores del movimiento, como creadores, gestores, pero también adentrados en la investigación, la cual introdujo a otros participantes de un tema hasta ese momento marginado. Antonio Russek y Guillermo Santamarina, este último, quien se convertiría en director del

¹³⁷ Antonio Russek, *El Ámbito Sonoro. Programa de conciertos* [PDF], Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, 1984, p. 3.

¹³⁸ La redacción, *Espacio de experimentación sonora, en el MUAC*, en Revista Proceso, México, 2010. <https://www.proceso.com.mx/108947/espacio-de-experimentacion-sonora-en-el-muac> (15 de septiembre de 2018).

foro Ex Teresa Arte Actual en los años que se llevó a cabo el Festival Internacional de Arte Sonoro (1999-2002), se colocaron en una misma línea que impulsó desde las artes una escucha distinta, con esto, el arte que apela mucho a la emotividad, se convirtió en portavoz sensorial al integrar el ambiente acústico cotidiano y, por ende, se estableció un primer paso para llevar a investigadores mexicanos a interpretar lo que se percibía.

El ejemplo del evento en el Museo de Arte Contemporáneo se refleja en el planteamiento de Cage antes citado, si había más de un modo de escuchar, ¿cómo sería éste? La dinámica que crece a nivel exponencial en los noventa abre el apetito y el interés para se vayan conformando los primeros estudios interdisciplinarios concernientes a la escucha en México.

Es importante recordar que la grabación de los paisajes sonoros, posteriormente hechos en la Fonoteca Nacional, es un planteamiento y uso totalmente distinto al que se estaba proponiendo en el Arte Sonoro en los ochenta y noventa. Sin embargo, la relación existe, número uno, porque el Arte Sonoro impulsó la cultura de la escucha desde sus medios y propósitos conceptuales, un propósito que después retomaría de manera institucional la Fonoteca.

Es necesario establecer esas conexiones en las generaciones que tendrán nuevos intereses, donde se reapropiaron legados culturales y tecnológicos, dotándolos de nuevos usos e interpretaciones. Los medios de comunicación como el radio, la televisión y el cine funcionarán nuevamente como mediaciones entre el interés de un análisis cultural a través de sus sonoridades, las cuales, al mismo tiempo, están presentes en la conformación de grupos intelectuales que siguen cuestionándose y redefiniendo sus espacios.

Capítulo III

El *Giro Sensorial* en la ciudad de México, un fenómeno en construcción

El adentrarme en la producción mexicana del *giro sensorial sonoro* me hizo llegar a la Ciudad de México, espacio que ha centralizado todo tipo de movimientos, incluyendo los intelectuales. Del proceso por el que ha pasado este enfoque se destacan dos momentos: el primero protagonizado por una actitud curiosa hacia el sonido por parte del arte, diversificado en diferentes corrientes, que abrió finalmente espacios de experimentación como el foro cultural Ex Teresa, el Laboratorio Arte Alameda, el Centro Multimedia, el Cubo 1 en el Museo de Arte Contemporáneo, el Jardín Sonoro de la Casa del Lago en Chapultepec, entre otros, que ya han sido abordados en el capítulo anterior. El segundo momento, que se desarrollará en este capítulo, analiza la inclinación de las Ciencias Sociales por el estudio del sonido y la escucha. Este proceso está en construcción y está situado en el presente que marca una tendencia hacia una alternativa de análisis basado en la información sensorial.

En octubre del 2018, asistí al Coloquio: “Modos de escucha: abordaje transdisciplinario sobre el estudio del sonido”, que se llevó a cabo en la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de México. En dicho evento académico se presentó una gran producción acerca del *giro sensorial sonoro* en México. Desde diferentes disciplinas, el sonido y la escucha fueron abordados por investigadores, haciendo tangible el crecimiento del enfoque. Por lo que se puede verificar a través de estos espacios, se ha estado gestando un “Giro”, donde varias disciplinas voltean a verlo como un objeto de estudio; y, como diría Peter Burke, este análisis va más allá y permite entrarse en los objetos y en los métodos de estudio.¹³⁹ ¿Cuáles son esos nuevos métodos?, ¿Cómo se relacionan las nuevas formas de investigación con los intereses generacionales?, ¿Cómo se ha construido el giro sensorial en México?

¹³⁹ Peter Burke, *¿Qué es la... op.cit.*, p. 15.

A través de este suceso en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, establecí contacto con algunos de los autores para consultarlos en un inicio de esta investigación, por lo que fue muy importante revisar nuevamente las redes y los vínculos que generan los espacios académicos formales y la sociabilidad de la información. Para lo anterior, escogí un sistema de entrevistas con autores que habían empezado a publicar desde propia su disciplina textos referentes a la relación del sonido y la escucha, esto a diferencia del Arte Sonoro que puntualiza el sonido como objeto de experimentación. En las Ciencias Sociales, la escucha representa la percepción. Al respecto, Ana Lidia Domínguez señala que se trata de la facultad intelectual que toma como materia prima las sensaciones y traduce estos estímulos en categorías racionales. Es un proceso a partir del cual se forja nuestro primer marco de interpretación de la realidad por mediación de los sentidos.¹⁴⁰ Esto es sumamente subjetivo, según el tiempo y el espacio, dos categorías base en la historia.

Algo que se escucha, tiene una recepción muy diferente a algo que se lee, por lo tanto, intenté reproducir una metodología combinada desde la mediación que producen los audios y un proceso histórico del tiempo presente. Esa misma mediación que la tecnología analógica produjo en los rituales de escucha de los investigadores de giro sensorial, la experimenté al realizar las entrevistas, con las reproducciones de la grabadora.

De esta manera, participé en ese proceso de sociabilidad del *giro sensorial sonoro*, que, citando nuevamente a François Agulhon, “equivale a los sistemas de relaciones que confrontan a los individuos entre ellos o que los reúnen en grupos más o menos naturales, más o menos forzados, más o menos estables, más o menos numerosos”.¹⁴¹ Estos espacios aglutinadores se presentarán de manera específica en universidades, a través de coloquios, seminarios, proyectos, etcétera, de los

¹⁴⁰ Ana Lidia Domínguez, Antonio Ziri6n, *La dimensi6n sensorial de...*, op. cit., pp. 10,11.

¹⁴¹ Jordi Canal, *Maurice Agulhon y la historia*, en “Política, imágenes, sociabilidades. De 1789 a 1989”, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, p. 33.

cuales quiero resaltar uno que ha tenido la visión de conjuntar a varios de estos actores: La Red de Estudios Sobre el Sonido y la Escucha (RESEMEX).

Las entrevistas aquí reunidas relatan experiencias acerca de iniciar un campo de estudio nuevo en las Ciencias Sociales; son un balance sobre las aperturas y posibilidades de un proceso que más allá de hablar de un enfoque. Se tratará de un movimiento cultural que enlaza experiencias de escucha, sociabilidades y procesos de gestión de los autores en la Ciudad de México.

Son tres ejes los que me dispongo a desarrollar con la información obtenida a través de las entrevistas realizadas:

1. La tecnología analógica, parte importante de los rituales de escucha de la generación de los noventa en México.
2. Los espacios de sociabilidad del giro sensorial en México
3. Entre la inter y la transdisciplina en los estudios del sonido y la escucha. (Mapa disciplinar del tratamiento que se le dado al sonido y la escucha en México.

Los intereses de los intelectuales van cambiando y se nutren de un contexto personal que se ve influenciado por un contexto general, ¿qué ocurrió para que se despertara el interés por los sonidos en el campo intelectual? ¿Existe una sensibilidad específica para querer abordar los sonidos justo en este periodo de tiempo?

1. La tecnología analógica como contexto de mediación sonora. La generación de 1990

Para entablar el diálogo entre los autores mexicanos del *giro sensorial sonoro* es pertinente sistematizar algunos datos que aparecerán a lo largo de este recorrido como parte de toda una sociabilidad desde distintas disciplinas, con rasgos particulares desde sus experiencias de escucha (parte fundamental de su conexión generacional), a sus posteriores carreras profesionales. Para acceder a esta información se puede consultar el cuadro número 1 en los anexos, con la semblanza de cada autor.

De acuerdo con Karl Mannheim, las generaciones pueden servir como guía para el estudio de los movimientos sociales y espirituales y “comprender con exactitud la acelerada transformación de los fenómenos del presente inmediato”.¹⁴² Una característica de la generación que interactuó con la tecnología de los años noventa en una fase temprana, es decir, en la niñez o adolescencia, es que fueron testigos de los cambios tecnológicos que marcaron un paso acelerado, donde cambiaron las formas de enviar y recibir los mensajes. El acceso a ciertas tecnologías específicas, definió una década, donde los autores principales del *giro sensorial sonoro* mexicano alcanzaron a interactuar de manera manual con el sonido con esto me refiero a una interacción con la tecnología analógica.

Las diferencias son contundentes en el paso de la tecnología analógica a la digital, y esto puede significar un acontecimiento que pudo influir en la percepción sonora. Es decir, desde las prácticas mismas de escucha hubo cambios significativos, como la personalización de la música, los ruidos y la manipulación de los aparatos se hicieron presentes e importantes en algunas personas, más que nada jóvenes, que establecieron una cercanía con los sonidos y la música.

El término *analógico*, según el diccionario de la Real Academia Española es referido a un dispositivo, en oposición a *digital*, ‘que procesa y transmite la información en forma de magnitudes físicas de variación continua’. Fabián Romo escribe: “lo analógico es un medio o simulación continuos de algún tipo de hecho, actividad o proceso”.¹⁴³ En referencia a esto pone de ejemplo un reloj de manecillas: un aparato que simula el avance del tiempo a través del movimiento de pequeñas agujas, y en el que “el correr de las manecillas sobre la carátula, impulsadas por una batería o cuerda no constituye el tiempo en sí: son una forma de simularlo”.¹⁴⁴ Este es un proceso mecánico por el cual era visible, en el caso de la música, el correr de la

¹⁴² Karl Mannheim, *El problema de las generaciones*, Madrid, España, Revista REIS No. 68, P.208

¹⁴³ Fabián Romo Zamudio, *Entre lo analógico y lo digital*, México, Dirección General de Servicios de Cómputo Académico, UNAM, 2004. P. 1

¹⁴⁴ *Ídem*.

cinta del casete, pasando cada canción por los carretes; una simulación física de un sonido, ¿pudo esta interacción influir en el interés y la sensibilidad hacia lo sonoro?

Julián Woodside habla de la “alfabetización musical”, que se refiere a una experiencia musical desde el nuevo acceso de los nuevos formatos de grabación en casetes y luego en discos (CD), y no solo a la escucha de estos, sino la manipulación material desde la tecnología analógica, la materialidad de la música se veía, se tocaba y se escuchaba. Agrega además que:

La experiencia desde antes de poner un disco, interactuar con el equipo de sonido, entender la aguja, el haber tenido la fortuna de haber podido trabajar con cuestiones análogas, tener un tornamesa en casa y entender dónde entraba la aguja y el efecto que generaba si regresabas el vinil, tener ecualizadores que tú podías manipular, tener caseteras que te permitían grabar rápido [...] lo podías hacer en diez minutos o menos con esta automatización, creo que ahí empezó mi interés, y de ahí “pal” real, hasta ahorita.¹⁴⁵

Los integrantes de la generación que se encuentra en su mayoría entre los treinta y cinco y cuarenta y cinco años como Otto Castro (47 años), Ana Lidia Domínguez (45 años), Bruno Bartra (39 años), Julián Woodside (36 años), Jorge David García (35 años), Miguel Ángel Mani (35 años) y Gabriel Macías (35 años), establecen una conexión entre ello. Al respecto, Mannheim señala lo que sigue:

Creer en un grupo no significa tan sólo realizar las valoraciones que caracterizan a ese grupo, sino también captar aquellos aspectos de las cosas, aquellos matices de la significación de los conceptos, aquella configuración de los contenidos anímico-espirituales con los que unos y otros están presentes para el grupo.¹⁴⁶

Esta afirmación es relevante en la medida que la significación de este ritual se reproduce en la mayoría del grupo de intelectuales en cuestión, cada uno interactuando desde diferentes instituciones y disciplinas con el sonido, y todos con una experiencia de escucha temprana. Por lo que puede ser un referente de una especificidad de esa “alfabetización musical”. Jorge David García Castilla lo establece de esa manera:

¹⁴⁵ Comunicación personal con Julián Woodside Woods, 29 de mayo de 2019.

¹⁴⁶ Karl Mannheim, *op. cit.*, p. 225.

Había una cierta ritualidad en torno a la escucha, teníamos un profesor en la preparatoria que traficaba con discos pirata, él tenía una colección tremenda de discos, por diez pesos o quince nos quemaba el que quisiéramos, tenía esa filia por estar invitando a los chicos de prepa de ese entonces a escuchar cosas nuevas [...] yo cada sábado iba a un tianguis y compraba un casete, tenía ese culto de escucharlo toda la semana, tenían un closet lleno de casetes y los había escuchado todos varias veces.¹⁴⁷

Estos recuerdos de escucha en la generación analógica tienen un papel importante, existe una evocación hacia los aparatos que se tenían disponibles, sus limitantes a la hora de conseguirlos y su manipulación. La selectividad estaba en relación a la disponibilidad. Hoy basta con buscar la música favorita en internet, la música se ha digitalizado y se encuentra disponible en grandes cantidades en este tipo de soportes. Hace 25 años, los casetes y discos se conseguían en lugares específicos a precios elevados (tiendas de discos) o de forma más económica en la piratería por medio de conocidos o los mercados, principalmente los mercados ambulantes, los “tianguis”.

La relación entre la imposibilidad de tener un acceso rápido y prominente a la música como lo tenemos hoy, a tener esta pieza física única que requería de todo un proceso de adquisición, pudo haber impactado en una escucha atenta, en la profundización en los sonidos o las letras, lo que generó una participación reflexiva en las piezas. Siguiendo el tenor, Bruno Bartra señaló lo siguiente:

Tenía un estéreo ahí y un chorro de casetes, y también entre esos casetes había unos de mi papá, empecé a tomar uno, era The Doors (...) escuché una rola, la de *Break on through*, y a partir de eso ya me clavé a escuchar todas esas cintas y descubrí la radio desde otra perspectiva, puse la que era antes de Radioactivo, Rock 101 y me clavé en el rock, de ahí cuando regresé a la escuela, decidí como trabajo del año hacer una investigación sobre historia del rock en México, misma que después evolucionaría a ser mi tesis de licenciatura.¹⁴⁸

La escucha en este caso generó a parte del gusto por un género musical, el agrado por la investigación, el cual se mantuvo hasta un nivel profesional. Andrea Calamari y Hugo Berti hablan de la importancia de la recepción “como un momento

¹⁴⁷ Comunicación personal con Jorge David García Castilla, 27 de mayo de 2019.

¹⁴⁸ Comunicación personal con Bruno Bartra, 25 de febrero de 2019.

privilegiado del proceso comunicativo, como una actividad productiva y un espacio de construcción”.¹⁴⁹ Lo anterior en referencia a lo que plantea Martín Barbero sobre desplazar el eje de los medios a las mediaciones y hablar de una productividad significativa de esa escucha. Requería ciertos rituales situar el material en el aparato correspondiente, escuchar la misma canción por horas durante semanas, escuchar la obra completa sin poder seleccionar la canción de manera digital, el hacer regresar el casete una y otra vez. Esto significó otro tipo de escucha y pudo propiciar el interés hacia el sonido por medio de un género, en primera instancia.

La influencia de los profesores sobre sus estudiantes siempre ha sido importante, los tianguis surgieron en la escena como espacios de sociabilidad musical, Rossana Lara habla del “Tianguis del Chopo” como un claro ejemplo para la Ciudad de México: “dentro del tianguis, que podría asumirse como marginal cuando no precario, se produce, sin embargo, un espacio de distinción cultural que facilita una formación muy precoz de escuchas sofisticadas”.¹⁵⁰ Los tianguis son espacios con características de sociabilidad personal, a diferencia de la interacción que hoy en día se mantiene de manera virtual. Jorge David hace presente esta identidad alternativa nutrida si no en un tianguis como es “El Chopo”, sí en estos espacios del país. Siendo él de Aguascalientes recuerda, “hay un disco que para mí fue el que me hizo querer estudiar y entrar a la música y es el *Kid A* de Radiohead”.¹⁵¹ Los gustos, que podían o no derivar de las influencias de autoridades como maestros o familiares, aluden a una sociabilidad personal, cara a cara, al igual que el manejo de aparatos, las comunicaciones eran personales, ¿este tipo de sociabilidad alentó los rituales de escucha? ¿A qué nos referimos con rituales de escucha?

Los rituales son prácticas que acompañan al ser humano en su existencia, las cuales pueden tener múltiples objetivos. Es importante separarlas de las acciones

¹⁴⁹ Andrea Calamari, Hugo Berti, *Memorias de la radio. Géneros y rituales de escucha en los orígenes de la radiofonía argentina*, Argentina, XV Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de la República de Argentina “Mapas comunicacionales y territorios de experiencia”, 2013, P. 10

¹⁵⁰ Rossana Lara, *Poner la escucha en corto circuito*, México, Tesis para optar por el grado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 106.

¹⁵¹ Comunicación personal con Jorge David García Castilla, 27 de mayo de 2019.

cotidianas, es decir, los rituales, aunque se puedan practicar a diario, son acciones especiales. Estos rituales están mediados principalmente por la cultura, de donde surgen las significaciones de las cuales los seres humanos interpretan su experiencia y orientan su acción.¹⁵² Ana Lidia Domínguez menciona una de estas experiencias de escucha: “de adolescente mi mamá me regaló una grabadora de onda corta, entonces me encantaba pescar sonidos de otros lados, de dónde venían, cómo caían, era extraño”.¹⁵³ Este momento, aunque no forma parte de un ritual propiamente, sí fue parte de una cultura de tecnología analógica, que en los noventa se expandía a gran rapidez. La interacción con los sonidos que venían de los medios de comunicación sería un momento importante en una generación joven, entre los quince y veinte años de edad que en ese entonces tendrían los investigadores del *giro sensorial sonoro*.

Si podemos ir un paso atrás del análisis de la obra de estos intelectuales, encontramos su percepción como parte de un tiempo histórico. La experiencia y los rituales de escucha que se generan a través de un medio específico de reproducción musical formarán parte de su percepción de escucha. Walter Benjamin es uno de los primeros en hablar de la importancia de la experiencia de la gente con los medios de reproducción, aduciendo que “junto con los modos de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar –está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica”.¹⁵⁴ Es decir, la transformación de la sensibilidad corresponde al cambio de la experiencia según las condiciones de producción. Estos nuevos aparatos analógicos marcaron una era de accesibilidad a la música, con características propias que ahora son parte de una memoria colectiva, donde los ruidos de las caseteras y la manipulación de los discos

¹⁵² Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, España, Gedisa, 2003, p. 133.

¹⁵³ Comunicación personal con Jorge Ana Lidia Domínguez, 23 de julio de 2019

¹⁵⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p.46.

han quedado plasmadas como parte de un inicial interés que posteriormente se convertiría en una profesión.

Si podemos hablar desde la experiencia de escucha de los autores y no solo desde su obra como académicos, artistas, gestores o agentes culturales, se puede resaltar la importancia de ese contexto de los años noventa observado en la experiencia de Carlos Acuña: “armar un mixtape era también crear un objeto (un disco, un cassette) que eventualmente regalaríamos a alguien. Era un evento importante: un evento íntimo”.¹⁵⁵ El cambio generacional con respecto a la música y la aparatología de los noventa remite a rituales de escucha totalmente distintos, la escucha era parte de una acción convertida en un ritual por la significación que contenía: poner el cassette, escucharlo de principio a fin (no había forma de seleccionar la pieza y escucharla de manera particular), seleccionar las mejores canciones, rebobinar el cassette y crear un mixtape fue parte de un cuidadoso y laborioso proceso que se identifica en la memoria de algunos.

Antes de la música, empieza con la interacción tecnológica del entorno, es decir, la propia sonoridad de los aparatos se convierte en un tipo de paisaje sonoro analógico. Al hablar Ana Lidia sobre “pescar los sonidos” del ambiente, habla de que no son sonidos musicales, incluso no son reconocibles, pero a ella le hicieron plantearse preguntas acerca de cómo se están reproduciendo. Algo parecido pasa con la experiencia de Miguel Ángel García sobre los sonidos en el cine, donde más allá de las bandas sonoras que musicalizaban la película, una serie de ruidos aparecieron, siguiendo una fórmula en la composición de las emociones que se querían generar, al respecto comenta:

En las películas de terror que siempre está muy cuidado, en el *Parque Jurásico*, *Godzilla*, que escuchamos sonidos de todos lados y que nos tienen muy alerta. Entonces creo que el hecho de estar cercanos a ese tipo de relatos, de desarrollar

¹⁵⁵ Carlos Acuña, *¿Por qué están de regreso los cassettes?*, México, *Revista Chilango*, 2017. Consultado el 02 de julio de 2019: <https://www.chilango.com/musica/por-que-estan-de-regreso-cassettes/> (27 de febrero de 2019).

este tipo de percepciones, que además son elementos que nosotros aprendemos de manera informal.¹⁵⁶

La película *Parque Jurásico* de Steven Spielberg fue estrenada en 1993, y tengo en experiencia propia un recuerdo de haber ido al cine con una amiga. Tengo muy presente que los sonidos eran parte de la trama de forma relevante, es decir, eran como otro personaje, mantenían un papel estelar en la generación del ambiente que se requería, con cierta exigencia de las películas de acción. Lo que comenta García Mani en su entrevista fue detonado por una de las preguntas que le hice acerca de sus experiencias de escucha en la juventud, y de alguna manera se puede decir que los recuerdos sobre la escucha están presentes por su actual profesión. El historiador dedicó dos proyectos de tesis a la interpretación de la sociedad con los sonidos de las películas del cine de oro mexicano. La vinculación de esas experiencias con sus profesiones es visible, al igual que Bruno Bartra y el gusto que adquirió por el rock y sus posteriores trabajos sobre el rock mexicano, esta puede ser una manera de recuperar experiencias que lleven a catalogar un gusto generacional, insertado en específico en experiencias sonoras.

En este mismo tenor se encuentra una categorización interesante, la “alfabetización musical” que nombró Julián Woodside y tiene que ver con la adquisición de aprendizajes musicales o sonoros de manera informal. Parte de estos aprendizajes pueden estar contenidos en la misma manipulación de los aparatos de reproducción musical o sonora en la cotidianidad del grupo de intelectuales del *giro sensorial sonoro*:

Desde chavito, siempre me ha llamado la atención esas experiencias e incluso cómo uno va descubriendo la experiencia sonora, de los primeros que recuerdo es tener unos audífonos con plug, descubrir que hay adaptadores para plug, de mini plug a plug, y entonces, ver en el estéreo que puedes conectarlo en una entrada que es micrófono en vez de audífono, si conectas el micrófono sin querer cerca de la bocina, empezabas a generar feedback sin saber lo que era feedback. Experiencias como la grabadora que, si no metías el casete correctamente, como que sonaba raro, entonces escuchabas como la mitad de un lado y la mitad del

¹⁵⁶ Comunicación personal, Miguel Ángel García Mani, 30 de mayo de 2019.

otro, o de repente si no apretabas bien el botón, empezaba a avanzar más rápido o más lento.¹⁵⁷

Esta experiencia no significará lo mismo para toda la generación, incluso el recuerdo no surgirá, aunque se detone con una pregunta. Karl Mannheim afirma que “las vivencias y las experiencias pasadas sólo tienen relevancia en la medida en que están disponibles en la realización actual”.¹⁵⁸ Al tomar en cuenta esta situación, es importante aprovechar los recuerdos de esta escucha en un círculo pequeño con un aprendizaje inconsciente en la cotidianidad representada con el mismo ruido de sus hogares, en una ciudad concreta, aportando un significado y un objetivo. ¿Se podrían identificar en los contenidos de la radio, el cine o la televisión más allá de medios, como mediaciones entre la generación de los intelectuales del *giro sensorial sonoro* en México?

2. Radio y televisión, nuevos contenidos y nuevas sensibilidades sonoras en la generación de los noventa en México

Si bien los medios de comunicación como la radio, el cine y la televisión se habían extendido desde hace un buen tiempo en la sociedad mexicana, la apropiación de los medios y los contenidos por una generación nueva, resignificaba y probablemente les dio una pauta para una nueva exploración o una nueva percepción de los contenidos.

La historia de los medios y su análisis crítico tiene toda una literatura documentada en el control ideológico o la conquista en la carrera tecnológica, pero la mediación habla de la recepción de los contenidos como una nueva actividad, ya no solo vinculada al consumo, sino a la disponibilidad y al acercamiento de la información, a la expansión masiva de la obra y a la apropiación del público de la misma. Martín Barbero escribe sobre lo anterior: “el espectador de cine se vuelve ‘experto’, pero de un tipo nuevo en el que no se opone, sino en el que se conjugan la actitud crítica

¹⁵⁷ Comunicación personal, Julián Woodside Woods, 29 de mayo de 2019.

¹⁵⁸ Karl Mannheim, *op. cit.*, p. 213.

y el goce”¹⁵⁹. Nuevamente reitero que no será mi intención hacer un recorrido por la historia de los medios de comunicación, sino, a partir de la información arrojada de las entrevistas de algunos miembros del *giro sensorial sonoro* en México, registrar esa experiencia medial entre algunas sonoridades de la radio, el cine y la televisión.

La radio ha sido un medio importante en este trabajo, si bien estuvo presente desde el segundo capítulo como parte de una escucha generalizada en la urbe de la ciudad de México de principios del siglo XX, y como fuente de inspiración para ciertos grupos de intelectuales, figuras seminales de radioarte en México; en este apartado se tocará particularmente como una forma de mediación en la generación de los años noventa.

En el acontecer histórico, la radio ha tenido una larga historia y una preponderancia en la sociedad, al ser el primer medio que masificó sus contenidos y dio paso a prácticas específicas en la vida cotidiana. Al principio, sus usos no correspondían precisamente a escuchar rock, por esa parte, el historiador Roberto Ornelas estudió este medio de comunicación desde sus orígenes: “la radio surgió en el mar, allí fue perfeccionada y aplicada para beneficio de la flota naval consolidando el poderío y la hegemonía británicos en los mares del mundo”.¹⁶⁰ Sin duda, la radio se fue resignificando a través de su historia y las generaciones; el nuevo acceso que permite la vitalidad de una nueva generación a un medio que ya lleva tiempo funcionando necesariamente implica una transformación. Tal como establece Mannheim: “la irrupción de nuevos hombres crea inconscientemente la novedosa elección que se hace necesaria, la revisión en el dominio de lo que está disponible; nos enseña a olvidar lo que ya no es útil, a pretender lo que todavía no se ha conquistado”.¹⁶¹

¹⁵⁹ Martín-Barbero, *op. cit.*, p. 67.

¹⁶⁰ Roberto Ornelas, *Radio y cotidianidad en México (1900-1930)*, en “Historia de la vida cotidiana en México”, México, Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2006. P. 127

¹⁶¹ Karl Mannheim, *op. cit.*, p.213

En el entendido que la radio cuenta con una historicidad propia, se hace mención de las primeras estaciones del país, cuando los operadores pasaban largo tiempo aislados, y era más bien un trabajo técnico, que no alcanzaba aún estatus de entretenimiento y placer en las transmisiones.¹⁶² El proceso no tardó mucho en transformarse, a las programaciones de entretenimiento que pronto se hicieron presentes en el país. Lo que pasó dentro de ese esquema de entretenimiento también habla de una dinámica de escucha. Para Bruno Bartra, marcó un momento importante descubrir nuevos contenidos, del que comenta: “descubrí la radio desde otra perspectiva, puse la que era antes de Radioactivo, Rock 101 y me clavé en el rock”.¹⁶³ ¿Es posible que la radio se haya manifestado como una mediación en el re-descubrimiento de lo sonoro en la generación noventa?

La estación Rock 101 a la que se refiere Bartra salió al aire en 1984. Dicho espacio acogió las voces jóvenes como la de Luis Gerardo Salas. Este locutor propuso un proyecto inspirado en la radio que se hacía en ese entonces el norte de Estados Unidos, él mismo refiere que “las estaciones de radio estaban muy aplanadas, eran hechas por gente muy adulta, no precisamente por la edad sino por la forma de pensar, que no transmitía la necesidad que yo veía en la calle, tanto musical como de lenguaje”.¹⁶⁴ En su programación, Salas presentó mucho rock en inglés, lo cual significó una nueva accesibilidad a la música; fue como tener a la disposición una colección gigante de música que para los noventa, era un asunto muy complicado. A través de esa voz, se expresaba una generación y daba salida a sentimientos colectivos por medio de música que identificaba a una importante población joven de la ciudad de México. Algo así era parte del guion de aquellos años de Luis Gerardo Salas:

Sinéad O'Connor - Nothing compares 2 u (1990). Desde la estética calva, iniciamos el segundo momento con I do not want what I haven't got [...] álbum, metamorfosis desde el frenesí, hasta "Nothing compares 2 u", "Nada se compara

¹⁶² *Ibíd.* P. 134.

¹⁶³ Comunicación personal, Bruno Bartra, 25 de febrero de 2019.

¹⁶⁴ María del Refugio Melchor, *El 'playlist' mató a la estrella de radio*, México, El Financiero, 2015. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/el-playlist-mato-a-la-estrella-de-radio> (27 de agosto de 2019).

contigo" [...] canción. Composición Prince, sellada con pasión exquisitamente femenina: Sinéad O'Connor.¹⁶⁵

Esta viñeta¹⁶⁶ corresponde a uno de los diálogos que Salas acostumbraba entablar en su programa, acompañado de la música que presentaba. El conjunto era grabado por los escuchas, y una de esas grabaciones caseras llegó a la radiodifusora, como muchas otras, hechas en casetes grabados directamente de la programación de la estación. La acción de grabar algo en un casete virgen correspondió a una motivación, una de ellas, el gusto por el tipo de música. El interés de grabar igualmente las viñetas correspondía al gusto e identificación con los diálogos del locutor, del lenguaje que transmitía. La manera de interactuar en ese momento era de esta forma, unidireccional, las cintas que se grabaron representan al receptor y su aceptación al contenido de lo que se transmitía, ya que teniendo este su grabación, se producirán cuantas veces fueran. Aunque la interacción no fuera en tiempo real, no implicaba que no fuera parte de la dinámica social a otro nivel, “el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también”.¹⁶⁷ Este proceso es una mediación y no se limita solo al medio como un ente tecnológico, sino a una comprensión de la cultura y la comunicación.

El proceso por el cual la radio como medio masivo es reproducida en aparatos cada vez más pequeños permite poco a poco una personalización, que ayuda a modificar los rituales de escucha. Por ejemplo, cuando se puede llevar como un acompañante de caminata y deja ser únicamente parte de la sonoridad en un lugar establecido por las dimensiones del aparato de reproducción. esto tiene que ver con lo que se planteó anteriormente, en donde la transformación de la sensibilidad corresponde a la transformación de la experiencia, según las condiciones de producción, como se ve en el tipo de experiencias que narran los escuchas de la generación del *walkman*. tal es el caso de Otilia Portillo, “me coloco los audífonos, le cambio a FM con el

¹⁶⁵ Información del archivo de la estación Rock 101 [versión PDF], México, 1996.

¹⁶⁶ El concepto se refiere a la escena impresa en una publicación que puede ir acompañada de un comentario, y que por lo general es de carácter humorístico. Julián Pérez, Ana Gardey, *Definición de Viñeta*, 2013. Consultado el 28 de agosto de 2019: <https://definicion.de/vineta/>

¹⁶⁷ Martín-Barbero, *op. cit.*, p. 291.

propósito de oír un buen programa rocanrolero de Rock 101. Una rola de Jimi Hendrix no me caería nada mal”.¹⁶⁸

La subjetividad interpuesta en el tipo de escucha que rodea la nueva posibilidad de que la radio se reproduzca en un aparato portátil, con una frecuencia cada vez más nítida, y una producción con más calidad, explica con base en su historicidad, la transformación de ser un medio a proyectarse en la categoría de *mediación*. Es decir, todos esos cambios se tradujeron en un cambio de sensibilidades a través de la escucha, como estudió el historiador Roberto Ornelas:

La Casa del Radio, ubicada en avenida Juárez 62, frente a la Alameda Central, usaba un fonógrafo común y corriente para amenizar las funciones de radio y su cabina no era ni de cristal ni aislante, era un cuarto adaptado; frecuentemente el ruido del público asistente inundaba la emisión, los escuchas podían darse cuenta del movimiento de pies, del estornudo y del carraspeo. Todo en vivo, los ruidos diversos convertían las transmisiones en una experiencia intensa que agradaba, que exigía ejercicio imaginativo, un nuevo ejercicio de objetos sonoros hasta ese momento desconocidos¹⁶⁹

La radio fue colocada en el centro de las casas, los ruidos de las cabinas fueron incluidos en los ruidos de la cotidianidad, en espacios públicos y privados, se masificó su uso y sus fines se concretizaron.

En un momento, la radio adquirió un lugar central en el mundo familiar, siendo un aparato que acaparó el espacio físico y también sonoro, marcando las horas y también excluyendo al silencio. Se sintió como compañía y fue parte de los rituales familiares, una “domesticación de la tecnología” remarca el papel fundamental que las madres, como organizadoras de la vida doméstica, tuvieron para la conformación de una rutina de escucha”.¹⁷⁰ Fue un largo recorrido, hasta la última década del siglo XX, donde la señal se modernizó, adquirió mejoras en la experiencia de escucha y una nueva generación se reapropió de un medio para darle nuevas posibilidades de escucha individualizada.

¹⁶⁸ Otilia Portillo, *Carta/Protesta Rockera* (pdf), México, Carta hecha llegar a la redacción del grupo Reforma, 1996.

¹⁶⁹ Roberto Ornelas, *Radio y cotidianidad...*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁰ Andrea Calamari, Hugo Berti, *op. cit.*, p. 7.

Uno de esos avances que intervienen, incluso, en el ánimo de las grabaciones caseras fue la entrada de otra banda de transmisión, la Frecuencia Modulada (FM), con una mejora en la señal se abrió paso en México en la década de los ochenta, siendo Rock 101 la segunda estación de esta frecuencia. Al respecto, Gilberto Molina habla sobre este cambio:

En aquel entonces la Amplitud Modulada (AM) tenía el 80% de rating y la FM solo el 20% (...) “había una especie de permisividad de los dueños del Grupo Radio Mil porque todo mundo pensó: ‘si este chavo está poniendo una locura, no nos va a hacer tanto daño con el 20 por ciento de nuestra audiencia’. Ese espacio de libertad fue el que nos dio chance de hacer Rock 101.”¹⁷¹

Esos espacios no tan transitados en un determinado momento, como ya lo vimos en las diferentes generaciones anteriormente, permiten esta movilidad, cierta libertad de expresión que coincide muchas veces con los reclamos más profundos, con esas voces que no tienen los reflectores, pero que se mueven en masa desde la oscuridad, si no ¿cuál sería la explicación del éxito no previsto de las propuestas más alternativas?

El rock alternativo que llegó a México de la mano de la masificación y la accesibilidad cada vez mayor a ciertos contenidos, esta posibilidad de escucha, coincidió con la globalización de la música, y expandió al rock que no tenía un espacio, que estaba en construcción. Es decir, se abrieron paso peleando. Henry Rollins de la banda Black Flag comenta, “se hicieron del circuito de Indie Rock que eran pizzerías, cafés, bares y lugares pequeños que les abrían las puertas”.¹⁷² Así fue como no importó lo pequeño de los espacios, lo aislados que se encontraran, incluso, si no querían ser mundializados; el espíritu de una generación fue capturado y estuvo listo para ser sintonizado. En la radio o en la televisión, se habían comenzado a documentar situaciones que generaron intereses más allá de la música, en el proceso creativo y de producción que pronto se expusieron a inicios de los noventa. Muchos de ellos,

¹⁷¹ Gilberto Molina, *Rock 101 celebra 34 años con la mira puesta en la web*, México, El Universal, 2018. Consultado el 28 de agosto de 2019: <https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/rock-101-celebra-34-anos-con-la-mira-puesta-en-la-web>.

¹⁷² Henry Rollins, *Rock Alternativo. A la izquierda del Dial*, Seven Ages of Rock (serie documental) BBC Worldwide, VH1 Classics, 2007.

documentales realizados por los canales más famosos especializados en música, como *Music Television* (MTV por sus siglas en inglés), son parte de la memoria de los jóvenes de los noventa, hoy especialistas sonoros, como Julián Woodside, quien dice lo siguiente:

Dady es supuestamente una canción que el vocalista dedica a que sufrió un abuso sexual de chavito y les dijo a sus papás que no le creyeron, y que él aparte tenía una madrastra que lo violentaba. Fue un vecino el que tuvo un acercamiento sexual con él. Entonces ver cómo fue el proceso de grabación de toda esa canción, que apagaron las luces, que llevaron a un nivel totalmente catártico al vocalista (...) En ese disco hay una canción con una gaita, entonces el productor lo que hizo fue llevar al vocalista hasta un cerrito, le dijo, ponte a tocar desde ahí, baja tocando lo que quieras hasta que llegues al estudio, dejas la gaita y empezamos la canción, entonces se escucha en la grabación cuando deja la gaita, pero tú no entiendes eso hasta que ves el documental.¹⁷³

Parte de estos singulares recuerdos pertenecen personajes que posteriormente se profesionalizaron en los estudios sonoros, y ahondaron en la reflexión sobre la escucha. Los recuerdos participan de una actividad posterior que se relaciona con sus gustos personales, sus sonoridades de juventud, un paisaje sonoro interno que se conserva por esta relación, y que facilita verificar los cambios que pudieron producir las nuevas posibilidades de los medios y sus contenidos.

Son importantes las experiencias de Julián Woodside y Jorge David García, ambos dedicados a la música desde la semiótica y la musicología, respectivamente. Ellos crecieron en este contexto y su escucha estuvo acompañada por la manipulación de los aparatos musicales. Discos como el *Kid A* de la banda inglesa Radiohead, participó de un nuevo concepto experimental sonoro que globalizó y nutrió las experiencias sonoras más importantes del musicólogo Jorge David, marcando incluso su profesionalización en la composición. Milagros Amondaray habla de las características de este material, “gestado con una base electrónica, de irrupciones casi molestas y desconcertantes, de letras atravesadas por el miedo y el hastío; un

¹⁷³ Comunicación personal, Julián Woodside Woods, 29 de mayo de 2019.

manifiesto acerca de lo que implica alejarse de todo”.¹⁷⁴ Si seguimos la línea que venimos historizando, el ruido, los sonidos y la electrónica siguen conjugándose en las composiciones, promoviendo el interés de manera masiva en bandas cada vez más comerciales y conocidas. Los ruidos y la electrónica que se manejó en los inicios del Arte Sonoro con John Cage y Pierre Schaffer como parte de la experimentación, aparecen reinventadas, dotadas de otros significados, siendo ya aceptados en la música, fueron reformulados con una carga emocional que penetró de manera efectiva en las sensibilidades de algunos.

Las relaciones que he encontrado entre la tecnología analógica, desde su propia sonoridad generada a través de las máquinas, y la cultura pop que rodeó a una generación que creció en los noventa, permiten establecer situaciones características a través de sus recuerdos que consienten una significación en sus rituales, sus gustos y de alguna manera, la alternatividad que manejaron desde adolescentes.

El gusto por la música y los sonidos crecieron a nivel profesional en esta unidad generacional, pero ya no podemos hablar de que toda la generación que convivió con la tecnología analógica, tuvo una escucha atenta y un gusto especial. En este sentido, Mannheim opina que

la significación social de la existencia de esas intenciones formativas consiste en que, a través de ellas, pueden ser vinculados incluso los individuos que están espacialmente separados y que nunca han mantenido unos con otro contacto personal. Una conexión generacional se constituye por medio de la participación, de los individuos que pertenecen a la misma posición generacional, en el destino común y en los contenidos conexivos que de algún modo forman parte de éste. Las unidades generacionales específicas pueden nacer, entonces, dentro de esa comunidad de destino.¹⁷⁵

Entonces se habla más que nada de unidades generacionales específicas, que conectadas generacionalmente donde la tecnología analógica y la mediación de la

¹⁷⁴ Milagros Amondaray, *A diez años del Kid A*, México, Revista Rolling Stone, 2010.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/a-diez-anos-de-kid-a-nid1311236>. (28 de agosto de 2019).

¹⁷⁵ Karl Mannheim, *op. cit.*, p. 225.

radio, la televisión y el cine, se vincularon posteriormente. ¿Qué espacios estaban listos para recibir este tipo de gustos, dirigidos ahora hacia una profesionalización?

3. Sociabilidades académicas del *giro sensorial sonoro* en México, rumbo a la formalización de un enfoque

El proceso de trabajar el *giro sensorial sonoro* en México ha sido un reto por parte de las Ciencias Sociales. A decir verdad, el revisar la forma en que se ha explorado corresponde a mis intereses de sumergirme lo más posible en este enfoque, del cual quiero seguir echando oído, vista, olfato y, sobre todo, gusto. Para analizar un proceso tan contemporáneo, necesariamente tengo que remitirme a una historia del presente, y atendiendo a lo que dice Julio Aróstegui “el presente es, antes que nada, una cuestión cultural”.¹⁷⁶ Esto me llevó a analizar los contextos sonoros de los autores, al igual que a revisar sus intereses y formaciones profesionales que al final, responden a ese todo cultural que provee de los recursos necesarios para gestar un Giro en la academia.

Las entrevistas realizadas a varios de los exponentes del giro sensorial en México en la actualidad nos ayudaron a establecer la conexión entre una “alfabetización musical” temprana, como lo nombra Julián Woodside a través de “tutores musicales”, que influenciaron a la generación de intelectuales sonoros, a partir de los espacios de sociabilidad alternativos como los “tianguis”, las bibliotecas o los espacios culturales. ¿Acaso este Giro ha tenido la afluencia suficiente para abrir cátedras, departamentos en las universidades o formalizar el estudio de la sonoridad en la cultura? El balance que se presenta hasta hoy con relación a los espacios académicos de sociabilización de la información del *giro sensorial sonoro* puede indicar las posibilidades del enfoque y también el trayecto formación/gestión

¹⁷⁶ Julio Aróstegui, *La historia del presente, ¿una cuestión de método?*, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2004, p. 41.

para los investigadores, lo que significa abrir una nueva posibilidad teórico-metodológica de investigación.

Como ya se ha mencionado, la revisión de los textos y la apropiación de las nuevas herramientas de información que proveen las fuentes de información, manifiestan toda esa energía de una generación que propone una alternativa a los estudios en las Ciencias Sociales. La historia del presente sienta su propuesta justo en esa experiencia vital, Aróstegui señala, “el presente histórico que se vive aparece como producto de una acción intergeneracional circunscrita al ‘espacio de inteligibilidad’ que podemos percibir en cada momento histórico”.¹⁷⁷ Por lo que es de máxima importancia proponer un análisis desde lo expresado en las entrevistas de los actores que están participando de este movimiento en la Ciudad de México, ¿cómo se enlazó su interés en el estudio del sonido y la escucha?

Sin duda, la caracterización de una unidad generacional no solo dependerá de su participación en una generación analógica, el interés que pudieron desarrollar los intelectuales que siguieron en el camino de la investigación sonora, pues también estuvieron vinculados de una forma u otra a personas o espacios que les permitieron alimentar este interés. El círculo de intelectuales que protagonizaron esta serie de entrevistas hacen alusión a vínculos familiares, algunos formados en el aula de la preparatoria con profesores, otros fueron vínculos espaciales que permitieron problematizar su interés hacia los sonidos más allá de la contemplación.

En el estudio de sociabilidades de François Xavier Guerra, el análisis de los vínculos permite desentrañar las relaciones estructurales de la política mexicana del siglo XIX, en el sentido moderno de esta categoría se habla de individuos libremente asociados. Sin embargo, hay un vínculo relacionado más a una sociabilidad tradicional, es el llamado “vínculo de hecho”, que puede ser representado por padres, hermanos, y en general, cualquier familiar. Si bien, este tipo de vínculo está asociado a la formación de grupos de poder político, lo retomaremos como un elemento que participa de manera activa en el desarrollo de una afición, idea o

¹⁷⁷ *Ídem.*

interés, como señala François Xavier Guerra, “el parentesco es la relación primera, surgida del grupo original que une a los actores entre sí”.¹⁷⁸

Para Bruno Bartra, quien cuenta su historia del juego con la radio, su círculo familiar puede considerarse parte de un núcleo favorecedor para darle seguimiento a sus intereses sobre el sonido, la comunicación, pero en mayor medida, sobre investigación social:

Hacía mis programas de radio que están perdidos por ahí, personales, como proyectos nada más míos para divertirme, con una casetera que me habían regalado mis papás. Hacía un programa de radio, entrevistaba gente que obviamente era yo mismo, pero haciendo entrevistas. Pedía a la gente que llamara a tal teléfono, al 5959598, porque ese era el teléfono de mi casa, y era regalado, además, parecía de estación de radio. Sí tenía onda de hacer grabación desde muy pequeño.¹⁷⁹

Este recuerdo de Bartra encierra varios elementos a los cuales les he dado peso en capítulos anteriores. La recreación de un programa de radio como mediación cultural en la infancia de la generación que creció en los noventa, el uso de tecnologías analógicas como la grabadora, incluso, la alusión a las llamadas de teléfono que usaron durante mucho tiempo como parte de la comunicación entre escuchas y comunicadores.

Además de este contexto de medios de comunicación y tecnología, el autor cuenta con un núcleo familiar relacionado a las Ciencias Sociales. Bruno Bartra es hijo de Roger Bartra Murià, quien se formó como etnólogo en México y se doctoró como sociólogo en la Universidad de la Sorbona (Paris III).¹⁸⁰ Es parte de un grupo importante de intelectuales contemporáneos, el cual ha estado unido a la academia desde hace mucho tiempos con una vasta producción. Sus abuelos fueron Agustí Bartra i Lleó y Anna Murià i Romaní, ambos catalanes, escritores y traductores que llegaron a México donde se refugiaron del franquismo. Su abuelo obtuvo la beca

¹⁷⁸ François Xavier Guerra, México: Del antiguo régimen a la Revolución, México, Fondo de Cultura Económica, 1991. P. 127.

¹⁷⁹ Comunicación personal con Bruno Bartra, 25 de febrero de 2019.

¹⁸⁰ Academia Mexicana de la Lengua. Consultado el 29 de agosto de 2019 en: <http://www.academia.org.mx/academicos-2019/item/roger-bartra>

Guggenheim en 1949, la familia se mudó a Nueva York, donde Roger a los siete años tuvo que aprender inglés rápidamente, convivió con el catalán y olvidó el español, como lo declara: “Desde pequeño supe que el mundo era mucho más que la Ciudad de México”.¹⁸¹ Este canal informal de formación de élites intelectuales a través de familia, amigos o experiencias, es lo que se puede hacer visible. Es el momento de iniciar un movimiento que no cuenta con esas redes institucionalizadas.

El análisis de los vínculos informales explica algo de las motivaciones y los recursos que pudieron tener algunos autores del giro sensorial en México. En el caso de Bruno Bartra, con una amplia carrera académica por parte de su familia, es importante mencionar que su padre también participó y sigue participando en varias publicaciones, como *La Jornada Semanal*, donde el mismo Bruno también publicó. La llegada de Bruno Bartra a una de las instituciones especializadas en el sonido por excelencia, la Fonoteca Nacional, será analizada posteriormente como parte de una sociabilidad formalizada en espacios oficiales.

Para Julián Woodside, el trabajo creativo empieza desde pequeño de manos de un videojuego como recurso de creación, y de establecer un vínculo con un músico, su hermano. Al respecto, agrega que se comunicaban con:

Jueguitos, incluso había *Mario Paint* de “Súper Nintendo” donde podías componer música. Tenías un mouse, podías pintar, pero tenía una aplicación que venía con ciertos sonidos, una partitura y podías componer, venías cláxones, barcos, gatos, y es chistoso porque mi hermano ya estaba estudiando música y entonces de repente me lo robaba y él se ponía a componer cosas ahí¹⁸².

Es así como Julián establece un proceso de acercamiento a la composición, sin embargo, la legitimización llega de manos de su hermano, quien tenía conocimientos académicos de música y podía valorar sus descubrimientos. La interacción, al ser familiar, se presenta de forma recurrente, lo que permite dar seguimiento y fuerza a los intereses, una pequeña red nuclear de vínculos que no

¹⁸¹ María Scherer, “Yo nací en la izquierda”, México, *El Financiero*, 2014. <https://www.elfinanciero.com.mx/retrato-hablado/yo-naci-en-la-izquierda>. (27 de agosto de 2019)

¹⁸² Comunicación personal con Julián Woodside Woods, 29 de mayo de 2019.

se desvanecen fácilmente es un canal alternativo y dinámico de aprendizaje y retroalimentación:

Recordando una anécdota con mi hermano de poner el disco de *And Justice* de Metallica, desde chavito era uno de mis discos favoritos, pero él se clavó a analizarlo conmigo, me decía: aquí escucha como esta guitarra está haciendo esto, y esta segunda guitarra está entrando y le está respondiendo, y cómo la batería está doblando los tiempos, una serie de cosas que pues, yo no tengo formación musical, pero puedo dialogar con músicos, y eso fue como de mis primeros acercamientos, saber que podía entender la música y el sonido desde otra perspectiva.¹⁸³

Estas vivencias son diferenciadoras de la que llamamos unidad generacional, dentro de toda una generación. Son experiencias llevadas más allá por un vínculo constante de la persona precisa, en estos dos casos, de un familiar. Si miles de adolescentes jugaron con videojuegos y se identificaron con el rock, una gran mayoría no tuvo esta postura privilegiada en darle densidad a su sensibilidad hacia lo sonoro por medio de conocimientos especializados. Luis González y González lo propone de esta manera:

“Esté dispuesto a distinguir en cada hornada su voz característica, la altitud vital o la propensión íntima que pide Ortega; el matiz de sensibilidad o la tonalidad del querer de que habla Mentré; en definitiva, que las creencias y voliciones de cada generación (...) solo suele agrupar, según los casos, pocas decenas o centenares de individuos”.¹⁸⁴

El espacio que habitamos en las ciudades, cargado de sonido y ruido indeseable, puede ser percibido desde esa sensibilidad adquirida como un problema. Esta percepción, nuevamente, no se generaliza, haciendo solamente para algunos de un camino a seguir en la investigación social. Ana Lidia Domínguez relata, “yo empecé a estudiar el ruido porque tenía problemas de ruido en donde yo vivía, entonces un día dije: tengo que hacer algo con esto para sacar algún provecho, porque cambiarse de casa no estaba fácil”.¹⁸⁵

¹⁸³ *Ídem*.

¹⁸⁴ Luis Gonzáles, *La Ronda de las Generaciones*, México, Secretaría de Educación Pública, 1984, p. 6.

¹⁸⁵ Comunicación personal con Ana Lidia Domínguez, 23 de julio de 2019.

Las maneras tan diversas en cómo dirigieron sus intereses los actores del *giro sensorial sonoro* en México, produjeron una ruta singularmente híbrida, es decir, las instituciones de donde empezaron a adquirir la profesionalización desde una disciplina específica no entonaban totalmente con sus intereses, pero en una suerte de adquirir los conocimientos necesarios, ¿cuáles serían esas ciencias que podrían aportar algo al *giro sensorial sonoro* sin siquiera saberlo?

A diferencia de las primeras generaciones sonoras, donde los espacios fueron reducidos y era aún muy temprano para identificar una profesión dedicada al análisis sonoro, las primeras manifestaciones de profesionalización fueron de parte de la instauración de la carrera de Etnomusicología, como ya se presentó en el primer apartado de este capítulo. Sin embargo, los estudios sensoriales del sonido requirieron otro tipo de conocimientos, que probablemente, solamente con el acceso de una nueva generación, pudo establecer nuevas preguntas, y así, darles una interpretación a los sonidos en la cultura.

Hay que remarcar que las formaciones en cada una de las Ciencias Sociales permitieron en algunos casos definir la ruta que seguirían en sus estudios hacia un *giro sensorial sonoro*. En otros, únicamente fueron tomados como herramientas para seguir otro camino, o incluso, algunos se movieron por más de dos o tres Ciencias Sociales, hasta encontrar las herramientas que les resultaran suficientes para sus propuestas teórico-metodológicas.

La ausencia de una figura académica especial, es decir, una carrera específica para el estudio de la escucha y el sonido, se refleja en esta mezcla de formaciones, lo que representa, en cierta medida, la dureza de las ciencias y la capacidad de adaptabilidad y transformación de los intelectuales en cuestión.

Espacios primarios, las deformaciones iniciales

Uno de los troncos comunes que sirvieron como base en tres de los intelectuales del sonido fueron las Ciencias de la Comunicación. Ana Lidia Domínguez, Julián Woodside Woods y Miguel Ángel García Mani encontraron este espacio

profesionalizante, su contacto con los medios los especializó y les manifestó un renovado interés en el sonido, que después se diversificaría nuevamente.

La Universidad de las Américas en Puebla, la UAM-Xochimilco en la ciudad de México y la Universidad Nacional Autónoma de México establecieron un espacio que sirvió para conectar esas herramientas sonoras con los estudios en la Ciencias Sociales. Quiero establecer nuevamente que no será mi intención revisar ampliamente los programas o contenidos de todas las escuelas que ofrecieron aportes formativos del *giro sensorial sonoro* en México, sino que nos acotaremos a las instituciones remitidas por los entrevistados, para proporcionar una ruta de seguimiento según su formación en este momento del enfoque sonoro en las Ciencias Sociales en México.

Para una de las representantes con una de las primeras producciones académicas sobre la sonoridad de la cultura, Ana Lidia Domínguez, su recorrido empezó en las Ciencias de la Comunicación, en Puebla:

Si te vas atrás, yo estudié Ciencias de la Comunicación y la rama que me llamó la atención fue la investigación y la radio, entonces mi interés comienza por la radio, a prestar atención en los sonidos de la radio. Empiezo a adquirir más sensibilidad en particular por la escucha.¹⁸⁶

La Universidad de las Américas en Puebla cuenta con ambos enfoques, de investigación y producción en medios. Esta es la única escuela privada que figura entre los investigadores, y es una de las dos que registré fuera del círculo espacial de la Ciudad de México. Tanius Karam ha reflexionado sobre “la experiencia de construir un currículo en comunicación y cultura en una universidad pública que al menos nominalmente ha puesto el acento en aspectos sociales y no persigue como objetivo primario y apremiante, al menos en su discurso, colocar egresados en el mercado de trabajo”.¹⁸⁷ Esta singularidad que hace presente el autor responde a la importancia del currículo y a los parámetros bajo los que se está implementando.

¹⁸⁶ Comunicación personal con Ana Lidia Domínguez, 23 de julio de 2019

¹⁸⁷ Tanius Karam, *Dos Debates para un Currículo en Comunicación y Cultura: El caso de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México*, México, Razón y Palabra (Revista

En el caso específico de las Ciencias de la Comunicación, ese plan de estudios que va entre las técnicas de producción y la teoría, que también da espacio a materias de economía, administración, las humanidades, las Ciencias Sociales y la Cultura; es razonable que haya una rica mezcla que desencadena pensamientos teórico-creativos. Lo que da respuesta a la dispersión de muchos de los estudiantes en las diversas ramas de esta disciplina, una de ellas, la investigación sonora. Para Tanius Karam, las escuelas públicas presentan mayores contenidos teórico-sociales en sus primeros periodos, atravesando incluso todos los cursos curriculares, lo cual deja menos espacio para las materias de producción (Ver el anexo, cuadro 2). Este comparativo entre escuelas públicas y privadas permite establecer a nivel institucional, la mucha o poca afluencia de investigadores en el caso de los estudios sensoriales sonoros en México, por lo que se puede aletargar la formación del enfoque.

La permisibilidad que se le da a un estudiante de manipular los medios, al mismo tiempo de reflexionarlos dentro de un contexto específico, me parece muy importante en la materialización de ciertas deliberaciones. La primera es que, aunque estamos hablando de sonoridad, el abordaje de medios como el cine, la televisión, el periodismo, en general toda la producción audiovisual, engloba a todos los sentidos en producciones que se convierten en objetos de estudio. ¿Cuál será el orden de estos intereses?, ¿la sonoridad se convierte en ellos un objeto de creación o un objeto de reflexión académica?

Siguiendo el hilo ofrecido por nuestros entrevistados, las diferencias entre las Ciencias de la Comunicación que ofrece la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de las Américas de Puebla se pueden ver en sus programas. La UNAM cuenta desde inicio a fin con una gran carga teórica y de información social, esto es lo que comentó Karam anteriormente, un enfoque social es el que separa en gran parte a las escuelas privadas –con un énfasis en la

electrónica en América Latina especializada en comunicación), 2005. Consultado el 30 de agosto de 2019: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/tkaram.html#1>

producción y en el campo laboral posterior de los estudiantes– de la públicas que prefieren mantener contenidos históricos sobre la formación de las mismas comunicaciones, los géneros periodísticos, la opinión pública y la propaganda, la política, etcétera. La producción de los medios llega hasta los últimos semestres, por lo que parecería natural que los egresados de la UNAM tuvieran más herramientas en investigación, o incluso, un bagaje cultural sobre algún tema de investigación en donde intervengan los medios de comunicación.

Resulta interesante el caso de la UAM-Xochimilco, con una tradición importante sobre los Estudios Culturales, “el primer bastión de lo que puede llamarse enfoque cultural en México se ubica en la Universidad Autónoma Metropolitana donde se destacan los primeros trabajos de Jorge González, los aportes de la revista *Comunicación y Cultura* (que Héctor Schmucler trajo de Argentina y por algunos años se difundió desde México”.¹⁸⁸ Aquí nos podemos detener un poco por la experiencia que nos describe Julián Woodside acerca de su primera formación:

Estudié Comunicación Social y siempre, de alguna manera los proyectos los ‘jalaba’ a lo sonoro y lo musical, el plan de estudios es interesante porque es acumulativo, tienes el primer año que es investigación, un tronco común, luego ya entras a la carrera y ves primero diseño, fotografía, radio, cine, televisión. Entonces digamos que el conocimiento que uno ve en diseño lo puedes aplicar para foto, la técnica que ves para foto la dejas en *step by* para cine, porque trabajamos con películas, ves radio y lo aplicas para cine, etcétera.¹⁸⁹

Esta combinación de contenidos, relata el investigador, le daba cierto margen de movimiento al querer trabajar la técnica. La avanzada en los estudios culturales por la UAM-X, incluso en el auge mismo de este enfoque en los ochenta, por medio de esa sociabilidad de la cual hemos insistido tanto, al integrar lo que se hacía en el Cono Sur, hace que se expliquen trabajos recientes sobre el sonido y la escucha, al igual que se hayan abierto espacios con un fin sonoro.

¹⁸⁸ *Ídem*.

¹⁸⁹ Comunicación personal con Julián Woodside Woods, 29 de mayo de 2019.

La creación del espacio sonoro de la UAM-X es un punto importante a resaltar. Los lugares de sociabilidad donde convergen los antecedentes que hemos presentado desde una actitud de escucha, hasta lo que significó la hibridación entre academia y artes en la reflexión sobre el sonido en la sociedad y la cultura. El inicio de este espacio lo marcan precisamente con la apertura del “Área de Investigación y Comunicación Transdisciplinaria”. Este lazo entre la investigación y la apertura de espacios físicos tuvo que ver más, como ya se mencionó en capítulos anteriores, con la experiencia artística, sin embargo, un espacio institucional como la UAM-X abrió finalmente un grupo de estudios transdisciplinarios, donde la investigación fue fundamental para desarrollar intervenciones.

El aporte de la UAM-X es en definitiva un antecedente al *giro sensorial sonoro*. Como se dijo en párrafos anteriores, la apertura hacia los estudios culturales tuvo que provocar una visión amplia en sus diferentes espacios académicos. El Espacio Sonoro de esta institución tiene también como antecedente la revista electrónica de arte y cultura CLON,¹⁹⁰ que se encuentra en una plataforma digital de la Universidad desde 1997. En esta publicación se realiza investigación, producción y difusión sobre manifestaciones culturales alternativas.

Uno de los trabajos que me interesa resaltar sobre esta publicación, es el de Elías Barón Levin Rojo, que ha sido una aportación importante para enfoque sensorial sonoro. Desde sus estudios de comunicación, pasando por su experiencia como curador del Museo de Arte Carrillo Gil¹⁹¹, su propuesta académica ha sido plasmada

¹⁹⁰ Desde 1997, año en que fue aprobado por Consejo Académico el proyecto Clon a la fecha, hemos realizado labores de investigación, creación y difusión del arte y la cultura contemporánea, asistidos con herramientas de Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). En esas fechas, la Universidad no contaba con una revista multimedia especializada en difusión de contenidos culturales y artísticos en la Red. Nuestra apuesta fue hacer uso de las nuevas tecnologías mediante un magazine electrónico de carácter multimedia e interactivo y de distribución electrónica en CD-ROM y páginas Web. En la actualidad hemos integrado una amplia red de docentes y alumnos de la UAM-X. Cyberzine de Arte y Cultura, CLON, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007. Consultado el 31 de agosto de 2019: <http://clon.uam.mx/index.php/acerca>.

¹⁹¹ Este museo como ya se mostró anteriormente, representa uno de los primeros espacios institucionales que mostraron exposiciones sonoras en la década de los noventa. El Curador fue Elías Levin, y el museo estaba a cargo de Silvia Pandolfi. Esta mención es importante reconsiderar en este punto, como parte de la sociabilidad y los vínculos que generaron actores clave, hoy

en CLON, donde hay que decir que el Dr. Levin está a cargo de la Dirección de Investigación de dicha publicación. Su trabajo con la sonoridad de las discapacidades generó una metodología que explica como “los medios en general son terriblemente potentes, no solo como instrumentos de expresión, sino efectivamente como instrumentos de integración social”.¹⁹² Con esta reflexión le entró a la radio, y encontró el uso de lo sonoro y del instrumento radiofónico en las personas con discapacidad ya que se dio cuenta que les daba ciertas condiciones para interactuar con su entorno de otra manera. La metodología desarrollada en su proyecto de la Maestría de Tecnología Educativa la nombró “Fonotropía”.

La interacción de Elías Levin con la UAM-X me hace establecer una relación de sociabilidad de la información del *giro sensorial sonoro* con los proyectos llevados a cabo posteriormente. De ninguna manera es el único involucrado en esta institución bajo estas premisas de investigación; si bien mencionamos la historia de apertura hacia los estudios culturales desde los ochenta por parte de la universidad, la historia de Levin acumula experiencias desde el arte y la investigación sonora, lo cual se traduce como una influencia significativa en el desarrollo del *giro sensorial sonoro* desde la academia.

Un dominio y concentración importante de los conocimientos en todas las áreas es sin lugar a dudas la UNAM. Ciencias como la Sociología, la Etnomusicología, la Musicología, Estudios Latinoamericanos y las Ciencias de la Comunicación, han establecido ese primer vínculo académico del *giro sensorial sonoro* en los investigadores. La gran mayoría de los intelectuales contaron con una experiencia musical que les antecedió y que funcionó como vínculo para que desde la disciplina que tuvieron como primera formación, se especializaran posteriormente, logrando un nivel de reflexión y hallazgos importantes en materia sonoro-cultural.

establecidos en el círculo intelectual del *giro sensorial sonoro* en México. Comunicación personal, Elías Barón Levin Rojo, 28 de mayo de 2019.

¹⁹² Comunicación personal, Elías Barón Levin Rojo, 28 de mayo de 2019.

Los primeros acercamientos académicos primarios no siempre fueron satisfactorios para desarrollar una temática sobre lo sonoro, y en otras ocasiones, el conocimiento con base en la sonoridad, fue retomado en otras disciplinas haciendo de los investigadores agentes inter-transdisciplinarios en los espacios a los cuales llegaban.

Lo interesante de este proceso fue precisamente esa indefinición, que en muchas ocasiones derivó de la falta de espacios para clarificar e impulsar intereses particulares. Otras ocasiones, fueron parte de un sondeo disciplinar, en donde probaron en una disciplina, y otra, se favorecieron en el mejor de los casos de herramientas, teorías y metodologías de otras ramas.

Esta explicación que puede parecer ociosa, es necesaria para rastrear la importancia de ser parte de una generación que creció con medios tecnológicos donde reside entre otras cosas, un interés por lo sonoro; mismo que se encuentra aún desprovisto en muchas instituciones que no encuentran la ruta para expandir sus programas y proyectos. Retomemos una vez más la importancia de esta primera formación como catapulta para la especialización, donde los entrevistados expresaron la forma de maquilar sus producciones, muchas veces siendo parte de una triple función entre la academia, la creación y la gestión de espacios.

El investigador Gabriel Macías Osornio muestra esta faceta de cruces tempranos entre intereses y disciplinas. La interacción entre varias carreras, casi todas de la UNAM, se mantuvieron en un camino por involucrar lo sonoro en sus temas, siendo su primer salto la Etnomusicología:

Inicialmente hice una licenciatura en Estudios Latinoamericanos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, pero paralelamente estaba haciendo estudios de música desde que estaba en la preparatoria. En Latinoamericanos me empezó a interesar la cuestión del cruce de lo que pasaba con la música y la sociedad, eso me llevó a querer ahondar más en ello, la UNAM permite hacer carreras simultáneas después de que uno lleva determinados créditos, entonces yo me integré a la carrera de Etnomusicología. Cuando me gradué de Latinoamericanos, me integré a la Maestría en Historia del Arte también de la UNAM, donde también trabajé un tema en torno a la música contemporánea en México. La Licenciatura en Etnomusicología me sirvió para tener herramientas

metodológicas más específicas para ver que más podía decir la música, a la par seguí desarrollándome como músico, como guitarrista de Flamenco.¹⁹³

La UNAM, al entablar comunicación con los aspectos teóricos-sociales como ya se ha mencionado, permite hacer este tipo de reflexiones y proporcionar las herramientas para la investigación.

La Etnomusicología, en el caso de Bruno Bartra, al igual que en Gabriel Macías, funcionó desde la especialización para realizar proyectos con más herramientas. En México, entre los años setenta y ochenta, todavía se recurría mucho a la concepción folclorista. Arturo Chamorro, quien ha provisto de estudios contemporáneos desde la musicología, se había percatado de esta etapa desde aquellos años:

La nueva disciplina surge en nuestro país, gracias al esfuerzo y ardua labor de los folklóricos, historiadores, antropólogos, arqueólogos y etnomusicólogos contemporáneos. Podemos hablar de dos momentos en el desarrollo de la investigación etnomusicológica en México. El primero es la etapa de “recopilación”, y se ubica aproximadamente durante la primera mitad del siglo XX; el segundo es la etapa de “consolidación” que se inicia a partir de 1963, cuando el Instituto Nacional de Antropología e Historia empieza a publicar los primeros trabajos especializados.¹⁹⁴

Aunque, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) podría establecerse como la primera institución en gestar los estudios sonoros en México, su perspectiva está muy alejada del enfoque sensorial. Como ya se mencionó en el primer capítulo, la investigación de etnomusicólogos como Steven Feld, considerado uno de los clásicos en la nueva visión de la Etnomusicología, no fue retomado en investigaciones mexicanas hasta hace algunos años. Por lo tanto, la UNAM sí fue una referencia del *giro sensorial sonoro* directa, de manera un tanto dispersa, pero ha logrado estructurar espacios académicos para dialogar entre las ciencias con el sonido. Al respecto, el etnomusicólogo Macías Osornio asegura, “una de las etnomusicólogas aquí en México que me ha marcado mucho es Lizette Alegre, justo con ella ha sido ver de qué trata la potencia de la Etnomusicología”.¹⁹⁵ El caso de la

¹⁹³ Comunicación personal, Gabriel Macías Osornio 27 de febrero de 2019.

¹⁹⁴ Violeta Cantú, Arturo Chamorro, *La Etnomusicología una nueva disciplina*, México, Nexos, 1978. Consultado el 31 de agosto de 2019: <https://www.nexos.com.mx/?p=3130>.

¹⁹⁵ Comunicación personal, Gabriel Macías Osornio 27 de febrero de 2019.

investigadora Lizette Alegre es parte importante de ese efecto socializador entre algunas disciplinas y el sonido desde la primera década del siglo XXI. El puente que Alegre tiende entre la semiótica y la Etnomusicología, está registrado en el *Seminario de Semiología Musical*, coordinado por el Dr. Gonzalo Camacho Díaz y la Dra. Susana González Aktories.

El seminario en cuestión fue un espacio seminal dentro de la UNAM, mismo que se convirtió en un importante lugar de vinculación para algunos académicos, como Julián Woodside, que generaron trabajos a partir de las reflexiones surgidas del seminario. Es importante tener en cuenta estos momentos de la primera década del siglo XXI, ya que son los primeros en tener visibilidad de manera institucional, fueron un lugar común de encuentro y aglutinamiento de los investigadores sonoros, en donde los intereses y preguntas sobre el sonido y la escucha pudieran dialogar, cumpliendo la importante función de sociabilizar las ideas y darle movilidad a la opinión intelectual, como relata Woodside:

Estaba el seminario de semiología musical de la Facultad de Música, y ese [fue] un espacio seminal muy importante que coordinaba Susana González Aktories y Gonzalo Camacho. Había varios compositores, personajes interesantes, de ahí salieron Lizette Alegre, por ejemplo, que es un bastión muy importante en la Facultad de Música en cuanto a Etnomusicología, y estaba Natalia Bieletto, ella trabajaba en ese momento temas de música, más de diez años después nos encontramos con esta Red.¹⁹⁶

El entramado que ofrece el Seminario de Semiología Musical es precisamente de esta transmisión de conocimientos de una generación a otra, donde la reinterpretación puede complejizar los objetos de estudios. Lo que propusimos con el estudio de las generaciones y las formaciones de nuevos círculos intelectuales es justamente esto, el contacto por medio de espacios que promuevan estas sociabilidades modernas, atraídos por temáticas que probablemente no hayan sido propuestas y que requieren de un vínculo, un punto de encuentro de interacción.

¹⁹⁶ Comunicación personal, Julián Woodside Woods, 29 de mayo de 2019.

Así, Natalia Bieletto¹⁹⁷ y Lizette Alegre¹⁹⁸ estarían dentro de las tutoradas del etnomusicólogo, maestro en antropología y Licenciado en Etnología, Gonzalo Camacho Díaz. Las dos académicas, desde sus análisis, profundizan en las sonoridades urbanas e indígenas, respectivamente. En el caso de Julián Woodside, será asesorado por Susana González Aktories en su tesis de maestría. Los vínculos entre dichos académicos funcionaron para iniciar un periodo de producción de estudios sobre el sonido y la escucha en México. Entre 2008 y 2010 los siguientes trabajos de tesis con la perspectiva sonora salieron a la luz: *Viento arremolinado: el toro encalado y la flauta de mirlitón entre los náhuas de la huasteca hidalguense*, de Lizette Alegre y, *Globalización, identidad nacional y la música mexicana actual* de Natalia Bieletto (ambos aparecieron en 2008); posteriormente el trabajo de Julián Woodside *Construcción de identidad, una aproximación desde el paisaje sonoro mexicano* sería terminado en 2010.

El espacio del seminario me parece en mayor medida funcional para el encuentro de punto de opinión y la construcción de metodologías y análisis desde diferentes ciencias. ¿Esta especialización funcionó como parte de buscar y construir nuevos espacios para la sociabilidad del movimiento académico dela sonoridad?, ¿cómo se puede ver a estos actores dentro de la construcción de espacios sonoros?

¹⁹⁷ María Natalia Bieletto Bueno se tituló en 2008 con la tesis: “Globalización, identidad nacional y la música mexicana actual”, después se integró a la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha. https://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/camacho.html. (02 de agosto de 2019).

¹⁹⁸ Lizette Amalia Alegre González: se tituló también en 2008 con la tesis: “Viento arremolinado: el toro encalado y la flauta de mirlitón entre los náhuas de la huasteca hidalguense”. Ella es mencionada dentro del movimiento que refrescó el enfoque etnomusicológico en la Facultad de Música de la UNAM. https://www.posgrado.unam.mx/musica/div/docentes/personal_docente/camacho.html. (02 de agosto de 2019).

3.1 La profesionalización del *giro sensorial sonoro*.

Académicos/creadores/gestores culturales en su conformación

La realidad es que cuando nace una nueva perspectiva de análisis tiene que legitimarse un proceso sumamente complicado ante la academia, que por naturaleza es celosa de sus conocimientos, rigurosa en sus metodologías y cómoda en sus teorías.

El proceso de construcción del *giro sensorial sonoro* se ha manifestado no sólo en la lucha por esta legitimación, sino en encontrar los espacios, mismos que enuncian algo desde su existencia misma y que no era común el encontrar jardines sonoros, salas acústicas, espacios abiertos con sistemas multicanal de audio de alta calidad, etcétera.

La aparición de instituciones sonoras de tal envergadura como la Fonoteca Nacional en la Ciudad de México dice mucho de una sociedad que está lista para poner atención a la escucha y su paisaje sonoro. En este análisis espacial se buscó la intervención del círculo de intelectuales sonoros que hemos estado revisando, donde manifestaron activamente sus conocimientos para intervenir en dicho proceso, lo cual es importante resaltar como parte de la sociabilidad espacial.

La Fonoteca Nacional de la Ciudad de México fue uno de los proyectos que se gestaron entrando el año 2000. La creciente aparición de archivos sonoros, su fragilidad por los soportes analógicos donde se habían realizado y la próxima desaparición de aparatos que los pudieran reproducir obligaría a ver esta falta de cultura de conservación de una parte del patrimonio intangible: el sonoro.

La idea de un espacio físico que resguardara el patrimonio sonoro de México se materializó en 2001. La tarea estuvo a cargo de Lidia Camacho, entonces directora de Radio Educación, una especialista con una larga trayectoria como gestora cultural. Camacho había investigado a la radio desde los noventa, donde desarrolló en sus trabajos, como lo reconoce la Universidad Jesuita de Guadalajara (ITESO), “una aportación explicativa sobre la emisión radiofónica como un proceso artístico

y creativo en la realidad actual”.¹⁹⁹ Este acercamiento a un medio de comunicación sonoro, que como vimos en apartados anteriores, hace una mediación y transforma la sensibilidad de una generación que vivió entre soportes analógicos.

Lidia Camacho tuvo una doble función como académica y funcionaria. Desde el 2000, cuando entra como directora de Radio Educación, crea el Laboratorio de Experimentación Artística y Sonora, quedando a su cargo el anteproyecto desde el 2001 de la Fonoteca Nacional. Sin duda, esta institución nace de manera accidentada, como aborda en su estudio Perla Olivia Rodríguez: “la Fonoteca Nacional fue inaugurada el 10 de diciembre de 2008, ocho años después de que hubiera sido anunciada su creación en el Programa Nacional de Cultura de México 2001- 2006”.²⁰⁰

La vocación de la Fonoteca se ha ido transformando con Camacho en la Dirección General de la institución desde 2013. Su proyecto consistió, como describe Sebastián Deráin, en promover la “utilización de las nubes electrónicas para poder llevar a todo mundo el acervo sonoro del cual dispone esa institución, digitalizando el que ya tiene pero al cual no se tiene acceso”.²⁰¹ Esto era un primer momento, donde la función primordial era y sigue siendo mantener el resguardo del patrimonio sonoro; como segundo objetivo sería darlo a conocer, la difusión se contemplaría, incluso, en las direcciones en que se dividió la institución. La selección del personal integrante de la Fonoteca Nacional se realizó con base en los perfiles de puesto diseñados para las tres direcciones de área que originalmente se crearon: Dirección de Conservación y Documentación, Dirección de Promoción y Difusión del Sonido y Dirección de Tecnologías de la Información.²⁰² La necesaria organización de los

¹⁹⁹ Documentación en Ciencias de la Comunicación, Universidad Jesuita de Guadalajara (ITESO), <https://ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=search&fulltext=creator%3A%22CAMACHO+Lidia%22> (01 de agosto de 2019).

²⁰⁰ Perla Olivia Rodríguez, *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México* (Tesis doctoral), Madrid, España, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 212.

²⁰¹ Sebastián Deráin Ferrat, Semblanza. Doctora Lidia Camacho Camacho, México, Revista MEC-EDUPAZ, Universidad Autónoma de México, 2016, p.3. Revisado el 20 de julio de 2018: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.revistas.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/viewFile/57188/50739>.

²⁰² Perla Olivia Rodríguez, *op. cit.*, p. 214.

archivos y los espacios fue primordial, como un primer momento de establecer una de las instituciones especializadas en sonido más importantes de México, y que respondió a las primeras exigencias de resguardo y difusión del patrimonio sonoro.

La función de la Fonoteca Nacional no fue en sí la investigación, como en el caso de las Universidades o los Institutos, sino de vincular a los investigadores. En este tenor, comenta Ana Lidia Domínguez, fundadora de la Red de Estudios Sobre el Sonido y la Escucha, lo siguiente:

Fue a Tito Rivas que en ese entonces estaba en la Fonoteca y le conté (...) La idea fue hacer una Red temática de estudios sonoros. Busqué a gente que ya conocía por encuentros en congresos, por cosas diversas. Uno de los requisitos que configuré es que fuera gente que tiene que reflexionar sobre el sonido, no solo hacer sonido, sino reflexionar sobre el sonido en un ámbito humano, por eso el Arte Sonoro propiamente no entró, si bien en la Red hay artistas sonoros, están ahí porque reflexionan sobre el sonido, es decir, no solo hacen ruidos, sino que reflexionan sobre ellos. En la Fonoteca comenzamos con lo del seminario para conocernos.²⁰³

Más adelante desarrollaremos el papel de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha como un aglutinante de intelectuales en el camino de la construcción de un *giro sensorial sonoro*. Sin embargo, lo que quiero resaltar es el espacio de vinculación que ocupa en un primer momento la Fonoteca, la cual –sin tener preocupación primordial por la investigación, la sociabilidad producida ya en la segunda década del siglo XXI–, ha alcanzado cierta maduración de parte de un círculo intelectual y también de la misma institución.

Este contacto se generó a través de Tito Rivas,²⁰⁴ artista sonoro que también pertenece a la RESEMX. Él también fue parte del grupo fundador de la Fonoteca. El 24 de marzo de 2017 se llevó a cabo el primer seminario interno de investigadores

²⁰³ Comunicación personal con Ana Lidia Domínguez, 23 de julio de 2019

²⁰⁴ Es músico, artista sonoro e investigador. Estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México y música en la Escuela Autónoma de Música. Su trabajo se ha enfocado en la experimentación con medios sonoros y visuales como creador, investigador y gestor cultural. Director musical del Ensamble Psicoacústico y tecladista del grupo de rock electrónico Pez Diablo. Su proyecto solista de electrónica experimental y arte sonoro lleva por título Mosses/Musgos. Fungió como director artístico del Centro de Creación Radiofónica de la Ciudad de México. Es parte del equipo fundador de la Fonoteca Nacional de México. Consultado el 02 de septiembre de 2018: <https://resemx.wordpress.com/tito-rivas/>.

congregados por Ana Lidia Domínguez en la institución. Dicha mancuerna entre Rivas y Domínguez, un artista sonoro que reflexiona el sonido y una antropóloga que escucha la cultura, me hace pensar en el momento que se produjo en México la sociabilidad entre arte y academia, y donde poco a poco se borrarían las fronteras tradicionales disciplinares. Al respecto, apareció la gente que reflexiona sobre el sonido, al igual que lo puede manipular o ser un agente creativo, lo que acontecería en la segunda década de este siglo es precisamente lo que comenta Ana Lidia.

Bruno Bartra actualmente forma parte del área de investigación de la Fonoteca Nacional y es el coordinador del mapa sonoro, su participación también es parte de la nueva riqueza que experimenta la Fonoteca al darle profundidad y un porqué a su acervo, como lo retoma en sus ensayos al hacer establecer una relación entre la novela de José Emilio Pacheco. Bartra puntualiza:

A lo largo de la célebre novela corta de Pacheco, *Las batallas en el desierto*, hay una pieza musical que continuamente transporta al protagonista a su infancia y a su primer amor. La letra de dicha canción, “Obsesión”, se cita constantemente, y el lector, de forma inusitada, tiene una conexión sonora con el pasado a partir del silencio. Además, con la descripción de los camiones de redilas y los paseos callejeros, se genera en su mente un universo de sonidos de la ciudad a mediados del siglo XX.²⁰⁵

Bruno establece una mediación entre las fuentes sonoras, la literatura y los recuerdos y sensibilidades de una generación a través de ciertos sonidos. Los paisajes sonoros aparecen en la literatura desde hace tiempo, por eso la sensibilidad de poetas y artistas es tema de este trabajo, ya que antes de existir los audios estaban sus descripciones motivadas por la sensibilidad hacia su medio, quedando plasmados los paisajes sonoros en sus relatos. Es abrumador llegar al archivo de la Fonoteca con más de un millón 340 mil fonoregistros²⁰⁶ y pensar el porqué de su preservación y cuál es su utilidad más allá del resguardo de la memoria sonora.

²⁰⁵ Bruno Bartra, *Identidades subterráneas: el mapa sonoro y la identidad cultural*, México, Este País, 2019. <https://estepais.com/impreso/identidades-subterranas/>. (29 de abril de 2019)

²⁰⁶ Perla Olivia Rodríguez, *op. cit.*, p. 210.

Los investigadores ligados al *giro sensorial sonoro* en México están problematizando los registros, haciéndose preguntas sobre las sonoridades, su resguardo y utilización, sobre lo que nos dicen de la sociedad y la cultura a través del tiempo. Bruno hace entonces un doble trabajo, en la difusión de la percepción de los sonidos de México, pero también en la densidad que representan mediante sus reflexiones académicas:

Creo que es en Querétaro, no estoy seguro, donde inició la campaña de López Portillo, entonces es un segmento de la transmisión de él cuando ya se convirtió en el candidato oficial del PRI y toda la estructura de la radio, el guion, las fallas técnicas, eso de inmediato te remite a esa época. Es una cuestión muy corta, casi no hay nada del discurso porque no es una cuestión política la del Mapa Sonoro, sino más bien mostrar un contexto sociocultural, esa es la idea, y en la actualidad es omnipresente el sonido de los tamales ¿no?, pero tal vez en 30 años no lo sea tanto, el afilador, cuestiones así.²⁰⁷

Así, con esta explicación ejemplificada con un discurso político es como Bruno hace su reflexión acerca de un audio de unos tres o cuatro minutos que es en promedio la duración de los *tracks*, donde los sonidos de cables, micrófonos, voces viciadas por el mal sonido, risas y pláticas de fondo pueden cuestionar sobre una sociedad. Más allá del discurso de un personaje, el personaje se convierte en sonidos y la historia que cuenta a través de un contexto. La idea de almacenar las grabaciones de las personas hoy en día, en parte para registrar una era, donde la grabación accesible y de buena calidad ha permitido hacerlo una práctica para que los sonidos que lleguen a este servidor sean una fuente de información sobre la sensibilidad sonora de los autores, personas de todo el país que ponen atención a su contexto sonoro, dándole significado desde su subjetividad de uno a otro. Agregó Bartra: “El ideal sería que en unos treinta años alguien se meta al mapa sonoro, busque la calle en la que creció e idealmente haya sonidos de esa calle, los escuche y de inmediato se conecte al pasado”.²⁰⁸

En este momento, el panorama que aborda a los intelectuales es una fase de especialización. Como se ha mencionado con anterioridad, un camino largo entre la

²⁰⁷ Comunicación personal con Bruno Bartra, 25 de febrero de 2019.

²⁰⁸ Comunicación personal con Bruno Bartra, 25 de febrero de 2019.

primera formación y la especialización llevó a algunos por caminos sonoros, es decir, las puertas que tocaron permitieron transmitir (gustosas o no) un diálogo entre la investigación y la sonoridad. Según Bartra, las películas son fuentes importantes de información sensorial, donde nos hacen ver procesos sociales, pero también recordar o evocar sentimiento:

La cinta *Roma*, de Cuarón, nos transporta a través del sonido —además de la imagen y la narrativa— a la Ciudad de México de los años setenta: desde los vendedores ambulantes y las bandas callejeras, hasta los saltos y ladridos del perro ‘El Borrás’. Estos sonidos que pueden llevarnos a construir utopías o distopías por medio de la memoria, la nostalgia y una buena parte de imaginación.²⁰⁹

La música juega un papel identitario en las sociedades, ha sido estudiado y se manifestado desde diversas Ciencias Sociales, pero si los sonidos cumplen también con esta mediación, ¿no sería igual de importante su análisis?

Si vemos el análisis que se ha hecho alrededor del cine que cuenta con una literatura amplia y ha sido abordado desde la imagen, la producción, la dirección, las historias que plasman, etcétera. No obstante, el análisis sonoro, que se refleja en la nota de periódico que hace Bartra anteriormente, se puede ver claramente en instituciones con esa vocación como la Fonoteca, no siempre es tan fácil de llevar a cabo. En el caso del Instituto Mora, en donde Miguel Ángel García Mani estudió la maestría y el doctorado en Historia Contemporánea, comenta:

Cuando entro al Mora fue complicado por cuestiones académicas, mucha gente me decía cómo qué onda, qué era eso. Un compañero recuerdo que me decía que eso no se podía estudiar (...), una profesora con una visión muy tradicional me decía siempre ‘pero tienes que tener un archivo’, pero voy a ir a hacer archivos audiovisuales, voy a buscar archivos de otra forma, no, pero tienes que ir al AGN y a los archivos documentales, porque si no tienes documentos escritos no puedes armar tu proyecto.²¹⁰

²⁰⁹ Bruno Bartra, *Identidades subterráneas...op. cit.*

²¹⁰ Comunicación personal, Miguel Ángel García Mani, 30 de mayo de 2019.

Esta transferencia entre las formas de abordar los sonidos desde las diferentes disciplinas tuvo que sortear estas y muchas otras dificultades, dependiendo del espacio en el cual se consideró hacer la investigación.

El proyecto de García Mani, tuvo que ver con el análisis de paisajes sonoros cinematográficos. Aunque su experiencia fue entre 2012 y 2018, un periodo muy contemporáneo, las dificultades académicas aún se manifestaban, esto tiene que ver con todo un proceso de apertura y profesionalización de los estudios del sonido y la escucha.

Algunas instituciones reconocidas, las cuales tienen una gran demanda hasta hoy en día, en ocasiones se encuentran enquistadas en una estructura rígida, lo cual no permite o dificulta la transferencia de conocimientos, es decir, el acogimiento y desarrollo de nuevas ideas o nuevas lecturas a los archivos, o nuevos archivos en la investigación que funciones estructurales y no solo como fuentes tangenciales. Lo anterior, tiene relación con el análisis generacional, muchas veces, como me lo dijo el profesor Francisco Meyer Cosío, que escapa de esta regla generacional siempre abierto a nuevas ideas, las generaciones que no ceden la batuta a una generación joven, donde sucede esta reapropiación y transformación del cúmulo cultural, muchas veces el encuentro generacional produce tensiones.

Con esto no quiero decir que haya un corte tajante entre los grupos, como plasmó el historiador Luis González y González, “las generaciones no se suceden en fila india, sino que se solapan, se entrelazan o se empalman”.²¹¹ Esto mismo hace un encuentro difícil entre las ideas nuevas y las más tradicionales, muchas veces sin apelar a la edad, sino a las ideas solamente, siendo conservadoras y seguras, estando legitimadas y reconocidas, pero sin mucha movilidad, ciertamente, o con un desarrollo lento a falta de motivación en el uso de fuentes de archivo o bibliográfica poco analizadas con anterioridad.

²¹¹ Luis González, *La ronda de...*, op. cit., p. 6.

Sin duda, son pocos aún los trabajos embrionarios con un enfoque sonoro desde la Historia, por lo que es importante mostrarlos como producciones que abren hilo en las instituciones con más resistencia, un trabajo de gestión por parte de los investigadores entre comités de aceptación, maestros y colegas.

Este planteamiento lo pude construir desde mi propio momento de investigación. En 2016, acudí al repositorio del Instituto Mora, por ser una institución reconocida y la cual cuenta con los posgrados en Historia Contemporánea, esperaba encontrar algo sobre Paisajes Sonoros en la Historia. Lo que localicé fue el primer trabajo de Miguel Ángel García Mani, *La representación de paisajes sonoros de la ciudad de México en el cine, 1952-1976*, lo cual me hizo pensar en la posibilidad de poder trabajar los Paisajes Sonoros desde la Historia, pero también me hizo preguntarme, ¿por qué había un solo trabajo con estas características, si el concepto de Paisajes Sonoros había sido propuesto sobre la mesa desde hace más de 30 años? Su tesis de doctorado vería la luz hasta 2018, *Todo depende del oído con que se escucha: Paisajes Sonoros de la Ciudad de México en películas mexicanas, 1948-1968*.

En esta doble categoría de García Mani como académico/gestor, necesariamente consistió en desarrollar sociabilidades alrededor de su propia investigación. Al trabajar un tema la búsqueda misma de otras fuentes similares a tu objeto de estudio participa de esa sociabilidad de intereses en común, algo así resulta de la experiencia de todos los que hemos incursionado en la academia.

Al preguntarle a García Mani sobre su búsqueda, comentó: “hay un chavo o señor que también estaba en el Claustro, que es Julián Woodside, que su tesis es una de las primeras que leí, ahora que recuerdo, he visto que él ha hecho cosas también”.²¹² El trabajo de Julián para obtener el grado de Maestro en Historia se titula: *Construcción de identidad. Una aproximación desde el paisaje sonoro mexicano*.

²¹² Comunicación personal, Miguel Ángel García Mani, 30 de mayo de 2019.

En el caso de Julián Woodside, su texto también pertenece al formato de tesis, lo cual hace que sea difícil de publicar, estas propuestas permanecen sin exponerse de forma masiva en los repositorios de las universidades, me parece muy valiosa la labor de los investigadores en la búsqueda y exposición de estas fuentes. El trabajo y rigurosidad que requiere una tesis, las convierte en fuentes de consulta invaluable, sin embargo, otro problema es el que existe ante la poca publicación, las que se logran publicar tienen muchas veces una difícil distribución y aún más, una promoción. Esta observación se tiene que subrayar, considerando los múltiples factores que participan en esa pregunta inicial que es necesario abordarse como parte del fenómeno de sociabilidad y expansión de los nuevos enfoques académicos en México: ¿por qué es tal el tiempo que se toman los nuevos enfoques en consolidarse y formar parte de espacios institucionales en el país? A esta pregunta le estaremos sumando más respuestas que vayan complementando esa multifactoriedad del problema más adelante.

La mención que hace Mani sobre “el Claustro” es en referencia a la Universidad del Claustro de Sor Juana. Atando cabos y estableciendo las sociabilidades de los espacios en donde se llevaron y llevan a cabo proyectos sonoros desde las Ciencias Sociales, este es uno de los lugares donde confluyeron actores del círculo intelectual sonoro mexicano y que dieron luz a un proyecto concreto dentro de una institución académica.

La Universidad del Claustro de Sor Juana es una asociación civil sin fines de lucro, fundada en 1975. Por decreto presidencial le fue otorgado el edificio del ex convento de San Jerónimo.²¹³ El proyecto del cual me comentó de forma animada Julián Woodside estuvo a cargo de los estudiantes y docentes de esta institución:

El claustro de Sor Juana fue un espacio importante también para el tema del sonido por cuestiones como ‘La habitación del ruido’, eran sesiones donde

²¹³ Filosofía institucional de la Universidad del Claustro de Sor Juana, México. <http://www.ucsj.edu.mx/conocenos/presentacion/acerca-de-la-universidad.html>. (02 de septiembre de 2019).

artistas sonoros presentaban una pieza y platicaban desde la perspectiva de la composición, muchas veces desde lo sonoro.²¹⁴

Este espacio que surge en los inicios del siglo XXI tiene como objetivo contribuir al enriquecimiento de la cultura sonora nacional. Esto es posible ya que estando en una universidad, la influencia que este tipo de eventos puede generar en los estudiantes multiplica su alcance.

No es el único evento que demuestra la posición pujante de esta universidad como uno de los pocos espacios académicos que dan cabida al fomento y la difusión del Arte Sonoro en México, otro fue la célula Dorkbot, como menciona Rossana Lara, “una de las iniciativas importantes dentro del circuito orientado ya no a la música sino al arte electrónico”.²¹⁵ Este inició en México en 2003 y su dinámica abierta de incluir a todos los involucrados de la experimentación sonora, permitió un grado de sociabilidad e intercambio importante entre ingenieros, diseñadores, artistas, científicos, investigadores o técnicos especializados en algún campo.²¹⁶

Sin el fin de hacer un recuento de la cantidad de eventos generados a inicio del siglo XXI en México, que promovieran la escucha y el sonido desde distintas reflexiones y producciones, la Universidad del Claustro de Sor Juana tiene una peculiaridad. Esta institución funcionó como puente entre el arte y la academia, se logró concretizar un espacio, a través de la gestión y confluencia de varios actores, que permitió abonar al panorama desde los estudios sonoros. En una suerte de plantilla docente que alineó estos objetivos y abrió el espacio para el diálogo entre creadores y académicos, se expone la importancia de doble o triple función de los generadores de un nuevo enfoque, y el proceso de formalización que se fue construyendo a lo largo de dos décadas.

Lidia Camacho creó y dirigió la extensión universitaria de la UCSJ de 1990 a 1998, después sería parte de la fundación de la Fonoteca, ella tuvo un rol de gestión. En 2004, Rogelio Sosa que es artista sonoro/compositor/promotor, estuvo también en

²¹⁴ Comunicación personal, Julián Woodside Woods, 29 de mayo de 2019.

²¹⁵ Rossana Lara, *Poner la escucha...op. cit.* p. 122.

²¹⁶ *Ídem.*

la plantilla docente mientras se involucraba de igual manera en el Festival Radar (2004-2007) y Festival Aural (2010). Tito Rivas, ex alumno del Claustro y catedrático de asignaturas sobre creación sonora y producción radiofónica en 2005, sigue participando activamente en espacios como la ya mencionada 'Habitación del Ruido' (pasar a anexo, código QR 8). Por su parte, Manuel Rocha Iturbide también se integró en 2005 como profesor de asignatura a nivel licenciatura en los campos de radio arte y música experimental, Iturbide ha sido mencionado como toda una institución de la creación sonora y también desde lo académico ha publicado libros: *El eco está en todas partes*, en 2013 y *Desde la escucha*, en 2017.

Estos nombres se mueven en un círculo reducido, pero que van ampliando un circuito de presentaciones, los cuales intervienen o crean espacios para la escucha, en este caso de Arte Sonoro, que sin lugar a dudas genera preguntas y una escucha diferente.

De 2005 en adelante surgen nombres en la plantilla docente de la UCSJ como: Carlos Prieto Acevedo, Luis "Bishop" Murillo, Antonio Fernández Ros y Julián Woodside, este último como parte de un movimiento más académico, pero involucrado en espacios de creación sonoro-musical.

Es abrumador en este punto el cambio acelerado que representan las generaciones que están interviniendo en una era digital. Si algo podemos distinguir de los proyectos que colocaron a la Universidad de Claustro de Sor Juana como parte de este circuito de lugares culturales independientes o institucionales que alentaron la escucha por medio de la experimentación, Ex Teresa Arte Actual, Laboratorio Arte Alameda, Centro Multimedia, Casa Vecina, Museo Tamayo, Museo de Arte Moderno, Museo de Arte Contemporáneo, Centro Multimedia, y muchos otros que hemos mencionado en el capitulo, es su apertura hacia la interacción con la electrónica, hacia lo que estaba punzando en las cabezas y las ideas de sus estudiantes, de tal manera que le cedieron su momento a la proyección de un grupo de maestros que pudieron concretar nuevas posturas acerca del sonido. Escribe Julio Cortázar:

Ya no se puede hablar de tolerancia, todo se acelera hasta la náusea, la distancia entre las generaciones se da en proporción geométrica, nada que ver con los años veinte, los cuarenta, muy pronto los ochenta. La primera vez que un pianista interrumpió su ejecución para pasar los dedos por las cuerdas como si fuera un arpa, o golpeó en la caja para marcar un ritmo o una censura, volaron zapatos al escenario; ahora los jóvenes se asombrarían si los usos sonoros de un piano se limitaran a su teclado.²¹⁷

Las generaciones del siglo XXI mexicanas están listas para escuchar, también para producir sonidos sin ritmo, con otras texturas, mezclas electrónicas o instrumentos modificados, sobre todo para mantener una participación en las producciones, esta era tecnológica está más allá de mantener al espectador aislado.

¿Se puede hablar de un *giro sensorial sonoro* en las Ciencias Sociales de México? ¿Cómo se está gestando el *giro sensorial sonoro* en México? ¿Qué cambia en sus producciones o en los intelectuales que son parte de este Giro?

3.3.1 La producción del *giro sensorial sonoro* en México, una aproximación desde sus actores

Después de revisar la formación profesional de los intelectuales del *giro sensorial sonoro* en México, una parte muy importante es analizar a partir de su producción la dinámica que ha surgido después de elegir trabajar con sonidos. Sin duda, hay que diferenciar la reflexión que se ha hecho desde el Arte Sonoro y desde las Ciencias Sociales, aunque haya una relación, se ven más bien como parientes lejanos a la hora de producir.

El trayecto labrado en los capítulos anteriores, habla de los factores del contexto cultural y tecnológico que intervienen en la adquisición de una nueva escucha para algunos agentes, que se concentrarán en un círculo académico-sonoro muy pequeño hasta este momento. La historia del presente registra esa acción intergeneracional, para poder convertir este fenómeno en el campo y el objeto de

²¹⁷ Julio Cortázar, *Libro de Manuel*, Madrid, España, Punto de Lectura, 2004, p.29.

estudio inteligible, como historia vivida y escrita por quienes la viven.²¹⁸ ¿Bajo qué elementos se puede hablar de un *giro sensorial sonoro* en las Ciencias Sociales?

La dirección que tomaré en este apartado corresponde a una visión interna del *giro sensorial sonoro*, es decir, el planteamiento de problemáticas generados en el seno de las disciplinas en su producción escrita, no viéndolo ya desde su sociabilidad en la academia e instituciones, sino los aportes teóricos y metodológicos, a partir de su búsqueda de información, el análisis e interpretación de la misma, al igual que su proceso de escritura. Este ejercicio se llevó a cabo con el análisis de las primeras investigaciones, las cuales están contenidas en tesis, donde es importante puntualizar que, siendo un tipo de documento con características muy específicas, como la exigencia de ser explícitos en la teoría y metodología, se puede acceder al camino trazado por los autores, en su búsqueda de plasmar este enfoque en sus objetos de estudios. Muchas veces, estos trabajos sin oportunidad de publicación, ofrecen un gran contenido bibliográfico, que señala, entre otras cosas, a los autores que marcaron la ruta primigenia de los investigadores.

Para esta revisión, se tomaran tres autores mexicanos como referencia: Ana Lidia Domínguez Ruíz y su tesis titulada *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad*; Julián Jarret Woodside Woods y su tesis *Construcción de identidad. Una aproximación desde el paisaje sonoro mexicano*; y el más reciente, Miguel Ángel García Mani, con su tesis: *La representación de paisajes sonoros de la ciudad de México en el cine, 1952-1976*.

El trabajo de Ana Lidia Domínguez fue publicado por Editorial Porrúa en el año 2007, siendo el primero de los tres mencionados en salir a la luz, la tesis de Julián Woodside para obtener el grado de maestro en Historia por la Universidad Autónoma de México fue presentada en 2010, y la tesis de Miguel Ángel García Mani en la Maestría de Historia Contemporánea por el Instituto Mora fue presentada en 2014. Los autores tienen relevancia en la escena intelectual mexicana para el

²¹⁸ Julio Aróstegui, *op. cit.*, p. 41.

giro sensorial sonoro, por su permanencia en este enfoque, participando del crecimiento de las publicaciones, las cuales han logrado visibilizar en Giro. Las rutas de investigación que presentan tienen puntos de encuentro, con referencia a categorías, conceptos y autores, por lo que delinean un esfuerzo conjunto pero aislado a la vez, de irrumpir en los estudios sociales a través de la interpretación de la cultura por medio de las sonoridades. De estos puntos de encuentro teórico-metodológico es de donde se apuntará un camino trazado para el *giro sensorial sonoro* en la academia mexicana.

El enfoque que nace hasta este siglo XXI puede estar en concordancia con una reacción a excluir u omitir algo que no se entendía o simplemente pasaba de largo, esto es, los sonidos y su percepción como parte de la cultura, teniendo en cuenta a la cultura como totalidad, y donde esta misma funcionó como punto de encuentro entre las disciplinas. Los signos de la conversión hacia lo sensorial sonoro se plasmaron desde lo internacional con autores como Alain Corbin para la historia y Steven Feld para la antropología desde la década de los ochenta. En México, como se ha mencionada anteriormente, también se participa de un momento de reivindicación o reinterpretación del sonido desde la antropología con Ana Lidia Domínguez y desde la Historia con Julián Woodside, el cual interactúa con la semiótica, y el caso de Miguel Ángel García, igualmente desde la Historia en combinación con los estudios cinematográficos.

Los trabajos que se produjeron sobre identidades, ciudades, cine, tradiciones, festividades, se reconfiguraron desde una perspectiva sonora, en especial, desde una perspectiva de la escucha, lo que tornará más complejo el enfoque, redireccionándolo hacia una participación del que escucha y no solo de lo que se escucha. Los intelectuales sonoros participan con sus elaboraciones desde sus propias disciplinas, atendiendo sus propios criterios teórico-metodológicos, por lo que se hablará desde diferentes posturas: ¿cuáles son esas variantes, debates, conflictos, preocupaciones y posturas compartidas en la escena mexicana del *giro sensorial sonoro*?

A cincuenta años de los hallazgos de Raymond Murray Schafer

Cuando el compositor y pedagogo musical Murray Schafer hizo públicos sus primeros trabajos trabajaba en la University Simon Fraser, en los años sesenta. Como ya se ha mencionado en el primer capítulo, las claves de la enseñanza musical que Schafer adoptó con sus estudiantes era: escuchar todos los sonidos ambientales, todo hasta el más mínimo ruido contaba como parte de una gran composición musical, construida a través de la misma dinámica social. Entre los primeros libros que el académico tiene publicados se encuentran: *The composer in the classroom* de 1965, *Ear Cleaning* de 1962, *The book of noise* de 1970, y una de sus obras más importantes, *The tuning of the world* de 1977, que es la obra donde documenta su “World Soundscape Project”, el cual estuvo financiado por la UNESCO.

Las reflexiones que Schafer obtuvo en un inicio de su carrera lo llevó a crear el concepto de paisaje sonoro, del cual ahondamos anteriormente. Este concepto ha sufrido a lo largo del tiempo, reinterpretaciones y críticas, pero sin duda se transformó en una base obligada para empezar a indagar sobre los sonidos y la sociedad, como lo menciona Ana Lidia Domínguez:

Como muchas otras personas que llegan a los Estudios Sonoros, llegas a través del concepto de paisaje sonoro, entonces me clavé un poro en la estética de la escucha en el espacio, y el concepto de paisaje sonoro me resultó insuficiente. Mi proyecto de tesis hubiera acabado muy pronto si me dedico a describir cómo suena Cholula, que fue una cosa primera que tuve que hacer, después pensé, ¿qué hago yo con esto?, a la gente y a las Ciencias Sociales qué rayos les importa que una cosa suene a algo [...] ahí terminó mi relación con el paisaje sonoro, me dio una primera entrada para aprender a escuchar, para ordenar una ciudad o un mapa sonoro.²¹⁹

Para la antropóloga Ana Lidia Domínguez, que empezó su estudio sobre la sonoridad de Cholula en 2002, fue posible la consulta de una ciertamente escasa, pero existente producción internacional sobre cuestionamientos sonoros en la cultura. Es muy importante recordar que para los inicios del siglo XXI, corrientes

²¹⁹ Comunicación personal, Ana Lidia Domínguez, 23 de julio de 2019.

como la Historia Cultural, o la Antropología Simbólica, que habían tenido su florecimiento en los años setenta²²⁰, se sentaron las nuevas bases de la investigación, la intervención del simbolismo en la interpretación cultural, incluso la acepción de cultura y todo lo que conlleva estudiarla, sería vital para que los estudios no quedaran en la fase descriptiva. Con referencia a las cuestiones sonoras, la descripción como un primer momento fue muy importante, ya que el sentido del oído había sido, por decirlo de alguna manera, marginado, lo que señala Domínguez como su relación con el paisaje sonoro y aprender a escuchar. Registrar esta primera experiencia de la investigadora, ayuda a reconocer el porqué del avance hasta cierto punto tardado, de la investigación sonora en el caso mexicano.

Este proceso de escucha en los intelectuales, da como resultado un enriquecimiento en los textos. A través de las descripciones, se pueden reconocer palabras olvidadas por el desuso de una escucha atenta, por tal motivo, me parece muy importante el primer paso en la investigación del *giro sensorial sonoro*, el cual presenta la descripción de los sonidos, como se presenta en la descripción del mercado de Cholula que realiza Ana Lidia Domínguez:

Las potentes cumbias de Publicidades Sancocho, local del mercado que distribuye grabaciones hechas por ellos mismos de los bailes sonideros de Cholula y sus alrededores; el arrítmico golpeteo de la carne y la plancha de las carnicerías; el rugido de las licuadoras, el chisporroteo de los cazos de aceite hirviendo de las carnitas, del hervor de las ollas de mole y los guisados, el chasquido del carbón bajo los comales en que se asan los chiles o se cuecen tortillas; la alharaca que arman las vendedoras de memelas que, tortilla en mano y a gritos te invitan a comer en sus puestos.²²¹

Presentar a las licuadoras con un rugido y los cazos de aceite con la palabra “chisporroteo” me parece acertado, incluso poético, algo que tal vez se ha perdido en la forma de escribir textos académicos. Para Miguel Ángel García, el encuentro con los sonidos también fue complejo, pero de igual forma, Schafer funcionó como un primer enclave, incluso desde la licenciatura, entre el año 2001 y 2006, como lo

²²⁰ Peter Burke, *¿Qué es la... op.cit.*, p. 15.

²²¹ Ana Lidia Domínguez, *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad, México*, Universidad de la Américas Puebla, Miguel Ángel Porrúa, 2007, p. 39.

recuerda, “tengo muy presente la lectura clásica de paisaje sonoro de Murray Schafer”.²²² En su tesis sobre el cine mexicano en la conformación del paisaje sonoro urbano, García Mani hace referencia a la metodología a utilizar, que será con base en los conceptos y categorías desarrollados por Schafer, como lo puntualiza en toda la investigación:

En este trabajo se comenzará por revisar la propuesta original elaborada por Schafer en su libro *El nuevo paisaje sonoro* [...] el creador del concepto considera que la escucha del paisaje sonoro implica algo más que una descripción de los elementos sonoros, también es advertir la manera en la cual se articula un espacio con sus sonidos para caracterizar la relación entre sociedad y su entorno acústico.²²³

Murray Schafer definió los paisajes sonoros como, “expresión que describe el entorno acústico, cualquiera que sea, desde una composición musical, un programa de radio, un discurso, los sonidos ambientales en general, incluyendo los silencios o los que llamamos “ruidos”.²²⁴ Sin duda el concepto es muy amplio, y como comentaba Ana Lidia anteriormente, está ligado más a la descripción que a la interpretación, por lo que al igual que la antropóloga, García Mani se apropió de algunas categorías de Schafer, las principales: *marcas sonoras, señales y sonidos fundamentales*, procediendo a clasificar y leer la sonoridad de las películas como un texto, como él mismo lo lleva a cabo en la siguiente categorización y descripción:

Murmullo, bullicio. Estos sonidos fundamentales remiten al dinamismo de las calles de la urbe, conformado por la gran cantidad de personas que transitaban por la ciudad. Dentro de las escenas situadas en espacios públicos se escuchaba el bullicio urbano de quienes salían a las calles, ya sea de paso o a trabajar en ellas y se revelaba una ciudad con gran vida en calles y espacios públicos. Puede verse, por ejemplo en *El camino de la vida* (1956), el continuo pasar de personas sobre San Juan de Letrán, una calle con gran actividad comercial o a la salida del teatro Blanquita en *Cayó de la gloria el diablo* (1971).²²⁵

²²² Comunicación personal, Miguel Ángel García Mani, 30 de mayo de 2019.

²²³ Miguel Ángel García, *La representación de paisajes sonoros de la ciudad de México en el cine, 1952-1976*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia Moderna y Contemporánea, Instituto Mora, México, 2014, p. 91.

²²⁴ Schafer, *El nuevo paisaje...op. cit.*, p. 24.

²²⁵ Miguel Ángel García, *La representación de paisajes...op. cit.*, p. 180.

Estos sonidos, sin ser una escucha directa del historiador, como sí fue el caso de Ana Lidia y Schafer al estar en contacto con los ambientes descritos, se tuvo que recurrir a un análisis meticuloso de la fuente, que conllevó un trabajo de contextualización de la grabación en conjunto con sus creadores y realizadores, en este caso, la inserción de las categorías de Murray Schafer fueron parte del proceso de reapropiación y utilización en la historiografía, con lo cual se puede reconocer una serie de trabajos, en donde a pesar de las críticas que ha recibido, sigue siendo uno de los conceptos más utilizados en la escena sonora intelectual mexicana. Hay que tomar en cuenta que el trabajo de Ana Lidia Domínguez fue publicado, casi diez años antes del de Miguel Ángel García, por lo que se puede verificar que se sigue recurriendo al autor que formó parte de un momento primigenio en el *giro sensorial sonoro* en México.

Escuchar involucra una acción, por eso la importancia de tomar este acto con mucho cuidado. En la entrevista a el musicólogo Jorge David García Castilla,²²⁶ comentó sobre un vacío en el giro sensorial, ya que este plasma en los textos la escucha de los investigadores, sin dar oportunidad al lector de vivir la experiencia sonora de los espacios, imposibilitando así que el mismo giro atravesase a la academia, es decir, la ausencia de sonidos en las investigaciones sonoras podría verse como una contradicción. Pienso que para este momento, donde sabemos que los registros existen en las múltiples fonotecas, (como son la Fonoteca Nacional y la Fonoteca del INAH entre muchas otras distribuidas alrededor del país), y después de los esfuerzos para plantear metodologías aplicadas a diversos estudios de caso, como lo hemos revisado, puede ser que sea un momento donde se esté dando un paso más hacia la transdisciplina, donde las fuentes sonoras puedan ser creadas con una intencionalidad de investigación social.

Hoy en día, miles de registros son justificados desde el resguardo del patrimonio sonoro, lo cual es parte del mismo proyecto de Schafer.²²⁷ Sin duda puede estar

²²⁶ Comunicación personal con Jorge David García Castilla, 27 de mayo de 2019.

²²⁷ Murray Schafer, *El mundo del sonido. Los sonidos del mundo*, París, Francia, El Correo revista, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura (UNESCO), 1976.

acercándose una redirección en la grabación con un sentido de investigación y problematización sociocultural. Algo de lo que expone la musicóloga Natalia Bieletto sobre la *inaudibilidad de la historia*:

Rescatar los sonidos del pasado exige sobre todo, no solo escuchar con el oído, sino además considerar los cruces intersensoriales en implican en la escucha. En otras palabras, esto requiere imaginar aquello que los sonidos pudieron haber incitado en el cuerpo y en las mentes de algunos escuchas y así recuperar las memorias sonoras de prácticas perdidas. Lo anterior supone no extraer los sonidos de una práctica integral, sino más bien recuperar la dimensión sensible en su integridad.²²⁸

Volviendo a esta posibilidad de un *giro sensorial sonoro* en las Ciencias Sociales, los recursos metodológicos se tienen que ampliar, buscando recuperar no solo los sonidos, sino la dimensión sensible. Si es que esta parte se logra, las posibilidades que brindan las entrevistas en el análisis es importante. Para los tres trabajos fueron recursos aprovechados de diferentes maneras, ya sea en el caso de entrevistas directas como lo llevó a cabo Ana Lidia Domínguez en Cholula y Julián Woodside en la escena musical de la Ciudad de México o rescatando entrevistas del Archivo de la Palabra del Instituto Mora, de parte de Miguel Ángel García.

Parte de estas metodologías se aplicaron para llegar a objetivos en común, uno que tuvieron en común los tres autores en cuestión fue la posibilidad de encontrar una identidad sonora. Los tratamientos que le dieron a las fuentes fueron de acuerdo a su disciplina, sin embargo, los puntos de encuentro con autores y categorías fueron evidentes, por lo que se distingue una ruta de avance para llegar a un puerto similar, ¿se ha logrado construir una metodología adecuada para formalizar el *giro sensorial sonoro* en México?

En busca de identidades sonoras

En el caso de los autores mexicanos, que han estudiado y producido trabajos relevantes, para abrir el campo de conocimiento a través del sonido y la música, tenemos una amplia gama de intervenciones, donde lo que es constante es el

²²⁸ Natalia Bieletto, "Lo inaudible en el estudio...*op. cit.*, p. 21.

diálogo entre disciplinas, es decir, el préstamo, adaptación y reinterpretación de conceptos, teorías y metodologías, que funcionaron en la necesidad de proporcionar un marco referencial en los estudios sociales, por medio de la sonoridad.

Julián Woodside hace una distinción entre “historiar a partir de lo sonoro” y “la historia sonora”. En su tesis proporciona adaptaciones conceptuales importantes para establecer las bases de una investigación historiográfica, donde sea posible entender un “texto histórico sonoro” por medio de una interacción con la semiótica. Woodside acuña el término de *sonósfera*, el cual refiere como:

El campo referencial a partir del cual los objetos sonoros adquieren sentido en cada cultura. el entorno acústico de una sociedad adquiere sentido mediante las prácticas y convenciones sonoras que en él existen. Así mismo, sus significados dependen de la historicidad acumulada de la *sonósfera*, permitiendo definir el texto histórico como las distintas interpretaciones de la *sonósfera* a lo largo del tiempo.²²⁹

De esta manera, el gran conjunto de sonidos que conforma un ambiente determinado en el espacio y el tiempo compone esta categoría, a la que Woodside también llama macrodiscurso sonoro. Complementa este concepto agregando que:

La *sonósfera* es todo el entorno acústico que acompaña a una cultura y que se conforma por infinidad de paisajes y objetos sonoros que entran en contacto a partir de distintas prácticas; desde las más básicas como la oral hasta las tecnologías sonoras de hoy en día, así como otras actividades económicas, sociales y culturales. Es decir, el universo sonoro de una cultura.²³⁰

El término de *sonósfera* al que el autor hace referencia equivale a la categoría de *semiósfera* que propone Juri Lotman, donde una de las características importantes es el dinamismo que le aporta al análisis de las relaciones de significación, señalando el alcance que tienen los textos para su interpretación. Esto es importante subrayarlo, ya que el concepto de Woodside parte de una complejidad

²²⁹ Julián Woodside, *Construcción de identidad. Una aproximación desde el paisaje sonoro mexicano*, Tesis para obtener el grado de Maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2010, p. 70.

²³⁰ *Ibíd.*, p. 57.

importante el hacer este análisis desde una visión dinámica con referencia a los textos y sus múltiples posibilidades para cada acto social, cada diálogo en su justa posición o coyuntura cultural. La sustitución del texto por lo sonoro representa una serie de dificultades, pero también es cierto que posee estas características dinámicas, incluso debido a su forma, a sus características efímeras y en constante transformación, pero ¿acaso no es así la sociedad en general?

El sonido, al no ser una fuente formalizada en el estudio de las Ciencias Sociales como sí lo es la palabra escrita, las metodologías que tienen que construirse a partir de estos préstamos teóricos estarán participando de este proceso constitutivo del análisis cultural sonoro. Parecería hasta este momento, que se está hablando o se podría nombrar una historia cultural a partir de sus objetos y convenciones sonoras, sin embargo el análisis va más allá al incluir el campo sensorio, donde la percepción que generan los sonidos son productores de memoria y evocación, esta fórmula pertenece al *giro sensorial sonoro*, la cual se plasma muy bien en esta serie de trabajos primigenios, y es solo una de las características de la cual hacen uso los investigadores para establecer un tipo de identidad sonora.

Un acercamiento similar es el de Ana Lidia Domínguez, donde siguiendo el camino conceptual de Murray Schafer, clasificó los *marcadores sonoros macrosociales* de Cholula, que define como los sonidos que invaden la ciudad y son percibidos por mucha gente, atravesando barrios, colonias y pueblos.²³¹ Esta posibilidad del sonido, la cual se refiere a la ubicuidad²³², significa que el sonido viaja y está presente en lugares lejanos a su fuente de origen. Las marcas sonoras que clasifica y describe Ana Lidia en el estudio de caso de Cholula son las campanas, los silbatos de la fábrica de Metamex y la Metalúrgica de San Diego, los altavoces del pueblo de Tepantla y San Matías²³³. A partir de esta segmentación de sonidos, la

²³¹ Ana Lidia Domínguez, *La sonoridad de la cultura...op.cit.*, p. 48.

²³² Citando los estudios de José Luis Carles y Cristina Palmese, donde la ubicuidad se refiere a una característica del espacio, donde el sonido puede viajar y ser escuchado en distancias alejadas a su lugar origen. *Ibíd.*, p. 44.

²³³ Ana Lidia Domínguez, *La sonoridad de la cultura...op.cit.*, p. 53.

antropóloga se acercó a la narrativa de los mismos pobladores a través de la entrevista, en este caso de J. Cuautle en 2004, quien declara:

Aquí está la Metamex, la metalúrgica y San Diego, esas son la que dan la hora, a la hora del cambio de turno, por decir a las seis y media están silbando 'ya son seis y media' y ya se para uno aunque no sea trabajador, que entran los trabajadores a las siete.²³⁴

Esta llamada 'dimensión sensible integral' abordada anteriormente por Natalia Bieletto se desprende de darle un sentido social al elemento sonoro, donde el sonido de un silbato adquiere significación en las dinámicas temporales y espaciales cotidianas de los pobladores de una región específica, y donde dependiendo del sonido, puede evocar sistemáticamente la memoria, la conmemoración, o para decirlo en palabras de Frank Ankermit, la experiencia histórica, la cual no estará nunca más encerrada en un texto científico, como establecía el paradigma de las ciencias sociales en los años sesenta y setenta, sino que en concordancia con la historia cultural y la filosofía, se estableció un giro hacia la experiencia, así, la triada propuesta por Ankersmit explica esta relación: "La experiencia nos pone en contacto con el mundo; la conciencia nos ofrece las representaciones del mundo, tal y como este se nos muestra en la experiencia; y estas representaciones se dejan, finalmente, expresar con el lenguaje".²³⁵

De esta manera, el acontecimiento mismo de la experiencia sonora es importante y necesaria en la producción de fuentes que atestiguan, sin incurrir al lenguaje escrito, una percepción espacial y temporal, en este caso, de la ciudad de México, donde Miguel Ángel Mani estudia la representación de la urbanidad en los años cincuenta y a partir de la cinematografía asegura que se puede llegar a establecer una identidad sonora, dándole profundidad a la fuente haciendo las preguntas pertinente, ¿quién lo creó y para qué?, ¿para quiénes iba dirigido?. Estas preguntas pueden explicar y dar el componente interpretativo al justificar y exponer la

²³⁴ *Ibid.*, p. 51.

²³⁵ Frank Ankermit, *La experiencia histórica sublime*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2010, p. 23.

intencionalidad de sonidos que pudieran carecer de importancia al ser poca la atención prestada a la dimensión sensorial cinematográfica.

En el caso de García Mani, también estuvo sujeto a la sensibilización auditiva, como lo comentó anteriormente Ana Lidia Domínguez, había que aprender a escuchar, el autor lo refiere que en sus primeras escuchas de las películas analizadas, los sonidistas recreaban ambientes con ruidos repetitivos del tráfico, a lo que García Mani comenta: “se va desarrollando cierta sensibilidad y uno puede notar información para reconocer que había más modelos Ford o que había más tráfico en ciertas calles, y así con las preguntas pertinentes hacer que esa información sea valiosa”.²³⁶ Este tipo de ejercicios remite a la forma en que el mismo Giro Sensorial Sonoro permea en la sensibilidad del intelectual y repercute en una línea de interpretación o búsqueda de significados. En el análisis de estos ruidos, el autor aplicó el concepto de *marcadores sonoros microsociales*, de los cuales resalta que, “en lo que puede parecer una maraña de ruidos urbanos, se encierra una riqueza de elementos sonoros potencialmente analizables, puesto que en realidad adquirirían sentido para quienes los escuchaban”.²³⁷ Esta deconstrucción de la fuente lo llevó a verificar de quién era la percepción sonora cinematográfica de una ciudad en pleno crecimiento, de donde se retrata la clásica urbanidad que caracterizó a la capital del país entre los años cincuenta y setenta. El historiador señala a Gonzalo Gavira, quien trabajó como “incidentalista o ruidista” para muchas de estas películas:

[Gonzalo Gavira] le añadía por medio de doblajes a las películas los ruidos que ambientaban las escenas. Fue una labor de ingenio, puesto que se puede considerar que lo que escuchamos como la ciudad, en realidad corresponde a cómo se imaginaba Gavira que debía sonar la ciudad de México.²³⁸

Leer el paisaje sonoro como un texto permite analizar una serie de elementos que intervienen en la conformación de dicha *identidad sonora*, ya sea que este

²³⁶ Comunicación personal, Miguel Ángel García Mani, 30 de mayo de 2019.

²³⁷ Miguel Ángel García, *La representación de paisajes...op. cit.*, p. 3.

²³⁸ *Ibíd.*, p. 158.

resguardada en un soporte material como lo es una película, o en la intangible memoria de los pobladores de una comunidad y en su experiencia sonora cotidiana, las preguntas que se establezcan alrededor de la investigación serán de gran importancia para los alcances de la misma. En el caso que presenta Miguel Ángel García Mani, la representación de la urbe fue realizada por un grupo específico de productores y directores que como bien dice, fue una generación interesada por temas sociales y procesos urbanos, en particular de la pobreza, explotando el género melodramático, como fue el caso de Gustavo Alatríste Rodríguez con la película de *México ra-ra-ra*²³⁹. Lo interesante de analizar desde el sonido es el proceso de percepción por el que pasa la investigación, la cual reúne memoria, evocación y sensibilidad. Más allá de una reconstrucción espacial, se puede valorar una identidad sonora, donde los sonidos van cargados de significados y cobran relevancia dentro de la interpretación cultural. Aunque se han hecho las preguntas pertinentes, y a partir del 2015 se han realizado cada vez más trabajos acerca de la sonoridad y la cultura, es muy importante resaltar los primeros esfuerzos por abrir la posibilidad de investigación en la academia sobre un nuevo enfoque, el Giro Sensorial Sonoro.

²³⁹ *Ibíd*, p. 66.

Conclusiones

Esta investigación, desde un inicio, tuvo la inquietud de abordar la sonoridad como una herramienta para la interpretación histórica. En esa búsqueda sobre los hallazgos teórico-metodológicos, se pudo identificar la importancia del análisis sonoro desde la primera mitad del siglo XX, y sobre todo, los diferentes tipos de escucha que surgieron a lo largo de ese contexto internacional y nacional, que fue lo que permitió establecer diferentes cuestionamientos sobre el papel de los sonidos en la cultura. Con el surgimiento de un enfoque, que se mantuvo muy unido a los planteamientos de la Antropología Simbólica y la Historia Cultural, apareció el *S sonoro*, el cual se desprende del giro sensorial enunciado por David Howes, apareciendo en la producción de las Ciencias Sociales en la década de los ochenta.

A lo largo del trabajo, se explicó que no se trataba de explorar en su totalidad a los autores que han y siguen aportando al llamado *giro sensorial sonoro*, sino de identificar algunos de los más representativos por su influencia en la posterior escena mexicana, al igual que su importancia desde la categorización que propusieron, la cual sigue vigente en las producciones actuales. De esta manera, en el trabajo se realizó una discusión sobre ciertos conceptos y propuestas dentro de varias disciplinas de las Ciencias Sociales, considerando las ausencias que aún persisten, donde se han construido puentes inter y transdisciplinares para abordar el sonido como parte primordial de la interpretación cultural.

A raíz de los diversos cuestionamientos surgidos, fue el término de Paisajes Sonoros, un concepto que se construyó desde los estudios musicales, propuesto por Murray Schafer en los setenta, el que funcionó a lo largo del texto como hilo conductor, contribuyendo a la parte de interactuar con los aportes desde otras ciencias, de manera que se presentó dicho análisis abordando una escucha intelectual representativa en México: los *Estridentistas* y Salvador Novo en la primera mitad del siglo XX, la Generación de los Grupos y la escena artística alternativa para la segunda mitad del siglo pasado. Los Paisajes Sonoros se

presentaron a manera de contextualizar un cambio de percepción auditiva en ciertos grupos y personajes, lo cual permitió transgredir de manera acompasada pero constante, los espacios culturales y académicos.

Como parte del proceso de sociabilidad en los espacios, considerando lo propuesto por Julio Aróstegui, donde el presente es, antes que nada, una cuestión cultural, la descripción de una escucha intelectual permitió entablar la relación entre los nuevos espacios sonoros distribuidos en la ciudad de México como parte de un ámbito musical académico, que también significó el comienzo de las exploraciones hacia el sonido y la escucha. Una de las primeras justificaciones fue generar conciencia en la escucha y el ambiente sonoro que nos rodea.²⁴⁰ Otro motivo fue el del Arte Sonoro, acogido en México desde inicios de los ochenta, nombres como el de Guillermo Santamarina y Manuel Rocha Iturbide, pronto establecieron redes de gestión que llevó a abrir las primeras salas y festivales sonoros en el país, el lugar que se estableció posteriormente como un enclave sonoro, a manera de archivo, pero también como parte del impulso a la escucha fue la Fonoteca Nacional, con Lidia Camacho en la gestión de esta importante institución. La reapropiación en un interés por lo sonoro desde las disciplinas sociales, pronto complejizó los sonidos como una totalidad en el análisis socio-cultural.

El tercer capítulo “El giro sensorial en México, un fenómeno en construcción”, es parte medular de registrar el establecimiento de un enfoque de investigación en México. A través de nociones como la de sociabilidades y generaciones, se profundizó desde las prácticas de los protagonistas en sus contextos sonoros particulares, hasta el momento que adquiere sentido su inclinación por la sonoridad desde diferentes construcciones, llegando a su profesionalización y participación en la producción que surge a partir de las dos últimas décadas, por lo cual ligaremos a un estudio desde la historia del presente.

²⁴⁰ La Ecología Acústica apareció con la propuesta de Murray Schafer y la UNESCO en la concientización del ambiente acústico que se vive en las grandes ciudades, como parte de uno de los proyectos institucionales.

Para el estudio de caso de los autores del *giro sensorial sonoro* mexicano, se ha realizado una serie de entrevistas, este elemento se utilizó para delimitar un grupo de académicos y creadores dedicados a fomentar la escucha desde las instituciones, pero también a estructurar desde la academia, un camino teórico-metodológico que permita legitimizar el Giro. El trabajo de los intelectuales involucrados y su análisis del lenguaje sonoro, ha permitido experimentar con una serie de recursos como el cine, la literatura, los ruidos de la ciudad y la música, que si bien, se habían utilizado anteriormente, la parte acústica no se había retomado con la centralidad que ahora se manifiesta. Estos elementos fueron puestos a discusión para determinar fronteras, identidades, intercambios simbólicos y políticas públicas, entre otras temáticas, que se construyeron al son de los ruidos, sonidos y silencios de las fuentes de información.

El contenido desarrollado no deja de ser una serie de elementos a considerar para estudios prácticos posteriores, es decir, la producción académica y artística del *giro sensorial sonoro*, sirve como panorámica hasta este momento, en donde el fenómeno de retomar lo sonoro por la Historia, Antropología, Filosofía, Sociología, etcétera, sigue en construcción y revisión constante. Queda claro que falta mucho por estudiar desde esta perspectiva, algunas propuestas interesantes desde el análisis espacial y la identidad de las ciudades desde sus sonidos, las manifestaciones sonoras en los archivos, la identidad y memoria sonora por medio de la historia oral, son algunos de los retos que permanecen en el tintero con respecto al abordaje del fenómeno sonoro.

Archivos

Archivo Arkheia, en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Archivo del Museo de Arte Carrillo Gil, CDMX.

Fonoteca Nacional de México

Archivo del Museo de Arte Modernos, Ciudad de México.

Bibliografía

Aracil, Alfredo, Rodríguez, Delfín, *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte Moderno*, Madrid, España, ISTMO, 1998.

Aróstegui, Julio, “La historia del presente, ¿una cuestión de método?” [versión PDF], en *Actas del IV Simposio de Historia Actual*, Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

Bartra, Roger, *La Jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

Berman Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, Argentina, Siglo XXI, 1989.

Burke Peter, *¿Qué es historia cultural?*, Paidós Ibérica, Barcelona, España, 2006

Cage John, *Silencio*, Madrid, España, Ardora Ediciones, 2005

Chion Michel, *El arte de los sonidos fijados*, España, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha/Departamento de Cultura de la Diputación de la Cuenca, 1991.

Corbin, Alain, *El hombre en el paisaje*, Paris, Francia, Textuel, 2001.

_____, *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*. México, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Cortázar, Julio, *Libro de Manuel*, Madrid, España, Punto de Lectura, 2004.

Cruces Francisco (coord.), "Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología", Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001.

Cué Ana, Fernández Rodrigo (Coord.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, UNAM, México, 2006.

Domínguez Ana Lidia, Ziri6n Antonio (Coord.), *La dimensi6n sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en México*, México, Del lirio, 2018.

Eder Rita, *De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

Geertz Clifford, *La interpretaci6n de las culturas*, Barcelona, España, Gedisa, 2006.

Gonzáles, Luis, *La Ronda de las Generaciones*, México, Secretaría de Educaci6n Pública, 1984.

Hobsbawm, Eric, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Barcelona, España, Crítica, 1998.

Maderuelo Javier, *El paisaje. Génesis de un concepto*, España, Abada Editores, 2005.

Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Santafé de Bogotá, Colombia, Editorial Gustavo Gili, 2003.

Marinetti, Filippo, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, España, COTAL, 1978.

Meneguzzo Marco, *El siglo XX. Arte contemporáneo*", Barcelona, España, Electa, 2006.

Monsiváis Carlos, *La cultura mexicana del siglo XX*, El Colegio de México, México, 2011.

Montero Daniel, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, México, Editorial RM, 2019.

Novo, Salvador, *México. Imagen de una ciudad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967.

_____, *Seis siglos de la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Pandolfi, Sylvia, *De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

Palti, Elias, *Giro Lingüístico e historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998.

Sauer Carl, *La morfología del paisaje*, Polis, Revista de la Universidad Bolivariana, Santiago, Chile, Universidad de Los Lagos, 2006.

Schafer Murray, *El nuevo paisaje sonoro, un manual para el maestro de música moderno* (Traducción de Juan Schultis), Buenos Aires, Argentina, RICORDI, 1969

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

Sloan, Patricia, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017.

Xavier-Guerra François, *México: Del antiguo régimen a la Revolución*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Capítulos de libros

Alÿs, Francis, “Los que llegaron: Francis Alÿs”, en Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017.

Canal, Jordi, *Maurice Agulhon y la historia*, en “Política, imágenes, sociabilidades. De 1789 a 1989”, España, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

Domínguez, Ana Lidia, “A un grito de distancia. Comunidades acústicas y culturas aurales en torno al uso de la voz alta”, en Domínguez Ruíz, Ana L. y Ziri6n Antonio (coord.), *La dimensi6n sensorial de la cultura. diez contribuciones al estudio de los sentidos en M6xico*, M6xico, Universidad Aut6noma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, ediciones del Lirio, 2017.

Feld Steven, *El sonido como sistema simb6lico: el tambor Kaluli*, Francisco Cruces (coord.), “Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicologí”, Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001.

Huizinga Johan, *La emoci6n y la fantasía religiosa*, en “El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos” (Traducci6n de José Gaos), Madrid, España, Alianza Universidad, 1982.

Josten Jennifer, Mathias Goeritz y el Arte Internacional de Nuevos Medios en La década de 1960, en Karla Jasso, Daniel Garza Usabiaga, *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invenci6n en M6xico*, M6xico, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta, Laboratorio Arte Alameda, 2010.

Levín Elías, *La Generaci6n Transparente*, en “Ready Media: hacia una arqueología de los medios y la invenci6n en M6xico” M6xico, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) y Laboratorio Arte Alameda, 2010.

Macías Vania, *Espacios alternativos de los noventa*, en Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina (Coord.), “La era de la discrepancia”, UNAM, M6xico, 2006.

Medina Cuauhtémoc, “Publicando circuitos”, en Ana Cué, Fernández Rodrigo (Coord.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en M6xico 1968-1997*, M6xico, UNAM, 2006.

Debroise Olivier, *Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992*, en Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (Coord.), “La era de la discrepancia”, UNAM, México, 2006.

Josten, Jennifer, “Mathias Goeritz y el Arte Internacional de Nuevos Medios en La década de 1960”, en Karla Jasso, Daniel Garza Usabiaga, *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta, Laboratorio Arte Alameda, 2010.

Novick, Peter, “El proyecto de profesionalización”, en Peter Novick, *Ese noble sueño. La subjetividad y la historia profesional norteamericana*, México, Instituto Mora, 1997.

Ornelas Roberto, *Radio y cotidianidad en México (1900-1930)*, en “Historia de la vida cotidiana en México”, COLMEX y FCE, México, 2006.

P. Myers Helen, *Etnomusicología*, en Francisco Cruces (coord.), “Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología”, Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001.

P. Merriam Alan, *Definiciones de «musicología comparada»: una perspectiva histórico-teórica*, en Francisco Cruces (coord.), “Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología”, Madrid, España, Sociedad de Etnomusicología (SiBe), 2001.

Reyes, Francisco, “Entre la acción directa y la vanguardia: El Estridentismo”, en Jasso Karla, Garza Daniel(Coord.), *(Ready) Media: hacia una arqueología de los medios y la invención en México*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Conaculta, Laboratorio Arte Alameda, 2010.

Russolo Luigi, *El arte de los ruidos*, Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, España, Departamento de Cultura de la Diputación de Cuenca, 1998.

Saborit, Antonio, “Cronología”, en *La vida en “México en el periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortines*, Salvador Novo, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Santamarina, Guillermo, “Los que estaban: Guillermo Santamarina”, en Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017.

Vargas, Eugenia, “Los que llegaron: Eugenia Vargas”, en Patricia Sloan, *Grupos y espacios en México, arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad*, México, Editorial RM, 2017.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Los Grupos: una reconsideración*, en Cué, Ana, Fernández, Rodrigo (Coord.), “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Hemerografía

Bioletto, Natalia, “Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica”, en *Revista Resonancias*, Chile, N° 38, enero-junio 2016.

Calamari, Andrea, Berti, Hugo, *Memorias de la radio. Géneros y rituales de escucha en los orígenes de la radiofonía argentina*, Argentina, XV Congreso de la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de la República de Argentina “Mapas comunicacionales y territorios de experiencia”, 2013.

Eder Rita, *Why a Latin American Art*, California, 1979. Hemerográfico, NG.8.3H, disponible en archivo Arkheia, en el Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, CDMX.

Domínguez, Ana Lidia, “El paisaje sonoro de la Revolución Industrial. El ruido y la convulsión de las sensibilidades colectivas en las ciudades francesas del siglo XIX”, en *Pasado Abierto. Revista del CEHis* 9 [En línea], 2019.

Feld Steven, *Una acustemología de la selva tropical*, Revista Colombiana de Antropología [pdf], 2013.

Howes David, *El creciente campo de los estudios sensoriales*, Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpo, Emociones y Sociedad, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, p. 13.
<http://www.relaces.com.ar/fullissue/RELACES-N15.pdf>

Irmgard Bontinck, Desmond Mark, *Máquinas + Pop = Demasiados decibelios*, “El mundo del sonido. Los sonidos del mundo” en revista El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo, XXIX, Francia, UNESCO, 1976.

Mannheim Karl, *El problema de las generaciones*, Madrid, España, Revista REIS No. 68.

Ramos Julio, *Disonancia afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage*, RECIAL Revista del CIFYH área de letras (electrónica), Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 2017.

Reynaud Berenice, “La nueva música norteamericana”, revista *Artes Visuales*, México, 1980.

Romo Zamudio, Fabián, *Entre lo analógico y lo digital*, México, Dirección General de Servicios de Cómputo Académico, UNAM, 2004.

Schafer Murray, *El mundo del sonido. Los sonidos del mundo*, Paris, Francia, El Correo revista, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura (UNESCO), 1976.

Westerkamp Hildegard, *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro - Explorando conexiones y diferencias* (Traducción Grupo Paisaje Sonoro), [Versión pdf], en “Anthologie: Multisensuelles Design”, Halle, Alemania, Peter Luckner Editorial, 2002

Tesis

Cambrón, Miguel Ángel, *Sociofonía, identidad y conflicto. La vida sonora de la Part Alta de Tarragona*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Antropología, Universidad Rovira I Virgili, España, 2011.

Lara, Rossana, *Poner la escucha en corto circuito*, México, Tesis para optar por el grado en Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Rodríguez, Perla Olivia, *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México* (Tesis doctoral), Madrid, España, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 212.

Recursos electrónicos

Acuña, Carlos, *¿Por qué están de regreso los cassettes?*, México, *Revista Chilango*, 2017. Consultado el 02 de julio de 2019: <https://www.chilango.com/musica/por-que-estan-de-regreso-cassettes/>

Amondaray, Milagros, *A diez años del Kid A*, México, *Revista RollingStone*, 2010. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/a-diez-anos-de-kid-a-nid1311236>.

Bartra, Bruno, *Identidades subterráneas: el mapa sonoro y la identidad cultural*, México, Este País, 2019. <https://estepais.com/impreso/identidades-subterraneas/>

Cantú, Violeta, Chamorro, Arturo, *La Etnomusicología una nueva disciplina*, México, Nexos, 1978. Consultado el 31 de agosto de 2019: <https://www.nexos.com.mx/?p=3130>.

Deráin Ferrat, Sebastián, *Semblanza*. Doctora Lidia Camacho Camacho, México, *Revista MEC-EDUPAZ*, Universidad Autónoma de México, 2016, p.3. <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.revistas.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/viewFile/57188/50739>. (20 de julio de 2018).

González, Jimena, “¿Cómo llegó el primer auto a México?”, en *El Universal* [en línea], 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/autopistas/2016/08/15/como-llego-el-primer-auto-mexico>

González, Verónica, *El Universal Ilustrado cumple cien años. Testigo de una época*, en *Revista de la Ciudad de México* [en línea], 2017, <
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/17654/20984>.

Hernández Rolando, *ADN, DDT, ITT, TNT y RTP: las obras con sonido del No Grupo (II)*, Revista Sulponticello, 2017. Revisado el 12 de septiembre de 2018 en:
<http://www.sulponticello.com/adn-ddt-itt-tnt-y-rtp-las-obras-con-sonido-del-no-grupo-i/#.W5lcPOhKjIU>

Melchor, María del Refugio, *El ‘playlist’ mató a la estrella de radio*, México, El Financiero, 2015. <https://www.elfinanciero.com.mx/after-office/el-playlist-mato-a-la-estrella-de-radio>

Gilberto Molina, *Rock 101 celebra 34 años con la mira puesta en la web*, México, El Universal, 2018. Consultado el 28 de agosto de 2019:
<https://www.eluniversal.com.mx/espectaculos/musica/rock-101-celebra-34-anos-con-la-mira-puesta-en-la-web>.

Karam, Tanius, *Dos Debates para un Currículo en Comunicación y Cultura: El caso de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México*, México, en Revista “Razón y Palabra”, 2005.
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/tkaram.html#1> (30 de agosto de 2019).

Sección Especial, “Raymond Murray Schafer. A 84 años de su nacimiento”, Ciudad de México, 2017.

<https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/seccionesespeciales/semblanzas/murray-schafer>

La redacción, *Espacio de experimentación sonora, en el MUAC*, en Revista Proceso, México, 2010. <https://www.proceso.com.mx/108947/espacio-de-experimentacion-sonora-en-el-muac>

María Scherer, “Yo nací en la izquierda”, México, El Financiero, 2014. <https://www.elfinanciero.com.mx/retrato-hablado/yo-naci-en-la-izquierda>

Woodside Julián, *La historicidad del paisaje sonoro y la música popular*, Trans, Revista transcultural de música, no. 12, Sociedad de Etnomusicología, 2008. <http://www.redalyc.org/pdf/822/82201221.pdf>

Página oficial de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha, México, 2016. <https://resemx.wordpress.com/>

Página del *Canadian Music Centre* (CMC), “Barry Truax Biography”, Canadá. Consultado el 09/03/2019: <https://www.musiccentre.ca/node/37342/biography>

Portal de la Universidad del Claustro de Sor Juana. <http://www.ucsj.edu.mx/conocenos/presentacion/acerca-de-la-universidad.html>

Portal de la Universidad McGill- Queens University Press, Vancouver, Canadá. <https://www.mqup.ca/sonic-experience-products-9780773529427.php>

Portal de la Universidad *Simon Fraser*, “Sonic Research Studio”, Vancouver, Canadá. <https://www.sfu.ca/sonic-studio.html>

Entrevistas



Entrevista 1. Bruno Bartra (etnomusicólogo), audio 48' 59'', Ciudad de México, Fonoteca Nacional, 25 de febrero de 2019.



Entrevista 2. Ángel Armenta López (Gestor Musical), audio 28'32'', Ciudad de México, Fonoteca Nacional, 26 de febrero de 2019.



Entrevista 3. Gabriel Macías (etnomusicólogo), audio 43'11'', Ciudad de México, "Chesters", Av. División del Norte", 28 de febrero de 2019.



Entrevista 4. Jorge David García Castilla (musicólogo), audio 46'44'', Ciudad de México, Facultad de Música, 27 de mayo de 2019.



Entrevista 5. Elías Lavin Barón Rojo (comunicólogo), audio 1:10':39'', Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco, 28 de mayo de 2019.



Entrevista 6. Julián Woodside (historiador), audio 1:35':58'', Ciudad de México, Col, Narvarte, 29 de mayo de 2019. [parte 1]



Entrevista 7. Miguel Ángel García Mani (historiador), audio 59'20'', Ciudad de México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 30 de mayo de 2019



Entrevista 8. Ana Lidia Domínguez (antropóloga), audio 1:46':02'', Ciudad de México, Col. Roma (Café Cardinal en la calle Córdoba), 23 de julio de 2019.

ANEXOS

Cuadros

Cuadro núm. 1

Nombre

Semblanza

Elías Barón Levin Rojo	<p>Ciudad de México. Miembro de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha (México), RESEMX. Doctor en Ciencias Sociales por la UAM-Xochimilco maestro en Tecnología Educativa por el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la UAM Xochimilco. Es profesor titular de la Licenciatura en Comunicación de la UAM-Xochimilco. Fue creador del área de video del Museo de Arte Carrillo Gil. Es el primer curador especializado en arte electrónico del país y uno de los primeros curadores mexicanos en incorporar el sonido y el Arte Sonoro al ámbito museístico y expositivo. A partir de 2009, como académico investigador de la UAM X, creó al interior del área de investigación “Comunicación Transdisciplinaria y Convergencia de Medios”, el proyecto Espacio Sonoro, un nodo de exposición y experimentación de las sonoridades cuyo centro es un escenario para la exhibición de proyectos sonoros al aire libre. Ha propuesto una metodología de investigación social a través que denomina <i>Fonotropía</i>, mismo que se basa en la comprensión del sonido real y referido como capaz de generar figuraciones sonoras representativas.</p>
Otto Castro	<p>Costa Rica, 1972. Doctorante del programa de Tecnología Musical de la Universidad Autónoma de México, Maestro en Artes por la Universidad de Costa Rica, Maestro en Tecnología Musical por la UNAM, Licenciado en composición por la Universidad de Costa Rica. Su trabajo ha desembocado en tres vertientes: composición, investigación y como artista sonoro. Algunos de sus textos son, <i>La composición musical en Costa Rica: ¿Hacia dónde nos lleva?</i>, <i>La ciudad como fuente de sonido para la creación sonora</i>, <i>Paisaje sonoro urbano: nuevas estrategias de transición para la composición acusmática</i>. Ha participado en distintos espacios, entre</p>

	ellos, La Casa del Lago, Chapultepec, México, la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de México y el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS) en Morelia, Michoacán, con obras de carácter transdisciplinario como “Conciertos expandidos” y “Conciertos expandidos III”.
Ana Lidia Domínguez Ruiz	Ciudad de México, 1974. Fundadora de la RESEMX. Es doctora en Ciencias Antropológicas por la UAM-Iztapalapa, maestra en Antropología Social por la ENAH y licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de las Américas-Puebla. Desde el 2002 se dedica al estudio del sonido y la escucha. Ha publicado e impartido conferencias tanto en México como en el extranjero sobre antropología sonora y de los sentidos, ruido y cultura urbana, violencia acústica, comunicación sensible, proxémica acústica, culturales aurales y sociología de los sentidos. Es autora del libro <i>La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad</i> (Miguel Ángel Porrúa/UDLA, 2007), uno de los trabajos pioneros sobre estudios sonoros en México. Actualmente trabaja en el proyecto de investigación titulado <i>La historia cultural del grito: la tecnología de la voz alta</i> . Coordina con Antonio Zirión del libro colectivo en ciernes titulado: <i>La dimensión sensorial de la cultura: diez contribuciones a los estudios sensoriales en México</i> .
Bruno Bartra	Ciudad de México, 1980. Doctorante en Etnomusicología por la Universidad de Nueva York, Maestro en Etnomusicología por la Universidad de Nueva York, Licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma de México. Dj y fundador de la banda “La Internacional Sonora Balkanera”. A la par, se desempeña como periodista de música y cultura en periódicos como Reforma, El Universal, en espacios como TvUNAM, y en revistas como Este País y Letras Libres. Publicó el libro: <i>Fronteras reconfiguradas. Balcanes mexicanos, hip-hop chicano, jarocho estadounidense y las nuevas nociones de patria</i> . Bruno Bartra en 2018. Actualmente es coordinador del Mapa Sonoro de la Fonoteca Nacional.
J. Julián Woodside Woods	Ciudad de México, 1983. Miembro de la RESEMX. Es semiólogo e historiador. Doctorante en Literatura Comparada (Posgrado en Letras / UNAM); maestro en Historia (FFyL / UNAM) y licenciado en Comunicación Social con especialización en semiótica intertextual

	<p>(UAM-X). Se ha dedicado a la investigación de fenómenos sonoros y musicales y su relación con procesos creativos, mediáticos y de construcción de identidad y memoria colectiva. Su tesis de licenciatura (El impacto del sampleo en la memoria colectiva) aborda la manera en la que objetos sonoros repercuten en procesos creativos, artísticos y culturales; mientras que la de maestría (Construcción de identidad. Una aproximación desde el paisaje sonoro y la música popular) consiste en una propuesta historiográfica para analizar procesos de identidad, discriminación e historicidad a partir de lo sonoro y lo musical, siendo el último capítulo un estudio de caso sobre dichos fenómenos en México. Actualmente desarrolla como proyecto doctoral la idea de una retórica transmedial, analizando procesos y dinámicas de retorización presentes en distintas convenciones mediales (incluyendo las sonoras), los cuales son remediados a través de distintos contextos semióticos y soportes mediáticos. Cuenta con múltiples publicaciones, algunas de estas son: <i>Lenguaje sonoro: identidad y construcción de sentido a partir del diseño sonoro y la música</i>, <i>When soundscape becomes music: a semiotic approach to sampling</i>, <i>La historicidad del paisaje sonoro y la música popular</i>. Actualmente redacta dos libros, uno sobre la historia del sampleo y el reciclaje cultural y artístico y otro sobre la historia del video, el cine y la televisión musical en México; y además publica periódicamente ensayos de divulgación en diversos medios especializados en música y cultura.</p>
Gabriel Macías Osorno	<p>Ciudad de México, 1983. Doctorante en Historia por la UAM-Iztapalapa, Maestro en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de México, Licenciado en Etnomusicología por la Universidad autónoma de México, Licenciado en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. A la par desarrolló estudios musicales en Flamenco desde temprana edad. Colaboró con la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en el área de radio de donde derivó el festival <i>Kasahast Vanut</i> que fue punto de encuentro de las prácticas musicales indígenas en contextos rituales, hasta otro tipo de expresiones como rock, hip hop,</p>

	<p>etcétera. Fue beneficiario del programa Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Su proyecto actual parte de la memoria sonora en el Cine de Oro mexicano donde se inserta la cultura del Flamenco, donde hubo una influencia y participación importante en la industria cinematográfica del país.</p>
<p>Jorge David García Castilla</p>	<p>Ciudad de México, 1985. Miembro de la RESEMX. Licenciado en composición musical por el Conservatorio de las Rosas, Maestro y Doctor en Musicología por el Posgrado en Música de la UNAM. Su trabajo está actualmente enfocado en dos líneas: por una parte, en los estudios vinculados con la antropología del sonido, el ruido y el paisaje sonoro, y por otra parte en los que versan sobre el impacto que las tecnologías tienen en el campo de la creación musical, la percepción y particularmente en las formas de escucha. En lo referente a su perfil compositivo, mantiene una constante actividad como compositor y sonidista de proyectos de danza y teatro, al mismo tiempo de escribir y presentar esporádicamente obras de concierto. Actualmente trabaja como profesor de tiempo completo en la Facultad de Música de la UNAM, y como profesor de asignatura en el Posgrado en Antropología Social de la ENAH.</p>
<p>Miguel Ángel García Mani</p>	<p>Ciudad de México, 1984. Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de México, Maestro y Doctor en Historia por el Instituto Mora, donde trabajó cuestiones del sonido y paisaje sonoro desde la historia cultural. Su tesis de Maestría, <i>La representación de paisajes sonoros de la ciudad de México en el cine, 1952-1976</i>, y su tesis de doctorado, <i>Todo depende del oído con que se escucha: Paisajes sonoros de la Ciudad de México en películas mexicanas, 1948-1968</i>, son textos que desde la historia proponen una línea de investigación basada en fuentes que retoman el sonido como objeto de investigación, pero que también hacen análisis de la escucha, contextualizando así el paisaje sonoro.</p>

Fuente: La información se retomó de la página de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha, consultada el 21 de julio de 2019: <https://resemx.wordpress.com/>.

Información obtenida de la página del artista sonoro Otto, consultada el 21 de julio de 2019:
<https://ottocastro.com/#>

Información obtenida de las entrevistas a los autores: Bruno Bartra, 25 de febrero de 2019; Gabriel Macías Osorno, 28 de febrero de 2019 y Miguel Ángel García Mani, 30 de mayo de 2019.

Cuadro 2.

Universidad	Carrera	Currículo periodo 1
Universidad de las Américas, (UDLAP) Puebla.	Comunicación y producción de medios	<p>-Tecnologías de la información en la construcción del conocimiento.</p> <p>-Lengua extranjera I</p> <p>-Optativa de estudio general de matemáticas.</p> <p>-Teorías de la comunicación</p> <p>-Fundamentos de la comunicación.</p> <p>-Fundamentos de la imagen digital.</p>
Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Xochimilco.	Licenciatura en Comunicación Social	<p>-Procesos de Comunicación Social y Cultural - Comunicación Gráfica.</p> <p>-Ideología, Poder y Estrategias Discursivas- Producción Audiovisual: Fotografía.</p> <p>-Escritura y Comunicación- Periodismo.</p>

			-Modelos y Estrategias de Radiodifusión-Producción sonora. -Cinematografía y Procesos Culturales- Producción Audiovisual I. -Televisión y Procesos Culturales- Producción Audiovisual II.
Universidad México	Autónoma de	Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.	-Introducción al Pensamiento Social y Político Moderno -Construcción Histórica de México en el Mundo I (1808-1946) -Economía -Consulta de Fuentes y Lectura Numérica del Mundo -Comprensión de Textos y Expresión Oral -Lenguaje, Cultura y Poder

Fuentes: Cada uno de los planes de estudios fue consultado en las páginas oficiales de las instituciones correspondientes. Consultado el 30 de agosto de 2019.

Códigos QR



Código QR 1. Valerio Saggini, “Intonarumori”, Thereminvox, art, Technology & Gesture, 2004.
<https://www.thereminvox.com/article/articleview/116.html>, (11 de julio de 2019).



Código QR 2. Jefferson Anglesorath, 2011. Ópera prima de Pierre Schaffer, *Sinfonía para un hombre solo*, primera ópera concreta, creada y silbada, (09 de febrero de 2019).



Código QR 3. Alessandro Valiante, “Temazcal”, composición de Javier Álvarez para maracas y sonidos electroacústicos, 1984. (12 de noviembre de 2018).



Código QR 4. Murray Schafer, *Harbour ambience* (1973), paisaje sonoro del Puerto de Vancouver, Audio, Fonoteca Nacional, (11 de marzo de 2019).



Código QR 5. Murray Schafer, *Harbour ambience* (1996), paisaje sonoro del Puerto de Vancouver, Audio, Fonoteca Nacional, (11 de marzo de 2019).



Código QR 6. Diana Valadez, *Posada tradicional en el Barrio de la Cruz*. Querétaro, Audio, diciembre 2018.



Código QR 7. Luis Quintanilla (alias kyn Taniya), “...IU IIIUUU IU... (1924)”, en *Modos de oír. Prácticas de arte y sonido en México*, Ex Teresa Arte Actual, Laboratorio Arte Alameda, 2018-2019.



Código QR 8. Este código contiene la participación de Tito Rivas en el espacio denominado “La Habitación del Ruido”, en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Tito Rivas, Morris Trujillo, *La Habitación del Ruido*, México, El Claustro TV, El Claustro de Sor Juana, Colegio de Comunicación, 2016.