



Por Ana María Ochoa Gautier  
Ilustraciones de Juan Manuel Ramírez

**ANA MARÍA OCHOA GAUTIER** (Medellín). Etnomusicóloga y profesora del departamento de música de la Universidad de Nueva York. Libros publicados: *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales* (Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología) y *Músicas locales en tiempos de globalización* (Argentina, Editorial Norma). Colaboradora habitual de *Número*, coordinó la separata «Músicas brasileñas contemporáneas», publicada en la edición 49 de la revista.

Se ha dicho que el siglo XX fue el del terror. El siglo en el que la maquinaria de la muerte adquirió su más alta sofisticación. Sin embargo, ninguna época tiene un solo rostro y los momentos de la vida —incluso aquellos plagados de crueldad— están siempre atravesados por corrientes diversas. 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.

Fue el siglo en el que la música alcanzó una transportabilidad que cien años atrás era impensable, separando masivamente los sonidos de sus lugares de origen, el tiempo en que lo visual cobró un colorido por artificio del contrapunto sonoro que dio pie a lo audiovisual, en el que la música popular surgió como uno de los grandes campos de la creatividad artística y donde los músicos populares pasaron a ocupar lugares inéditos en el universo de los ídolos. Un siglo en el que la relación con el mundo se vio cada vez más mediada por la escucha y la ciudad letrada cada vez más atravesada por la región sonora. Lo paradójico es que nos haya tomado todo el siglo empezar a advertir lo que significa este viraje hacia la escucha que se ha dado en Occidente, como si hubiéramos requerido que el sonido se volviera historia para comenzar a indagar sobre la arqueología de su saber y que invadiera de tal manera la vida cotidiana que ya no fuera posible seguir insistiendo en la mirada como única metáfora de percepción del mundo.

Vivimos en una época marcada por la intensificación de lo sonoro. Por intensificación de lo sonoro me refiero a una modernidad que no se define necesariamente desde la escritura como medio primario de adquisición de conocimiento ni por modelos desarrollistas basados en una noción lineal del progreso, todo ello aunado a un «giro sónico», esto es, al «incremento significativo de lo acústico como un lugar simultáneo de análisis, de pasión y compromiso estético, y como modelo para la teorización» (Drobnick, 2004, 10). No se trata aquí de remplazar lo letrado por lo sonoro, como si fuéramos a instaurar un nuevo binarismo dogmático, sino más bien de explorar qué pasa en nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos cuando desplazamos la mirada, la lectura y la palabra escrita como metáforas privilegiadas para analizar nuestra relación con el mundo. ¿Qué nuevas percepciones del sentido de estar en el mundo surgen al poner los usos de lo auditivo como lugar de construcción del sentido de la experiencia humana? ¿De qué modos ingresa la escucha en la historia del siglo XX? ¿Qué nos dice lo auditivo como campo de relación con el mundo? ¿Qué implicaciones tiene centrarnos en el oído para la construcción de preguntas sobre nuestra percepción del universo?

Uno de los signos más evidentes de esta intensificación de lo sonoro es el descentramiento contemporáneo de prácticas musicales y sonoras que han marcado la modernidad. Por una parte, tenemos el aparente desbordamiento de los géneros musicales, tanto de las fronteras territoriales a las cuales estaban circunscritos como a las fronteras de definición y forma que se les asignaron en ciertos momentos históricos. Por otra, tenemos la transformación de la ecología sonora que nos rodea como una señal clara del surgimiento de la ciudad posindustrial, donde la proliferación del ruido y el sonido en el ambiente urbano refleja un nuevo modo de estar en el mundo, una forma marcada por la diferencia de sonidos entre el campo y la ciudad, por la presencia o ausencia del ruido como problema urbano de convivencia, como parámetro de demarcación de la división entre el espacio público y el privado y por la proliferación de la música como mecanismo de ambientación de los espacios públicos.

Tenemos además la disolución de las fronteras entre ruido y sonido, entre ruido y música, propiciada por las músicas electrónicas, tanto eruditas como populares, cuya figura emblemática en el mundo actual es el DJ y uno de cuyos signos más claros es la apropiación popular de tecnologías sonoras, tales como el tornamesa, el pedal de las guitarras eléctricas o los mecanismos sonoros de los teléfonos, ya no para servir de reproductores o mediadores de sonido, sino como instrumentos musicales en sí mismos, es decir, como objetos cuyos sonidos son manipulables para la composición de una obra. Tenemos además la facilidad de poder escuchar músicas de diferentes partes del mundo, producto de la globalización, en una paradoja evidente: si, por un lado, tenemos a nuestra disposición, y a través del mercado musical (independiente, masivo o autoproducido), una proliferación de músicas y sonidos de diversas partes del mundo que hoy en día están a nuestro alcance, es evidente que muchas de estas músicas también se producen signadas por el poderío de las músicas populares anglosajonas (sobre todo norteamericanas y británicas) y su fabuloso poder de expansión en el mundo globalizado. Y tenemos también, en la actualidad, un forzoso y generalmente conflictivo reordenamiento de la industria del entretenimiento, propiciado por la alta transportabilidad y facilidad de copia que lo sonoro alcanza con la digitalización, donde las tensiones entre creadores y dueños, monopolios que acumulan y sonidos que se dispersan, derechos, deseos y usos, hacen que la industria esté cada vez más fragmentada. Pero quisiera detener momentáneamente este catálogo de transformaciones actuales para pensar más bien en lo que éste implica, en especial para nuestra relectura del siglo XX y uno de sus legados: el desbordamiento del campo de contradicciones que ha habitado la modernidad y que hoy es imposible acallar.

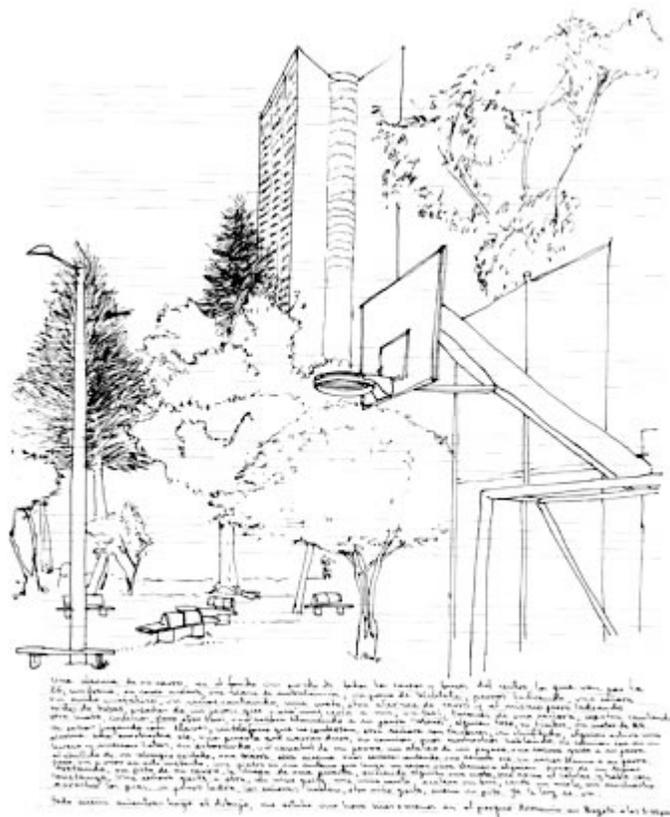


Para comunicadores como Jonathan Sterne y etnomusicólogos como Veit Erlmann, esta modernidad cada vez más centrada en lo sónico no comienza con la era digital, que indudablemente ha intensificado la manipulación de lo sonoro desde fines de los años setenta, sino que empezó con la invención de la reproducción mecánica del sonido en las postrimerías del siglo XIX. Ellos, como otros escritores en lo que hoy aparece como un boom literario sobre los orígenes de la reproducción sonora, exploran la manera como comienza en ese momento en Occidente una transformación de los usos de la escucha, en la cual lo sonoro pasa a ocupar un lugar de mediaciones sociales y experiencias individuales en la ciencia, en la comunicación y en las disciplinas mismas de la música.

Para Sterne no fue la invención de aparatos como el gramófono, a finales del siglo XIX, lo que generó un nuevo lugar de la escucha. Por el contrario, fue el interés médico y científico en la escucha el que despertó el interés por lo sonoro que se plasmó en experimentos tales como colocar un tímpano sacado de un cadáver humano en una máquina que permitiera medir su función y, eventualmente, copiarla para inventar transductores de sonido —el famoso fonógrafo de oído inventado por Alexander Graham Bell y Clarence Blake en 1874—. Desde lo clínico, se genera este interés por mecanismos y por aparatos que transformarían las vibraciones sonoras en un tipo de marca o «trazo», tales como las hendiduras en un cilindro de cera o de vinilo, es decir, en lo que llamamos un mecanismo de transducción del sonido. Marcas que, a su vez, se podían volver a traducir en sonido (2003). El cambio de tecnología está posibilitado por una transformación científica previa, donde el papel del oído y la escucha se redefinieron al ser aislados

como mecanismos susceptibles de identificar y reproducir —lo que Sterne llama el proceso de identificación de la función timpánica—. Es el interés clínico y científico por el sonido y la escucha el que lleva a la invención de los aparatos de amplificación, captura y reproducción del sonido, y es la reproducción masiva y mecánica de la función timpánica la que llevará, eventualmente, a la multiplicación de la escucha en lo cotidiano.

El telégrafo, el teléfono, el gramófono, el estetoscopio son todos inventos de fines del siglo XIX hechos para amplificar, transportar o capturar sonido. Su masificación posterior va a llevar a un uso cada vez mayor de la escucha en el campo profesional. Desde los telegrafistas hasta los médicos, todos aprenden a agudizar la oreja con fines profesionales. La invención de los aparatos de reproducción del sonido está mediada por una transformación en el sensorium de la escucha, en el cual esta función timpánica comienza a generar campos de práctica y formaciones discursivas en la ciencia, en la cultura, en las comunicaciones.



En esta historia de los orígenes de la reproducción masiva y mecánica del sonido aparecen vinculados tres elementos: el primero es una obsesión con la corporeidad de lo musical que, desde un punto de vista clínico, alienta el interés por los mecanismos físicos de recepción y de escucha, mecanismos internos del cuerpo que miméticamente se copian en máquinas que los reproducen y, al externalizarlos, aíslan lo sonoro de otros sentidos pero a la vez lo visualizan (Kittler, 1999). El hecho físico de un tímpano de un cadáver como mecanismo de experimentación científica es, simultáneamente, un acto de separación y visualización de los fluidos e invisibles mecanismos de la escucha. Lo audiovisual tiene entonces una curiosa historia desde finales del siglo XIX, ya que depende en parte de la autonomía de lo acústico como el elemento intermedial que incidirá en todas las tecnologías de la comunicación (excepto, técnicamente, en la escritura) pero que, al hacer visible un mecanismo que antes era invisible, rearticula la relación entre lo sonoro y lo visual. Como bien lo dice Kittler, «el contenido de un medio siempre está presente en otro medio: el cine y la radio constituyen el contenido de la televisión; los discos y los casetes, el contenido de la radio; las películas mudas y las cintas sonoras, el del cine; el texto, el teléfono y el telegrama, el del monopolio semimediatizado del sistema postal» (Kittler, 1999, 2).

El segundo es la relación inextricable entre la invención de los aparatos de comunicación y la invención de los aparatos de grabación y reproducción del sonido. Lo que aquí se señala no es sólo una cuestión de orígenes; es decir, que la invención de aparatos de comunicación como el telégrafo y el teléfono y de aparatos reproductores de sonidos e imágenes como el gramófono y el cinematógrafo surgió de los mismos procesos. También está el hecho de que tanto los aparatos de comunicación como los de grabación y reproducción del sonido dependen de la separación en el espacio entre emisor de la voz y receptor de la misma, esto es, las tecnologías de la comunicación y las tecnologías de la reproducción de sonido están basadas físicamente en la materialidad de lo acústico. Y esa separación entre emisión y recepción generará un problema fundamental: la fracción entre original

y copia. ¿El sonido que se escucha después del proceso de transducción mecánica es el original o es la copia? Y una vez grabado en un disco, ¿cómo se valora ese artefacto sonoro? Y después que comienza la transmisión de grabaciones o grupos en vivo a través de la radio, ¿lo que tenemos es una copia o un original? ¿Y a quién pertenece el artefacto donde yace el registro original? ¿A quién la transmisión? El largo siglo XX está atravesado por luchas legales entre músicos, casas disqueras, DJ, editoras musicales, asociaciones de transmisión sonora, nuevas formas de escritura y publicación de la música (como los fakebooks del jazz), cuyo lugar en el mundo de la propiedad intelectual siempre ha sido conflictivo (Lessig, 2004; Kenfeld, 2006). Si bien con el mundo digital dichos conflictos alcanzan una centralidad política y jurídica que pone en entredicho la noción misma de propiedad intelectual desde lo sonoro, no hay que olvidar que a lo largo del siglo XX la multiplicación de artefactos sonoros y los cambios tecnológicos en los soportes a través de los cuales se transporta la música siempre estuvieron acompañados de litigios y preguntas cruciales sobre el sentido y los usos del sonido en la modernidad del siglo XX.

Hoy en día se registra como algo novedoso el surgimiento de conglomerados de la industria del entretenimiento que articulan cada vez más una relación de producción acumulativa y monopólica entre sus diversos componentes: televisión, cine, radio, internet e industria musical. Si bien esto nos señala una forma de industria cultural que exagera las estructuras de acumulación monopólica a un extremo que no se había visto antes, cuyo alcance global radicalizado y máximos representantes son Bollywood (la industria del cine de la India) y Hollywood (Miller, 2005), lo que este origen común nos señala es que la intermedialidad de lo sonoro, que atraviesa tanto la tecnología de la comunicación como todas las tecnologías del entretenimiento, es el mecanismo que hará posible que esta interpenetrabilidad de los medios se pueda lograr. Y esta intermedialidad depende, en buena medida, de la materialidad de lo sonoro, es decir, de la cualidad física de las vibraciones sonoras que hace que, desde fines del siglo XIX, sean mecánicamente transportables. El trazo transportable de lo acústico no sólo afecta entonces el movimiento de músicas de un lugar a otro a lo largo del siglo XX, sino que desde la materialidad de lo acústico se empieza a redefinir lo que queremos decir por comunicación, esto es, no sólo un campo de información, sino además un campo de cotidianidad cada vez más signado por lo sonoro como mecanismo de mediación de las maneras de percepción y auscultación del estar en el mundo. Hay aquí una barrera borrosa entre sonido e información que se potenciará radicalmente en la era digital a finales del siglo XX cuando el sonido, a su vez, pasará a leerse como información.

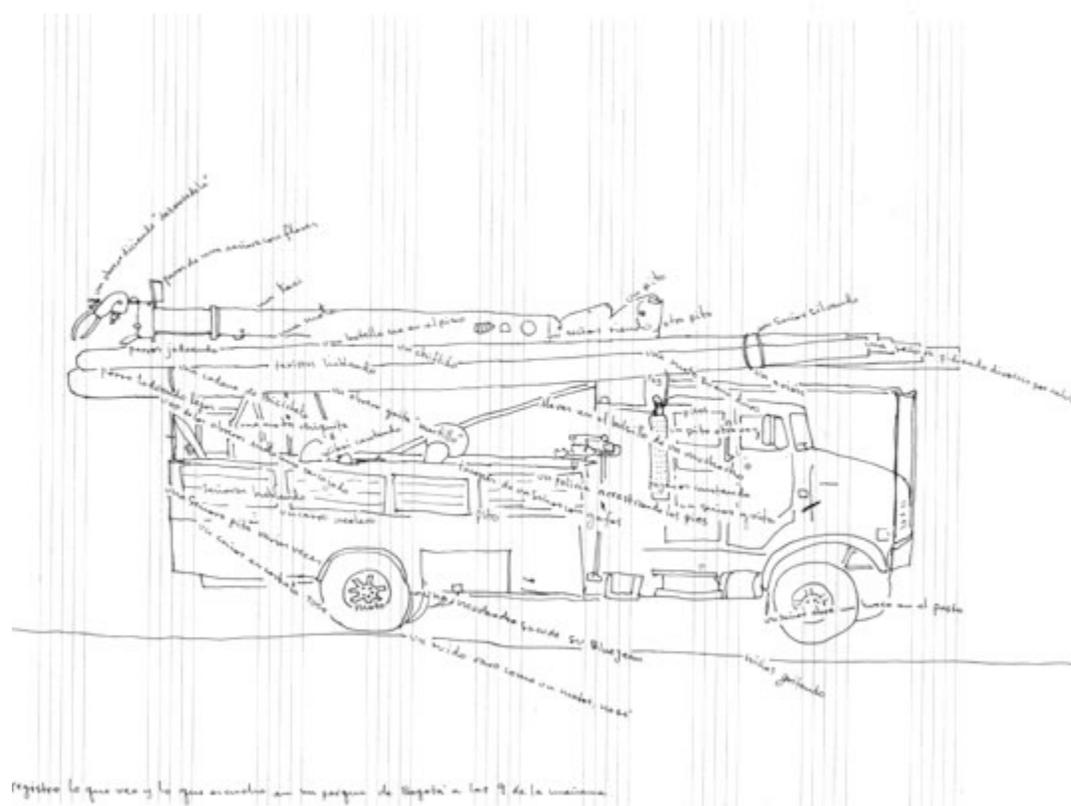
Y el tercer elemento es la forma como la transportabilidad que lo sonoro adquiere en las postrimerías del siglo XIX empieza a resquebrajar las barreras entre ruido y sonido y entre historia y memoria. Inicialmente, la función del gramófono se vinculó más a una noción de archivo y comunicación que a una de entretenimiento o de usos para la música. En el imaginario con que los inventores alimentaban los posibles usos del gramófono estaba preservar la voz, en particular preservarla ante los estragos de la muerte, el olvido y la desaparición de mundos recién descubiertos: «A pesar de lo efímeras de las grabaciones [de esa época] la muerte y las invocaciones “de las voces de los muertos” aparecen en todas partes en los escritos sobre grabación sonora a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX» (Sterne, 2003, 289). El gramófono preservaría para la posteridad las voces de los seres amados que partían —voces de ultratumba—. El empleo que se le dio posteriormente (y muy poco tiempo después) como vehículo de lo que sería la industria musical fue más un producto de lo impredecible de los usos de la tecnología que de una conciencia instrumental de su utilización para ampliar la entonces importante industria de publicaciones musicales. Es paradójico que en ese momento, cuando las grabaciones hechas sobre cilindros de cera eran frágiles, efímeras y de difícil audibilidad, la grabación sonora se pensó sobre todo para la imaginación documental y de preservación de lo que desaparece. En ese momento original la grabación sonora aparece simultáneamente como ruina y como potencial documento histórico, en el cual la efímera temporalidad de lo sonoro y la imperfecta materialidad de un soporte como los cilindros de cera, que se desmoronaban rápidamente, evocan los deseos de manipulación del tiempo de un fin de siglo donde la velocidad principiaba a minar los espacios para la memoria en las ansiedades del progreso. Y así se pasa del deseo de preservar las voces de los seres queridos antes de que mueran, un asunto de la memoria, a intentar preservar los sonidos de las culturas cuyas músicas apenas se comenzaban a sistematizar pero que ya se veían en grave peligro de extinción, un asunto de la historia. La grabación convierte la oralidad y el sonido, por primera vez, en documentos históricos preservables desde sus características físicas y no desde un mecanismo de transcripción que tradujera sus características a la imaginación sonora que permitía lo escrito. Y el mundo sonoro que más rápidamente se desvanecía no era el que la ciudad industrial abrumaba sino el que el expansionismo imperial ponía al descubierto. Así, casi inmediatamente y a medida que el soporte material da pie a un mejor sonido, el gramófono pasará a cumplir una función etnográfica y documental.

La entonces llamada musicología comparada (reconocida hoy como la disciplina que dio pie a la etnomusicología) nace de la mano del fonógrafo. Lo novedoso de los musicólogos comparados en Viena y Berlín a finales del siglo XIX no es que registren el que otras culturas hacen música, puesto que eso ya lo venían registrando cronistas y viajeros desde, por lo menos, los tiempos de la conquista de América. Lo novedoso es que con el fonógrafo

las grabaciones se convierten en información científica a través de la posibilidad tecnológica de detener el sonido en el tiempo, de escuchar exactamente la misma interpretación repetidas veces y de almacenarlo como documento científico. Como bien lo dice Ames, es la primera ciencia basada en la escucha como principio básico de investigación científica y su herramienta fundamental es el fonógrafo (2003).

Los dos primeros archivos sonoros que se fundaron para consolidar la escucha como proyecto científico fueron el Archivo de Fonogramas de la Academia Austriaca de Ciencias, fundado en 1899, que se concentraba en «lenguajes y dialectos europeos, música occidental y en las voces de personalidades famosas», y el aún famoso y activo Archivo de Fonogramas de Berlín, fundado por Carl Stumpf en 1900 y que comienza a dirigir Eric von Hornbostel en 1905, el cual se centra en documentar músicas de diversas partes del mundo. Ambos son considerados hoy en día padres fundadores de la musicología comparada —aquella disciplina que entonces buscaba hacer una taxonomía de las culturas musicales del mundo— y el archivo de Berlín, la institución que le dio pie por excelencia. En 1908, el archivo de Berlín tenía ya mil cilindros de cera y para 1918 más de diez mil grabaciones de diferentes partes del mundo, procedentes a su vez de grabaciones realizadas por ellos a músicos que pasaban por la capital imperial alemana, de grabaciones hechas por viajeros, y de grabaciones efectuadas, desde el comienzo del siglo XX, por la naciente industria musical en diversas partes del mundo (Ames, 2003; Bohlman, 2005). El archivo de Berlín se convierte en el epicentro de una red global de búsqueda sonora. Así, tanto el archivo sonoro como las instituciones de la industria musical a comienzos del siglo XX, como posteriormente la radio, van a constituir lo que Ames llama «instituciones de lo acústico», instituciones centradas en los nuevos tipos de escucha para las que se utiliza el fonógrafo.

Esta escucha de lo exótico que permite el fonógrafo va a desatar un debate sobre las fronteras entre ruido y música que en el largo siglo XX visual se escucharon sólo a medias hasta que la digitalización del sonido los puso como problema de punta de la sociedad contemporánea. Un debate que tiene que ver profundamente con las fronteras entre memoria e historia y que tomará muchas formas a lo largo del siglo XX. Pero la pregunta que surge inicialmente, propiciada por las nuevas formas de escucha que genera el fonógrafo, es si las músicas exóticas son ruido o son música. El debate comporta varios elementos: uno, el hecho de que estas músicas se salen del pentagrama: sus sonidos no son asimilables ni a la noción de tono, ni a la de armonía, ni a la de duración de la música clásica occidental; se vuelve casi imposible transcribirlas (es decir, convertirlas en letra) en un sistema de notación diseñado para



registrar sonidos cuyas estructuras y comportamiento son radicalmente distintos, como los de la música clásica occidental. En otras palabras, el intento de pasar de una audición exótica a una audición científica se realiza a través de la escucha repetida que permite el fonógrafo. La repetición acústica es la que permite el intento de pasar de lo sonoro como campo científico a su articulación como concepto escrito. Y allí uno de los primeros debates será sobre ontología musical —cuáles sonidos se consideran musicales y cuáles no— y, por tanto, se interpretan como ruidos, y de qué manera esas sonoridades corresponden a un ideal de qué debería o no debería ser la música (Rehding, 2005). Y a lo largo del siglo XX, esta tensión entre músicas que son «ruido» y, por tanto, excluidas de un ideal sonoro o músicas que son válidas, retornará cada vez que los géneros musicales populares o exóticos descentran los valores y las jerarquías, especialmente del canon y de la ontología definidas a través de la música clásica occidental.

Pero además la palabra ruido aquí «aparece como una categoría de discurso y una metáfora central para nombrar las transformaciones de la modernidad» (Novak, 2006). David Novak define cinco usos de la palabra ruido en el mundo moderno a lo largo del siglo XX: ruido como «lo opuesto al consenso público, como resistencia al orden social; como lo opuesto a la música definida, como aquello que se reconoce, bajo ciertos ideales de belleza, y admisible como sonido musical; el ruido como lo opuesto a la comunicación, definida como transmisión de información; el ruido como lo opuesto a la clasificación y a la objetividad de las categorías; el ruido como lo opuesto al mundo natural y su silencio» (Novak, 2006). Además, traduciendo del inglés, hoy en día podemos agregar que Noise es también el nombre de un género musical de las vanguardias posindustriales. La metaforización del ruido se constituye en una categoría fundamental para explicar los desencuentros de la modernidad en campos tan claves como lo comunicativo, lo musical, lo objetual y categórico, y el espacio.

En el debate sobre las fronteras entre ruido y sonido y sobre la traducción de lo sonoro a un trazo legible, se van a encontrar dos historias musicales de trayectorias diferentes: una, aquella que desde las músicas experimentales de vanguardia va resquebrajando las fronteras entre ruido, silencio y

sonido y generando los nuevos sistemas de notación musical que se necesitan para graficar estas músicas, y otra, la que desde el ingreso de los sonidos de culturas de diferentes partes del mundo al mundo occidental, descentra precisamente los mismos campos: el de la definición de la música y el de la escritura del sonido. El resquebrajamiento de lo letrado tiene puertas de entrada simultáneas a través de lo que se considera la mayor vanguardia de la modernidad sónica y lo que históricamente representó lo más primitivo, en el fin de la era tonal instaurada a comienzos del barroco y en la apropiación sonora de músicas de diversas partes del mundo.

Es bueno recordar estos desencuentros y descentramientos que se comenzaron a presentar en los orígenes de la reproducción sonora a fines del siglo XIX, en estos momentos de intensificación de lo acústico. No se trata aquí de negar lo nuevo que estos cambios han traído, el tipo de rupturas históricas y sociales que entrañan y el reconocimiento de que lo acústico parece desbordar múltiples esferas de la contemporaneidad que van del sensorium de la intimidad al debate sobre propiedad intelectual. Pero si el campo discursivo por medio del cual hacemos esas preguntas es el de lo sonoro, entonces estamos obligados a desplazar las múltiples miradas al largo siglo XX, ese que empezó con la invención del fonógrafo en 1877, hacia la escucha del mismo, y reconocer las diversas formas en que la ciudad letrada se ha visto influenciada por la región sonora. La comprensión de lo que nos acontece depende de los modos de preguntarnos generados desde el campo perceptivo que privilegiemos. Tal vez acallando el ruido de la mirada logremos escuchar, de nuevas maneras, este largo siglo XX y sus legados actuales.

Esto y mucho más encontrará en NÚMERO  
[Regresar a la Página Principal](#)

[Artículos en Internet](#) | [Suscripciones](#) | [Editorial](#) | [Número Ediciones](#) | [Números Anteriores](#)

Revista Número. Carrera 21 N°85-40 . Telefax: [571] 635-8012- 635-8013  
Bogotá, Colombia

[numero@elsitio.net.co](mailto:numero@elsitio.net.co)