

Tecnología y modos de escucha: Tres viajes en el tiempo

Claudio Eiriz ⁽¹⁾

Resumen: Esta ponencia es un intento de enriquecer las categorías destinadas a comprender la producción, circulación y utilización de las creaciones sonoras. Los cambios vertiginosos que se han dado en la tecnología del sonido durante las últimas décadas nos invitan a interrogarnos acerca de las relaciones entre los modos de producción sonora, las posiciones de escucha, los avances técnicos y la manera que tenemos de pensar el sonido mismo. Para ello se expondrá una breve historia de los artefactos destinados a registrar el sonido y las consecuencias que estos hallazgos tuvieron especialmente en la música durante la primera mitad del siglo XX. Finalmente nos propondremos hacer algunas consideraciones de las relaciones entre las posibilidades que nos brinda la tecnología del sonido y las concepciones acerca de lo sonoro en el siglo XXI.

Palabras clave: sonido - escucha - tecnología del audio - autómatas sonoros - gramófono - música - Pierre Schaeffer.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 151-152]

⁽¹⁾ (UNLZ), Posgraduado en Semiología Músico, Psicopedagogo, Licenciado y Profesor en Ciencias de la Educación de la Música (UBA). Áreas de interés: Análisis de las relaciones entre la imagen y el sonido; Aculogía; Didáctica de la Música y Semio-Epistemología. Profesor de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, de la Facultad de Psicología de la Universidad Abierta Interamericana, de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires y de la Facultad de Kinesiología y Fisioterapia de la Universidad Juan Agustín Maza de Mendoza.

Los días se desgranán en minutos y zumban como moscas que vuelan de nuevo hacia la muerte; cada momento es una ventana sobre el tiempo. (Thomas Wolfe: El ángel que nos mira)

Los anillos parlantes

En el film *La máquina del tiempo* de 1960 una adaptación del libro homónimo de H.G. Wells¹, su protagonista George (Rod Taylor) viaja con su máquina del tiempo hasta el año 802.701. Muy a pesar de sus expectativas, encuentra una sociedad de clases: los Morloks y los Eloi. En un principio; George supone que los Eloi son la clase dominante y que los Morloks son sus esclavos –puesto que– trabajan para ellos, en el subsuelo de la aldea. Los Eloi viven una vida paradisíaca, solo juegan, hacen el amor, se bañan en el río y comen unas frutas exquisitas y extrañas. En tanto los Morloks, trabajan misteriosamente en un mundo subterráneo. Ahora bien, el viajante manifiesta su sorpresa ante el hecho de que, entre los Eloi, no hay ancianos. Finalmente, la historia develará que los Eloi son una suerte de ganado del que se alimentan los Morloks. Estos últimos producen las condiciones materiales de vida de los Eloi para su propio consumo. Por su parte, los Eloi no tienen memoria del pasado ni proyección hacia el futuro, viven sin noción del tiempo y gozan hasta transformarse en el banquete de los Morloks. Es así como los Eloi no llegan a viejos. Seguramente, el lector estará preguntándose cuál es el interés que tiene la adaptación filmica de una novela en un escrito dedicado al sonido. Responderemos que nos interesa destacar que una de las diferencias entre el libro de Wells y la versión cinematográfica está dada por las distintas maneras en que el protagonista infiere las relaciones de poder de la sociedad del futuro. Y que por otra parte, en estas modificaciones, el sonido toma un papel preponderante en aquel descubrimiento. Esto nos dará pié para reflexionar acerca de lo sonoro y de las escuchas en relación con las tecnologías.

En el libro de Wells, el viajante en el tiempo infiere paso a paso, la estructura de funcionamiento de la sociedad del futuro. Sin embargo, en la adaptación filmica de 1960, se entera de los acontecimientos históricos que sedimentaron en esa particular estructura social a partir de la información que suministran unos extraños anillos giratorios que hablan. En la versión cinematográfica, el tipo de razonamiento de la ciencia y la lógica es reemplazado por la súbita información que le proveen esos anillos parlantes.

En la novela, el protagonista infiere qué clase de sociedad es aquella y cómo pudieron ocurrir las cosas para llegar hasta allí, según unos saberes que trae del pasado y algunos indicios que va encontrando en la aldea. Es decir, el viajante en el tiempo porta unos saberes (episteme) acerca de las estructuras de las sociedades y que a su turno, le hará posible confirmar o refutar sus hipótesis por medio de la información que le suministran sus sentidos (cuando baja al subsuelo de los Morloks huele a sangre, etc.). Para expresarlo en términos de inferencias lógicas, el viajante hace uso de una Reglas, observa unos Rasgos, y obtiene un Caso². En esto, la novela no se diferencia de otras policiales positivistas de finales del siglo XIX³.

En el film, en cambio, basta con hacer girar los anillos parlantes para obtener la información buscada, puesto que hay un registro de voces del pasado que nos relatan la historia. Es

como si para la época en la que el film fue pergeñado (los años '60), los razonamientos y la observación ya no bastaran para hallar la verdad de los hechos, se necesitaba, además, que esa voz acusmática⁴ la garantizara. En este giro cartesiano de la versión cinematográfica (Algo-Dios-que no nos engaña y que nos garantiza la verdad de todo conocimiento claro y distinto, etc.) la voz de la historia toma su relevo.

En el film, esos anillos prefiguran los soportes digitales que utilizamos en el siglo XXI. La información alojada en los anillos no es tangible, los aros son el aparato de lectura y el soporte mismo. Son el perfeccionamiento de las *talking machines* tal como se las denominaba a finales del siglo XIX y de los que hablaremos más adelante.

No hay otro soporte que registre la historia que no sean esos anillos. Los libros se han convertido en polvo, solo queda la voz que emana de los anillos parlantes que los Eloi, además, no entienden⁵. Pero hay que hacer notar que el dispositivo solo funciona, a condición de que haya alguien que comprenda lo que los anillos dicen. Lo paradójico es que ese artefacto diseñado para que en el futuro recuerden una historia olvidada, solo funciona con un sujeto que pertenezca al pasado, que tenga los esquemas previos que puedan hacer inteligible lo que los anillos dicen. Como los Eloi han *olvidado* el pasado –o a lo mejor ni siquiera lo tienen inscripto–, el artefacto mismo deja de tener sentido para ellos. Uno está tentado a pensar que quienes diseñaron los anillos parlantes sabían que alguien del pasado iba a viajar al futuro. El viajante en el tiempo estaba presupuesto en el mismo dispositivo: el futuro lo estaba esperando.

El homo Audiens

Cuando la filosofía pinta con sus tonos grises, ya ha envejecido una figura de la vida que sus penumbras no pueden rejuvenecer, sino sólo conocer; el búho de Minerva sólo alza su vuelo en el ocaso.
(Hegel, *Principios de la filosofía del derecho*)

Nos sumamos en este escrito a una serie de trabajos que desde los inicios del siglo XXI se ocupan de lo que podríamos llamar una antropología de la escucha, o una antropología del sonido, cuyo objeto es el Homo Audiens: el hombre en relación con su hábitat sonoro⁶. En el libro *The audible past* (2003)⁷, Sterne plantea que hay una proliferación de estudios acerca del sonido que aún están desconectados: “Hay una amplia literatura sobre la historia y la filosofía del sonido. Sin embargo, sigue siendo conceptualmente fragmentada”. Existe una desconcertante variedad de historias sobre el habla, la música, la tecnología y otros temas relacionados con el sonido que en el futuro podrían articularse. “Sabemos que las partes se alinean de alguna manera, sabemos también que se pueden conectar, pero no estamos –concluye Sterne en el mismo texto– seguros de cómo se vinculan entre sí” (Sterne, 2003, p. 5).

Sin embargo, también creemos que en los últimos años, se vislumbra un esfuerzo por realizar esa conexión, planteando el problema desde una visión antropológica de lo sono-

ro. Prueba de ello son los intentos realizados por investigadores hispano-parlantes como Rivas (2017; 2018), Ochoa (2011) y *La orquesta del caos* (2005), entre tantos otros. Intentaremos aquí, esbozar algunas reflexiones acerca de estos temas, y acaso aportar alguna idea nueva. Para ello –y porque circunscribimos este escrito a las relaciones entre los avances técnicos y las costumbres– es necesario realizar un breve esbozo de la historia de la tecnología sonora. Antes que nada, aclararemos cuál es sentido que le damos a este término. Tecnología no es –como se cree comúnmente– el mero estudio de los artefactos en su aspecto técnico. Tal como lo plantea Tito Rivas, el término tecnología:

... es el resultado de conjugar la raíz griega tecnos (τοχνη), ‘técnica’, con el verbo logía (λογια), logos, ‘razón, tratado, dicción, pensamiento’. Una «ciencia o estudio de las técnicas o de lo técnico (...) En ese sentido, la tecnología podría ser entendida más como un discurso, o mejor dicho, como una red de discursos que se pone en activación cuando se opera una técnica (Rivas, 2018, p. 138).

Es decir, la tecnología no trata solo de las características técnicas de los artefactos, sino más precisamente, es el estudio, la reflexión sobre la técnica y sus condiciones de posibilidad. Uno de los discursos más trillados respecto de los vínculos entre los artefactos y la cultura es el del determinismo técnico. Es decir, la idea de que, a partir de la aparición de un nuevo artefacto técnico, cambian las costumbres de las personas. Sin embargo, es posible –como veremos más adelante– problematizar esta idea.

Solo para ejemplificar esta concepción del determinismo técnico, voy a remitir a un libro de Paul Collaer (1961). Este autor realiza una comparación de la situación de la vida musical *académica* entre fines de siglo XIX y mediados del siglo XX, en Europa Occidental. Este ejemplo puede ilustrar el impacto que los avances de orden técnico tuvieron –en apariencia– en las características de la vida musical experimentadas por alguien que –además de especializarse en temas musicales– había vivido durante ese lapso de tiempo.

Si la música de 1950 a 1960 – dice Collaer– se opone radicalmente a la de 1880 o 1900, es en primer lugar porque medio siglo ha bastado para que el mundo europeo occidental pasara de la civilización agrícola y de su cultura a una civilización industrial y a una cultura urbana (1961, p. 24).

Luego, agrega que los progresos técnicos conmovieron las relaciones sociales. En el caso de la música, este autor dice que desde 1930, la vida musical sufrió una conmoción que se aceleró y alcanzó su desarrollo cabal desde 1945.

Entre los cambios más significativos señala los siguientes:

- El cine sonoro toma el lugar de la ópera de repertorio. El cine sonoro se adaptaba mejor que la ópera a la complejidad de la vida contemporánea. Era un espectáculo que se podía ver a cualquier día y a cualquier hora.
- La radio llegó justo a tiempo para satisfacer a los melómanos que habitaban en los alrededores de los centros urbanos y “(...) preferían no volver a la noche al corazón de la

ciudad después de un día de trabajo nervioso y demasiado intenso” (Collaer, 1961. p. 28) Además, las emisoras de radio ofrecían programaciones de música, era más abundante y rica que las que podían ofrecer las sociedades de conciertos. La radio tenía la posibilidad de segmentar el mercado de modo tal que podía colmar todos los gustos. Tanto se podía encontrar canciones de la edad media, como música barroca o músicas africanas y asiáticas, entre otras manifestaciones.

- Gracias a la democratización del automóvil –plantea Collaer– se acentuó la deserción de la sala de conciertos. El tiempo libre se consagró más al *week-end*, lejos de la ciudad, que a la salida a conciertos.

- El disco moderno provocó que se perdiera la costumbre de ejecutar música. Tanto el canto como la ejecución de los aficionados disminuyeron en la vida familiar. Si al principio del siglo XX, en las clases acomodadas de Europa continental, en general se practicaba la música, a mediados de siglo, su participación fue haciéndose más receptiva y pasiva.

- Esto último también implicó que la enseñanza musical pasara de velar por una cultura musical general a dedicarse exclusivamente, al virtuosismo musical.

Collaer atribuye la causa de estos cambios decididamente, a factores de orden técnico:

Los factores que provocaron este cambio radical fueron de orden técnico. Cronológicamente, fueron al principio el desarrollo del cine sonoro y de la radio, después del perfeccionamiento de las técnicas de grabación, sobre todo a partir del momento en que se pusieron en venta los discos de larga duración y de alta fidelidad; en tercer lugar, la democratización del automóvil. La intervención de estos diversos factores se realizaron progresivamente pero sus efectos se hicieron sentir con rapidez (Collaer, 1961, p. 26).

Más allá de que –en el texto citado– Collaer deja muy clara la relación de causalidad artefactos-costumbres, es fácil ver que, al querer describir los presuntos efectos de la técnica en las costumbres, termina reconociendo que es una cierta disposición de las otras dimensiones de la vida social, las que parecieran ser su causa y no su efecto. Si el cine sonoro se adaptaba mejor que la ópera a la complejidad de la vida contemporánea para satisfacer una necesidad de los melómanos, es una prueba que la causa de que el cine hubiera tenido éxito no se debe –al menos únicamente– a una razón de orden técnico.

En todo caso, se podría pensar también en las condiciones de posibilidad que permitieron que un determinado artefacto emergiera y tenga sentido en un determinado momento.

En este sentido, Sterne nos ayuda a delimitar el problema. En su texto plantea que la tecnología básica para hacer fonógrafos (y, por extensión, los teléfonos), ya existían antes de su invención. “Entonces, ¿por qué surgieron las tecnologías de reproducción de sonido en el momento en que lo hicieron? ¿Y no en algún otro momento? ¿Qué los precedió que los hizo posibles, deseables, efectivos y significativos? ¿En qué medio moraron?” (2003, pp. 1-2).

Este autor detecta que la aparición del fonógrafo, por ejemplo, no es independiente ni aislada de un grupo de enunciados médicos y científicos del siglo XIX. Por entonces, ya unas prácticas específicas de escucha habían moldeado la percepción en dirección a propósitos determinados.

Podríamos pensar, por ejemplo, que tanto el fonógrafo como la radio, fueron la cristalización o el síntoma de todo eso que Foucault denominó, “dispositivo”⁹.

Durante la Ilustración y en adelante –dice Sterne–, el sentido del oído se convirtió en un objeto de la contemplación. Fue medido, objetivado, aislado y simulado. Las técnicas de audición desarrolladas por médicos y telegrafistas caracterizaron la medicina científica y las primeras versiones de la burocracia moderna. El sonido fue mercantilizado; se convirtió en algo que podía ser comprado y vendido (2003, p. 3).

Unas prácticas de escucha ya habían sido reconfiguradas a partir de las prácticas médicas y telegráficas que hicieron tomar al oído una posición nueva mucho antes de que aparecieran las máquinas de reproducción del sonido y la radio. Si el sonido pudo ser aislado, manipulado, comprado y vendido, la escucha tuvo que haberse reconfigurado y multiplicado. Podríamos decir que ese oído diversificado y moldeado estaba a la espera de nuevos artefactos. Pero no un oído individual, sino más bien en función de una auralidad colectiva. Como expresa Marisabel Savazzini:

No escuchamos en soledad, no hay una oreja, sino todas las orejas, no hay una sola interpretación, sino todas las interpretaciones constituyendo una nueva especie dentro de tantas posibles formas taxonómicas para reconocer la escucha: una auralidad colectiva (...) No en términos de Gran Oreja Universal, de manera tal de tejer enunciaciones universales para todas las culturas, sino retomando a Geertz, pensar en una cultura en minúsculas, pequeña y particular, de una comunidad determinada, de un lugar y espacio singular, de manera tal, que esa escucha no esgrima condiciones universales para todos, sino sea portadora, por su condición ontológica, de una singularidad, de una subjetividad epocal, en donde podamos trazar ciertas similitudes, rasgos y pinceladas, que nos unan, pero también otras que nos diferencien, que nos distancien, tanto en lo sustantivo como en las formas de relación (Savazzini, 2012, p. 139).

Se podría pensar en términos lacanianos que habría un sujeto que se supone que escucha, un gran Otro de la escucha, la historia sedimentada de las interacciones sociales de múltiples prácticas aurales. O también, nuevos y diversos *juegos de lenguaje* de lo sonoro.

Cada invención técnica es una descentración de una práctica social. Por ejemplo, si un médico auscultaba a un paciente poniéndole la oreja en su espalda, la invención del estetoscopio ofició de oreja que, en alguna medida, comenzó a escuchar en lugar del médico. El estetoscopio facilitó y enfatizó la percepción de cualidades del sonido pertinentes para inferir el diagnóstico. Se puede decir también que los aparatos para registrar el sonido fueron una extensión, un descentramiento de la memoria auditiva: Comenzaron a recordar los sonidos del pasado por nosotros.

En un momento dado –por la emergencia de ciertos acontecimientos– se redefine lo que es posible “hacer sonar” tanto como lo que es posible escuchar. Cada cultura en algunos

tramos de su historia fija de antemano sus esquemas perceptivos. Los artefactos que inventamos están entramados y articulados a esos esquemas.

Los códigos fundamentales de una cultura –los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas– fijan de antemano los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los cuales se reconocerá. En el otro extremo del pensamiento, las teorías científicas o las interpretaciones de los filósofos explican por qué existe un orden en general, a qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este orden y no aquel otro. Pero entre estas dos regiones tan distantes reina un dominio que, debido a su papel intermediario, no es menos fundamental: es más confuso, más oscuro, y, sin duda, menos fácil de analizar (Foucault, 1984, p. 5).

Agamben (2011) plantea –abrevando en Foucault– que un dispositivo es un caso mucho más general que la episteme. El dispositivo articula instancias tan heterogéneas como discursos, instituciones, edificios, leyes, prácticas, proposiciones filosóficas, lo lingüístico y lo no lingüístico, etc. Es la red misma que incluye y articula todos estos elementos, y que, además, responde a *una emergencia de un determinado momento*.

Tito Rivas –reconfigurando el concepto de Foucault para aplicarlo a lo sonoro–, plantea la noción de dispositivo aural del siguiente modo:

Se trata del trazo, huella o escorzo que resulta del encuentro, diálogo o choque, usualmente repetido, entre un discurso sonoro y una práctica de escucha. La producción y repetición reglamentada, contextual, de ciertos sonidos –y no otros– va formando un modo de escucha, un contorno de expectativa que el discurso satisface o no (Rivas, 2017, p. 6).

En términos de dispositivo aural, creemos que hay que poner en danza tres espacios. O mejor, que todo artefacto técnico se da en el marco que articula tres lugares: las interacciones y las prácticas concretas (positividades), las explicaciones que se dan a esas positividades (episteme: que es lo que determina qué lo verdadero y lo falso) y un espacio intermediario, más confuso y oscuro como diría Foucault⁹.

Todo aparato técnico está articulado en torno a una cosmovisión y a un conjunto de prácticas que le anteceden. Por ello, al reconstruir la historia de los artefactos no basta con estudiarlos solamente como resultado de los avances técnicos. Todo artefacto emerge en un momento dado, en el seno de una red de discursos y prácticas que son en última instancia, su síntoma.

Creemos que el film ilustra con claridad lo anteriormente expresado. Los anillos parlantes no significan nada para los Eloi. Si bien esto parece una obviedad, es necesario hacer notar que el artefacto queda como un resto inútil en el contexto en que los Eloi viven. No entienden ni comprenden el mensaje. Los anillos son una suerte de cosa inerte, no ocupan ningún lugar en la red simbólica de los Eloi. Se le ha sacado esa red de la que hablaba Foucault, de la cual los anillos, en su momento, fueron su cristalización. En alguna medida, a

nuestros ojos, los Eloy son también una mera cosa aislada y sin sentido, como los propios anillos parlantes.

Hacia falta la llegada del viajante que portaba aquella red del pasado para que los anillos sean un artefacto (y existan como algo, para alguien) y no un mero objeto sin sentido, imposible de integrar a una red simbólica.

El viajante representa la agencia que *sabe*, con sus categorías trascendentales, su *a priori* de inteligibilidad, con sus formas de escucha, sus competencias y que, en el encuentro con los anillos parlantes, completan el dispositivo y le dan sentido. Esto es la prueba contundente de que un artefacto técnico, no se basta a sí mismo para ser tecnología. Y no es cuestión de pensar que hay que tener conocimiento frente a un aparato para saber cómo usarlo y allí termina todo. Por el contrario, el artefacto técnico es la respuesta a una necesidad, a algún emergente. La técnica se pone al servicio de esa necesidad de la red y al mismo tiempo, forma parte de ella.

Pasaron cosas

Hay que hacer notar que, desde finales del siglo XIX, cuando Wells publicó su novela hasta los años 60 del siglo XX cuando se estrena el film, han pasado muchas cosas, en especial dos guerras mundiales. Pero también se desarrolló una tecnología capaz de registrar y reproducir el sonido. Desde 1887 cuando Edison presenta el fonógrafo, hasta 1888 cuando Emilio Berliner inventa el gramófono, (deja de ser un cilindro y se lo reemplaza por un disco plano) se inicia una etapa del sonido que fue la culminación de una larga historia de búsquedas. Ya en los años '60 la tecnología del audio estaba ampliamente desarrollada. De hecho, en 1948 cuando Pierre Schaeffer inventa la música concreta, logra utilizar estos aparatos para tomar al sonido como objeto de estudio en sí mismo. Al principio, los aparatos para registrar sonidos no se habían utilizado para pensar el sonido mismo¹⁰.

Sin embargo, pareciera que las prácticas de escuchas diversificadas estaban preparando el camino, para que las actividades de escucha y aquello que era estudiado se replegaran sobre sí mismas¹¹. Tal vez, todas estas búsquedas tuvieron un punto de inflexión en la invención de la escucha reducida y el objeto sonoro por parte de Pierre Schaeffer. Podemos pensar a Schaeffer no sólo como el heredero directo de los ruidistas-futuristas italianos o de Edgard Varese en el plano musical, sino también como el heredero de aquellas prácticas de escucha del estetoscopio y el telégrafo, de las prácticas de los etnógrafos y antropólogos que utilizaron el registro sonoro.

Como ha escrito Ana María Ochoa (2011): "El siglo XX ha sido el siglo del sonido"¹². Sin embargo, nosotros decimos que hubo que esperar hasta al siglo XXI, para que el sonido comenzara a hacerse oír y pudiera escucharse a sí mismo.

Los autómatas sonoros

La búsqueda de la voz en el lenguaje, eso es lo que llamamos pensamiento
(Giorgio Agamben)

Subámonos a la máquina del tiempo de Wells y retrocedamos un siglo. Estamos ahora en el siglo XVIII. Vemos a un autómatas ajedrecista turco jugando al ajedrez y ganándole la partida al mismísimo Napoleón. El *ajedrecista turco* fue creado en 1769 por el austriaco Wolfgang Von Kempelen.

De este supuesto autómatas han hablado muchos. Dos notables hicieron referencia a él: Walter Benjamin y Edgar A. Poe.

La primera de las célebres tesis de filosofía de la historia de Walter Benjamin, comienza de este modo:

Es notorio que ha existido, según se dice, un autómatas construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba a tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco.

Edgar A. Poe, en 1835, escribió un relato titulado “El jugador de ajedrez de Maelzel” después de haber presenciado el espectáculo. En el escrito demostró que el turco ajedrecista era un fraude.

Luego de la muerte de Kempelen ocurrida en 1804, el ajedrecista turco –un tal Maelzel– se encargó de él y realizó una gira por América. Estados Unidos, para ser más precisos. Fue curiosamente Maelzel quien inventó el primer metrónomo, en 1816 (el primero que lo usó fue Beethoven para su octava sinfonía). También Maelzel fue quien construyó un auricular (audífono), para Beethoven.

Pero volvamos a Kempelen. Su principal interés había sido, no tanto el autómatas ajedrecista, sino la realización de una máquina que pudiera hablar, imitar el lenguaje humano. Este tema despertaba una gran curiosidad en el siglo XVIII¹³. En ese contexto, finalmente en el año 1780, la real academia de San Petesburgo decidió premiar a quien pudiera hacer la máquina parlante. Entre otros, fue Kempelen quien logró ese cometido¹⁴.

La máquina de voz de Kempelen constaba de un fuelle –que cumplía la función de los pulmones–, un silbato –que oficiaba de cuerdas vocales– y un tubo de cuero –que hacía las veces de tracto vocal–. Se operaba manipulando el tubo de cuero para dar forma a las vocales y unas varillas que obturaban el conducto y producían las consonantes.

Lo que nos interesa destacar es que el programa de Kempelen era doble y bastante curioso. La máquina parlante presentaba al ajedrecista turco. Es como si la voz de la máquina, la

pura voz (Phoné) se separaba del pensamiento, del sentido (logos) que representaba el ajedrecista, produciendo un singular efecto de fascinación.

O como lo expresa Mladen Dólar:

No es simplemente que la máquina sea el verdadero secreto del pensamiento, dado que hay cierta ruptura en la primera máquina: intenta producir el lenguaje, algunas palabras con sentido y frases mínimas, pero al mismo tiempo produce el hecho de la voz que excede el discurso y el sentido, la voz como un exceso, y ése es el punto de fascinación: el sentido era difícil de descifrar, dada la pobre calidad de la reproducción, pero la voz era la que inmediatamente capturaba a todos e inspiraba un sobrecogimiento universal, al producir, concretamente, esa impresión de quintaescencia de lo humano (Dólar, 2007, p. 21).

No es que la máquina parlante sea el origen del pensamiento en el sentido de que articule las oposiciones diferenciales y convierta al sonido en lenguaje. Tampoco está en la fuente misma su secreto. Entre aquello que produce el sonido y lo que produce el sentido, hay una brecha. No se trata de una causalidad mecánica y lineal, por el contrario –como agrega Mladen Dólar en el mismo texto– la voz se constituye para ocupar justamente el lugar de esa brecha, de ese eslabón perdido en el nexo causal. Pero, además, “puede verse como la palanca del pensamiento, lo opuesto al disfraz antropomórfico del pensar” (Dólar, 2007, p. 21).

Las sirenas del inframundo

*¡Ah, desdichados!, aun cuando estéis llenos de vida, habéis descendido al reino de Hades, y sois doblemente mortales, mientras que los otros hombres no mueren más que una vez.
(La Odisea: Canto XII)*

Volvamos al film de la máquina del tiempo. Ya hablamos de los anillos parlantes y las condiciones de posibilidad para que, en tanto artefacto, tengan pleno uso. Sin embargo, el tema del sonido no queda allí. En la versión filmica de 1960, a diferencia del libro de Wells, los Eloi son conducidos como ganado por medio de unas sirenas ubicadas en las puertas del inframundo de los Morloks. El sonido convierte a los Eloi en una suerte de *walking dead* que los conduce a su segunda muerte.

El sonido acusmático pareciera tener dos funciones opuestas. Los anillos parlantes –como ya hemos dicho– portan un mensaje, son la memoria del pasado, aunque la paradoja es que sólo pueden ser comprendidos si hay alguien allí que entienda, que pueda hacer inteligible lo que los anillos dicen.

La sirena en cambio es hipnótica, fascina, funciona como algo irresistible. Parecieran estar en lugar de algo traumático del pasado, imposible de ser simbolizado por los Eloi (las sirenas de las antiguas fábricas para llamar a los obreros, o el eco de las sirenas de antiguas

guerras) el viajante lo sabe, lo ha visto en sus viajes. La sirena es la contrapartida de los anillos parlantes, su lado siniestro.

El sonido de la sirena es el fundamento del mensaje de los anillos parlantes. En algún sentido, el sonido de la sirena condensa toda la historia olvidada (o rechazada), aquella que los Eloi no alcanzan a comprender. El sonido de las sirenas, intempestivamente gatillan en los Eloi una acción compulsiva que los lleva a la muerte. Este acto, este rito macabro, está en lugar de un mito que pareciera faltar en los Eloi. La extranjería que los habita no puede descentrarse, en consecuencia, en los Eloi, no hay narrativa, no hay mito que dé cuenta de la historia, solo un ritual compulsivo hacia muerte. Si como supo decir Rodolfo Kusch, la filosofía es una cultura que ha encontrado su sujeto, en los Eloi no hay cultura, ni sujeto, ni filosofía.

El ejemplo es trágico y extremo. Sin embargo, es posible pensar que esta segunda función, este exceso del sonido que está más allá del sentido, es parte constitutiva de todos los fenómenos aurales.

Este tropiezo con el exceso de sonido nos recuerda el relato acerca del descubrimiento de la escucha reducida y de su correlativo objeto sonoro por parte de Schaeffer. En este sentido, se cuenta que un día puso un disco y este se rayó. En vez de sacar el disco o correr la púa, quedó fascinado por este hecho¹⁵. Cualquier rayadura cerraba el surco y esto producía un fenómeno idéntico al que hoy llamamos “loop”¹⁶. En general, este suceso nos producía una molestia, porque –a lo mejor– esa repetición sin fin de un fragmento aleatorio de música, se nos hacía insoportable a la escucha. También podríamos pensar que la falla del material que interrumpía el discurso musical delataba lo que había de mecánico en la reproducción fonográfica, un mecanismo que quedaba oculto cuando la música fluía sin interrupciones. Sin embargo, es posible que esa repetición –casi hipnótica– nos fascinara. Ese hecho –molesto y anonadante– tuvo en Schaeffer unas consecuencias enteramente distintas. Al haber descubierto un modo de reproducir un fragmento de sonido una y otra vez más o menos igual a sí mismo, se embarcó en la tarea de armar un aparato de categorías para describir minuciosamente las cualidades de los sonidos.

Cuando uno se dispone a escuchar un sonido repetidamente e intentar describirlo, no termina nunca de representar las sensaciones sonoras con las palabras, y siempre queda un resto. Por otra parte, aquello que suponemos que es la causa de nuestra percepción (el sonido) no es más que su efecto, es decir, un subproducto de nuestra actividad de escucha. Tal vez sea esto lo que nunca llegó a entender Schaeffer y por esa razón, al final de sus días él mismo expresó que sus intentos habían sido un fracaso puesto que había ido en busca de lo audible y allí no había encontrado nada. Ahora bien, ¿no es posible pensar que ese resto, esa excrecencia sonora que siempre queda sin nombrar, también es la palanca, lo que motoriza la búsqueda misma?

El taquígrafo digital

Abro mi nueva computadora y me encuentro con que el procesador de texto tiene un ícono que representa un micrófono. Hago clic en el ícono y casi adivino su función: hablo y el

texto transcribe aquello que digo. No me maravillo. Esas funciones ya las han incorporado todos los teléfonos inteligentes móviles que usamos desde comienzos de este siglo. Sin embargo, el programa está diseñado para el español –España y el español-México–. Este autómata que escucha y transcribe no logra entenderme a mí. Yo hablo español-argentino y más específicamente español-porteño. Si digo “YO” la maquina escribe “SHO”, debo pronunciar “IO” para que lo escriba correctamente. Cuando me dispongo a grabar, no me queda otra alternativa que atender no solo el sentido (logos) sino a la voz misma (Phoné). El autómata piensa, escucha y ubica lo que digo en unos patrones previos. Mas allá de que este autómata de mi *notebook* está diseñado para que la voz quede reducida a puro significado (logos), en el procedimiento tropieza con la voz (Phoné), con la pura voz que siempre molesta. Cada falla en los aparatos nos remite a su funcionamiento. “Solo hay causa de lo que cojea”, decía Lacan. La causa se pone de manifiesto cuando algo anda mal. Y siempre algo anda mal. No basta presuponerla como condición de posibilidad como lo plantea Kant, la causa más bien viene del porvenir, o para decirlo de otro modo, tiene que ver con nuestras previsiones y la frustración de nuestras previsiones, tiene que ver con suponer un saber a otro y a alguna narrativa. Y acaso esto nos haga reflexionar acerca de nuestro lugar en los estudios de lo sonoro y las escuchas. En el siglo XXI, cuando las narrativas defecionan, el sonido quiere tomar su lugar a los gritos.

Notas

1. “The Time Machine” novela de ficción de H. G. Wells, publicada por primera vez en Londres, en el año 1895. La versión cinematográfica de los años ‘60 fue producida por la MGM, dirigida por George Pal y protagonizada por Rod Taylor, Alan Young, Yvette Mimieux y Sebastián Cabot, entre otros.
2. Hago alusión a los términos que utiliza Charles Sander Peirce para referirse a las inferencia lógicas. Es este caso, a lo que Peirce denominó “Abducción” o “Retroducción”.
3. Solo por dar un ejemplo me refiero a novelas tales como las de Arthur Conan Doyle, entre otras.
4. El término “acusmática” tiene un sentido muy preciso. Se refiere al sonido que oímos sin ver aquello que lo causa. Es decir, la fuente que lo emite. En los años ‘50 Jérôme Peignot y Pierre Schaeffer fueron los primeros en usar este término. Deriva de la voz griega “*akousmatikoi*”, que se refería a los exotéricos, discípulos de Pitágoras que sólo podían escucharlos hablar detrás de un velo. De allí que toda situación de escucha –donde no es posible ver la causa que origina el sonido–, por extensión se llama acusmático. Tanto la radio, como el disco son fenómenos acusmáticos.
5. El término “entender” lo usamos en el sentido que le dio Pierre Schaeffer en su *Tra-tado de los Objetos Musicales*. Este autor plantea cuatro intenciones de escucha: Ecouter (escuchar) es prestar oído, interesarse por algo, dirigirse activamente a algo o a alguien. Del latín, auscultar. Para Schaeffer, esta escucha es la más natural. Y por natural quiere significar que está presente en todas las culturas (y en los animales). Cuando un animal, ante un ruido que puede indicar la proximidad de un depredador se echa a correr, tiene

como propósito preservar su vida. O bien esos ruidos funcionan como indicio para la satisfacción de una necesidad. En el hombre, esta escucha alude a la identificación de la fuente –o fuentes– de producción del sonido. Ouïr (oír) es percibir por el oído, es una posición “más pasiva” que Ecouter. Aquello que oigo es lo que me es dado a la percepción. Se oye a condición de no estar sordo dice Schaeffer. Entendre (entender) significa tener una intención. Conserva –en este caso– su significado etimológico. Es un concepto que en general plantea algunos problemas. Si escuchar es hacer del sonido el indicio de una causa y comprender es utilizar al sonido como materia significante de un discurso, nada puede funcionar como significante si previamente, no es una cosa definida, con sus propiedades. Entender entonces es cualificar al sonido en sí mismo. Entender es identificar unidades de sentido, y cualificarlas. Está en relación con lo que Schaeffer llamó escucha reducida cuyo correlato es el objeto Sonoro. Comprendre (comprender) deriva del latín. Prender, coger, atrapar, concebir una idea. Tiene una doble relación con escuchar y con entender.

6. Hace más de una década en el marco de los intercambios del grupo de “Antropología de la Escucha”, que conformamos con la Lic. María Cecilia Kiektit y la Lic. Marisabel Savazzini, nos hemos preguntado cuál podía ser el objeto de estudio de esa antropología de la escucha. La respuesta no tardó en llegar. Vayamos a la definición de Antropología de diccionario: La antropología es el estudio del Hombre. Así como hay una Antropología de las religiones o de la salud puede haber una Antropología de la escucha. Ella estudia al Hombre en situación de oír/ escuchar: el Homo Audiens.

7. La traducciones de las citas del libro de Sterne, “The audible past”(2003), del cual dispoigo de la introducción que está bajo el título de “Hello”, son mías (C. E).

8. Parte de este escrito está inspirado en los trabajos de Francisco Tito Rivas, en especial en aquellos que tratan lo que este autor denomina arqueología aural (ver, Rivas, 2017, 2018).

9. Ese espacio intermediario es más bien, aquello que queda radicalmente excluido del dispositivo y de la episteme. Es una suerte de reservorio, que al mismo tiempo la constituye.

10. Según Rivas “Desde comienzos de la era fonográfica (cuya emergencia data de las últimas décadas del siglo XIX), disciplinas en ese entonces jóvenes como la etnografía y la antropología se acercaron a la fonografía como un recurso para producir archivos y testificaciones de fenómenos sociales estudiados, es decir como una forma de inscripción (...). Pero la fonografía era principalmente usada como un medio que permitía estudiar otras regiones semánticas o discursivas, y no la sonora en sí misma. Los primeros acercamientos quedaban pues supeditados a vehicular otros contenidos (simbólicos, lingüísticos, sociales, económicos, incluso musicales) pero poco desarrollaban un enfoque netamente aural, ya que el campo y objeto de estudio no eran los fenómenos sonoros” (Rivas, 2017).

11. El registro sonoro pasó de ser una memoria a ser el soporte para la circulación del goce estético, y finalmente una herramienta para poder estudiar al sonido en sí mismo.

12. Según Ana María Ochoa: “El siglo XX también se puede denominar como el siglo del sonido. El tiempo en el cual las máquinas del sonido dispersaron las ondas musicales como nunca antes, en el que los ruidos de la ciudad se multiplicaron, en el que se captaron los sonidos de la vida cotidiana para convertirlos en trasfondo de radionovelas, en el que las voces lejanas se metieron en nuestras casas por medio de la radio y la televisión, y el micrófono amplificó los susurros de la intimidad para volverlos asunto de audiencias masivas” (Ochoa, 2011).

13. Le Metrie (el del Hombre Máquina) propuso a Vancason (el gran constructor de autómatas) que construyera un *parlerus*. El Mismo Euler tuvo esa intención también de construir un artefacto que pudiera reproducir el lenguaje humano (Ver Dólar, 2007, p. 23).
14. En 1838 Charles Wheatstone a partir de los planos de la máquina de hablar de Kempelen construyó una reproducción. Graham Bell se fascinó con ella y le inspiró el deseo de construir lo que iba a ser el teléfono.
15. Beatriz ferreyra hace la siguiente reflexión en un escrito perteneciente al libro “En busca de Schaeffer” Grivelaro (2013): “Pienso que Pierre Schaeffer, trabajando en la radio, preparando sus discos, sus sonidos, sus ruidos, experimentando, oyendo fragmentos musicales para su siguiente emisión radiofónica, la púa del tocadiscos se trancó en un surco del disco. Momento raro de silencio interior, vacío sin pensamientos. Y en vez de empujar la aguja, como debe de haberlo hecho miles de veces, escuchó por primera vez el ‘loop’ llamado ‘sillon fermé’ como algo nuevo, insólito, extraño, desconocido, algo fuera de contexto” (p. 146).
16. Ante una rayadura, los discos de pasta –anteriores a los de vinilo– producían sin excepción el fenómeno de *loop*.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* En Sociológica, año 26, número 73, pp. 249-264 mayo-agosto de 2011. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Benjamin, W. (S/F) *Tesis de filosofía de la historia*. Revolta Global. Recuperado de: <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>
- Collaer, P. (1961). *Orientaciones actuales en música*. Buenos Aires: Editorial Troquel.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris: Buchet/Castel.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Eiriz, C. (2011). *Una guía comentada acerca de la tipología y la morfología de Pierre Schaeffer*. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. Está indicado: Volumen 39, de la página 39 a la 56. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=346&id_articulo=7822
- Eiriz, C. (2012). *El oído tiene razones que la física no conoce: De la falla técnica a la ruptura ontológica*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Está indicado: Volumen 41, de la página 59 a la 80. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n41/n41a04.pdf>
- Eiriz, C. (2016). *En busca de lo audible: Ensayos críticos acerca del Tratado de los objetos musicales de Pierre Schaeffer*. Buenos Aires: Ugerman Editor.
- Foucault, M. (1984). *Las palabras y las cosas*. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.
- Grivellaro, C. (2013). *En busca de Pierre Schaeffer. Retrato(s)*. Mexico.

- Ochoa Gautier, A. (2011). *El sonido y el largo siglo XX*. Recuperado de: https://archive.org/stream/orejaincultura-antropologia-sonora/El_sonido_y_el_largo_siglo_XX_djvu.txt
- Orquesta del Caos. (2005). *Espacios sonoros, tecnopolítica, y vida cotidiana: aproximaciones a una antropología sonora*. Edición de la orquesta del caos. Recuperado de: <http://www.antropologia.cat/antiga/quaders-e/05/EspaciosSonorosTecnopoliticaVidaCotidiana.pdf>
- Rivas, F. (2017). *Arqueología aural: discurso, práctica, dispositivo*. En Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural, número 3, Antropologías de la Escucha, Santiago de Chile. Recuperado de: <https://laorejaincultura.net/2018/02/20/arqueologia-aural-discurso-practica-dispositivo-2/>
- Rivas, F. (2018). *Arqueología y dispositivo sonoro: tecnología aural*. Artnodes. 10.7238/a.v0i21.3179. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/327432839_Arqueologia_y_dispositivo_sonoro_tecnologia_aural/citation/download
- Savazzini, M. (2012). *El destino no sabido o de cómo se construye una oreja colectiva*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Está indicado en volumen N° XVIII de la página 137 a página142. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=379&id_articulo=8261
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines*. Paris. Éditions du Seuil.
- Sterne, J. (2003). *The audible Past: Cultural origins of sound reproduction*. Durham & London: Duke University Press. Recuperado de: <https://culturetechnologypolitics.files.wordpress.com/2015/11/jonathan-sterne-the-audible-past-intro.pdf>

Abstract: This paper is an attempt to enrich the categories aimed at understanding the production, circulation and use of sound creations. The vertiginous changes that have taken place in the technology of the sound during the last decades make us wonder about the relation between the ways of sound production, the positions of listening, the technical advances and the way the we think about the sound itself. For this purpose, it will be presented a brief history of the devices used to record the sound and their consequences especially in music during the first half of the 20th century. Finally, we will show some considerations of the relationships between the possibilities offered by sound technology and concepts about the sound in the 21st century.

Keywords: sound - listening - audio technology - sound automata - gramophone - music - Pierre Schaeffer.

Resumo: Esta apresentação é uma tentativa de enriquecer as categorias que visam compreender a produção, circulação e utilização das criações sonoras. As vertiginosas mudanças ocorridas na tecnologia sonora nas últimas décadas nos convidam a nos questionar sobre as relações entre modos de produção sonora, posições de escuta, avanços técnicos e a forma como pensamos o próprio som. Para isso, será exposta uma breve história dos artefatos destinados ao registro sonoro e as consequências que esses achados tiveram principalmente na música durante a primeira metade do século XX. Por fim, proporemos fazer

algumas considerações sobre as relações entre as possibilidades que a tecnologia sonora nos oferece e as concepções sobre o som no século XXI.

Palavras chave: som - escuta - tecnologia de áudio - som autômato - gramofone - música - Pierre Schaeffer.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
