

Jossit

Journal of Sound, Silence, Image and Technology

Desembre 2024 | Número 7 | Editat pel grup de recerca So, Imatge, Silenci i Tecnologia

Estudis sonors i auralitat

*Una aproximació
interdisciplinària*

P9
**La dimensión
cultural del
paisaje sonoro**

P23
**Encuentros
multiespecies
con cotorras
carisucas**

P37
**L'espai sonor
a la *Bierstraße***

P59
**Analizar
el silencio**

P74
**The Heard
World of
Cinematic
Hospitals**

P89
**Las escuchas
en Spotify**



La revista científica Journal of Sound, Silence, Image and Technology (JoSSIT) neix en el si del grup de recerca homònim (SSIT) vinculat a la universitat TecnoCampus - UPF.

La vocació d'aquesta publicació és recollir el debat acadèmic i la investigació científica sobre la relació del so com a concepte ampli amb un context audiovisual.

Número 7 | Desembre 2024
ISSN 2604-451X

Edició del número 7: Una aproximació interdisciplinària als estudis sonors i l'auralitat

Fernando David Maldonado Parrales, TecnoCampus (UPF)

Comitè Editorial

Editor executiu: Dr. Daniel Torras i Segura

Editora: Dra. Marta García Quiñones

Director: Dr. Jordi Roquer González

Sotsdirectora: Dra. Lúdia López Gómez

Sotsdirector: Dr. Rafael Suárez Gómez

Coordinadora de producció: Gemma Torrent Fabregà

Secretària editorial: Anna Gabriel i Rovira

Consell de Redacció

Silvia Segura García

Mauricio Rey Garegnani

Dr. Santos Martínez Trabal

Comitè Científic

Dr. Philip Tagg (1944-2024)

Dr. Michel Chion, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle

Dr. Nicholas Cook, Cambridge University

Dra. Nessa Johnston, Edge Hill University

Dra. Teresa Fraile, Universidad Complutense de Madrid

Dr. Josep Lluís i Falcó, Universitat de Barcelona

Dr. Manuel Garín, Universitat Pompeu Fabra

Dra. Matilde Olarte, Universidad de Salamanca

Dr. Jaume Radigales, Universitat Ramon Llull

Dr. Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Àngel Rodríguez, Universitat Autònoma de Barcelona

Dra. Emma Roderó, Universitat Pompeu Fabra

Dra. Isabel Ferrer, Universitat Autònoma de Barcelona

Dr. Enrique Encabo, Universidad de Murcia

Dra. Rosa Mateu, Universitat de Lleida

Dra. Carlota Frisón, TecnoCampus

Dra. Diana Díaz González, Universidad de Oviedo

Dr. Franco Fabbri, Università degli Studi di Milano

Dra. Anna Tarragó Mussons, Universitat de Barcelona

Disseny i maquetació

Manuel Cuyàs

Clara Miralles

Maquetació ePub

Sònia Poch

SSIT

Sound, Silence, Image and Technology

Grup de recerca



Centre universitari adscrit a la



Una aproximació interdisciplinària als estudis sonors i l'auralitat

Introducció

La idea que el so forma una part fonamental de la nostra significació com a col·lectiu i de la nostra identificació amb un territori està ben integrada als estudis socials. Amb l'aportació de teòrics musicals com Raymond Murray Schafer i concepcions antropològiques inspirades en filòsofs com Maurice Merleau-Ponty, els estudis sonors van adquirir un cos teòric propi durant les últimes dècades del segle passat. Posteriorment, durant aquest segle, han anat ampliant la base teòrica, plantejant noves preguntes i emprant nous enfocaments, que aprofundeixen la nostra comprensió de la relació entre so, identitat i percepció de la realitat.

D'aquesta manera, els estudis sonors han passat d'un enfocament centrat en el concepte inicial de "paisatge sonor" –estretament lligat en origen a la recerca musical– a constituir un camp de recerca independent i complex. L'eix central s'ha desplaçat d'una anàlisi que tractava la font sonora com a element inalterable i aïllat, a una comprensió més holística, en la qual el so és percebut com una part indissociable del seu entorn, un context que pot afectar profundament tant la recepció com el significat. En aquest camp renovat dels estudis sonors, la música, les fonts sonores de diferent naturalesa, el silenci, la mediació tecnològica i fins i tot el context geogràfic s'entrellacen, creant un marc que permet interpretar l'experiència sonora en tota la seva complexitat i varietat.

D'acord amb això, aquest número monogràfic es proposa com a punt de trobada d'un camp molt divers i ple d'arestes. Hi conflueixen diferents aproximacions que, encara que comparteixen l'anàlisi del fenomen sonor, es distingeixen per la perspectiva i el context des del qual l'aborden. Així, els articles seleccionats presenten una varietat d'enfocaments i realitats que evidencien la complexitat inherent als estudis sonors i la resistència a ser encapsulats en un sol marc conceptual. La diversitat de plantejaments reunits aquí reflecteix, precisament, la riquesa i el dinamisme d'un camp en constant evolució.

El número 7 de JoSSIT s'obre amb l'aportació de Joaquín Llorca, des de Colòmbia, que planteja una crítica dels conceptes de Schafer de *hi-fi* i *lo-fi*. En recerques pròpies, l'investigador mostra com l'ideal de la classificació de Schafer no deixa de ser una decisió arbitrària que, sovint, no reflecteix correctament realitats socials. Llorca fa un exercici de reflexió sobre aquestes aproximacions científiques i les posa en dubte, evidenciant-ne la diferència de criteri a l'hora de valorar els paisatges sonors.

L'article de Jazmin Castillo aborda com per mitjà del so plantegem vincles en entorns urbans entre espècies humanes i no humanes. L'autora ens mostra com perceben i es relacionen els habitants del centre de la ciutat de Medellín, Colòmbia, amb un grup d'aus

de la família dels lloros conegudes en espanyol com a “cotorras carisucias”, “aratingues de coroneta blava” en català. Aquesta aportació ens introdueix en la coexistència ecològica i la importància que té tant per identificar-nos amb el territori com en la nostra relació amb altres espècies.

Tot seguit, Nadia Akaârir Tomàs presenta una anàlisi i reflexió sobre l’entorn i les relacions socials, però en aquest cas, enfocats a una de les destinacions turístiques més visitades del món: el barri de l’Arenal de Palma, a Mallorca. La investigació d’Akaârir Tomàs posa de manifest la difícil relació del turisme massificat amb l’entorn, i els canvis que provoca no només a l’entorn físic, sinó també sonor. Al llarg de l’article, l’autora explica com la jerarquització socioeconòmica es reflecteix a l’ambient sonor d’un dels punts d’aglomeració més grans de la zona, conegut com *Bierstraße* (“carrer de la cerve-sa”). A través d’aquesta reflexió, s’exploren temes com les noves realitats urbanes, l’alteritat i la manera com el turisme de masses, en lloc d’integrar-se al context de l’illa, crea el seu propi espai sonor i social.

D’altra banda, José Luis Sánchez-Ramírez ens proposa un nou enfocament i una metodologia per investigar el silenci com a fenomen social i cultural. Fent ús de l’escolta participant i l’observació, l’autor intenta comprendre les dinàmiques i com els silencis i els sons són produïts, percebuts i interpretats en diversos entorns. Aquesta proposta, a més, ens ofereix una vessant pràctica, que ens mostra mitjançant el disseny d’espais públics i la promoció d’ambients més saludables.

L’article de Shikha Jhingan, “Patient Bodies and the Heard World of Cinematic Hospitals”, aborda com els entorns mèdics, especialment durant crisis com la pandèmia de la COVID-19, transformen la nostra relació amb el so i l’escolta. A través d’una anàlisi transdisciplinària que combina estudis cinematogràfics i sons, l’autora examina com el cinema reflecteix la interacció entre cossos pacients, cuidadors i tecnologies mèdiques en contextos de precarietat extrema. Amb referències a pel·lícules índies recents, s’exploren dinàmiques sonores a sales d’emergència i UCIs, tot subratllant el paper del cinema com a “tecnologia d’escolta”, que amplia l’espectre auditiu per incloure sons humans i no humans. Jhingan argumenta que les tecnologies digitals no només reconfiguren les pràctiques d’escolta, sinó que també desafien les convencions sobre la veu i el significat en contextos mèdics i culturals.

Mostra de la transdisciplinarietat dels estudis sonors que s’ha comentat a l’inici d’aquesta Introducció, ens trobem amb l’aportació de Diego Pérez Ríos, qui analitza la mediació tecnològica i com aquesta ha modificat els nostres hàbits d’escolta. Centrant-se específicament en l’experiència de l’escolta musical mitjançant plataformes de *streaming* com Spotify, l’autor fa una anàlisi de la utilització d’algorismes i el model de recomanació musical que fa servir Spotify. Pérez Ríos ens assenjala com, mitjançant un discurs persuasiu, la plataforma pot generar cert control sobre el comportament col·lectiu i influir subtilment en els gustos i els hàbits d’escolta.

Dins l'apartat de Miscel·lània, amb un enfocament més musicològic i de producció musical, presentem la contribució de Ricardo de la Paz Ruiz Morón i Pablo Espiga Méndez. En aquest treball analitzen la carrera de Raül Refree mitjançant un estudi sonor de les seves col·laboracions amb Sílvia Pérez Cruz, Rosalía i Lina Rodríguez. L'article destaca la seva evolució com a músic i productor, i en subratlla l'habilitat per integrar la tecnologia en projectes acústics i la capacitat per crear atmosferes sonores que submergeixen l'oient en una estètica distintiva.

En aquest volum també hem volgut retre homenatge a un dels teòrics més importants en el camp de la musicologia: el musicòleg britànic Philip Tagg, membre del Comitè Científic d'aquesta revista, que va morir al maig d'enguany. El director de JoSSIT, Jordi Roquer González, i la musicòloga xilena Laura Jordán González ens ofereixen les seves reflexions sobre la rellevància de Tagg per als estudis musicals.

Per finalitzar, a l'apartat de Ressenyes, comptem amb la contribució de Daniel Torras i Segura, que resumeix els punts clau del llibre *Listening Devices. Music Media in the Pre-Digital Era*, de Jens Gerrit Papenburg. A més, l'editora de JoSSIT, Marta García Quiñones, ens introdueix a *La escucha actual*, d'Antonio Méndez Rubio.

D'aquesta manera, aquest número del *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* recull diverses formes d'abordar els estudis sonors, partint de l'anàlisi de les fonts sonores, l'entorn sonor, la seva significació i fins i tot com aquest procés es modifica tecnològicament. Així, aquest monogràfic reflecteix la realitat mateixa d'aquest camp: un entorn obert, amb una tendència forta cap a la transdisciplinarietat, on cada aportació enriqueix l'àmbit, però també genera interrogants noves.

Com a conclusió, vull agrair el treball de l'editora de la revista, Marta García Quiñones, que, gràcies a la seva metodologia i suport, ha facilitat i fet més amena la tasca d'edició d'aquest número.

Fernando David Maldonado Parrales
Editor del número

Sumari

La dimensión cultural del paisaje sonoro: más allá de la dualidad <i>hi-fi</i> y <i>lo-fi</i> de R. Murray Schafer Joaquín Llorca	9
Encuentros multiespecies con cotorras carisucias. La búsqueda de una voz simbiótica desde la construcción de una escucha situada Jazmin Castillo	23
L'ocupació de l'espai sonor a la <i>Bierstraße</i> de l'Arenal de Palma Nadia Akaârir Tomàs	37
Propuesta teórico-metodológica para analizar el silencio como acontecimiento sonoro en el espacio social José Luis Sánchez-Ramírez	59
Patient Bodies and the Heard World of Cinematic Hospitals Shikha Jhingan	74
Entre la elección subjetiva y el direccionamiento algorítmico de las escuchas en Spotify Diego H. Pérez Ríos	89
Miscel·lània	
Entre lo popular y lo experimental: el sonido de Raül Refree y la figura del artista-productor en la creación musical contemporánea Ricardo de la Paz Ruiz Morón Pablo Espiga Méndez	108
En memòria de Philip Tagg (1944-2024)	131
Philip Tagg, un llegat imprescindible per a la musicologia actual Jordi Roquer González	132
Tagg, la música y la política Laura Jordán Gónzalez	135
Ressenyes bibliogràfiques	139
Listening Devices. Music Media in the Pre-Digital Era, de Jens Gerrit Papenburg Daniel Torras i Segura	139
La escucha actual, de Antonio Méndez Rubio Marta García Quiñones	144

La dimensión cultural del paisaje sonoro:

más allá de la dualidad *hi-fi* y *lo-fi*
de R. Murray Schafer

Joaquín Llorca
Pontificia Universidad Javeriana, Cali
joaquin.llorca@javerianacali.edu.co
<https://orcid.org/0000-0003-4580-6545>

Fecha de recepción: 10 de julio de 2024
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024
Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2024

PALABRAS CLAVE: PAISAJE SONORO | ALTA FIDELIDAD | BAJA FIDELIDAD | RUIDO | ENTORNO RURAL | ENTORNO URBANO.

KEYWORDS: SOUNDSCAPE | HIGH FIDELITY | LOW FIDELITY | NOISE | RURAL ENVIRONMENT | URBAN ENVIRONMENT.

RESUMEN

Raymond Murray Schafer propuso los conceptos de *hi-fi* y *lo-fi* (alta fidelidad y baja fidelidad) para cualificar los paisajes sonoros desde una perspectiva estética y ecológica. Estableció una valoración en la que los paisajes donde sonidos individuales pueden escucharse con claridad son *hi-fi*, en oposición a los paisajes cuyas señales acústicas particulares son enmascaradas por una densidad de sonidos que dificulta el discernimiento, que son *lo-fi* (Schafer, 1994). La categorización vincula lo rural con *hi-fi* y lo urbano con *lo-fi*, en una oposición que no da cuenta de muchos otros atributos fundamentales en la forma como comunidades e individuos se relacionan con su paisaje sonoro. En consecuencia, la primaria clasificación de “ruido” que se intuye en tal caracterización se vuelve problemática, en la medida en que una colectividad otorga sentido a entornos aparentemente ruidosos, pero que en realidad representan modos de socialización arraigados y vitales para la comunicación e incluso para la identidad patrimonial. Por medio de resultados de investigaciones realizadas por el autor en diversos entornos sonoros, el artículo argumenta que algunos paisajes, a priori considerados *lo-fi*, encarnan formas de socialización con gran arraigo cultural y significado, mientras que paisajes *hi-fi* expresan situaciones alejadas del ideal bucólico que comporta la definición de Schafer. Finalmente, reflexiona sobre la diferencia de criterio que hay entre las aproximaciones científicas, culturales o estéticas en la valoración de los paisajes sonoros.

ABSTRACT

Raymond Murray Schafer proposed the concepts of *hi-fi* and *lo-fi* (high fidelity and low fidelity) to qualify soundscapes from an aesthetic and ecological perspective. According to his assessment, landscapes where individual sounds can be heard clearly are *hi-fi*, whereas landscapes whose particular acoustic signals are masked by a density of sounds that makes discernment difficult are *lo-fi* (Schafer, 1994). This categorisation links rural with *hi-fi* and urban with *lo-fi*, in an opposition that fails to account for many other fundamental attributes of how communities and individuals relate to their soundscape. Consequently, the primary classification of ‘noise’ that is intuited in such a characterisation becomes problematic, insofar as a collectivity gives meaning to apparently noisy environments, which actually represent deep-rooted modes of socialisation vital to communication and even heritage identity. Through the results of research carried out by the author in different sound environments, the article argues that some soundscapes, a priori considered *lo-fi*, embody forms of socialisation with deep cultural roots and meaning, while *hi-fi* soundscapes express situations far removed from the bucolic ideal that Schafer’s definition implies. Finally, a reflection is made on the different criteria applied by scientific, cultural and aesthetic approaches to the study of soundscapes.

Introducción

El libro *The Tuning of the World* (Schafer, 1977) del educador y compositor Raymond Murray Schafer, es considerado uno de los textos fundacionales de los estudios sonoros, y se centra en el sentido de la escucha y en el impacto de la contaminación acústica. Schafer examina la forma como la industrialización y la urbanización han transformado nuestro entorno sonoro, causando una desconexión aural. Gran parte del texto profundiza en los efectos nocivos de la contaminación acústica sobre la salud y el bienestar, con consecuencias psicológicas y fisiológicas por el estado constante de sobrecarga auditiva. Argumenta que esta abundancia de ruido ha llevado a una pérdida de la capacidad de escuchar, discernir y apreciar las sutilezas del sonido.

Como parte de su argumentación propone dos categorías de paisajes sonoros que tienen su origen en la transición de lo rural a lo urbano debido a los procesos de industrialización. El sistema *hi-fi* (alta fidelidad) es el que presenta una relación favorable de señal ruido, es decir, que se pueden escuchar claramente sonidos discretos. En oposición, los paisajes *lo-fi* (baja fidelidad) se conforman por sonidos que se superponen y su discernimiento individual se hace más complejo para el oyente (Schafer, 1994, p. 43). El planteamiento nos hace pensar en el esquema fondo y figura de la Gestalt aplicado a la escucha, al que Schafer acude como ejemplo (1994, p. 9). Recuerda también al concepto de “legibilidad” de Kevin Lynch, que se refiere a la percepción del espacio urbano como una cualidad que permite la construcción de imágenes mentales del entorno, caracterizadas por su claridad y estructura firme (1998, p. 19). Con todo, las dos categorías de Schafer reducen mucho el problema pues giran en torno al concepto “ruido”, que es la denominación negativa para los sonidos indeseados, pero que puede ser entendido de diversas maneras debido al alto grado de subjetividad. Para Novak (2015) el ruido es un concepto relacional definido por su contraste con lo comprensible y que puede ser analizado desde perspectivas estéticas, tecnológicas y de su circulación social.

La consideración del ruido como el excesivo volumen con que se percibe un sonido está ligada al daño auditivo en las sociedades modernas industrializadas. Desde el siglo XIX, como afirma Bijsterveld (2008), la sociedad ha generado acciones públicas con estrategias de control del ruido que se topan con el crecimiento económico, la compleja naturaleza de lo auditivo y la predominancia de lo visual en Occidente.

Hay que reconocer que la contaminación acústica es un fenómeno moderno que puede provocar la pérdida de audición (Cabral Barbosa et al., 2022), afectar la salud mental (Guha, 2022) y perjudicar a los organismos terrestres y acuáticos provocando estrés, daños en la audición y cambios en la inmunidad (Mazud et al., 2020). Está demostrado que las afecciones de salud ocasionadas por el sonido son un problema de salud pública y que, a pesar de la invisibilidad de su efecto, es importante trabajar para controlar y disminuir las emisiones (González, 2014). Sin embargo, es también una realidad que dichos problemas se basan en tiempos prolongados de exposición y que la consideración de lo que es ruido tie-

ne un componente subjetivo y cultural que matiza la clasificación binaria de Schafer. Como establecieron en su estudio Yano et al. (2007) la percepción y respuesta de las comunidades al ruido se ve ampliamente afectada por los estilos de vida que refleja cada trasfondo cultural, es decir, que lo que se considera ruido tiene unos niveles de tolerancia diferentes según las sociedades.

Los paisajes sonoros son un conjunto de manifestaciones acústicas que en su sumatoria aportan diversidad de información percibida, aprehendida o ignorada de manera diferente por individuos y comunidades con independencia del fenómeno fisiológico. Augoyard y Torgue (2005) consideran que desde el punto de vista psico-sociológico, el fenómeno sonoro produce efectos, esto es, que la señal sufre una distorsión perceptiva, una selección de información y una atribución de significado que dependen de las habilidades, la psicología, la cultura y la realidad social del oyente. Igualmente, como fenómeno físico, el sonido es una propagación y, por lo tanto, está directamente conectado a las características del entorno construido y a las condiciones físicas de la audición y la escucha que también lo afectan. Proponen, pues, el concepto de *efecto sonoro* como herramienta analítica que busca describir esta interacción “entre el entorno sonoro físico, el medio sonoro de una comunidad sociocultural y el paisaje sonoro interno de cada individuo” (p. 9)¹. En consecuencia, para que el sonido llegue al oído hay otros factores que modifican la señal respecto a su percepción y que, si se tienen en cuenta, aportan un enfoque más complejo que las categorías *hi-fi* y *lo-fi*.

El presente texto expone dos casos de estudio en los que algunos paisajes sonoros urbanos controvierten la clasificación de Schafer y explican con matices la diversidad de interpretaciones que un entorno sonoro puede comunicar debido a su naturaleza cultural.

La crítica a R. Murray Schafer

El compositor y educador Raymond Murray Schafer (1933-2021) hizo un gran aporte a la consideración del sonido ambiental como campo de estudio amplio y como material de creación musical. Sus obras han inspirado a investigadores, artistas y músicos que han desarrollado los estudios sonoros y la creación artística hacia nuevos caminos.

Su faceta como pedagogo, en la que introduce el sonido como vehículo para la educación sensible, ecológica y musical (Schafer, 1988, 1992 y 2008), sigue teniendo repercusión entre académicos. Algunos continúan su enfoque y encuentran en el concepto de paisaje sonoro una herramienta para el proceso de enseñanza-aprendizaje que permite el reconocimiento auditivo del mundo circundante (Gutiérrez, 2018) y que alienta a una escucha profunda del ambiente como metodología para la enseñanza musical (Holland, 2013; Walzer, 2020).

Como educador abordó el ruido desde una perspectiva novedosa, pues, en lugar de plantear estrategias restrictivas que minimizaran las emisiones acústicas, Schafer propuso estimular la escucha, agudizarla. Gran parte de su labor se orientó hacia ese objetivo de

¹ Traducción del autor.

pensar el sonido en positivo y así preservar los sonidos que el autor consideraba valiosos para las comunidades. Logró, entre teoría y práctica, articular la composición musical con la ecología acústica y la pedagogía sobre una problematización del *ruido* como principal herencia negativa de la modernidad. En 1967 escribió un librito de 36 páginas titulado *The Book of Noise* (Schafer, 1970), que con un lenguaje sencillo se convirtió en manifiesto sobre los problemas de la contaminación acústica en el mundo moderno. Exponía los peligros del ruido y proponía soluciones. Una década después, su obra más influyente, *The Tuning of the World* (Schafer, 1977), reeditada como *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Schafer, 1994), aporta un método para analizar paisajes sonoros que lleven a desarrollar la comprensión de sus efectos en la sociedad. En ese ámbito expone los mencionados conceptos de *lo-fi* y *hi-fi*.

Su dicotomía jerárquica entre ruido y silencio, como juicio de valor moral y estético, ha despertado críticas por la excesiva idealización de los sonidos naturales y el deseo de un estado de calma. Para Thompson (2017) es bastante cuestionable relacionar lo natural con la quietud y lo antinatural con el ruido. La idealización de la naturaleza como oposición a la contaminación de la modernidad desconoce, según Kohut (2015), que vivir junto a una cascada puede generar una exposición a niveles de decibelios similares a los de una autopista. Schafer ofrece una perspectiva determinista que descarta cualquier opción de que podamos producir nuevos significados o que haya un perfeccionamiento del oído en medio del ruido (Kelman, 2010).

Paparrigopoulos (2017) señala que Schafer incurre en una contradicción al ser enfático en diferenciar sonidos deseables de indeseables pero, a la vez, admitir la subjetividad en la música cuando escribe que “la música de un hombre puede ser el ruido de otro” (Schafer, 1994, p. 273). Al hilo de lo anterior, Cusack (2000) cuestiona la utilidad de hacer suposiciones radicales sobre gustos y lo ilustra con su agrado por la cacofonía *lo-fi* del metro de Londres que, si bien reduce el espacio auditivo, provoca un aumento en su espacio imaginativo. Por tanto, el deleite de lo sonoro, que era régimen de la música con su instrumentación característica, supuso en el siglo XX un reto al problema del gusto con la irrupción de nuevas sonoridades, casi siempre mediadas por modernas tecnologías. El futurista Luigi Russolo (2004) y sus *intonarumori* de 1913, o instrumentos de ruido, introdujo sonidos atonales con remembranza a la industria. Pierre Schaeffer, en la década de los cincuenta, propuso “música concreta” que incorporaba “objetos sonoros”, es decir, fuentes sonoras grabadas que se reproducen y se pueden alterar con intenciones expresivas. Como antecedente a la consideración del paisaje sonoro como campo de conocimiento en relación a lo urbano, el arquitecto Steen Eiler Rasmussen mostró interés en el papel que los pregones callejeros tenían en el paisaje, y en 1930, realizó una grabación en gramófono de un vendedor ambulante (Kreutzfeldt, 2012). Su enfoque se caracterizó por integrar el espacio urbano y los sonidos cotidianos. Posteriormente, Schafer daría un sentido estético a ese tipo de registros.

Lo-fi vs. hi-fi

Para argumentar la hipótesis que controvierte el enfoque de Schafer, se acude a dos investigaciones realizadas por el autor en Colombia en las que se examinaron espacios urbanos con gran densidad sonora y tradición cultural. La primera de ellas profundizó en el paisaje sonoro del tradicional barrio San Nicolás de la ciudad de Cali, donde en un perímetro no mayor a 1200 m² se organizan más de 500 locales de la industria gráfica, la mayoría pequeños y con máquinas que generan un acompasado y constante ritmo industrial que caracteriza de manera coral el paisaje del sector. La investigación se realizó entre 2014 y 2015 y hasta la actualidad el sector mantiene su preponderancia de imprentas².

El otro trabajo de referencia indagó de manera comparativa la producción del espacio sonoro en mercados tradicionales y supermercados en las ciudades de Cali (Galería Alameda) y Bogotá (Plaza del 7 de agosto). Ambos espacios del comercio minorista se caracterizan por paisajes sonoros diferentes, que dan cuenta de regímenes políticos opuestos. El trabajo de campo se adelantó entre los años 2019 y 2022. La ruta metodológica se puede definir como una etnofonía que, según Thibaud (1998), es la manera de recoger el relato público del mundo social contenido en el sonido por medio de grabaciones.

El método permitió determinar las marcas sonoras (*soundmarks*³), es decir, los signos acústicos reconocibles (Schafer, 1994, p. 10), su relación con el conjunto y los efectos que propiciaban en su interacción con el entorno.

Las máquinas y el silencio

El paisaje sonoro de la industria gráfica del barrio San Nicolás en Cali presenta una clara territorialización que se manifiesta de manera sonora con información diversa y compleja. El espacio más denso de acumulación de imprentas con máquinas funcionando se agrupa en una porción del barrio limitada en sus tres costados por vías rápidas que marcan bordes claros. Al interior de ese territorio, el golpeteo continuo y rítmico de las máquinas otorga identidad al espacio e individualmente, según se estableció en las entrevistas de la investigación, el sonido de las máquinas provee información a los operarios sobre el correcto funcionamiento del aparato. Otro de los sonidos característicos del entorno es el de las persianas metálicas que sirven como cerramiento de los locales. La apertura de dichas superficies enrollables rechina de forma reconocible y son una marca que identifica la apertura y cierre de tantos locales al tiempo. Los operarios y personal que trabaja en los locales entienden este sonido como un signo sonoro que va indicando la llegada y apertura de los vecinos. También sobresalió en la indagación, como parte fundamental del paisaje sonoro, el sonido de las ruedas de las carretillas usadas para transportar papel e insumos. Su paso por el “suelo, gastado por el intenso tráfico y el deterioro desatendido, es responsable del

2 Para mayor información sobre el proyecto, su metodología y resultados, consultar Llorca (2017).

3 Schafer (1994) otorga a sus *soundmarks* un carácter patrimonial derivado del valor que una comunidad confiere a dichos sonidos. Para la investigación en cuestión, el término no conlleva dicha valoración debido al complejo proceso que implicaría tal proclamación en una comunidad.

zigzagueante transitar de las carretillas que con sus ruedas duras o blandas van dejando una estela sonora por las calles” (Llorca, 2017, p. 47). La escucha atenta, realizada de manera sistemática por los investigadores en tres calles del barrio, determinó la constitución del paisaje y sus marcas sonoras. La sumatoria de tantas máquinas, percutiendo sus mecanismos junto a persianas, carretillas, tráfico y voces, configura un paisaje *lo-fi* en los términos que Schafer define. A pesar de que también sonaban músicas desde radios y televisores en algunos locales, se trata en general de paisajes industriales, principales enemigos sonoros de Schafer que, no obstante, han sido apropiados por la comunidad con todos los matices que un sector comercial y un oficio ofrecen a la ciudad.

Con todo, es llamativo lo que ocurre al costado norte, donde el borde no está definido por un evento *lo-fi* como son las vías rápidas que limitan el resto del espacio. Hacia este lado ya no hay densidad de locales y cruzan vías internas del barrio flanqueadas por edificaciones deterioradas y algunas deshabitadas. El lado occidental de este nuevo territorio alberga a personas sin hogar, que ocupan el espacio con carretas llenas de papel y cartón reciclados. Se configura entonces un “borde silencioso”, caracterizado por el menor paso de automóviles, el sonido de las carretillas de los recicladores al rodar y las conversaciones de los habitantes de la calle. Evidentemente, estamos ante un paisaje *hi-fi*, dado que los sonidos son discernibles y no se produce el enmascaramiento que se percibe en otras zonas con mayor concentración de actividad. La investigación realizó grupos focales con clientes y visitantes del barrio para recoger la escucha del ciudadano esporádico. Para este visitante, esta claridad sonora resulta inquietante, ya que provoca una sensación de alerta y la percepción de estar adentrándose en un territorio ajeno, desprovisto del ruido protector de la multitud. El silencio crea una barrera desde la calle 2 hasta la carrera 1 que es más psicológica que acústica (Figura 1).

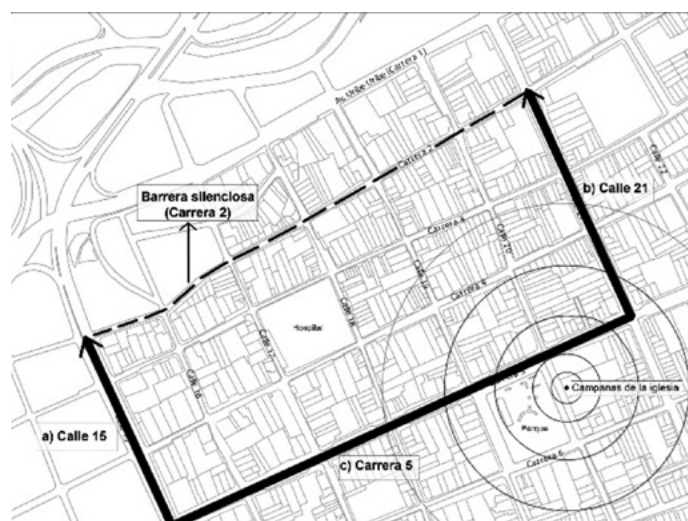


Figura 1. Territorios sonoros en San Nicolás. Representación de los bordes sonoros.
Tomado de Llorca, 2017 (p. 38).

Dos regímenes de orden opuestos

El otro caso de estudio que permite explorar con matices los dos conceptos en cuestión es el de los mercados tradicionales y supermercados como espacios de comercio minorista, que producen paisajes sonoros contrapuestos.

En Colombia, algunas plazas de mercado comienzan a tener un reconocimiento oficial como bienes de interés cultural. Además de su valor histórico y material, son espacios de preservación y resistencia cultural que acogen manifestaciones de la cultura material e inmaterial y reflejan procesos multiculturales que se expresan por medio de productos y prácticas diversas (Ángel Bravo, 2020). Son portadoras de una memoria socioespacial pese a las transformaciones que las sociedades y sus entornos experimentan con los años. Su paisaje sonoro se nutre de tradiciones orales, pregones, músicas y el regateo de vendedores y usuarios (Figura 2).



Figura 2. Mercado La Alameda en Cali (Colombia). Zona de frutas y verduras. Foto del autor.

Por otra parte, en las décadas de 1960 y 1970 Colombia vivió una transformación en el comercio minorista con la adopción del sistema de autoservicio. Inspirándose en el modelo norteamericano, los comerciantes empezaron a implementar nuevas técnicas de venta, exhibición y promoción de productos, integrando tecnologías modernas que buscaban cualificar la experiencia agregando valor mediante el placer, el consumo recreativo y la estimulación sensorial.

La investigación comparativa⁴ sobre los paisajes sonoros de mercados y supermercados abordó su pesquisa desde la interpretación de la etnofonía y el análisis espectrográfico ba-

⁴ La investigación en cuestión se titula *La identidad espacial de las plazas de mercado a través del paisaje sonoro: un estudio comparativo entre Bogotá y Cali* y fue desarrollada por Joaquín Llorca y Roberto Cuervo con financiación de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali (Colombia). Culminó en 2022.

sados en el concepto de efecto sonoro (Augoyard y Torgue, 2005). Los espectrogramas permiten observar que la densidad sonora en mercados tradicionales y supermercados difiere notablemente, pues en los primeros múltiples fuentes simultáneas generan un entorno denso y dinámico, mientras que en los segundos el gráfico refleja una menor densidad, donde los sonidos individuales se producen sobre un fondo estable y son más inteligibles. Al igual que en la investigación sobre el barrio San Nicolás, las marcas sonoras comienzan a determinar ciertas cualidades de la producción de cada espacio. Mientras que en los mercados, entre un fondo sonoro complejo y poco discernible, sobresalen antropofonías, como las voces elevadas de los vendedores llamando a los posibles clientes o los sonidos de utensilios de cocina que definen los espacios de restaurantes, en los supermercados los sonidos institucionales pregrabados que suenan por altavoces o el bip de las cajas registradoras se diferencian con facilidad de un fondo sonoro bastante equilibrado.

Ambos ambientes permiten de nuevo problematizar la valoración binaria de Schafer, teniendo en cuenta otros aspectos que van más allá de la relación entre el fondo y las señales individuales de las marcas sonoras. En primera instancia, los mercados tradicionales entrarían en el grupo de paisajes *lo-fi*, debido a la cantidad de estímulos simultáneos que configuran un fondo en el cual se hace necesario levantar la voz para poder tener interlocución. El paisaje sonoro se produce en el exceso, en la libertad y la polifonía producida por diversos actores sociales. Por el contrario, en el supermercado es imperativo el equilibrio sonoro; el mensaje institucional llega desde arriba, por altavoces que, sin estridencia, adquieren una presencia casi subliminal.

El efecto sonoro que permite analizar el fenómeno es el del *enmascaramiento*, definido como la presencia de sonidos puros o complejos que ocultan parcial o completamente a otros debido a su intensidad o distribución de frecuencias. El enmascaramiento es, en resumen, lo que caracteriza a los paisajes *lo-fi*, debido a la dificultad para discernir sus componentes; sin embargo, en el caso de los mercados representa rasgos culturales que dan cuenta de prácticas tradicionales. Lo primero es que favorece el anonimato y ayuda a la construcción de cercanías sociales al reducir las distancias. Demuestra también una pluralidad en la forma de organización y de producción del espacio, que advierte de una menor jerarquización de los actores, pues todos tienen el mismo derecho de expresión sonora. El orden de los supermercados y su espacio está claramente jerarquizado, dada su vocación privada; la producción del espacio sonoro está más controlada, ya sea por los diseñados mensajes y la música o por la cohibición para no levantar la voz en exceso. De igual manera, pretende proporcionar una experiencia homogénea con estrategias comerciales establecidas en manuales empresariales.

Las retóricas del espacio sonoro son opuestas: si en los supermercados las reiteraciones son los bips de las registradoras o de los mensajes musicales institucionales, en los mercados las frases de la venta, el pregón y el regateo nacen de la interacción entre vendedores y visitantes. En este caso, el paisaje *lo-fi* tiene relación con lo espontáneo y la tradición, el *hi-fi* con el control y lo genérico.

Escuchas del paisaje

La idea de equiparar sonido a escucha en las tesis de Schafer lleva a conclusiones deterministas, como las categorías *hi-fi* y *lo-fi*. Si bien un sonómetro o un análisis espectrográfico interpretan un fenómeno físico y lo representan gráfica o numéricamente, la forma como es recibido por un individuo o por una comunidad no es absoluta como el dato medido. El fenómeno sonoro es interpelado en su trayecto al oído por los efectos mencionados, pero es también resignificado en la escucha que resalta o atenúa alguna información por múltiples causas. En otras palabras, ambas categorías ofrecen muy poca información sobre la vida social.

Los casos de estudio referenciados consiguieron gran parte de sus interpretaciones por medio de etnofonías que los investigadores realizaron desde su experiencia en el trabajo de campo. Esto implica reconocer la subjetividad en los hallazgos, tener claridad sobre la forma de escucha que se ejerce y determinar lo que interesa según los objetivos. La escucha desprevenida del habitante o la escucha informativa de quien realiza un trabajo específico y recibe retroalimentación difieren de un oído alerta que intenta decodificar la complejidad de estímulos, pero que experimenta la realidad desde afuera. Los investigadores practican una escucha atenta, enfocada, que junto a las herramientas metodológicas pretende recoger signos de los paisajes sonoros. Sin embargo, tratándose de una labor de atribución de sentido, de nuevo la subjetividad introduce un matiz, dado que en el paisaje sonoro podemos escuchar las estructuras económicas, políticas o simbólicas que están siempre determinadas por nuestros marcos ideológicos.

La investigación del barrio San Nicolás incluyó entrevistas y grupos focales con trabajadores, visitantes y comunidad residente, lo que enriqueció de manera plural las diversas percepciones sobre un mismo fenómeno. El operario de imprenta escucha en el ritmo, tono e intensidad de la máquina su óptimo funcionamiento o defecto. El vecino que percibe el local cercano funcionando por fuera de los horarios permitidos siente molestia y califica como ruido los mismos sonidos que en el día toleraba. De igual manera, para el esteta el ritmo de las máquinas es un mantra con repetición cadenciosa susceptible de ser musicalizada.

Es notable cómo la comunidad se ha apropiado de estos paisajes sonoros, integrando los sonidos industriales y comerciales en su vida cotidiana. A pesar de ser considerados enemigos sonoros por Schafer, estos sonidos han sido internalizados y reconfigurados como parte de la identidad del barrio por sus habitantes, visitantes y trabajadores. La apertura de persianas metálicas y el tránsito de carretillas no solo indican el comienzo y fin de la jornada laboral, sino que también sirven como señales de actividad y presencia comunitaria, cualificando el espacio. Por otra parte, los investigadores determinaron una clara territorialización, configurada por el sonido que, a sus oídos, limita zonas con bordes claros y destaca marcas sonoras predominantes, relacionadas con la actividad industrial y comercial en los horarios definidos.

En el otro caso de estudio, mercados y supermercados ofrecieron información de cómo los sonidos característicos de cada entorno reflejan y afectan las prácticas sociales, culturales y comerciales de sus usuarios. Si bien en la instancia realizada no se obtuvo información externa a los investigadores, es presumible que quien trabaja en el supermercado no recibía los sonidos institucionales o el bip de las cajas de pago con gran atención, debido a la costumbre. La construcción de sentido involucra también relaciones de afecto, que en muchos casos permanecen en la memoria; el paisaje sonoro urbano es dinámico, se metaboliza cada día y se transforma con el tiempo, pues es inherente a la actividad. Por tanto, es inconveniente reducir las valoraciones a percepciones cerradas determinadas solamente por la fuente sonora.

Gaude rugitus

Retomando las reflexiones iniciales, no hay duda de que la permanente exposición a sonidos intensos tiene consecuencias negativas para la salud. Sin embargo, pensar de manera absoluta el ruido en oposición al silencio como un valor irrestricto desconoce la condición social que, como en cualquier organismo vivo, es sonora. El grado de subjetividad que el “ruido” comporta está relacionado con identidades culturales que muestran tolerancias diversas a los niveles sonoros (Yano et al., 2007) y que en contextos específicos como el de los mercados tradicionales es percibido con agrado y naturalidad por los visitantes (Tokgöz y Fiebig, 2022). Lo mismo ocurre con los contextos artísticos, en que sonoridades cacofónicas o estridentes, alejadas de la tonalidad musical y la armonía, pueden proporcionar deleite.

Lo anterior lleva a concluir que, sobre la valoración de los paisajes sonoros, no hay una clara integración entre el enfoque salubre, cultural y estético. Las investigaciones técnicas para estudios urbanos y de salud pública se centran en la cuantificación de decibelios para acometer el control del ruido como medida de bienestar que busca disminuir su impacto. La intensidad sonora es considerada esencialmente como un contaminante que debe ser normalizado y normatizado. Por otro lado, el enfoque cultural y social adopta una perspectiva más amplia y contextualizada. La antropología, la geografía, la sociología o la historia, entre otras aproximaciones humanistas, asumen que los paisajes sonoros no son solo una cuestión de decibelios y frecuencias, sino que también encarnan un fenómeno que refleja y afecta las relaciones de poder, las identidades culturales, la producción del espacio y las prácticas cotidianas. El foco apunta más a las representaciones sociales desde el sonido. Como compositor, R. Murray Schafer también acogió la dimensión artística del sonido cotidiano y su valor patrimonial, al registrarlo como documento y al intervenirlo como compositor. Según su mirada, las tecnologías de la industrialización fueron las responsables de la degradación del paisaje sonoro, pero también fueron las que posibilitaron el registro magnetofónico de sus ondas ahora transformadas en *soundscape*s para conservar y escuchar. Pierre Schaeffer (2003) experimentó con sonidos pregrabados buscando transformarlos de tal modo que los escucháramos como naturalezas sonoras independientes para re-

saltar sus propiedades más abstractas, lo que los despojó de un componente moral. En ambos casos, el arte ha ofrecido al oyente experiencias sonoras que enriquecen la percepción y el conocimiento del entorno más allá de un deleite estético.

Es deseable una escucha híbrida, transdisciplinar, que se despoje de prejuicios para continuar caminos en que las mediciones acústicas, los espectrogramas, las grabaciones de campo, las etnofonías, las entrevistas, los modelos estadísticos, el arte sonoro y demás herramientas metodológicas ayuden a expandir el conocimiento de nuestro universo aural tan subordinado por el oculoctrismo occidental.

Referencias

- Ángel Bravo, R. (2020). La plaza de mercado como escenario para la identificación de diversos fenómenos socioculturales e interculturales en el continente americano. *Apuntes*, 33. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.apu33.pmei>
- Augoyard, J. F. y Torgue, H. (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press.
- Bijsterveld, K. (2008). *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. The MIT Press.
- Boucher, H., Lierse, S. y Marzano, G. (2022). A dialogical view on R. Murray Schafer's theories and creative approaches in 21st-century music education. En G. Marzano (Ed.), *Sustaining Creativity and the Arts in the Digital Age* (pp. 292-325). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-7840-7.ch011>
- Cabral Barbosa, A., de Oliveira Arantes, A., de Almeida Sousa, J., Carolina Rios Fonseca, M. y Mitsue de Castro Matsuoka, S. (2022). Noise-induced hearing loss. *Health and Society*, 2(04), 218-225. <https://doi.org/10.51249/hs.v2i04.904>
- Curioni, V., Ludovico, L. y Presti, G. (2019). A (technologically enhanced) sound education: Implementation, experimentation, and analysis of Raymond Murray Schafer's exercises. En *Proceedings of the 11th International Conference on Computer Supported Education* (Vol. 1, pp. 473-480). SciTePress. <https://doi.org/10.5220/0007766004730480>
- Cusack, P. (2000). Dialogue. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, 1(2), 8.
- González, A. E. (2014). What Does "Noise Pollution" Mean? *Journal of Environmental Protection*, 5, 340-350. <http://dx.doi.org/10.4236/jep.2014.54037>
- Guha, M. (2022). Noise pollution and mental health. *Journal of Mental Health*, 31(5), 605-606. <https://doi.org/10.1080/09638237.2022.2118694>
- Gutiérrez, S. X. (2018). El paisaje sonoro: Sensibilizar en el aula para combatir la contaminación acústica en las ciudades. *Revista Internacional de Aprendizaje en Educación Superior*, 5(2), 49-58.
- Holland, D. (2013). Listening to the inner soundscape: A pedagogical tool for opening minds to sound-based music. En D. Holland y L. Rossiter (Eds.), *Proceedings of Sound, Sight, Space and Play 2013 Postgraduate Symposium for the Creative Sonic Arts* (pp. 5-7). De Montfort University.
- Kelman, A. Y. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *The Senses and Society*, 5(2), 212-234. <https://doi.org/10.2752/174589210X12668381452845>
- Kohut, T. (2015). Noise pollution and the eco-politics of sound: Toxicity, nature and culture in the contemporary soundscape. *Leonardo Music Journal*, 25, 5-8. <http://www.jstor.org/stable/43832520>
- Kreutzfeldt, J. (2012). Street Cries and the Urban "Refrain". *Sound Effects*, 2(1), 62-80.
- Llorca, J. (2017). Paisaje sonoro y territorio. El caso del barrio San Nicolás en Cali, Colombia. *Revista INVI*, 32(89), 9-59. <https://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/62762>
- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Nazia, B. y Abu, B. (2020). Auditory effects and consequences of noise pollution in humans: A scoping review. *Journal of Auditory Effects and Consequences*, 4(1), 006-010. <https://doi.org/10.29328/JOURNAL.ATED.1001011>
- Mazud, N., Hayes, L., Crivelli, D., Grigg, S. y Cable, J. (2020). Noise pollution: acute noise exposure increases susceptibility to disease and chronic exposure reduces host survival. *Royal Society Open Science*, 7(9), 200172. <https://doi.org/10.1098/RSOS.200172>
- Novak, D. (2015). Noise. En D. Novak y M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 125-138). Duke University Press.
- Paparrigopoulos, K. (2017). Músicas, sonidos, ruidos de la ciudad: hacia una polifonía sonora. *Panambí: Revista de investigaciones artísticas*, 4, 65-77.
- Russolo, L. (2004). *The Art of Noise (Futurist Manifesto, 1913)* (Trad. R. Filliou). Ubuclassics.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza.
- Schafer, R. M. (1970). *The Book of Noise*. Price Milburn & Co.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Alfred Knopf, Inc.
- Schafer, R. M. (1988). *The Thinking Ear: Complete Writings on Music Education*. Arcana.
- Schafer, R. M. (1992). *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Sound Making*. Arcana.
- Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books.
- Schafer, R. M. (2008). *El rinoceronte en el aula*. Melos.
- Thibaud, J-P. (1998). The Acoustic Embodiment of Social Practice. [Presentación en conferencia]. https://www.academia.edu/5273532/The_Acoustic_Embodiment_of_Social_Practice
- Tokgöz, Ö. G. y Fiebig, A. (2022). Soundscape research in multicultural market areas - Example of Berlin Kreuzberg. In *Proceedings of Internoise* (pp. 1657-1667). Institute of Noise Control Engineering.
- Thompson, M. (2017). *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. Bloomsbury Academic.

Walzer, D. A. (2020). Sound narrative: Honing a deeper understanding of soundscapes. *Revista Vórtex*, 8(1), 1-10. <https://doi.org/10.33871/23179937.2020.8.1.16>

Yano, T., Sato, T. y Morihara, T. (2007). Importance of cross-cultural studies for a global noise policy. In *Annual Report of FY 2006, The Core University Program between Japan Society for the Promotion of Science (JSPS) and Vietnamese Academy of Science and Technology (VAST)* (pp. 213-222). <https://hdl.handle.net/11094/13055>

Encuentros multiespecies con cotorras carisucias.

La búsqueda de una voz
simbiótica desde la construcción
de una escucha situada

Jazmin Castillo

Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín
jazzmincz.sonico@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024

Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2024

PALABRAS CLAVE: ESCUCHA | RESONANCIA | CREACIÓN SONORA | COTORRAS CARISUCIAS.

KEYWORDS: LISTENING | RESONANCE | SOUND CREATION | BROWN-THROATED PARAKEETS.

RESUMEN

Este artículo de investigación explora la construcción de reciprocidad y de cuidado entre especies humanas y no humanas, haciendo uso del sonido para plantear vínculos en medios antrópicos como lo son los urbanos. En estos, de manera consciente, se pueden crear puentes para reelaborar lazos basados en nuevas disposiciones, con posturas donde estar presente es un medio para reconocer a otros seres, y la escucha, una herramienta para abrir los sentidos a estar conectados con el exterior. La investigación, abocada al encuentro con aves de la familia de los loros, conocidas como “cotorras carisucias” (*Eupsittula pertinax*), se enfocó en una serie de encuentros sonoros situados en el centro de la ciudad de Medellín, Colombia. Se construyó a partir de una serie de metodologías pensadas para cultivar la atención y amplificar percepciones, a partir de la idea de que las formas en las que nos relacionamos y percibimos el sonido son lo que permite la configuración de nuevas realidades. De esta manera, utilizando la ficción especulativa como herramienta para crear narrativas sobre formas diferentes de existir y relacionarse con otras especies, se busca exponer las múltiples maneras de producción de conocimiento a las que se puede llegar a través del sonido, destacando la importancia de contar historias cohabitadas.

ABSTRACT

This research article explores the construction of reciprocity and care between human and non-human species, making use of sounds to propose links in anthropic environments such as urban environments. There, in a conscious way, bridges can be created to re-elaborate links based on new dispositions and postures, where being present becomes a means to recognise other beings, and listening, a tool to open the senses to be connected with the outside. Focusing on encounters with birds of the parrot family known as brown-throated parakeets (*Eupsittula pertinax*), the research included a series of sound encounters in the centre of the city of Medellín, Colombia. It was built on a series of methodologies designed to cultivate attention and amplify perceptions, based on the idea that the ways in which we relate to and perceive sound are what makes the configuration of new realities possible. In this way, using speculative fiction as a tool to create narratives about different ways of existing and relating to other species, the article aims to expose the multiple ways of producing knowledge that can be achieved through sound, highlighting the importance of cohabited storytelling.

Introducción

“No tenemos párpados en los oídos” (Schafer, s.f.)

No es una tarea fácil abstraerse del caos y del ruido sostenido de un espacio, especialmente si se trata de un epicentro urbano en donde el intercambio comercial se da a partir del perifoneo de carretillas ambulantes, y este se encuentra cubierto por capas de sonido producido por motores y bocinas de carros, buses y motos, así como también por las voces de transeúntes que circulan diariamente. En este paisaje sonoro del centro de Medellín, particularmente en la avenida Oriental¹, frente al edificio Colseguros y el edificio que solía ser la Clínica Medellín, se desarrolla un encuentro sugerente de hipótesis sobre intenciones *espectaculares* (entendiendo por espectaculares que están *a la espera de lo inesperado*), un evento sonoro que llena el espacio por medio de los garridos de grandes cantidades de cotorras carisucias.

Los garridos de las cotorras en la avenida Oriental se producen como un evento sonoro de gran magnitud, lo suficientemente potentes para no dejarse ahogar por el tráfico usual. Es esta presencia de las cotorras, el volver la mirada a ellas cuando se percibe su presencia y la escucha atenta compartida entre las especies lo que genera esta investigación. Se trata de explorar nuevos campos de interpretación y de relación con especies no humanas en contextos dominados por la actividad humana, pensando principalmente en el sonido como un medio para la construcción de vínculos complejos.

En este artículo, la voz se entiende como un fenómeno que emerge desde la naturaleza acústica y fisiológica de los seres. La voz no solo es un medio sonoro, sino una materia que se formula desde el interior y se convierte en un gesto que tiene la capacidad de transmitir y conectar; es el medio por el cual un individuo exterioriza una intención, o un pensamiento. Desde esta perspectiva, el sonido producido por las cotorras no solo es un sonido en el paisaje urbano, sino una presencia activa que establece vínculos con el espacio al ser lenguaje, código y materia sonora. Es a través de su voz y su escucha como las cotorras comunican y configuran su mundo, al igual que nosotros configuramos nuestro mundo bajo estas capacidades. Es por ello que el sonido, y la escucha recíproca, son los puntos de encuentro entre el mundo humano y el no humano.

Las cotorras carisucias visitan la avenida Oriental todos los días a las cinco de la tarde para situarse en el mismo lugar; es así como estas aves gregarias se han convertido en sujetos contemporáneos, es decir, sujetos híbridos, que habitan una ciudad que no ha sido pensada para ser habitada por ellos y que sobre todo es un espacio que las pone en tensión entre ser moldeadas por la tecnología y las estructuras de poder impuestas por el humano (Haraway, 2020). Esta familia de aves psitaciformes no son nativas del departamento de An-

¹ La avenida Oriental, o Jorge Eliécer Gaitán, es uno de los principales circuitos viales de la ciudad de Medellín. Construida entre 1970 y 1978, ha sido recientemente transformada por un proyecto de corredor verde que busca la disminución del ruido, la reducción de gases contaminantes y la siembra de nuevas especies de flora, entre otros beneficios.

tioquia, pues su ambiente natural se encuentra en las zonas costeras del país y han sido introducidas a zonas centrales del país; esto se debe principalmente al tráfico de animales, por ello han construido nuevas rutas y costumbres en la ciudad de Medellín.

Lo misterioso del encuentro de las cotorras en este punto de la ciudad es la dinámica en la que se lleva a cabo su encuentro. Ellas se aproximan en grupos y dan algunos giros en el aire entre ambos lados de la avenida Oriental, que está separada mediante un surco constituido por un corredor verde. Realizan vuelos casi a modo de murmullo², y terminan reposando en un árbol de fresno o árbol de Urapán; allí, como si se tratara de un punto de encuentro a modo de faro. Esta forma de territorialización sonora de las cotorras proyectada en el espacio crea un campo acústico que enfatiza su presencia. Aunque debido a su tamaño son difíciles de visualizar, la materialización y la dimensión que da el sonido que producen es muy distinta.

De forma puntual, hacia las seis de la tarde, vuelan hacia tres árboles de *Bischofia javanica* donde pasarán la noche, y a las cinco de la mañana del día siguiente emprenden su vuelo hacia distintas zonas de la ciudad. ¿Por qué elegir el lugar más contaminado y ruidoso de la ciudad, en uno de los horarios más congestionados y de mayor tránsito de carros y personas? ¿Por qué encontrarse primero en un árbol central y no directamente en los árboles donde dormirán?

Es un error pensar que las cotorras son indiferentes a su entorno. Siguiendo las líneas de una entrevista que realicé a la bióloga María Camila Estrada acerca del tema³, se pudo concluir que los animales no son indiferentes, se adaptan, así funciona la naturaleza, y adaptarse, para ellos, implica una suerte de atención a un entorno en el que se deben desenvolver. En el caso de las cotorras, han adaptado sus frecuencias para escucharse y ubicarse dentro de la ciudad, gracias a esto también son de las especies de psitácidos⁴ que más se han podido reproducir (Arango, 2008).

Durante las sesiones de escucha profunda que he realizado en este sector, tanto yo como quienes habitan con frecuencia la zona hemos percibido a las cotorras, que se hacen notar especialmente por su forma de territorialización sonora, debido a que generan una gran cantidad de garridos conglomerados a causa de su llegada masiva. Existe un momento en la escucha del espacio en el que las capas de sonido se combinan de manera armónica: los garridos de las cotorras junto con los tiempos de silencio entre los semáforos cambiando de color y el bajo murmullo de los transeúntes conforman un conjunto de elementos aparentemente separados, pero que se responden y coexisten bajo dinámicas que podríamos llamar intencionales. Como si dijéramos que entre los cambios de semáforo y las cotorras

2 Los murmullos son una especie de danza y de movimientos especializados que realizan las parvadas de aves de manera coordinada fluyendo como un único organismo.

3 Además de bióloga, María Camila Estrada es docente ocasional de la materia electiva de Ornitología en la sede de Medellín de la Universidad Nacional de Colombia.

4 Psitácidos o *psittacidae* es la familia de aves psitaciformes llamadas comúnmente “loros” o “papagayos”, que incluye a los guacamayos, las cotorras y formas afines de América y África.

hay dinámicas sonoras de *piano a forte* de las que ellas parecieran ser conscientes, es decir, la dinámica del volumen del sonido que varía de suave a fuerte comienza a generar un diálogo entre elementos, en el que cuando el semáforo está en rojo en general baja el volumen de sonido, los carros y otros medios de transporte paran y las cotorras bajan su volumen, pero cuando el semáforo da luz verde el volumen vuelve a subir de manera general.

Ahora bien, existe una diferencia significativa entre ser capaz de oír y permitirse escuchar. La diferencia radica en que la primera habla de las capacidades naturales del oído como órgano humano para percibir perturbaciones mecánicas en algún medio, como puede ser el aire; y la segunda implica profundizar en aquello que se oye: no todo lo que oímos lo escuchamos. En esta misma medida, no todo lo que percibimos recibe atención, y es precisamente esa experiencia sonora la que permite construir diversas formas de ser y vivir en el mundo, moldeando múltiples realidades culturales, y con ello, nuestra forma humana de nombrar mundos y futuros.

Desglosar las capas de sonido del entorno, reconocer y hacer consciente a cada ser y elemento participe de esa orquestación natural requiere de un ejercicio frecuente de consciencia en esta materia. Por ello, cuando la compositora e investigadora Pauline Oliveros presenta su libro *Deep Listening* (2005) como una serie de actividades para entrenar la escucha y aumentar esta capacidad, realmente está presentando una serie de acciones para devenir oído con el cuerpo, para ser consciente de las formas y elementos sonoros del entorno, que también percibimos como cuerpo. De este modo plantea cómo ese rompimiento de la indiferencia auditiva genera una apertura a nuevos y expandidos campos de pensamiento, no solo desde la composición, sino desde la formulación del pensamiento y la reflexión sonora, y sobre todo desde la experimentación consciente de la escucha.

En el marco de pensamiento en el que el acto de oír se da como acción involuntaria, que al hacerse consciente se convierte en una escucha, y esta se traduce en un pensamiento sonoro, el etnomusicólogo Steven Feld planteó el concepto de *acustemología* como una forma de producción del conocimiento desde la escucha, es decir, desde los modos acústicos de prestar atención a entornos y contextos específicos. Así, dentro de contextos espaciales situados y habitados por seres particulares, el mundo da paso a la creación de mapas, guías y vestigios sutiles de las historias que unen el mundo natural con el humano, encontrando conexiones a partir de la escucha atenta (Feld, 2015).

Es necesario buscar herramientas que articulen de forma consciente el mundo para abrirse a prácticas que cedan a otras escuchas y reconozcan que los otros seres con los que coexistimos como especie también son portadores de atenciones. Esto es mencionado por la filósofa y etóloga Vinciane Despret, al inicio de *Habitar como un pájaro*, como una vía de doble sentido: conceder atención y reconocer atenciones que importan para otros seres no solo es nombrar importancias, sino también abrirse a nuevos mundos y nuevas formas de sentir, y a gestar una multiplicidad de maneras de ser (Despret, 2022, p. 13). La elección del territorio y la conducta que se desenvuelve en él es completamente expresiva, y nos habla

de los modos particulares en que los pájaros – en este caso, las cotorras – prestan atención, pues todo está guiado por una intención, y estas intenciones se activan bajo nuevos y cambiantes códigos. Despret pone énfasis en los estudios que desarrolla la biología respecto a los comportamientos de los pájaros, como los cantos, el apareamiento y sus comportamientos espaciales; sin embargo, cuestiona las interpretaciones que los humanos dan de estas acciones, en el sentido de que corren el riesgo de limitar el complejo comportamiento de los pájaros. Cuestionando las ideas de Charles Darwin y Charles B. Moffat, Despret señala que “... las apariencias, junto con el territorio, entran en nuevas relaciones de fuerza, esta potencia o magia que opera a distancia y que es tan particular se comienza a dar en función de ‘cosas para ser escuchadas’” (2022, p. 53), territorios que nacen para ser verbalizados. Sin embargo, ella considera más acertado percibir el territorio como sustancia de manifestación en el que despliegan sus diversos modos de atención, rituales y cantos, entre otros. Estos responden a un territorio frágil más allá de los efectos de la selección sexual, de la competencia, de la agresividad, y de las hipótesis sobre el uso o la función como una detención de las utilidades por medio de la evolución.

Como un ejercicio para aproximarse a comprender qué es importante para las cotorras y por qué, algo que Despret llamaría “declarar importancia” (2022, p. 13), abrí una convocatoria para un laboratorio de escucha y pensamiento colectivo alrededor de su particular ritual, usando como herramientas principales el sonido y la escucha a modo de elementos de conexión con el mundo, con el propósito de crear lazos y conexiones inesperadas con especies no humanas, específicamente con las cotorras. El propósito era que el encuentro en la diferencia de especie diera paso a reflexiones y acciones colectivas para crear y cultivar procesos que nos permitan vivir en un mundo no antropocéntrico.

Este laboratorio se construyó para experimentar otras formas de coexistir con las cotorras, reconociendo la capacidad de habitar y de prestar atención que poseen estas aves que, a diferencia de los seres humanos, siempre están atentas a su entorno y a cualquier cambio que se esté dando en él, puesto que se co-crean o se recomponen con lo que les rodea a través de la asimilación y el reconocimiento que nace del contacto por medio de un conjunto de bases y lógicas de seres que están en *constante contribución* (Haraway, 2017). Esta forma de vincularse al hábitat se puede pensar como un contraste con las dinámicas humanas que, en cambio, tienden a desarrollarse a partir de una despreocupación general por aquello que es ajeno a sus intereses específicos, en especial bajo las temporalidades y ritmos del mundo occidental, mecánico e industrializado.

¿Qué se aprende al tomar seriamente la relación sonora de la voz con la alteridad de presencias como las de las cotorras? Pensar en las cotorras no corresponde a una suerte de proyección antroponarcisista en otro ser. Más bien, implica una construcción de conciencia respecto a otras existencias valiosas, cuyos comportamientos y sistemas son complejos; es por ello que nos cuesta entender la multiplicidad de sentidos de un garrido o de un encuentro con una especie en un territorio en apariencia poco indicado.

La resonancia como modo acústico de vincularse aplicado al cuidado mutuo y a las prácticas ecológicas

Una disposición del yo en desplazamiento hacia el otro es una apertura a la sinergia entre cuerpos, una *vibración por simpatía* (Taborda, 2021, p. 19). La resonancia acústica como re-percusión de una onda sonora en otro cuerpo o cavidad también despierta frecuencias latentes en donde se propaga.

Considerando esto como un todo activo y dinámico en constante choque espacial y material, me encontré conversando con el arquitecto y docente de la Universidad Nacional, Ader García. Nos dimos el atrevimiento de especular frente a la situación del encuentro de las cotorras en un territorio tan caótico como es el que han elegido; pensamos en los elementos que componen el espacio, el material que constituye el entorno, la escala de las cosas y su distribución, entre otros factores que nos llevaron a considerar que el espacio permitía las condiciones de una especie de caja de resonancia natural arquitectónica. Los altos edificios construidos hasta arriba, con ventanas de vidrio y metal, junto con el asfalto, forman un conjunto de elementos que podrían hacer que el ruido colectivo tuviera mayor salida o amplitud.

Quizá este encuentro gregario⁵ es una invitación a reunirse y contar qué pasó durante el día antes de ir a dormir en los árboles de *Bischofia javanica*. Quizá el árbol de Urapán es un faro para llamarse, y el espacio una especie de megáfono o caja de resonancia natural que amplifica la invitación a un encuentro.

¿Por qué utilizar la resonancia como fenómeno acústico para evaluar los modos de relación con otros seres aplicado al cuidado mutuo y a las prácticas ecológicas? El principio de resonancia, como lo trata Tato Taborda (2021, p. 19), funciona como una brújula que nos ayuda a construir una relación con el mundo. En el espacio elegido por estas cotorras, no solo se trata de unas frecuencias que tienen impacto o rebotan sobre un espacio que es imposible de controlar, sino que precisamente esta inestabilidad espacial que deviene de la naturaleza de este entorno implica una vibración bajo estímulos de otros órdenes, una especie de estado de vulnerabilidad sometido a tener un cuerpo que existe en el mundo y que es inducido a vibrar por elementos sobre los que muchas veces no se tiene control.

Las vibraciones entre seres que surgen de los afectos ante una escucha profunda, en búsqueda de develar capas sensibles en el entorno, son esfuerzos por entendernos y entender nuestro lugar en el mundo, en función de un cuerpo *bio-mediado* que participa de la co-emergencia del afecto; somos cuerpos constituidos por materia orgánica, y como tales no podemos alejarnos de los fenómenos del mundo, nos afectamos mutuamente con todo aquello con lo que coexistimos. Bajo esta lógica, el sonido se convierte en una estrategia para emergencias de *devenires* y de ensamblajes entre especies.

5 El gregarismo es una conducta que implica la unión de los animales de una misma especie, sean familia o no, para vivir agrupados en un mismo espacio, compartiendo relaciones sociales.

Metodologías a través de la especulación: renombrar el presente para plantear otros futuros

El laboratorio realizado, llamado “La escucha como ensamble de ecologías resonantes”, consistió en cuatro encuentros con un grupo de aproximadamente 15 personas, en los que pensamos la escucha como una capacidad que atraviesa de manera profunda la vida y tiene el poder de modelar realidades que responden de manera mutua a las urgencias de un mundo en crisis, entendiendo que abrirse a la escucha de otros, e incluso a la escucha de la escucha de los demás, permite poner en cuestión asuntos de los que muchas veces no nos percatamos, como una expansión de los afectos que genera múltiples conexiones entre elementos. De esta manera, se busca exponer múltiples formas de producción de conocimiento a las que se puede llegar a través del sonido y la ficción.

En las “Historias de Camille” Haraway utiliza la ficción especulativa para proponer vínculos simbióticos que traspasan las fronteras biológicas y culturales con especies no humanas (Haraway, 2019). Siguiendo este concepto, el proyecto pretende entender la relación con las cotorras a través de narrativas que permitan concebir nuevas formas de coexistencia.

Este laboratorio estuvo dirigido a personas con interés en el mundo del arte, biólogos, entusiastas de la fabulación especulativa y cualquier otra persona interesada en las metodologías relacionadas con la escucha activa, como las caminatas de escucha profunda o la recopilación de archivos de audio. También era importante que quienes participaran tuvieran interés en cuidar las relaciones con especies no humanas y en el trabajo colectivo. Se llevó a cabo en cuatro sesiones, en las que realizamos ejercicios de escucha y nos preguntamos desde la ficción por futuros posibles.

La ficción es un elemento comprometido con el progreso, pues está fabricada con la experiencia en el mundo, y modela realidades presentes en un conjunto de otros mundos, tiempos y materialidades posibles, como una necesidad de responder de manera factual al cuidado, además de aquellos elementos que son sustancia de preocupación, sobre los que está configurado el mundo.

Universos holobiontes⁶: aprender a escuchar

La ficción narrativa es un elemento que permite afrontar realidades a través de metáforas y renombrarlas de otras maneras, re-configurando o construyendo posibilidades simbólicas y materiales. En la primera sesión del laboratorio realizamos una lectura conjunta del cuento de ficción de Ted Chiang, que hace parte de la videoinstalación de los artistas Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla llamada *The Great Silence* (Allora & Calzadilla, 2014). En esta videoinstalación se hace referencia a la zona de radiotelescopio de Arecibo, que ahora es un espacio de conservación de loros en vía de extinción.

En su texto, Chiang aborda cómo los seres humanos buscamos formas de comunicación con vida inteligente no humana en el exterior sin prestar suficiente atención a la vida inte-

6 Los holobiontes son entidades formadas por la unión de distintas especies que crean una unidad ecológica.

ligente que existe aquí, mencionando que los loros son una especie con la cual tenemos mucho en común, pues, al igual que nosotros, tienen la capacidad de aprender vocales o palabras. Para los humanos, el sonido es parte de nuestra construcción del mundo, y es así como Chiang construye una relación entre las creencias y mitologías que surgen debido a que somos seres con capacidad de aprendizaje vocal. El sonido es una de las bases de nuestra comunicación, por lo que “los sonidos que hacemos son simultáneamente nuestras intenciones y nuestra fuerza de vida, hablo luego existo” (Allora & Calzadilla, 2014). Las relaciones con los seres que nos acompañan, la forma en la que los nombramos y la manera en la que generamos atenciones recíprocas entre especies son elementos que constituyen las ecologías de una escucha atenta y derivan en aprender a entender las necesidades de las especies compañeras que constituyen espacios de cuidado y atención en doble vía. Bajo estos lineamientos, nos acercamos como grupo a escuchar el encuentro de las cotorras, pensando en su relación con el espacio y en cómo estos sonidos, que son la marca de su presencia, nos atraviesan corporalmente. Con esto en mente, realizamos cartografías que nos permitieran ubicar estos efectos de manera visual (Figura 1).



Figura 1. Cartografías realizadas por participantes en el laboratorio “La escucha como ensamble de ecologías resonantes”, tinta sobre papel, 14 x 21 cm.

Sonidos para el encuentro

Comenzamos a preguntarnos acerca de la construcción de un sonido para el encuentro, con dispositivos a modo de vasijas silbadoras, planteadas como un medio para responder o compartir con las cotorras. Las vasijas silbadoras son la invocación de una acción ritual, un objeto que congrega de manera armónica los cuatro elementos primordiales de la naturaleza. Primero el barro, que es la tierra, la cual atraviesa un proceso de quema a través del horno, que simboliza el fuego. El viento es el elemento que le dará sonido, y que enten-

deremos como aquello que dotará de espíritu y aliento a la vasija, lo que nos permitirá comunicarnos y asignarnos una voz. Por último, pero no menos importante, está el agua, que será el elemento contenido por el que, a través de movimientos intencionados, generamos otra multiplicidad de sonidos.

Para este ejercicio revisamos el cuento “Historias de Camille: Niñas y Niños del Compost”, que escribió Donna Haraway en equipo con Despret y el cineasta Fabrizio Terranova (Haraway, 2019, p. 207). Estos cuentos nacieron como resultado de un taller de narración especulativa dentro del coloquio organizado por la filósofa Isabelle Stengers sobre gestos especulativos; el propósito del taller era fabular un bebé. Así es como nacieron, a partir de este cuento que narra el florecimiento de la vida, varias generaciones de Camille, múltiples formas para cultivar soluciones y prácticas posibles frente a situaciones explotadoras y extractivistas, que encaminan hacia un final o un impacto negativo frente al entorno y nuestra propia existencia.

“Camille” propone crianzas comunitarias, centradas en crear parientes y no solo bebés, bajo la libertad de elección de nacer como seres simbiotes con seres no humanos que están en riesgo de extinción, parentesco por medio del que se crea un vínculo de atención y cuidado multi e interespecie. La tarea central de las comunidades es reparar la tierra, sus fantasmas y las ruinas que han quedado de los desastres provocados por el ser humano. Al sanar estos entornos, sanaron las conexiones con sus bichos, formando parentescos simbióticos para cuidar de su vida y prevalencia en la tierra.

La búsqueda personal de un sonido para ser otorgado a su bicho simbiótico (con esto me refiero al ensamblaje o vínculo de nuestro cuerpo con el del artefacto sonoro) se convirtió en la búsqueda más ardua de la sesión, debido a que implica una consciencia acerca de la configuración de un sonido propio. Es decir, implica todo un conjunto de reflexiones sobre un carácter no solo propio sino de un bicho mortal como representación de futuros imaginados. En el devenir de estas construcciones de sentido, el sonido buscado es el medio para encontrar puntos comunes o códigos simbólicos reconfigurados para comunicarse y generar nuevas conexiones entre especies. Una suerte de recortar, sustraer y anudar ejes simbólicos que no son definitivos, pero que son conscientes de las consecuencias que cargan, además de abrirse a todas las posibilidades que puedan resultar de un “¿qué tal si es de otra manera?”.

Encarnar con intensidad los cuerpos

La tercera sesión del laboratorio se dio una semana después, con el propósito de que los integrantes pudieran terminar sus vasijas silbadoras (Figura 2) y tenerlas en el punto de secado idóneo para el tipo de engobe que utilizaríamos⁷. Esta acción es relevante porque representa la construcción de la conexión personal entre el creador y la pieza.

⁷ El engobe cerámico es un material muy utilizado para decorar piezas cerámicas. Los engobes ofrecen múltiples posibilidades decorativas. Este producto se obtiene mezclando distintos tipos de arcillas con defloculante (producto que facilita la decantación de la arcilla) y agua.

Antes de finalizar el encuentro, realizamos un ejercicio de improvisación con nuestras vasijas silbadoras, como primer acercamiento a la escucha de un sonido del otro, practicando estar atentos a una escucha en otredad, para responder a una escucha del otro en un diálogo abstracto, construido por acuerdos no nombrados. Se trata de un sonido que, basado en una escucha, sabe cómo responder y cómo acompañar sin pretender protagonismos; una potencia colectiva en donde la interacción construye vínculos entre interlocutores, un fluir orgánico entre todas las partes. Al estar mediado por otro elemento, en este caso la vasija, las dinámicas se dan entre pausas para respirar, agachar la cabeza para soplar, jugar con notas constantes y patrones, todo como una preparación de un acto ritual que buscará un encuentro de otras escuchas, ya sea para ser partícipes de estas o también para reconocer y ser dador de atenciones.



Figura 2. Vasijas silbadoras y ocarinas realizadas por los participantes en el laboratorio “La escucha como ensamble de ecologías resonantes”, 15 x 10 cm.

Exhalar simultáneamente

Para el último encuentro del laboratorio, los integrantes nos acercamos a la avenida Oriental, específicamente a la zona reconocida en donde se reúnen y dormitan las cotorras. Allí fuimos con las vasijas silbadoras previamente pintadas, esmaltadas y quemadas en el horno. Después de que cada uno tuviera su vasija en mano, algunos de los integrantes comenzaron a hacer sonido con sus simbioses cerámicos, y cuando estas nuevas voces aparecieron en la avenida Oriental mientras las cotorras estaban en su encuentro, se dio por primera vez...

un silencio.

Las cotorras guardaron silencio por un breve momento. Quizá otorgarle una escucha a otro ser es el principio para conocerlo. Pensamos la construcción de un sonido para el encuen-

tro como un conjunto de voces creadas para corresponder cantos no descifrados, como una acción a la espera de lo insospechado, una acción para ficcionar la unión de conversaciones inter-especie o como un acto simbólico de acompañamiento y atención.

Las cotorras se adaptan, reconocen el medio, el entorno y se adecuan; en esa medida, nosotros queríamos estar allí y construir nuevas figuras de cuerdas, como lo denomina Donna Haraway. Es decir, construir caminos específicos entre mundos familiares hacia mundos inusuales para tejer algo que se podría desenredar o enredar más; las figuras de cuerdas se pueden entender como formas de colaboración y combinación inesperadas, conjugaciones y patrones para una reciprocidad y *respons-habilidad multiespecie* (Haraway, 2019). Esta acción que estábamos realizando no era una respuesta, sino más bien el medio para construir nuevas operaciones y lazos vibrátiles de resonancias compartidas y de especulaciones en doble vía, de quien emite un mensaje y quien lo recibe. Después de cantar bajo el Urapán y notar que estaba oscureciendo, algunas cotorras se trasladaron a los árboles de *Bischofia javanica* paralelos para descansar y finalizar su día, por lo que nos movimos en simultáneo, pensando en *canciones para arrullar cotorras*. Según comenta Valentina Tobón, integrante del laboratorio, “El sonido permite ficcionar infinitamente”, puede ser por la condición de no terminar el sonido donde parece obvio, o de generar conexiones indefinidamente. Sin embargo, pareciera que, para aprender a sonar, el primer paso es escuchar. No hay composición sin escucha, porque emitir o expresar una sonoridad no está separado de una idea o lugar.

Garridos finales, conclusiones

Las cotorras, al habitar y adaptarse a los espacios urbanos de Medellín, demuestran características de sujetos contemporáneos, como su capacidad de reconfigurar patrones de comportamiento, vocalización y gran habilidad para adaptarse a los cambios y a la hibridación que implica ser y existir en un espacio pensado y construido principalmente para ser habitado por humanos; en especial, si en el nombre del progreso la especie humana se desliga de las consecuencias que implica la ruptura de vínculos complejos entre especies. Su comportamiento de congregarse en la avenida Oriental indica una utilización del espacio urbano para mantener dinámicas sociales y comunicar su presencia de maneras adaptativas y que entran en el terreno frágil que comenta Despret respecto a la territorialización y la materia de expresión en su libro *Habitar como un pájaro* (2022).

El proceso de construir reciprocidad se materializó en el laboratorio de escucha donde los participantes desarrollaron un dispositivo pensado para acompañar o presentarse ante esta especie, un dispositivo con un lenguaje sonoro o una nueva voz que se da como medio para manifestar un código nuevo entre especies y que enfatiza la idea de devolver un canto que, sea o no dirigido, es respondido.

Al involucrarse en las prácticas de atención y responder a la presencia de las cotorras, los participantes experimentaron una forma de cuidado que subraya la importancia de reco-

nocer a una especie no humana, reflexionando desde el sonido para el cultivo de la vida y pensando en el florecimiento de la misma ante su condición mortal y efímera. Lo que nos reunió allí es el espacio donde el arte opera como un agente metodológico para redibujar lazos con los espacios y las especies que coexisten en ellos, señalando conexiones existentes o planteando aquellas que aún pueden ser.

Los garridos son palabras que hacen parte de otro lenguaje, y bajo este apartado surge una acción poética experimental, que nacida entre lenguajes y códigos aparentemente ajenos, se construye mediante gestos simbólicos y rituales sonoros, como una posible comunicación, inexacta y especulativa, sí, pero una forma de aproximarse entre especies; un sonido que se organiza en un tiempo y en un espacio inestables, que pueden entrar en armonía.

Explorar las posibles formas de manifestación de las tensiones naturales, como tomar posturas de escucha atentas dentro de espacios ruidosos para construir vínculos o soplar a través de una vasija dentro de un conjunto de capas de ruido con el conocimiento de una segura tendencia a ser cubiertos por otros ruidos incontrolables, es tarea del arte sonoro. “El arte sonoro aborda la tarea de expandir el campo de la escucha” (Iges, 2022), y es su responsabilidad tomar aquellas conciencias auditivas existentes o amplificar nuevas, pues la escucha permite la autoevaluación crítica, en comunidad, como individuos y como especie.

Bajo esta serie de acciones realizadas, cuyo principio transdisciplinar era el de moverse entre matices de paradigmas disciplinares y dinámicas acustemológicas, no se pretende la apropiación de un paisaje espacial ni sonoro, sino la construcción de relaciones y sintonías a través de la escucha. Una escucha que pretende la construcción del conocimiento a través de procesos continuos y acumulativos, una que piense en los contextos donde sucede lo que sucede, una condición de los *modos de atención acústicos* (Feld, 2015), una atribución simbólica de identificación con un otro distinto para crear conciencia sobre las individualidades propias y sus afectos.

Quizá construir una escucha para ensamblar vínculos y conspirar relaciones dinámicas dentro de sistemas complejos y cerrados no sea una respuesta final, pero sin duda es un conjunto de pasos lúdicos que piensa en la transformación de algo que podría ser, de la formación de una consciencia y una atención responsable. Además de una construcción de políticas de vida menos enajenadas, que piensen la simultaneidad colectiva como formas de resonancia poderosas que acorten la distancia y que permitan tejer hilos que se preocupen por futuros posibles menos lúgubres, menos apocalípticos y menos solitarios.

Referencias

- Allora & Calzadilla (en colaboración con T. Chiang). (2014). *The Great Silence* [Videoinstalación]. *ArtribuneTv*. <https://vimeo.com/195588827>
- Arango, A. M. (2008). *Caracterización de poblaciones de psitácidos en el valle de Aburrá-Antioquia* (Contrato no. 7543, Informe final). Corantioquia (Corporación Autónoma Regional del Centro de Antioquia).
- Despret, V. (2008). El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antro-po-zoogénesis. En T. Sánchez Criado (Ed.), *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas, vol. 1*, (pp. 229-261). Asociación de Antropólogos Iberoamericanos en Red (AIBR).
- Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios* (Trad. S. Puente). Cactus.
- Despret, V. (2022). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Consonni.
- Feld, S. (2015). Acoustemology. En D. Novak y M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 12-21). Duke University Press.
- Felpeto Rodríguez, N. (2022). *Habilidades lingüísticas en aves psitacíformes*. [Trabajo de Fin de Máster, UNED]. https://www.academia.edu/94563763/Felpeto_Rodri_guez_Noelia_TFM
- García Castilla, J. D. (2019). Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha. *El Oído Pensante*, 7(2), 135-154.
- Haraway, D. (2017). *Manifiesto de las especies de compañía: perros, gentes y otredad significativa* (Trad. I. Mellén). Bocavulvaria.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Haraway, D. (2020). *Manifiesto para cyborgs: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mansalva.
- Iges, José (2022). *Arte sonoro: una indisciplina*. EXIT.
- Janus, A. (2011). Listening: Jean-Luc Nancy and the “Anti-Ocular” Turn, *Comparative Literature*, 63(2), 182-202.
- Jiménez Carmona, S. (2023). ¿Usted está aquí? Artes de la atención para voces que no(s) hablan, *Revista del Instituto Superior de Música*, 23, e0030, <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0030>
- Kohn, E. (2021). Cómo piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano. Hekht.
- Lara, A. y Enciso, G. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital. Revista de pensamiento investigación social*, 13(3), 101-120. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse.
- Robinson, D. (2020). *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*. University of Minnesota Press.
- Schafer, R. M. (s.f.). *Nunca vi un sonido (de Voices of Tyranny, Temples of Silence, 1978, Trad. Grupo Paisaje Sonoro)*. eME Estudio de Música Electroacústica. <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html>
- Silva, R. C. O. (2015). Sonidos y sentidos. Entrevista con Steven Feld (Trad. F. Ochoa Escobar). *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, 26, <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html>.
- Taborda, T. (2021). *Ressonâncias: vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Editora UFRJ.
- Terranova, F. (Director). (2020). *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*. [DVD]. Graphoui/CBA. <https://earthlysurvival.org/>
- Van Dooren, T. y Rose, D. (2012). Storied-places in a Multispecies City, *Humanimalia*, 3(2), 1-27.
- Van Dooren, T. (2014). *Flight Ways: Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York, NY: Columbia University Press.
- Van Dooren, T., Kirksey, E., & Münster, U. (2016). *Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness*, *Environmental Humanities*, 8(1), 1-23.
- Westerkamp, H. (2015). *The Disruptive Nature of Listening*. Hildegard Westerkamp inside the soundscape. [https://hildegardwesterkamp.ca/writings/writings-by/?post_id=67&title=the-disruptive-nature-of-listening:-today-yesterday-tomorrow-\(in-sound-media-ecology\)](https://hildegardwesterkamp.ca/writings/writings-by/?post_id=67&title=the-disruptive-nature-of-listening:-today-yesterday-tomorrow-(in-sound-media-ecology))

L'ocupació de l'espai sonor a la *Bierstraße* de l'Arenal de Palma

Nadia Akaârir Tomàs

Conservatori Superior de Música de les Illes Balears

nadiaaakarir.6@gmail.com

Data de recepció: 10 de juliol de 2024

Data d'acceptació: 30 de setembre de 2024

Data de publicació: 20 de desembre de 2024

PARAULES CLAU: ESPAI SONOR | TURISME | MALLORCA | BIERSTRASSE | GÈNERE | COLONIALISME.

KEYWORDS: SOUND SPACE | TOURISM | MALLORCA | BIERSTRASSE | GENDER | COLONIALISM.

RESUM

El turisme és una indústria que se sustenta sobre tota una sèrie de biaixos jeràrquics pel que fa a qüestions tant de gènere com de classe, i tant d'etnicitat com colonials. Aquests biaixos queden reflectits en la configuració dels seus espais, siguin físics o sonors. En aquest article es fa una aproximació a l'imaginari específic del *Ballermann*, un model d'entreteniment ubicat al barri de l'Arenal de Palma a Mallorca, que alhora és una de les destinacions més freqüentades del món. La recerca bibliogràfica i el treball de camp han permès una aproximació a l'escena específica de la *Bierstraße* o "carrer de la cervesa", un indret del qual l'ocupació de l'espai sonor respon directament a tots els biaixos esmentats, en el context específic del turisme d'aglomeració alemany a l'illa.

ABSTRACT

The tourism industry is based on a whole series of hierarchical biases regarding gender and class, and ethnicity and colonialism. These biases are reflected in the configuration of its spaces, including physical and sound spaces. This article deals with the specific imaginary of the *Ballermann*, a party format and area located in the Arenal district of Palma de Mallorca, which is also one of the most popular destinations in the world. Drawing on bibliographic research and field work, it offers an analysis of the specific scene of the *Bierstraße* or 'beer street', a place whose occupation of sound space corresponds to all the aforementioned biases in the specific context of German agglomeration tourism on the island.

Introducció

L'any 2000 els autors Annette Pritchard i Nigel J. Morgan van publicar l'article "Privileging the male gaze: gendered tourism landscapes", en el qual feien un recorregut per les maneres en què el turisme, en un sentit industrial o no, crea uns imaginaris concrets que responen exclusivament a la mirada masculina, per la qual cosa la legitimen com a visió genèrica i única i contribueixen al seu privilegi. Hi exposen les diferents expressions del biaix de gènere perpetuat per aquesta òptica, passant per aspectes tan objectius com són la distribució entre homes i dones dels llocs de feina relacionats amb la indústria, fins d'altres més abstractes, com la construcció tant dels propis paisatges turístics com de tot el llenguatge creat al voltant d'ells. Aquests paisatges són adequats pels discursos patriarcals i, en correspondència, construïts des de la (cis)heterosexualitat, per la qual cosa la narrativa de promoció turística respon a un guió adaptat a l'audiència masculina i sexualment normativa (Pritchard i Morgan, 2000, p. 886). Sabent això, no sorprèn comprovar que el *paisatge sonor* (Schafer, 1977), com han explorat altres acadèmics (Ehrick, 2015; Jabbari, 2023; Olofsson, 2018), també sigui construït en clau de gènere.

No és senzill adoptar el terme proposat per Schafer. La seva definició original passava per la consideració de paisatges *hi-fi*, d'alta fidelitat, relacionats amb els sons de la natura, on els diferents elements es distingien amb claredat, i els de baixa fidelitat o *lo-fi*, caracteritzats per la confusió del bullici entremesclat propi dels entorns urbans (Juan Cantavella i Sánchez, 2010, p. 164). Amb això, es fa prou notòria la manera en què, sota la perspectiva de Schafer, *soundscape* parteix de *landscape* quant a "paisatge", entenent aquest com una construcció social que "implica una artefacció de l'espai, una organització de les parts que converteixi allò que es mira en quelcom bo de mirar": és la concepció idíl·lica, marcada en una impressió instantània, abstracta i fixada en el temps, d'una ubicació (Juan Cantavella i Sánchez, 2010, pp. 162-163). Amb això, els autors Anna Juan Cantavella i Íñigo Sánchez (2010, p. 163) plantegen un estudi ja no del *paisatge* sinó de l'*espai* sonor:

L'espai sonor és un espai discret, que no implica la contigüitat ni l'homogeneïtat. No és un espai isotròpic, com el visual, no està fet tan sols d'un sol discurs, ni construeix una narrativa amb una sola veu. L'espai sonor està fet d'esdeveniments puntuals provinents de diferents punts que canvien constantment i que es colen, se superposen, s'acoblen o es diferencien en un ball de discontinuïtats en què el subjecte es troba immers.

Aquesta perspectiva pot sumar-se a l'estudi del que Jean-Paul Thibaud (2011) descriu com a ambient (*ambiance*) dins el món dels sons, en què la descripció de l'entorn es complementa amb la relació establerta entre aquest i els subjectes que el perceben i/o el construeixen:

An ambiance can be defined as a space-time qualified from a sensory point of view. It relates to the sensing and feeling of a place. Each ambiance involves a specific mood expressed in the material presence of things and embodied in the way of being city dwellers. Thus, ambiance is both subjective and objective: it involves the lived experience of people as well as the built environment of the place.

Objectius

A partir d'aquí, l'objectiu de la present recerca passa es basa en el transport de la perspectiva de Pritchard i Morgan a l'estudi de l'ambient sonor nocturn en temporada alta de la *Bierstraße* o "carrer de la cervesa", un dels punts d'aglomeració de turistes alemanys al barri de l'Arenal de Palma –concretament, al barri de les Meravelles–. S'han tingut també en consideració la resta d'estructures jeràrquiques que contribueixen de manera similar a l'emmotllament dels espais i paisatges turístics, ja que no només són les dinàmiques de gènere les que el turisme tendeix a reproduir: els biaixos ètnics o racials, i especialment els de classe, també es fan obvis en aquest context (Ehrick, 2015; Pritchard i Morgan, 2000). Es tracta, com defensa Freya Higgins-Desbiolles (2022), d'estructures hereves de l'època colonial, esdevenint la indústria turística una continuació de les seves ideologies. Per tant, s'ha pretès esbrinar la manera en què es reflecteixen les diferents estructures de poder en la construcció de l'ambient sonor d'aquest indret específic. Ha de tenir-se en compte que, com argumenta Thibaud (2011):

Sound is not the property of a thing but the result of an action. This can apply for social practices and everyday activities; it can also apply to natural events [...]. This is to say that sound is very closely intertwined with movement, gesture and action. Regarding ambiance, it is not only the social activity itself that can be heard but the manner and the conditions in which an action is accomplished. In other words, sound is a very useful medium that can help us document the social expression of an ambiance.

Per a això s'ha realitzat un mapatge cronològic dels esdeveniments sonors evidenciats per analitzar-los sota aquesta perspectiva, ja que "if we want to study how an ambiance evolves and develops, we listen to it carefully in order to be able to recompose its internal dynamics" (Thibaud, 2011).

El model turístic de la *Bierstraße*, així com de la major part de la zona ocupada per la indústria a l'Arenal, respon al que s'entén com *Ballermann*. Es tracta d'un fenomen festiu que remet principalment a la desinhibició i la subversió de les normes de conducta quotidianes mitjançant la celebració constant, el consum habitual d'alcohol i l'exaltació de la sexualitat, sota l'ús d'unes músiques comunes i tot un seguit de tradicions pròpies. No obstant això, cada espai que forma part del model té alhora unes particularitats úniques, transmeses a través del so produït que alhora les perpetua. Tot i que a un nivell superficial no sembla que hi hagi una gran diferència entre les diferents ubicacions, la *Bierstraße* compta amb una

identitat sonora (Atienza, 2008) pròpia que, seguint el model de Merriam (1964), es relaciona necessàriament com a forma de so tant amb les actituds i comportaments com les idees i conceptualitzacions dels agents que hi participen. En aquest cas, es vol analitzar tant la conducta, a través de l'observació directa, com l'imaginari que s'amaga al darrere de les expressions acústiques que conformen l'ambient. Per altra banda, i seguint consideracions més modernes com la de Seeger (1987) i l'antropologia musical –que no de la música–, pretén explicar-se la manera en què l'establiment i perpetuació d'aquest model d'ambient sonor esdevenen clau per la construcció de la comunitat creada en l'indret.

La motivació rere d'aquest treball és l'ampliació de les fronteres d'estudi local del paisatge sonor cap a una etnomusicologia radical i aplicada que permeti el desemmascarament de les estructures (Corbera, 2018, p. 183) que regeixen part de la indústria turística a Mallorca, convertida en un esquema de domini aliè. És crucial dur a terme la tasca en clau de gènere, ja que, segons observen Kinnard i Hall (1996, p. 100):

Unless we understand the gendered complexities of tourism, and the power relations they involve, then we fail to recognize the reinforcement and construction of new power relations that are emerging out of tourism processes. From the values and activities of the transnational tourist operator to the differential experiences of individuals participating as either hosts or guests, all parts of the tourism experience are influenced by our collective understanding of the social construction of gender.

Entendre el rerefons de les expressions sonores i les connotacions implícites en la lliure ocupació de l'espai sonor, doncs, pot donar-nos eines per identificar certes problemàtiques implícites en el turisme per mor d'actuar-hi en conseqüència.

Metodologia

La metodologia a seguir ha passat per una primera lectura bibliogràfica per entendre el context de la *Bierstraße* i del *Ballermann*, incidint en l'imaginari sobre el qual es construeix aquest model festiu. Per altra banda, el treball de camp ha estat cabdal per a l'obtenció d'informació directa quant als usos de l'espai, les normes conductuals i les característiques de la construcció de tot l'entorn sonor. L'observació va ser duta a terme entre les nits de dies 7 i 10 de setembre de 2023 en la franja horària entre les set de l'horabaixa i la una de la matinada aproximadament. L'escassetat de mitjans de transport i de recursos propis van impossibilitar un treball de camp més exhaustiu, però igualment van poder observar-se tota una sèrie de patrons perpetuats al llarg dels dies que els clients compartien amb una normalitat quotidiana. Aquesta tasca d'observació va contemplar la manera en què es divideix el carrer, el tipus de públic i clientela, el tipus de música i activitat en cada zona, un mapatge cronològic dels esdeveniments sonors apreciats, i l'ocupació de l'espai sonor i les seves implicacions en relació amb les zones que envolten l'indret estudiat.

És precís esmentar la dificultat per dur a terme una observació profunda en un espai d'aquestes característiques. La *Bierstraße* forma part d'una zona del tot ocupada per uns models festius pertanyents a corporacions i persones del tot alienes a la població local. Existeixen barreres lingüístiques, culturals i conductuals que compliquen l'aproximació. A més, tenint en compte les connotacions sexuals de la festa en general i del *Ballermann* en general, i el fet que s'expliqui com al carrer “es lliga costi el que costi” (del portal web *Malle BZ*, a Martorell i Trujillo, 2019, p. 259), em col·locava en una situació especialment complicada com a dona observadora. En més d'una ocasió vaig poder ser conscient de les mirades i de l'apropament de diversos homes, que reculaven en comprovar que m'acompanyava la meua parella, un altre home.

Vàrem rebre altres tipus de mirades sense cap tipus de subtext sexual que d'igual manera reflectien la distància entre ells i nosaltres. Allà tothom té clar que està fent: no observen el seu voltant, ballen de manera concreta i, sobretot, canten les cançons que sonen en els altaveus. Tothom coneix la seva festa, com argumenta Delgado (2003, pp. 49-50):

En totes o gairebé totes les festes –en la seva totalitat o en un altre dels seus episodis programats– es produeix una ocupació tumultuosa de l'espai públic per part de persones ordinàries que s'abandonen a un intercanvi generalitzat i sense límits. Aquestes eventualitats que ofereixen sovint un aspecte desorganitzat, però que sempre estan sotmeses a una certa codificació cultural que els participants coneixen o aprenen de seguida, no constitueix una *excepció*, sinó una *intensificació* o *accelerament* del que són les condicions quotidianes d'existència d'aquell mateix espai públic, vectors de força que són al mateix temps dissolvents i alliberadors.

Clar que, en el cas específic del *Ballermann* a Mallorca, no es produeix una intensificació de l'activitat habitual pròpia de l'indret, sinó que es parteix d'uns principis totalment aliens a la seva ubicació. No existeix una quotidianitat fora del model festiu, ja que es tracta d'un espai dissenyat específicament per a la subversió de les normes habituals del públic turista i que queda gairebé desert en acabar la temporada. Els residents esdevenim totalment externs, i per tant, desconixedors de les normes conductuals que regeixen l'espai. Amb això, sense conèixer les músiques reproduïdes i sense poder seguir el ritme de les actituds de la clientela era impossible passar desapercebuts en la observació. Així doncs, la distància cultural evident que hi havia entre els consumidors de la *Bierstraße* i jo com a observadora era de dimensions suficients com per a què l'anàlisi directe no pogués ésser participant.

Contextualització

Imaginari: *Der Ballermann am ballermann*

Ballermann és un mot alemany que remet a uns comportaments festius d'aglomeració específics. En el cas concret de Mallorca, respon a un “fenomen turístic d'oci nocturn” que

té lloc al barri de l'Arenal en una ampla temporada alta, entre principis d'estiu i finals de setembre. Grups de gent, encapçalats habitualment per homes, viatgen en grup a l'illa per viure una experiència lúdica que, “per una banda, construeix una comunitat, i, per l'altra, es permet a si mateixa assegurar-se una continuïtat” (Szabo, 2011, p. 45, a Martorell i Trujillo 2019, p. 250). Els clients del *Ballermann* són:

...aquells individus que durant l'estiu fan festa, es diverteixen i s'alcoholitzen a s'Arenal en grups que 'típicament': a) s'abillen amb camisetes temàtiques compartides pel grup, confeccionades a Alemanya amb missatges relatius al flirteig, a Mallorca o al viatge en curs [...]; solen també carregar juguetes de peluix adquirides a botigues de records i a la venda ambulant; b) ingereixen alcohol a la via pública; al passeig marítim [...]; c) coregen i bramen cançons en general del gènere musical conegut com a *Schlager* —literalment, «cançó de moda»—; d) s'interpel·len a la distància entre grups amb cors i crits; e) porten el seu propi equip de so; i f) desestimen les regles de trànsit o les regulacions a les vies de vianants. (Martorell i Trujillo, 2019, p. 250).

El mot no només fa referència a aquest tipus d'activitat lúdica, sinó que en l'actualitat s'ha convertit en un topònim, remetent a unes localitzacions específiques dins el mateix barri de l'Arenal. Esdevé un lloc, doncs, característic per la relació directa amb els comportaments festius esmentats: el *Ballermann* com a ubicació és allà on es produeix el *Ballermann* com a festa. *Malle* és un altre terme que es fa servir igualment per fer referència a aquest espai. Apunta Trujillo, però, que “s'ha de comprendre que, en contrast amb altres topònims, el *Ballermann* remet a un lloc o àrea dins s'Arenal amb límits georeferencials difosos, tot i que amb punts geogràfics emblemàtics” que també compten amb una toponímia específica (Martorell i Trujillo, 2019, p. 250). Tot i que delimitar el *Ballermann* com a localització no sigui una tasca de resolució òbvia, la identificació d'aquests punts ens proporciona una certa claredat a l'hora de concebre la seva extensió.

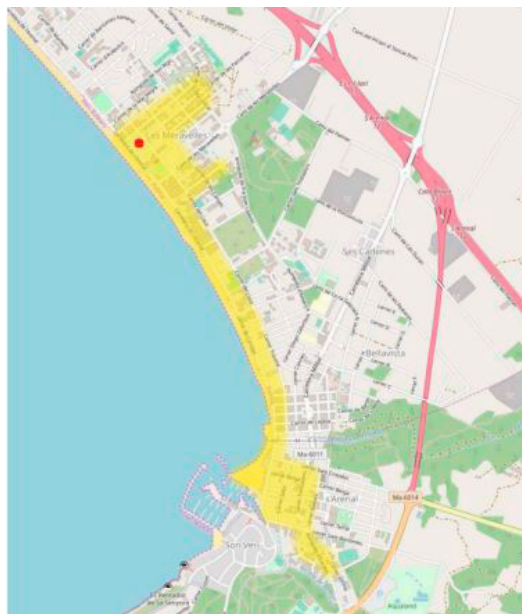


Figura 1. Mapa aproximat de l'extensió del *Ballermann*, tret de Martorell i Trujillo, 2019, p. 267. El punt vermell assenyalava la ubicació exacta de la *Bierstraße*.

Tota festa du amb ella una activitat sonora i/o musical específica. En el cas del *Ballermann*, una part important dels *Schlager* que sonen i es reproduïxen formen part del gènere musical conegut com *Mallorcastyle*. Aquest entra dins la categoria d'*Electronic Dance Music* (EDM), un tipus de música de producció gairebé exclusivament electrònica, que està feta per ballar i “contribuye al producto publicitario, a la imagen de Mallorca que... quieren vender” (Olives, Moreno i Bruguera, 2023, p. 4). Les característiques d'aquesta música, que no pot reproduir-se en directe sense l'equip de so adequat, impliquen que siguin habitualment els DJ els que apareguin a fer actuacions en públic. El biaix de gènere entre aquests és prou marcat:

Estos DJs son en su gran mayoría hombres que representan el gran paradigma de superestrella musical, mientras que, por su parte, algunas mujeres que ejercen esta profesión están fuertemente sexualizadas. A veces se trata de top models o personajes famosos que destacan por su exuberancia física, afirmación a la que da énfasis López (2015) cuando dice: “Y las DJs que forman parte de este negocio entran en la categoría de Sex Kitten [...] es decir 'bio-mujeres' hiperfeminizadas y sexualizadas que son visibles principalmente por su objetificación corporal y género y no tanto por sus habilidades artísticas o técnicas” (López, 2015, p. 66). (Olives, Moreno i Bruguera, 2023, p. 5).

Com indiquen Olives, Moreno i Bruguera al seu article ja citat, “Músicas del turismo en Mallorca: del *Mallorcastyle* a la Serra de Tramuntana” (2023) –l'únic document publicat que ha tractat aquesta qüestió fins al moment–, l'imaginari reproduït pel *Mallorcastyle* –tant pel que fa a la música com al seu contingut textual i l'estètica dels seus *videoclips*– respon a

aquest mateix biaix de gènere. Així, els homes artistes d'aquest tipus de música no tenen per què ser canònics pel que fa al seu aspecte, i en les seves cançons reproduïxen una mirada marcadament sexista, apareixent habitualment envoltats de grups de dones amb poca roba i fent jocs de paraules o referències de contingut sexual. Les artistes femenines també contribueixen igualment a la construcció del mateix arquetip, presentant-se de forma sexualitzada. En ambdós casos, la dona torna a esdevenir un objecte de consum, ajustant-se a una òptica clarament patriarcal.

En alguns *videoclips* la imatge clàssica es substitueix per la del tòpic clàssic dels *latinlovers* i les *sueques*. Els primers representen una masculinitat atractiva pel seu arcaisme, responnent a la imatge d'un home de pocs recursos econòmics i de pell bronzejada pel sol “que oscil·la entre els estereotips de la innocència característica de les societats en vies de desenvolupament i del caràcter apassionat atribuït als pobles mediterranis: el romanticisme ardent, la passió torrencial, la sexualitat voraç” (Nash i Canyelles, 2021, p. 232). Les *sueques*, en canvi, són dones blanques més despreocupades econòmicament, fet que les situa en un estament superior. En aquesta narrativa són les dones les que cerquen els homes per relacionar-s'hi sexualment i afectivament, invertint-se els rols típics. En realitat, però, no deixa de tractar-se d'una projecció del desig d'èxit sexual masculí, per la qual cosa l'objecte de consum continua essent el mateix.

Ubicació: la *Bierstraße*

Les cançons del *MallorcaStyle* són reproduïdes amb la participació dels artistes en directe a diferents indrets del *Ballermann* o en diferit als altaveus d'altres localitzacions que, per la mida limitada de les seves instal·lacions, no permeten l'organització d'esdeveniments d'aquest tipus. La *Bierstraße* és un d'aquests darrers espais, però el *MallorcaStyle* no és l'únic tipus de música que s'hi fa sonar i, per tant, guarda certes particularitats respecte al consum i al model de celebració festiva.

Bierstraße és el topònim amb què es coneix la illeta més propera a la platja del carrer Miquel Pellisa, al barri de les Meravelles dins l'Arenal. Al portal web *Malle BZ*, on es recull informació d'interès per als turistes *Ballermann* –com són la ubicació de discoteques i locals, anuncis d'activitats lectives i descripció dels diferents espais–, hi trobem la següent declaració:

Especialment en els mesos de setembre i octubre es convoca cada dia a fer festa en la mundialment coneguda *Bierstraße* al *Ballermann* de Mallorca. Molts de bars i restaurants es troben replets de clients *Ballermann*. A la nit, la cosa es posa calenta, quan a la *Bierstraße* s'hi balla, es fa festa i es lliga costi el que costi (*Malle BZ*, a Martorell i Trujillo, 2019, p. 259).

En aquest carrer trobem els establiments El Chiringuito Beach House, Bonito Kitchen & Cocktails, Et Dömsche, Las Palmeras i Deutsches Eck, entre d'altres. El local on ara és el

Bonito abans rebia el nom de restaurant Köpi, gestionat per Antoni Ferrer Munar, qui va ser el primer importador de cervesa alemanya a Mallorca. Certament la inclusió de productes alemanys va contribuir a la publicitat tant del seu establiment com de la localització en si, naixent així la *Bierstraße* l'any 1979. Pel que sembla, les intencions de Ferrer eren “posicionar la *Bierstraße* com un sol projecte, amb una línia unitària de música, un concepte gastronòmic, un punt de referència per al ‘turisme de qualitat’”, veient-se obsolet el seu pla inicial per la pressió de “la competència, hotels opositors, burocràcia i regulacions absurdes” (Martorell i Trujillo, 2019, p. 258).

Així, dins la *Bierstraße* existeix una divisió clarament marcada en la meitat del carrer. Per una banda, tenim la part adequada al model de Ferrer, amb una oferta de major qualitat i major preu en la zona més propera a la platja; per l'altra, una sèrie de locals que responen a una forma d'entreteniment diferent, entrant dins la categoria del *Ballermann*. Es tracta d'una separació fruit d'una qüestió de classe i d'accessibilitat al producte ofert, així com de les característiques del dit producte. Són aspectes que de forma òbvia contribueixen a la construcció de l'imaginari espacial en termes de comunitat i, per tant, a la creació d'un espai sonor específic.



Figura 2. Mapa de la divisió de la *Bierstraße*. Generat per Google Maps.

La diferència en el consum implica una diferència en el model festiu i de l'activitat musical i sonora. Els bars de la zona interna comparteixen DJ i altaveus, de manera que en tots els locals sona la mateixa música i amb això es té una base comuna en la construcció de l'ambient sonor. També s'hi han desenvolupat rituals i tradicions pròpies: totes les nits a les onze en punt sona la cançó “Sierra Madre del Sur” dels Zillertaler Schürzenjäger (1987), corejada pel públic mentre subjecten i agiten petites bengales. Es tracta de tot un lore, però, del qual la zona més costanera de la via no participa de cap manera.

Tot i existir una important diferència entre ambdues bandes del carrer, ni tan sols la zona menys exclusiva arriba als extrems de conducta als quals s'arriba en indrets com el Bier-

könig o el Megapark: “ningú balla sobre les taules a la *Bierstraße*” i, segons una cambrera de Las Palmeras, “si algú ho fa, el fem baixar ràpidament” (Weber, 2009, traducció meva). Existeixen, doncs, certes diferències quant al comportament dels consumidors d'unes zones del *Ballermann* o altres: tot i adscriure-s'hi igualment, les característiques específiques de la liminalitat observable guarden trets que les distingeixen.

En el cas de la *Bierstraße*, aquests trets distintius es relacionen amb una altra de les expressions festives més icòniques i sobradament conegudes d'Alemanya: l'Oktoberfest. Són diversos els aspectes que uneixen la via i el festival. Per una banda, la temporada alta del carrer, en els mesos de setembre i octubre, coincideix amb les dates de celebració de l'Oktoberfest. Per altra, el fet que la via com a concepte nasqués del primer importador de cervesa alemanya a Mallorca es correspon amb el protagonisme d'aquesta mateixa beguda al festival bavarès. Ambdós espais queden caracteritzats per la transgressió de les normes habituals de conducta i comportament, com és la iniciació de converses amb persones desconegudes, amb què es propicia l'aproximació de persones que en el dia a dia no tenen per què compartir res, però que ara s'uneixen en la causa comuna de la celebració (Wang, 2022, pp. 56-57). I, sobretot, ambdós són espais que comparteixen músiques. Algunes de les cançons que es consideren emblemàtiques del festival sonen a la *Bierstraße* de forma habitual; de fet, tot el ritual al voltant de la cançó “Sierra Madre del Sur” parteix igualment de l'Oktoberfest. Per tant, pot entendre's la *Bierstraße* com una espècie d'adaptació del ritual al context específic del *Ballermann* a Mallorca.

Situació demogràfica: organització de l'espai

La diferència de l'ambient entre les dues zones que conformen el carrer es fa evident des del primer moment. La divisió es correspon al buit entre locals que hi ha a la banda oest del carrer, on s'ubica el darrer altaveu de la zona *Ballermann* gairebé com si donés l'esquena a l'altra banda. Són dos espais ben distingits i amb una coherència interna que permet la seva identificació en blocs separats.

Els locals de la zona *Ballermann* compten amb taules llargues on la gent es reuneix i on poden ajuntar-se diferents grups de persones, facilitant el contacte entre desconeguts. Aquestes taules ocupen gran part de la via, de manera que quan comença a acumular-s'hi més gent el carrer queda del tot ocupat, fent difícil el pas. Alguna gent roman dreta al seu voltant, a falta de seients per a tothom. A part de tot això, hi ha dues discoteques subterrànies, MK Arena i BLVD, que no participen en la festa.

Sabent que el *Ballermann* és un model festiu de cert descontrol i d'abús de substàncies, pot resultar sorprenent comprovar que la majoria de la gent que ocupa la zona interior de la *Bierstraße* té una edat aproximada d'entre 40 i 60 anys. Novament, torna a tenir sentit si pensem en aquest espai nascut com a destinació per als amants de la cervesa i com a reducte de l'Oktoberfest, més que per als qui la beuen per engatar-se i gaudir d'aquesta experiència concreta de la festa.



Figura 3. Fotografia pròpia de la part *Ballermann* de la *Bierstraße* des del carrer del Llaüt.

Es fa prou evident en aquest espai la proporció desigual entre homes i dones. No hi ha grups exclusivament femenins que quedin a aquesta part del carrer. Això troba la seva correspondència amb l'imaginari, mantingut a un nivell global, de l'alcohol en general i la cervesa en específic com elements associats a la masculinitat. Amb això, i amb la presència de grans pantalles en gairebé tots els locals d'aquesta zona que reproduïxen de forma ininterrompuda partits de futbol o contingut relacionat, es veu una clara representació del que alguns estudiosos entenen com una “santa trinitat” de la forma de vida i el consum contemporani: la cervesa, l'esport i la masculinitat (Wenner i Jackson, 2009).

És un aspecte il·lustratiu, per si sol, del privilegi general de la mirada masculina en la construcció dels espais d'oci, com és el *Ballermann*. Al final, aquest és un tipus d'entreteniment d'origen i clientela alemanya, familiaritzada amb l'Oktoberfest i amb un gust genèric per la cervesa. En relacionar-se aquesta de forma directa amb la masculinitat, no sorprèn que els espais construïts al seu voltant responguin a un imaginari marcadament patriarcal. Es veu en l'actitud dels clients de la *Bierstraße*, en la qual els homes són els protagonistes a diversos nivells, essent-ne l'emissió perpètua de contingut futbolístic un clar paradigma.

Encara més evidents que el biaix de gènere són el racial i de classe. No es va veure absolutament cap client dels diferents establiments que no fos blanc, i la immensa majoria eren alemanys. També són blancs els cambrers i tots els empleats que es veuen públicament. Es produeix un clar contrast entre aquestes persones i els venedors ambulants: són tots homes negres que es passegen oferint elements festius barats –corones de flors o de llum, peluixos i joguines, entre d'altres– amb l'esperança que algú els compri algun obsequi.

Soprèn l'evidència amb què alguns clients, col·locats en un estrat superior per la seva condició de consumidors, mostren menyspreu per aquests venedors, ja sigui amb la direcció de males mirades o amb l'insult. Empren de forma habitual la paraula *helmut*, equivalent a “negrot” o similar, per referir-se a ells, tant en converses privades com en mitjans públics. La paraula i el seu ús està tan normalitzat en aquest context que en una de les nits d'observació vam poder sentir un dels venedors ambulants repetint-la per anunciar-se a si mateix.

Amb una presència menor, però també marcada pels mateixos biaixos, hi ha un grup de joves que es dediquen a fer demostracions acrobàtiques per als clients. Es van desplaçant per diferents espais del *Ballermann* per mor de rebre la major quantitat de propina possible. Són homes d'origen llatinoamericà que es passegen sense camiseta, mostrant els seus cosos musculats que brillen per la suor. D'una forma prou literal s'ajusten a la imatge canònica del latinlover, un home atractiu, de classe baixa i "salvatge", que tot i no tenir intencions de lligar, en aquest cas troba una certa atenció de la mirada femenina. Són les dones les que els contemplen amb una major implicació –sense arribar a ser gaire notòria–, les que els enregistren i les que els ofereixen alguna moneda. En canvi, pot veure's com alguns homes de forma evident intenten ignorar-los o donar-los una menor importància, rebutjant la seva presència en el context festiu que consideren com a propi.

Aquests artistes també solen passar per la zona de Ferrer, on la situació demogràfica és diferent. Allà es troben els locals Bonito Kitchen & Cocktails i El Chiringuito Beach House, d'orientació directa cap a la platja. Tenen algunes taules en la part més costera i també d'altres dins la via central, però aquestes darreres són prou més petites, generalment per dues persones, i la gent no s'hi aglomera al voltant de la mateixa manera. L'espai remet a un model d'entreteniment més casual, sense unes connotacions identitàries del grup establert com a clientela.

Hi ha una major varietat pel que fa al gènere i l'edat del públic i els grups en què s'organitzen, essent més freqüents les agrupacions femenines i de menor nombre de participants. Un aspecte que tenen en comú entre ells és l'ús de robes lleugerament més formals, fet que els distancia en termes de classe de la clientela de l'altra banda del carrer, d'aspecte més despreocupat. L'oferta de begudes alcohòliques a cada banda del carrer esdevé un clar reflex de les diferències en el model de consum: els locals de Ferrer compten amb molts més tipus diferents de còctels, mentre el principal producte a l'altra banda és la cervesa.

Els clients de la zona de Ferrer passen bona part del temps asseguts en les taules independents, prenent aquestes begudes més exclusives i menjant plats refinats, sense arribar a ocupar en cap moment la totalitat de la via i, per tant, sense impedir el pas. L'orientació directa a la platja acompanya tots aquests aspectes en la creació d'un entreteniment que sembla més interessat per la clàssica visió paradisiaca de Mallorca, així com de la seva atractiva mediterraneïtat, tenyida d'un exotisme tropical que poc o res té a veure amb la realitat. La diferència en el model de consum i la clientela que s'hi emmotlla implica, naturalment, una diferència en la realització d'activitats i en l'actitud, fets que es reflecteixen de forma directa en la reproducció de la música i en la creació d'un ambient sonor propi.



Figura 4. Fotografia pròpia de la zona de Ferrer de la *Bierstraße* des de la mar. A l'esquerra, El Chiringuito Beach House, i a la dreta, Bonito Kitchen & Cocktails. Al fons de la imatge, a la zona *Ballermann*, s'hi veu més gent.

Mapatge cronològic dels esdeveniments sonors

Creació de l'ambient

Pel que va poder observar-se en les diferents visites al carrer, hi ha un cert esquema cronològic prou mantingut a través dels dies. Aproximadament cap a les vuit del vespre és quan comencen a ajuntar-se els primers grups en les taules dels diferents locals, encara amb moltes cadires buides. Corresponent amb l'ambient poc animat de l'espai, de converses poc sorolloses, la música no sol ser *Schlager* ni sona a un volum elevat, ni tampoc se senten intervencions per part del DJ. De fet, en aquest moment encara és cada local el que reproduïx la seva pròpia música en una mena de preludi pel que serà l'activitat de després. No obstant això, sí poden sentir-se temes de certa connotació identificativa, com ara la cançó "Country Roads" de John Denver (1970), entesa com una de les moltes cançons típiques de l'Oktoberfest. L'impacte sonor és reduït, semblant al d'una via qualsevol plena de bars i restaurants. Encara que l'ambient no estigui consolidat, de vegades poden sentir-se grups d'homes, majoritàriament bramant cançons alienes al que està sonant, també precedint l'escena que s'espera.

A mesura que va passant el temps es junta més gent a la via. La franja horària d'entre les nou i les nou i mitja és ideal perquè els acròbates facin la seva aparició: l'ambient està prou més consolidat, però encara no s'ha produït una aglomeració total que els impedeixi actuar, i el DJ tampoc no ha entrat en acció. El dia 7 de setembre de 2023 aquests al·lots repetiren el seu espectacle a diferents punts del carrer. Després d'escalfar en un lloc apartat però igualment visible, començaren a repicar el conjunt de tambors que duïen. Amb aquest so continu, que tenien de fons mentre es desplaçaven ballant subtilment, aconseguïen tant atreure l'atenció cap a ells com dissipar la gent de la zona amb la intenció de lliurar l'espai necessari per dur a terme el show (Nadia Akaarir Tomàs, 2024a). És amb la música de connotacions "ètniques" i "tribals", doncs, que dibuixen la zona a emprar.

Durant els minuts que dura l'espectacle, l'espai sonor de la zona està marcat pel so d'aquests tambors. L'actuació no suscita un gran interès per part dels espectadors, especialment dels masculins, que, familiaritzats amb l'imaginari corresponent a la figura del latinlover, tal

vegada els interpreten com una amenaça. Però sobretot els molesta la presència dels acrobates per la manera en què picant els seus instruments interrompen el curs de la seva festa en coronar-se com a element acústic dominant en aquell moment.

Per tant, la partida dels acrobates implica la continuació de la festa. El nombre de clients va augmentant a poc a poc, fent-se més complicada la circulació. A les deu del vespre el DJ ja ha entrat en acció i la música és comú a tots els establiments de la zona. Les cançons que sonen una darrere l'altra són corejades per un públic que les coneix i les gaudeix, tot i que per a mi com a observadora resultessin del tot desconegudes. Aquest bram, protagonitzat per veus masculines, és un element sonor que apareix i desapareix constantment, però que no domina l'escena de forma perpètua. Tampoc n'existeix una necessitat: tot i tractar-se d'un espai d'oci festiu, on la música rítmica sempre hi és present, l'activitat és prou relaxada en comparació a la que pot apreciar-se a altres zones i establiments del *Ballermann*. Això no treu, però, que l'activitat de la *Bierstraße* guardi una certa intensitat, que augmenta així com va enfosquit-se la nit.

“Sierra Madre del Sur”

El punt àlgid de la festa es produeix a les onze del vespre, hora en què es reparteixen i encenen bengales de forma individual entre la gent. L'emissió de la sintonia de l'estudi cinematogràfic 20th Century Studios –anteriorment conegut com 20th Century Fox– inicia un efecte sonor d'anticipació i sincronització (Augoyard i Torgue, 2005, pp. 25, 123), ja que és el moment en què comencen a veure's les espurnes que els clients balancejaran quan soni immediatament després la cançó “Sierra Madre del Sur”, de la qual tothom brama la tornada (Playaholiker, 2023). El DJ baixa el volum de la música just en el punt on comença el càntic, deixant per tant la veu dels clients a *cappella*. En aquest moment tothom s'uneix en l'acció única de cantar la cançó mentre subjecten la bengala en l'aire.

Aquesta cançó, junt amb moltes d'altres, és inclosa de forma habitual en les recopilacions i llistes de reproducció de música típica de l'Oktoberfest (Anderson, s.d.). Diversos mitjans assenyalen aquesta cançó i el fet de cantar-la amb les bengales enlairades com la cerimònia amb què el festival conclou la seva activitat en algunes de les seves tendes. Les connotacions i implicacions que té en el context espacial específic de la *Bierstraße*, però, difereixen prou de les implícites en la seva reproducció al festival, tot i que el seu origen sigui evident.

La situació que envolta la cançó en el context específic de la *Bierstraße* s'aproxima al que Jaume Ayats (2010) descriu com una situació de cançó emblemàtica. Els trets que se'n destaquen passen per l'enteniment d'aquesta expressió sonora com un element “que contribueix a la identificació explícita d'un grup”, i la reproducció de la qual “desvetlla actituds respectuoses”, provocant que el cantar-la no sigui “un acte vulgaritzable ni repetible de manera indiscriminada” (Ayats, 2010):

L'actitud dels que canten és d'exterioritzar l'orgull, el convenciment i la inamovibilitat de l'adhesió de cadascun dels membres envers el grup. En el mateix fet de cantar hi podem veure un acte de "com-unió" que vincula les individualitats presents a una veu que es transforma en bastant més que la simple suma de les veus individuals o de coordinació temporal del so; és un acte expressiu que inclou tant la visió tangible i efímera del grup com un cert contacte de cossos, de coordinació d'actituds gestuals.

Amb això, el ritual que envolta la reproducció de "Sierra Madre del Sur" a la *Bierstraße* tots els dies a les onze del vespre esdevé una clara expressió de la integració de tots els participants en l'espai que s'ocupa i s'entén, en aquell moment, com a propietat. Es tracta d'una situació de cançó emblemàtica pròpia i exclusiva del públic de la *Bierstraße*, així com un element cabdal de la seva identitat sonora. Segurament no pugui considerar-se igualment en el context complet del *Ballermann* ni de l'*Oktoberfest*, de dimensions massa amples com per assumir una homogeneïtat quant a les expressions més identificatives, però definitivament es corona com a protagonista en aquest fragment de la primera illeta del carrer Miquel Pellisa.

Expressions del conflicte

Després del ritual continuen sonant *Schlager*, hits universals i cançons folk que els clients coregen i ballen en els seus seients. No decau gaire l'activitat sonora ni l'ambient general, tot i que pot veure's com, a poc a poc, el nombre de persones presents va disminuint. No es veu tan clarament dins els bars com al carrer, on ara sí s'hi pot circular de forma més tranquil·la. Algunes persones es dirigeixen a altres bandes, presumiblement per continuar la festa arreu després d'haver presenciat el punt més icònic de la festa en aquesta via. Però la majoria hi romanen per presenciar un cert canvi en l'atmosfera.

A mesura que s'apropa la mitjanit es van intercalant cançons d'amor entre el repertori reproduït. Especialment en les cançons més lentes és quan es veu un major nivell d'intensitat romàntica entre les parelles ja formades, i les cançons més animades serveixen d'excusa perquè els homes treguin les dones que els interessin a ballar una estona, ara dempeus. Es veu aquí la idea de "lligar costi el que costi", de vegades arribant a entregar flors, amb dones que sovint accepten la petició sense arribar elles a oferir-se en cap moment.

Amb això la nit realment es comença a encalenticir. Aquestes manifestacions no tenen unes connotacions d'interès sexual explícites, però hi ha certs aspectes més o manco ocults que donen a entendre el progressiu avenç del paradigma. La *Bierstraße* troba el seu límit al carrer transversal del Llaüt. En el número 12 d'aquest, a pocs metres de la frontera del Deutsches Eck, hi ha un local anomenat Erotic Show Centre Angels' que obre les portes cap a les deu del vespre i que compta amb un senyal lluminós on es llegeix "topless girls". També és en aquest moment de la nit on comencen a veure's cada cop més dones, presumiblement estrangeres, que esperen l'apropament de clientela sexual en els carrers manco correguts del *Ballermann*.

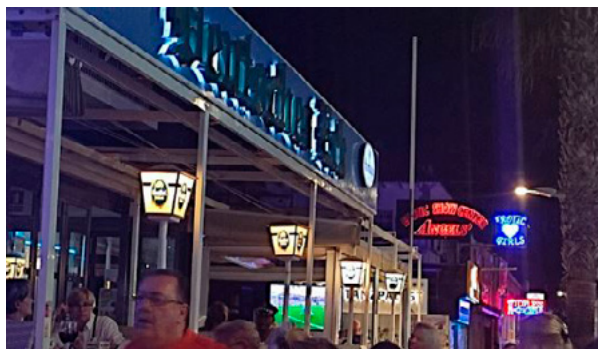


Figura 5. Cartells enlluernats de locals eròtics al costat de Deutsches Eck.

Per tant, totes aquestes cançons romàntiques amaguen rere elles una realitat més obscura, però no per això sorprenent. La prostitució de l'actualitat pot ser entesa a un nivell general com “un fenómeno social que se desarrolla en el marco de tres sistemas de dominio: el patriarcal, el capitalista neoliberal y el racial/cultural” (Cobo, 2016, p. 897). Per una banda, la seva construcció es basa en el cos de la dona com a objecte de consum al servei masculí, fet que respon de forma directa i explícita a les estructures patriarcal i la mirada masculista. Per l'altra, esdevé un reflex de la diferència econòmica que existeix habitualment entre el consumidor i la consumida. A aquest aspecte acompanya un evident biaix racial, que s'ha d'entendre conjuntament en un sentit colonial. Tot plegat acaba per esdevenir un espill de la pròpia situació turística en si mateixa, que també té aquests estaments de fonament. El turista es col·loca en un estrat superior al del resident, que està al seu servei, i amb qui sovint hi ha una barrera cultural i/o ètnica. Visita un espai aliè, un fet que és construït idiomàticament des de les idees masculines de l'aventura, el plaer i l'exòtic (Enloe, 1989, p. 20), i hi du a terme activitats que s'hi corresponen directament. En un context de subversió de les normes típiques, la prostitució esdevé una solució viable al problema que suposa “lligar costi el que costi”. Les expectatives són altes, tant com la voluntat per assolir el comès.

L'ordenança de silenci sense silenci

Un dels pocs aspectes que uneix les dues bandes del carrer en una protesta conjunta és l'existència d'ordenances municipals que limiten el renou a partir de la mitjanit (Weber, 2009). A la zona més exclusiva, això es correspon amb el tancament dels locals. No obstant, cap dels establiments de la zona *Ballermann* tanca les seves instal·lacions fins un parell d'hores més tard. L'aldarull de la multitud no cessa.

Amb això l'espai sonor canvia de forma bastant radical, i amb ell l'ambient es transforma: ja no hi ha la presència d'un DJ que marqui el ritme i les pautes de la música, sinó que són els clients els que continuen la producció musical. El bram continu de cançons, sentides o no durant les hores prèvies, protagonitza el nou espai sonor, substituint el hard bass que havia estat sortint dels altaveus en les hores passades.

En el darrer vespre d'observació vam poder presenciar el lideratge de la nova activitat sonora per part d'un trompetista que se situava sobre una plataforma elevada a la zona exterior de l'Et Dömsche (Nadia Akaarir Tomàs, 2024b). Al seu voltant es concentrava una gran massa de persones que amb el seu cant apassionat i desentonat reconeixien i acompanyaven el so de la trompeta. En un moment va tornar a sonar, a mode d'anamnesi (Augoyard i Torgue 2005, p. 21) la cançó "Sierra Madre", ara sense bengales i sense una pista d'àudio mecanitzada de base, però igualment bramada pels tots els assistents en un nou reclam per la seva pròpia identificació amb el grup. El fet de no comptar amb una base mecanitzada implica una gènesi pròpia de la música, empenyent els clients a participar de l'activitat per mor de seguir reclamant l'espai com a propietat.

La resta del carrer Miquel Pellisa: atmosfera col·lateral del turisme

S'ha especificat anteriorment que *Bierstraße* és el nom amb què es coneix la illeta més propera a la platja del carrer Miquel Pellisa. Aquest, però, s'estén al llarg d'altres 550 metres en què no tornen a veure's establiments per l'estil. La resta de la via la conformen cases independents, que corresponen al que era el seu paper original: ja en els anys 80 havia quedat configurada com "l'avinguda neuràlgica del barri d'estiueig de les Meravelles i, d'aquesta manera, símbol de pertinença al barri" (Martorell i Trujillo, 2019, p. 257). Amb això, la *Bierstraße* esdevé una ubicació significativa en tractar-se d'una de les fronteres del *Ballermann*. En correspondència, el nom "*Bierstraße* posa particularment de relleu la noció de topònim com a signe de tensions entre distintes formes de vida (turística i de barri), activitats (comercial i festiva), nacionalitats (alemanya i espanyola), llengües (alemany, català, castellà, etc.) i usos de l'espai" (Martorell i Trujillo, 2019, p. 257). Aquestes tensions implícites en la configuració del topònim són palpables, novament, en la configuració sonora de l'espai. De forma natural, el so emès tant per part dels clients com pels establiments pertanyents al *Ballermann* com a territori transcendeix els límits de l'espai físic que aquest ocupa, per la qual cosa les seves fronteres queden encara més difoses. I això es produeix, lògicament, en totes les zones que envolten la festa, afectades per un efecte sonor d'intrusió (Augoyard i Torgue, 2005, p. 65). Es produeix en elles el que Iñigo Sánchez-Fuarros i Daniel Paiva descriuen com a atmosferes col·laterals del turisme, generades en els marges dels ambients concebuts pel consum turístic i que engloben "las molestias por el ruido ocasionado por el ocio nocturno, los paisajes de suciedad y el olor a orina tras las noches de fiesta o las perturbaciones causadas por las estructuras turísticas" (Sánchez-Fuarros i Paiva, 2021, p. 175).

El fet que el barri de l'Arenal trobés la seva expansió arran del boom de la indústria turística no implica que tota l'activitat que s'hi fa es relacioni directament amb el *Ballermann*. Les realitats socials actuals dels indrets que el conformen són diverses i heterogènies, en tractar-se d'una zona on hi conviuen comunitats diverses (Martorell i Trujillo, 2019, p. 210). Tot i això, la imatge del barri que impera en l'imaginari col·lectiu està innegablement lli-

gada a la forma d'entreteniment específic que s'ofereix als turistes i no pas a qualsevol altre tipus d'expressió cultural.

Bona part del territori englobat sota el topònim genèric de l'Arenal, doncs, respon de forma més adient a l'etiqueta *Malle*, com molts alemanys anomenen Mallorca (Aguiló, 2019): un espai ideat i construït especialment per a un públic amb uns principis específics, amb unes normes conductuals pròpies i unes maneres particulars de subvertir-les en la festa. Aquest territori, tot i ubicar-se dins els límits geogràfics de l'illa, no respon a cap altra característica amb què pugui lligar-se al que és Mallorca. Totes les barreres que em separaven a mi com a observadora dels clients de la *Bierstraße* funcionen igualment per dividir Malle de tot l'espai que l'envolta. Els residents no poden acabar mai de formar part de la festa perquè, tot i que no hi hagi restriccions directes, tot indica que no són benvinguts: no es comparteix ni l'idioma, ni els hàbits conductuals, ni la forma de celebrar, ni la música que se sent, es brama i es balla.

Malle esdevé amb això un espai de dimensions considerables que pertany a un grup demogràfic diferent al que habita o originalment estiuejava al seu voltant. Prova d'això és la manera en què els turistes exploren la liminalitat que suposa el *Ballermann* mentre ocupen lliurement l'espai públic. Encara major és l'ocupació de l'espai sonor, que sobrepassa la frontera física dels establiments i les aglomeracions. Els turistes són conscients que Malle els hi pertany, i en casos com el de la *Bierstraße*, ho reiteren de forma diària a través del cant i de la continuació del renou després que els altaveus s'aturin.

Conclusions

Al llarg d'aquest article han pogut conèixer-se les connotacions implícites en la construcció de l'ambient sonor de la *Bierstraße*, un dels molts punts d'aglomeració de turistes de la zona *Ballermann* de l'Arenal. S'han fet evidents els biaixos jeràrquics a què respon. Per una banda està el de gènere, tenint en compte l'imaginari del *Ballermann* i l'organització tant de l'espai com del temps. La cervesa i l'emissió constant de partits de futbol es relacionen amb una majoria de públic masculí, que també protagonitza l'espai sonor amb les seves veus bramades. I l'escena "romàntica" que es produeix entrada la nit es correspon amb la presència en augment de prostitutes en el carrer i de l'obertura dels locals eròtics.

Per altra banda, es fan evidents també els biaixos ètnics i de classe. La clientela, blanca i en posició de consumidora, queda per sobre els acròbates i els venedors ambulants, racialitzats i de situació econòmica més desfavorida. El menyspreu cap a ells es mostra o bé mitjançant la indiferència i les males mirades o bé amb insults, com ho és la paraula *helmut*.

Tot això succeeix en un marc espacial que no troba gaire més connexió amb Mallorca que la seva ubicació. Malle s'ha construït en base a l'imaginari perpetuat pel turisme per acabar esdevenint un espai on es forja una identitat aliena, que genera noves tradicions

i expressions culturals pròpies. És a dir, Malle no és Mallorca, sinó un indret destinat als turistes i que ha garantit, per tant, el seu paper com a posseïdors de l'espai. I això s'expressa a través d'un soroll esbiaixat que reflecteix totes aquestes situacions conflictives mentre les continua perpetuant, sempre assegurant la pertinença dels participants al grup i l'espai com a propietat, perquè només ells són els que poden ocupar-lo en llibertat.

Referències

- Aguiló, R. (2019, 10 de setembre). *Los alemanes se adueñan de Mallorca: la isla ya es una marca germana*. El Mundo. <https://www.elmundo.es/baleares/2019/09/10/5d7772b1fdddf28588b4601.html>
- Anderson, S. (s. d.). Oktoberfest songs – lyrics, videos, facts & translations. *Oktoberfest-songs.com*. <https://www.oktoberfest-songs.com/>
- Atienza, R. (2008) Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano. *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architectural et Urbaine EURAU'08: Paysage Culturel*, 16-19.
- Ayats, J. (2010). El gest digne per cantar tots junts a una sola veu. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 5. https://www.antropologia.cat/antiga/quaderns-e/05/05_6.htm
- Barceló Pons, B. (2000). Història del turisme a Mallorca. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 15(50), 31-55.
- Cobo, R. (2016). Un ensayo sociológico sobre la prostitución. *Política y Sociedad*, 53(3), 897-914.
- Corbera, A. (2018). Apunts de musicologia mallorquina. *II Jornades de Cultura Popular i Tradicional de les Illes Balears*, 177-185. Consell d'Eivissa.
- Delgado, M. (coord.). (2003). *Carrer, festa i revolta. Els usos simbòlics de l'espai públic a Barcelona (1951-2000)*. Institut Català d'Antropologia.
- Ehrick, C. (2015). *Vocal Gender and the Gendered Soundscape: At the Intersection of Gender Studies and Sound Studies*. University of Louisville.
- Enloe, C. (1989). *Bananas, Bases and Beaches. Making Feminist Sense of International Politics*. Pandora.
- Higgins-Desbiolles, F. (2022). The ongoingness of imperialism: The problem of tourism dependency and the promise of radical equality. *Annals of Tourism Research*, 94, 103382. <https://doi.org/10.1016/j.annals.2022.103382>
- Jabbari, A. (2023). The Sound of Persianate Modernity: Gendered Soundscapes in Modern Iran. *Philological encounters* (2023), 1-29.
- Juan Cantavella, A. i Sánchez, I. (2010) Escoltant la ciutat: del paisatge sonor a l'espai sonor. *Revista d'etnologia de Catalunya*, 35, 160-166.
- Kelman, A. Y. (2010). Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses & Society*, 5(2), 212-234.
- Kinnaird, V. i Hall, D. (1996). Understanding tourism processes: a gender-aware framework. *Tourism Management*, 17(2), 95-102.
- Martorell, D. i Trujillo, O. (2019). Els topònims de s'Arenal sorgits arran del boom turístic i la nova toponímia. *XXIX Jornada d'Antroponímia i Toponímia*, 209-272. Universitat de les Illes Balears.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Nadia Akaarir Tomàs (2024a, 27 d'abril). *Acròbates a la Bierstraße*, 07/09/2023. [Vídeo]. <https://youtu.be/x1Lv3PgQYLw>
- Nadia Akaarir Tomàs (2024b, 27 d'abril). *Trompetista i aglomeració a la Bierstraße, matinada de dia 11/09/2023*. [Vídeo]. <https://youtu.be/vN6186bOLOY>
- Nash, M. i Canyelles, T. (2021). *Latinlovers i sueques. Icones turístiques i reconstrucció de gènere a Mallorca i la Costa Brava als anys seixanta*. A Vicens, F. i Vives, A. (2021) *Cultura turística i identitats múltiples a les Illes Balears: passat i present*, 223-252. Editorial Afers.
- Olofsson, J. (2018). Gender, class and altered soundscapes: Following the implementation of a robotic weldic system. *Ethnography*, 19(3), 379–395.
- Olives, G., Moreno, T. i Bruguera, I. (2023). Músicas del Turismo en Mallorca: del *Mallorcastyle* a la Serra de Tramuntana. *Global Journal of Human-Social Science: H interdisciplinary*, 23(2).
- Playaholiker. (2023, 18 de setembre) Sierra Madre | Bierstrasse | Playa de Palma | Mallorca | 16.09.23. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UTM_muVaqVg&ab_channel=Playaholiker
- Pritchard, A. i Morgan, N. J. (2000). Privileging the male gaze: gendered tourism landscapes. *Annals of Tourism Research*, 27(4), 884-905.
- Sánchez-Fuarros, I. i Paiva, D. (2021). Postales sonoras desde una ciudad turística confinada: Lisboa y la resonancia del turismo como hiperobjeto. A J. Sequera (Ed.), *Sé lo que hicisteis el último verano. La transformación del turismo urbano antes, en y después de la pandemia* (pp. 171-200.) Bellaterra Edicions.
- Schafer, M. (1977). *The Tuning of the World*. Random House Inc.
- Seeger, A. (1987) *Why Suyá Sing*. Cambridge University Press.
- Sperber, M. (2000). *Beer and Circus: How Big-Time College Sports Is Crippling Undergraduate Education*. Macmillan.
- Szabo, S. (2011). *Ballermann. Das Buch. Phänomen und Marke. Eine wissenschaftliche Analyse eines außeralltäglichen Erlebnisses*. Tectum.
- Thibaud, J. P. (2011) A Sonic Paradigm of Urban Ambiances. *Journal of Sonic Studies*, 1.

- Wang, R. (2022). *Beer Festival and Place Identity: An Analysis of Munich Oktoberfest and Qingdao International Beer Festival*. [Treball de final de màster, Uppsala University]. Digitala Vetenskapliga Arkivet (DiVA). <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1687122&dswid=-1530>
- Weber, H. (2009, 7 de setembre). *Jubiläum an der Playa de Palma: Bierstraße auf Mallorca wird 30*. Mallorca Zeitung. <https://www.mallorcazeitung.es/panorama/2009/07/09/jubilaem-an-der-playa-palma-54199788.html>
- Wenner, L. A. i Jackson, S. J. (2009). *Sport, Beer, and Gender: Promotional Culture and Contemporary Social Life*. Peter Lang.

Propuesta teórico-metodológica para analizar el silencio como acontecimiento sonoro en el espacio social

José Luis Sánchez-Ramírez

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

jluis.sanchez.ramirez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5838-2812>

Fecha de recepción: 5 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024

Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2024

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | ESCUCHA PARTICIPANTE | ACONTECIMIENTO SONORO | PAISAJE SONORO | ESPACIO SOCIAL.

KEYWORDS: SILENCE | PARTICIPANT LISTENING | SOUND EVENT | SOUNDSCAPE | SOCIAL SPACE.

RESUMEN

El presente artículo propone una aproximación teórico-metodológica transdisciplinaria para estudiar el silencio como acontecimiento sonoro en el espacio social. El silencio construye sentido y genera información e identidad, cuyos efectos atraviesan la sensibilidad de los cuerpos dentro de un espacio determinado. Cuando ocupamos un espacio, todos nuestros sentidos se agudizan para estar al tanto de lo que sucede a nuestro alrededor. Por lo tanto, se propone la triangulación de técnicas metodológicas cualitativas *in situ* para obtener una comprensión más compleja del silencio. A partir de la etnografía multisituada se lleva a cabo la observación y escucha participante. La metodología propuesta se complementa con el mapeo sonoro y visual, así como la medición de decibelios a través del uso de aplicaciones tecnodigitales y categorías de análisis desde la estética audiovisual y el World Soundscape Project, tales como sonidos tónicos, señales del *silencio* y marcas del *silencio*. Atender el silencio permite entender el contexto, la acción sociocultural, las necesidades y las problemáticas en distintas localidades. Esto facilita la reflexión, la interpretación de las dinámicas y las representaciones colectivas del silencio como acontecimientos sonoros en el espacio social. A partir de esta comprensión, se pueden proponer aplicaciones prácticas para mejorar el diseño y arquitectura de espacios públicos considerando la dimensión sonora, promover ambientes más saludables mediante el control del ruido y valorización del silencio, así como reconocer las prácticas culturales y las identidades sonoras en diversas comunidades.

ABSTRACT

This article proposes a transdisciplinary theoretical-methodological approach to study silence as a sound event in social space. Silence constructs meaning and generates information and identity, and its effects get through the sensibility of bodies within a given space. When we occupy a space, all our senses are heightened to be aware of what is happening around us. Therefore, the triangulation of *in situ* qualitative methodological techniques is proposed to gain a more complex understanding of silence. In this research observation and participant listening are carried out drawing on multisituated ethnography. The proposed methodology is complemented with sound and visual mapping, as well as the measurement of decibels through the use of technodigital applications and categories of analysis taken from audiovisual aesthetics and the World Soundscape Project, such as tonic sounds, *silence* signals and *silence* marks. Attending to silence allows us to understand the context, socio-cultural action, needs and problems in different localities. This facilitates reflection, the interpretation of dynamics, and the collective representations of silence as sound events in social space. From this understanding, practical applications can be proposed to improve the design and architecture of public spaces considering the dimension of sound, to promote healthier environments by controlling noise and valuing silence, and to recognise cultural practices and sound identities in diverse communities.

Introducción

El presente artículo propone distintas técnicas metodológicas cualitativas para documentar, describir e interpretar los silencios en el espacio social a partir de la observación y la escucha participante. De acuerdo con los protocolos de Ultra-red (2012), para llevar a cabo una escucha organizada en la investigación sonora se debe pasar de organizar objetos a organizar la escucha colectiva como pasos iniciales y, de esta forma, ensayar un análisis en la acción misma.

Es así como, además de la observación, llevamos a cabo la escucha participante como herramienta teórico-metodológica para comprender los silencios como acontecimientos sonoros a través de su ejecución (Polti, 2020), tomando como punto de partida el registro del lugar, espacio social, acontecimientos sonoros, repertorio de acción, decibelios y el tiempo como categorías de análisis. Nos respaldamos en la *etnografía multilocal* o *multisituada* de George Marcus (2001, 2011) y todo lo que conlleva el estar presente en donde suceden los acontecimientos. De igual forma, se propone un seguimiento comparativo (*cross case comparability*) de las formaciones históricas y sensibilidades sonoras distintas (Feld, 2013), a través de la ecología acústica y estética audiovisual, llevando a cabo un mapeo sonoro y visual de distintos espacios sociales para comprender el silencio como acción sociocultural e información producida que se encuentra en diferentes localidades.

Silencio y espacio social

El silencio es polisémico y se manifiesta de diversas maneras que dependen del contexto y los actores involucrados de cada sociedad, cultura y momento histórico (Fierro, 1992). Es importante señalar que el silencio contiene formas de comunicación complejas que no son únicamente verbales (Hall, 1989), ya que su interpretación varía según la percepción y capacidad de decodificación de cada persona.

Los silencios sonoros se han identificado como pausas utilizadas en las conversaciones, esos momentos de no-habla, estrategias persuasivas en el discurso e incluso como demostraciones de poder. Sin embargo, el silencio va más allá de su relación con el lenguaje verbal y el no-sonido. De manera similar, encontramos silencios en la visualidad, por ejemplo, en la escritura, la pintura o la arquitectura, donde a través de los vacíos, espacios en blanco o colores monocromáticos se marca el ritmo que constituye su significado en contextos determinados (Sánchez-Ramírez, 2023).

De igual forma, existe una relación entre el silencio y el sonido a través del ritmo y la repetición que es posible gracias a la presencia de pausas, intervalos, densidades, tempos, que marcan el final de uno y el inicio de otro. Por lo tanto, el tiempo se convierte en un elemento clave para entender los sonidos y los silencios. Junto a este también el espacio, ya que tiempo y espacio están relacionados entre sí, es decir, para que haya tiempo debe haber espacio (Massey, 2012). Este último tiene diversas maneras de abordarse, una de ellas es la de espacio social.

De acuerdo con Henri Lefebvre (2013, p. 21), “el espacio social supone simultaneidad, encuentros, convergencia de comunicaciones e informaciones, conocimiento y reconocimiento, así como confrontación de diferencias”. Por lo que, en este contexto, la percepción del espacio sobrepasa la contemplación pasiva del espectador activándose a través de todos los sentidos (Ariza, 2008). En el espacio social nuestra escucha se activa a través de la relación con los otros, la percepción se vincula con la correspondencia de recuerdos y experiencias pasadas; estamos a la espera de lo que podría suceder, nos sentimos observados por lo que miramos.

Etnografía multisituada, observación y escucha participante

A partir de la etnografía móvil, *multilocal* o *multisituada*, se intenta atravesar la geografía de los estudios del área, pero sin negar la importancia fáctica de historias culturales particulares (Marcus, 2011). Esta metodología nos permite estudiar localidades donde se practican silencios surgidos en distintos contextos y lugares geográficos, principalmente por sus manifestaciones en el espacio social a través del uso temporal consciente o inconsciente de los silencios. De acuerdo con Marcus (2011), es la dimensión de la temporalidad, más que el lugar, lo que principalmente sitúa y enmarca la etnografía multisituada:

En proyectos de investigación basados en la *etnografía multilocal* se desarrolla *de facto* la dimensión comparativa como una función del plano de movimiento y descubrimiento fracturado y discontinuo entre localidades, mientras se mapea el objeto de estudio y se requiere plantear lógicas de relaciones, traducciones y asociación entre estos sitios. (Marcus, 2001, p. 115).

Javier Callejo (2002) menciona que, como investigadores, también es necesario reapropiarnos del espacio social, ya que llevar a cabo la observación participante, definida por la interacción entre observador y observado, hace que la participación sea reflexiva y espacial dentro de las actividades sociales de la comunidad observada (Gans, 1999; Whyte, 1979; Gold, 1958). “De aquí que la selección del espacio adquiera un lugar estratégico primordial en las investigaciones con esta práctica” (Callejo, 2002, pp. 413-414).

Es necesario documentar la importancia de lo que se dice, lo que se escucha en el trabajo de campo, pero no solo en el lenguaje verbal como sistema reconocido a través de oraciones gramaticales de sentido, sino también a través de los sonidos que se presentan y practican dentro de nuestra investigación, así como lo que no se ve o lo que no se escucha fácilmente o de manera obvia, pero intuimos e interpretamos a través de la acción e interacción social que se presenta ante nosotros (Gans, 1999).

Entre las técnicas etnográficas que se proponen, están las prácticas de la observación y escucha participante, ya que estas implican siempre una relación y compromiso activo con los demás y con el entorno (Jiménez Carmona, 2020; Bickford, 1996). No obstante, en la antropología y en la sociología, además de la observación participante, se ha utilizado la

escucha participante; aunque no se especifica de forma explícita, está descrita en los diarios de campo para reconocer la voz silenciosa de los otros.

Steve Butters (2014, pp. 383-384), refiriéndose a la observación participante, menciona que el trabajo de campo exige tres conjuntos de requerimientos: 1) El investigador debe dejarse afectar y estar abierto a distintas perspectivas; 2) desarrollar constantemente su capacidad para observar lo que está ocurriendo o descubriendo, y 3) encontrar tácticas a través de las cuales implementar su rol de participante-observador. De acuerdo con Derrida (1986, p. 149): “el etnógrafo se contenta en principio con ver. Mirada apoyada y presencia muda”. Metodológicamente existen análisis al respecto, como el de Callejo (2002) que, en su artículo sobre el silencio en prácticas de investigación, demuestra que los estudios cuantitativos excluyen el silencio por no aceptarlo como respuesta válida. En la entrevista, “el silencio es siempre un callar activo: no es algo que se calla porque se ignora sino, al contrario, es algo que se calla porque se conoce” (Callejo, 2002, p. 418).

En los grupos focales, el silencio funciona como cortes en la circulación discursiva, donde “al final de las reuniones, el silencio del grupo tiende a configurarse como signo de complicidades” (Callejo, 2002, p. 420). Incluso los investigadores a menudo ejercen el auto silenciamiento de las emociones para ajustarse a una comprensión científica particular de la investigación (Schweiger y Tomiak, 2022).

A partir de Callejo (2002), identificamos distintos tipos de silencios *metodológicos* como prácticas cualitativas en el encuentro de la vida cotidiana del observador y del observado. En este cruce, los silencios son signos principales de transición que se manifiestan en diversas formas. Es así que desde las ciencias sociales podríamos referirnos a los *silencios metodológicos* como aquellos que se generan o practican en la investigación cualitativa y que se vinculan, por ejemplo, con la escucha participante mientras se gana la confianza de los informantes; o cuando aparece una persona ajena en una situación donde hay de por medio información delicada o confidencial; o con el silencio que se practica para pasar desapercibido; o el silencio del entrevistador, que sirve para dejar que los entrevistados se expresen libremente; así como con la interpretación de los silencios de los informantes cuando su vida o la de sus comunidades están amenazadas y corren peligro.

Por otro lado, la *ciencia reflexiva*, introducida por Michael Burawoy (1998), toma el contexto y la situación como puntos de partida, donde nuestra participación en el espacio que estudiamos despliega múltiples diálogos para llegar a explicaciones de los fenómenos empíricos. Al proponer el uso transversal de técnicas metodológicas cualitativas y el *método del caso extendido de Burawoy* (1998, p. 5), aplicamos “la *ciencia reflexiva* a la etnografía para extraer lo general de lo único, pasar de lo “micro” a lo “macro” y conectar el presente con el pasado en previsión del futuro, todo ello basándose en teoría preexistente”.

También, dentro de la observación y la escucha participante, llevamos a cabo la práctica de otro tipo de silencios que permiten analizar la acción social a partir de lo que se dice, pero también de lo que no se dice. Los protocolos para este tipo de *escucha profunda* requie-

ren una participación activa, impulsada por la experiencia y el aprendizaje; producen no solo consenso, sino también una especie de disonancia y multivalencia de las subjetividades. Aprender a escuchar es la tarea intencional de la solidaridad, escuchando en tensión (Oliveros, 2005; Ultra-red, 2012). Por lo tanto, consideramos que la escucha participante, al ser un proceso compartido, de consenso y disenso, también es utilizada como herramienta metodológica política de emancipación¹.

Resulta interesante mencionar los distintos tipos de escucha propuestos por autores como Pierre Schaeffer (1988), Michel Chion (1993) y Ramón Pelinski (2007), ya que se debe considerar la escucha como práctica colectiva. A través de ella construimos y reconstruimos nuestra memoria e identidad, así como nuestra forma de relacionarnos y estar en el mundo. (Polti, 2020; Domingo, 2020).

Schaeffer (1988) y Chion (1993) definen tres formas de escucha: *causal*, *semántica* y *reducida*. La escucha *causal* consiste en la causa o en la información que nos aporta un sonido en función de su origen; es decir, identificamos el objeto, acontecimiento o ser que produce el sonido, determinamos su ubicación, cómo se mueve o se comporta (Krause, 2018b). En cambio, la escucha *semántica* se enfoca en decodificar el lenguaje hablado para comprender e interpretar el mensaje a través de la sucesión de sonidos (Chion, 1993). La escucha reducida, introducida por Schaeffer (1988) y retomada por Chion (1993), se centra en el sonido en sí, prestando atención a sus características como ritmo, morfología y volumen (Krause, 2018b). Por su parte, Pelinski (2007) también propone tres modos de escucha en el entorno sonoro: *natural*, *reducida* y *privilegiada*. La escucha natural es pasiva, distraída, desenfocada y no presta atención a la sensación sonora. Sin embargo, *la reducida* se enfoca en la percepción consciente del sonido con funciones analíticas y conceptuales, similar a la propuesta de Schaeffer y Chion. Por otro lado, la escucha *privilegiada* revive experiencias sonoras del pasado con las que nos hemos identificado emocionalmente con asociaciones sinestésicas particulares y su significado existencial propio (Pelinski, 2007).

No obstante, el colectivo Ultra-red (2012) sostiene que escuchar nunca es natural, sino que requiere alfabetización y tiene el potencial de fortalecer la colectividad. Por lo que en la presente propuesta se prioriza la escucha *privilegiada* (Pelinski, 2007), la *causal*, *semántica* y *reducida* (Schaeffer, 1988; Chion, 1993; Pelinski, 2007), atravesadas por una percepción consciente, alerta y emocional que, de cierta forma, se vincula con el concepto del *símbolo-recuerdo* de Gilbert Simondon (2013) o la *escucha profunda* de Pauline Oliveros (2005). Es así como la escucha se compone por posiciones sociales y espaciales, por las relaciones que se establecen entre el sonido, los hablantes y los oyentes, además de la atención, los recuerdos y su duración implicados en la percepción (Gaboury, 2010). En este sentido, la observación y escucha participante son prácticas sensoriales que incluyen el uso de todo

1 Para profundizar en la dimensión política de la escucha, véase el trabajo de *agencia sónica* de Brandon LaBelle (2018); el proyecto *Escuchatorio* de Mirna Castro y Félix Blume (Hernández, 2017); el sonido como conflicto y poder de Natalia Bieletto (2018a); las *investigaciones militantes del sonido* del colectivo Ultra-red (2012); o los estudios de silencios políticos de José Luis Sánchez-Ramírez (2021, 2022).

el cuerpo, no podemos separar una de la otra, ni tampoco lo que observamos y escuchamos dentro de los grupos sociales en nuestras investigaciones. De igual forma escuchamos los sonidos y lo que se dice; esto nos permite que la interpretación se complemente con los demás sentidos para que las investigaciones, de por sí ya sesgadas en ocasiones, se vuelvan cada vez más complejas e interesantes.

La observación y la escucha participante consisten en observar y escuchar sistemáticamente para comprender todo lo que acontece en el espacio social, además de aprender a realizar ciertas actividades y a comportarse como uno más (Guber, 2001). Es así como consideramos que la escucha participante también se puede comprender desde la metodología etnográfica colaborativa propuesta por Burawoy (1998, 2009), de la misma forma que la observación, ya que eleva el *diálogo* y la *intersubjetividad* entre el investigador-observador-auditor, generando experiencias situacionales a través de la participación en un mismo espacio y tiempo.

Ecología acústica (World Soundscape Project) y estética audiovisual

La sonoridad de un paisaje implica una especial atención a los sonidos, su percepción e interpretación, así como al reconocimiento de la escucha y lo que esta nos provoca o transmite. Como ya se ha mencionado, la escucha es una percepción personal de los sonidos cotidianos que conlleva a relaciones sociales, así como al sentido de la presencia y la memoria con la naturaleza dentro de un mismo entorno (Feld, 2013, 1994).

A principios de los años setenta del siglo XX, Murray Schafer junto a un grupo de compositores de la Universidad Simon Fraser de Vancouver crearon el Proyecto Mundial del Paisaje Sonoro (World Soundscape Project), en el cual se propusieron investigar las interrelaciones entre música y el sonido ambiental. La ecología acústica parte de este proyecto, donde se estudia la relación de los seres vivos con el entorno sonoro y la contaminación del ruido como un problema mundial (Schafer, 1996, 2012, 2013).

Por otro lado, Steven Feld (2012, 2013, 2015) propone el concepto y estudio de la *acustemología*, la cual se compone en la unión de acústica y epistemología para teorizar el sonido como conocimiento ecoacústico en acción, enfocándose en la experiencia y hábitos de la escucha de los sonidos, entendiéndolos como relacionales, contingentes, situados y reflexivos:

El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. Estas competencias contribuyen a la conformación de los modos diferenciados y compartidos de ser humanos, y a la apertura de las posibilidades y materializaciones efectivas de la autoridad, la comprensión, la reflexividad, la compasión y la identidad. (Feld, 2013, p. 222)

Es por eso que, para identificar los silencios, se deben estudiar las condiciones físicas y materiales de la producción del sonido, sus condiciones sociales e históricas, así como su invocación y su interpretación como *sistema simbólico cultural* (Feld, 1991). Mientras que el paisaje sonoro implica una especial atención de los sonidos provenientes de diferentes puntos que nos envuelven y nos invitan a percibir conscientemente un entorno (Krause, 2018a; Ariza, 2008). De acuerdo con Francisco Sanfuentes (2018), las intervenciones en el espacio público llenan las calles de sonidos y silencios que resignifican, activan y construyen las memorias de un imaginario colectivo, provocando una experiencia poética desde la escucha.

La idea del *soundscape* (paisaje sonoro) se sustenta en la convicción de que los sonidos no son casuales, sino que son creados de manera intencional para transformar la sociedad (Schafer, 1996) y darle sentido a nuestra existencia; siguiendo con esta idea, creemos que los silencios son igualmente creados, practicados socialmente y en ocasiones políticamente, por lo que requieren ser estudiados transversalmente para su comprensión.

Es por eso que, *para hacer que los silencios hablen*, se complementan las técnicas metodológicas transdisciplinarias, llevando a cabo un registro y mapeo del paisaje sonoro (Schafer, 1993, 1996, 2012, 2013) y visual con grabaciones de campo (*field recordings*) in situ. Para capturar el silencio y el sonido utilizamos micrófono, videocámara y sonómetro a través de la app Decibel X y de esta forma, calcular la presión sonora mediante la medición de los niveles de ruido o sonido.

Por lo tanto, se propone poner especial atención en sonidos y silencios aislados con el fin de examinar sus significados asociativos, utilizando las categorías de sonidos tónicos, señales del *silencio* y marcas del *silencio* como acontecimientos sonoros² (Schafer, 1993, 1996, 2012, 2013) y visuales dentro del entorno y situación estética del espacio social y, de esta manera, documentar y analizar el paisaje sonoro para comprender el contexto en relación entre el sonido-silencio dentro de un espacio y tiempo determinado.

Si bien Schafer (2013) menciona que el paisaje sonoro consiste únicamente en acontecimientos de escucha, desde nuestra perspectiva y objetivos de la propuesta de investigación buscamos traducir los hechos auditivos mediante una relación sinestésica entre signos sonoro-visuales con la estética audiovisual y, de esta forma, identificar y describir las imágenes sonoras de los silencios visuales, constituidos desde la presencia y experiencia estética colectiva a través de la apropiación del espacio social (Sánchez-Ramírez, 2021, 2023).

Para la recopilación de datos del mapeo sonoro y visual, se utiliza el diario de campo y la aplicación de la técnica de observación y escucha participante, además de emplear las propiedades y categorías de los acontecimientos sonoros para el análisis, donde lo más impor-

2 Las cursivas son nuestras. Las categorías de Schafer (2012, 2013) las utiliza para describir sonidos: los sonidos tónicos (*keynote*) son aquellos que no se escuchan conscientemente. Las señales sonoras (*signals*) son sonidos de primer plano y se escuchan conscientemente, pues constituyen mecanismos de alerta acústica (timbres, silbidos, bocinas y sirenas). Las marcas sonoras (*soundmark*) se refieren al sonido único de una comunidad. A partir de estas características, a nosotros nos interesan los silencios.

tante es conocer el contexto (Schafer, 1993, 1996, 2012, 2013), así como la medición de decibelios y el repertorio de acción (Tilly y Wood, 2010) en la apropiación del espacio social, que no deja de ser un acto político per se³.

En cuanto al proceso de codificación del mapeo sonoro y visual, se propone la guía del identificador del diario de campo de la Tabla 1, para hacer la “transcripción literal” correspondiente a cada espacio social, según sea el caso (Feixa, et al., 2020). En este tipo de transcripción, todos los silencios y sonidos sobresalientes que se observan y escuchan dentro del espacio social se describen en la investigación, buscando sus similitudes y diferencias, incluyendo los secundarios que, aunque muchas veces se consideran irrelevantes, suelen ser los más significativos.

MAPEO SONORO Y VISUAL
Período de observación y escucha:
OBSERVACIONES Fecha: Lugares: Espacios sociales: Duración del acontecimiento sonoro: Tipo de observación y escucha:
1. Distancia recorrida por el investigador (medida en metros):
2. Promedio de intensidad del sonido original (medido en decibelios):
3. Percepción: clara / claridad moderada / dificultosa / sobre el ambiente general
4. Textura del entorno: alta fidelidad / baja fidelidad / natural / humana / tecnológica
5. Ocurrencia: aislada / repetitivo / como parte de un contexto o mensaje más amplios
6. Factores ambientales: sin reverberación / reverberación corta / reverberación larga / eco / deriva / desplazamiento

Tabla 1. Mapeo sonoro y visual: guía del identificador del diario de campo, agregando la escucha y la descripción de un acontecimiento sonoro de Schafer (2013, p. 194-195) y visual como parte de la propuesta metodológica, no incluida en el original. Fuente: Feixa, et al. (2020, p. 48).

No obstante, es de suma importancia tomar en cuenta que el espacio puede afectar las características de un sonido o silencio, pues cada lugar puede tener distinta densidad, volumen y forma, que tienden a actuar de manera diferente sobre la duración y sobre la forma de la onda envolvente, además de acentuar o atenuar la intensidad relativa de ciertas frecuencias (Larson, 2018).

Comparación de casos cruzados (*cross case comparability*)

Como parte de esta metodología transdisciplinaria, también se propone la recopilación de datos a través de la realización de grabaciones, medición de decibelios, notas de campo en formato texto y en formatos audiovisuales (imágenes, audio y vídeos) como se observa en la Figura 1.

3 De acuerdo con Bieletto (2018b), el impacto de los registros sonoros, las intervenciones sonoras en espacios públicos y la composición se han demostrado como potentes herramientas de resistencia, denuncia de la injusticia y sensibilización ante problemas invisibilizados.



Figura 1. Mapeo sonoro y visual de dos espacios sociales distintos en Barcelona a través de la aplicación Decibel X, donde se muestran los decibelios, el nivel de presión acústica, el valor mínimo y el valor máximo ponderado en el tiempo en decibelios durante la grabación, el valor máximo alcanzado por la presión acústica sin constante de tiempo o ponderación en el tiempo, así como la fecha y la hora en que fueron registrados.

Cabe resaltar que todos estos documentos o archivos audiovisuales pueden compartir la misma codificación de su contenido (Feixa et al., 2020). Por ello, en la Tabla 2 se muestran las categorías para su codificación, para el análisis de cada una de las grabaciones de los lugares y espacios sociales identificados:

Categorías de análisis			
1. Lugar:			
2. Espacio social:			
3. Acontecimientos sonoros	4. Repertorio de acción	5. dB	6. Tiempo
Sonidos tónicos (sonido ambiente)			
Señales del silencio			
Marcas del silencio			

Tabla 2. Fuente: Elaboración propia.

Categorías de análisis

- 1. Lugares:** En este contexto, se refiere a la localidad y geocodificación literal de los nombres oficiales de avenidas, calles, jardines y plazas.
- 2. Espacios sociales:** El espacio es producto de interrelaciones sociales (Massey, 2012); lo construyen los actores a partir del renombramiento y apropiación política de los lugares donde se llevan a cabo la práctica de los silencios sonoros y visuales. Se toma en cuenta la historia, cultura y arquitectura de los lugares.
- 3. Acontecimientos sonoros:** Son los objetos simbólicos aislados en el paisaje sonoro, con el propósito de examinar sus significados asociativos en la producción sonora: sonidos tónicos, señales del *silencio* y marcas del *silencio*, basadas en Schafer (1993, 1996, 2012, 2013).

En términos de campo de percepción, en el paisaje sonoro se constituye la identidad colectiva, a partir de las significaciones sociales, culturales, políticas e ideológicas que lo conforman (Cárdenas y Martínez, 2015):

- a) Sonido tónico: entendido también como sonido ambiente, es aquel que una sociedad determinada escucha de manera continua o muy frecuente, formando el fondo sobre el que se perciben otros sonidos, no suelen ser percibidos de manera consciente, pero actúan como agentes que condicionan la percepción de otras señales sonoras.
- b) Señal del *silencio*: es cualquier silencio al que se dirige la atención de manera especial.
- c) Marca del *silencio*: al igual que la marca sonora que indica el sonido exclusivo de una comunidad de manera consciente. Por marcas del *silencio* nos referimos a los silencios con valor simbólico y afectivo con cualidades socioculturales de una comunidad.

4. Repertorios de acción: Es el conjunto de rutinas aprendidas, compartidas y actuadas (Tilly y Wood, 2010) en la apropiación del espacio, acciones, organización, acontecimientos sonoros y visuales a través del silencio, así como la recomposición del espacio sonoro y visual. Esto incluye las tácticas de los silencios sonoros y visuales llevadas a cabo por los actores sociales; los procesos, patrones de ritmo culturales, silencios políticos como acción, ya sea desde la voz o voces, el ambiente y la música en la sonoridad. La kinésica, la secuencia, el ritual y el uso de signos y señales visuales generan también una simultaneidad entre la imagen y el sonido.

5. Decibelios (dB): Cabe destacar la diferencia entre volumen y tono; hablamos de volumen cuando la aplicación mide la sonoridad. Por ejemplo, cuando la aplicación marca 30 dB(A)⁴, aunque haya sonido, la aplicación lo percibe muy tenue, casi como silencio, y lo interpreta como “crujido de hojas”, como se observa en la Figura 2. Reconocemos que el umbral de audición física se mantiene entre 0 y 15 dB(A) y que podríamos identificarlo como experiencia del silencio. Sin embargo, por audición de los silencios no nos referiremos únicamente a los aspectos físicos y fisiológicos, sino a:

la capacidad humana de percibir señales acústicas transmitidas a través de ondas sonoras y absorbidas por órganos sensoriales especiales [...] como una capacidad social y cultural que da forma a los conceptos que hombres y mujeres tienen de su mundo e influye en sus acciones en contextos históricos determinados. (Müller, 2012, pp. 445-446)

Al mismo tiempo, sabemos que el sonido se compone de ondas, frecuencias y vibraciones, por lo que el tono y las frecuencias subsónicas o más bajas se pueden interpretar como silencios cuando rondan los 20 Hz, es decir, no son percibidas con los oídos, pero se sienten

4 Los dB(A) son decibelios ponderados A, que reflejan mejor que los decibelios no ponderados la respuesta al sonido del oído humano.

y perciben por el resto del cuerpo. De acuerdo con Larson (2018), percibimos el silencio cuando el ruido ambiental es tan bajo que podemos escuchar sonidos distantes o los producidos por nuestro propio cuerpo, los cuales suelen estar ocultos por el ruido de fondo.

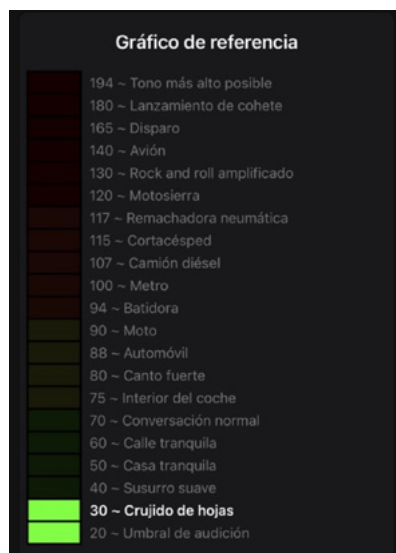


Figura 2. Gráfico de referencia tomado de la aplicación Decibel X.

6. Tiempo: El espacio y el tiempo no deben separarse, ya que de acuerdo con Lefebvre (2013, p. 261), “el tiempo se conoce y se realiza en el espacio, convirtiéndose en una realidad social mediante una práctica espacial”. Es por eso que la duración del tiempo como unidad de medida en minutos es transversal con las otras categorías, a partir de la descripción de los silencios sonoros y visuales llevados a cabo en el espacio social.

El tiempo es lo común entre silencios y sonidos. El tiempo es aquello que configura [...] cada sonido y cada silencio, inerva los dos a la vez. Forma parte de lo más íntimo del sonido como de lo más íntimo del silencio; de esta manera, no existe ‘en sí’, surge más bien cada vez. (Celedón, 2015, p. 77)

Es de suma importancia mencionar que la descripción del tiempo sirve para identificar y documentar el momento en el que los sujetos llevan a cabo los silencios sonoros y visuales en tiempo *real*. La sonoridad tiene que ver con un espacio-tiempo, se difunde en el espacio mismo de su resonancia, su dilatación y su reverberación (Nancy, 2007, p. 32). Por ello se describe la experiencia del acontecimiento una vez terminadas las acciones.

De acuerdo con Juliet Corbin y Anselm Strauss (1990), el análisis hace uso de comparaciones constantes. A medida que se anota un incidente, debe compararse con otros incidentes en busca de similitudes y diferencias. Dado que el silencio es ambiguo, si está proyectado a expresar algo en particular, y el investigador establece que quienes practicaron el silencio tenían intenciones particulares en mente, este silencio puede adquirir un significado completamente diferente al que se pretendía (Schweiger y Tomiak, 2022). Por este motivo “el

análisis implica siempre la organización de proposiciones que ya incluyen una interpretación, una representación de las formas de la realidad social” (Feixa et al., 2020, p. 14).

A modo de conclusión

Una vez llevada a cabo la propuesta teórico-metodológica para la investigación del silencio en el espacio social, se procede a hacer el análisis y la interpretación hermenéutica del acontecimiento sonoro. Por lo que habría que establecer cómo se perciben, se producen, reproducen y se interpretan los modos de comportamiento, acciones y formas de expresión de los silencios sonoros y visuales que se hayan generado en el espacio social, proporcionando el conocimiento del contexto para comprender e interpretar los significados implícitos del contenido, las situaciones, dinámicas, actividades, así como las experiencias colectivas sonoras y visuales.

Se plantea el uso de esta metodología para registrar y analizar las prácticas sonoras en el espacio social, así como otros fenómenos y situaciones colectivas que ocurran en espacios públicos, privados e incluso en contextos políticos, donde se lleve a cabo la invención creadora de los silencios visuales y sonoros, así como los sonidos o ruidos aprehendidos culturalmente como forma de expresión o manifestación. Desde los objetivos de nuestra propuesta de investigación, buscamos traducir los eventos auditivos a través de una relación sinestésica entre signos sonoro-visuales y la estética audiovisual, con el fin de identificar y describir las imágenes sonoras de los silencios visuales, generadas a partir de la presencia y experiencia estética colectiva mediante la apropiación del espacio social.

Consideramos que esta propuesta permite comprender el contexto, la acción sociocultural, las necesidades e incluso las problemáticas en diferentes localidades, con la finalidad de reflexionar e interpretar las dinámicas y representaciones colectivas del silencio como acontecimientos sonoros identificados en el espacio social y, de esta forma, proponer aplicaciones prácticas en la mejora del diseño de espacios públicos teniendo en cuenta la dimensión sonora, la promoción de ambientes más saludables mediante el control del ruido y la valorización del silencio, así como el reconocimiento de las prácticas culturales y las identidades sonoras en diversas comunidades.

Por lo tanto, a partir de la triangulación de técnicas etnográficas *in situ* de observación y escucha del entorno sonoro y visual se propone la práctica de la escucha participante como pieza fundamental en las investigaciones, donde se considere o haya especial interés en la comprensión de relaciones sociales, no solo estudiadas desde la observación que, al igual que la escucha, conlleva la presencia corporal, sino desde la atención a los sonidos y los silencios específicos en cada contexto cultural.

Referencias

- Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bickford, S. (1996). *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict, and Citizenship*. Cornell University Press.
- Bieletto N. (2018a). Conflicto y poder: territorios acústicos y sonidos en la ciudad. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Bieletto, N. (2018b). Inscripciones, descripciones y registros sonoros. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad}", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Burawoy, M. (1998). The Extended Case Method. *Sociological Theory*, 16(1), 4-33. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00040>
- Burawoy, M. (2009). *The Extended Case Method: Four Countries, Four Methods, Four Great Transformations, and One Theoretical Tradition*. University of California Press.
- Butters, Steve. (2014). La lógica de investigación de la observación participante. En S. Hall y T. Jefferson (Eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (pp. 367-393). Traficantes de Sueños.
- Callejo, J. (2002). Observación, entrevista y grupo de discusión. El silencio de tres prácticas de investigación. *Revista Española de Salud Pública*, 76, 409-422. http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-57272002000500004
- Cárdenas, R. y Martínez, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista Investigación, Desarrollo, Innovación*, 5(2), 129-140.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Corbin, J. y Strauss, A. (1990). Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria. *Qualitative Sociology*, 13(1), 3-21.
- Derrida, J. (1986). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- Domingo, D. (2020). No era paz, era silencio. El sonido en el paisaje sociosemiótico urbano del "Estallido social" chileno desde los ECDM. *Árboles y Rizomas II*(2), 44-68. <https://doi.org/10.35588/ayr.v2i2.4611>
- Feixa, C., Sánchez-García, J.; Soler-i-Martí, R.; Ballesté, Eduard; Hansen, N. y Brisley A. (2020). *Methodology Handbook: Ethnography and Data Analysis*. Universitat Pompeu Fabra & European Research Council. <http://dx.doi.org/10.31009/transgang.2020.wp04.1>
- Feld, S. (1991). Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum. En D. Howes (Ed.). *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* (pp. 79-99). University of Toronto Press.
- Feld, S. (1994). From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. *The Soundscape Newsletter*, 8, 4-6.
- Feld, S. (2012). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (3a ed.). Duke University Press.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217-239.
- Feld, S. (2015). Acoustemology. En D. Novak y M. Sakakeeny (Eds.). *Keywords in sound* (pp. 12-21). Duke University Press.
- Fierro, A. (1992). La conducta del silencio. En C. Castilla del Pino (Ed.). *El silencio* pp. 47-78. Alianza Editorial.
- Gaboury, J. (2010, December 15). *Elements of Vogue: A Conversation with Ultra-red*. *Rhizome*. <https://rhizome.org/editorial/2010/dec/15/elements-of-vogue-a-conversation-with-ultra-red/>
- Gans, H. (1999). Participant Observation in the Era of "Ethnography". *Journal of Contemporary Ethnography*, 28(5), 540-548.
- Gold, R. (1958). Roles in Sociological Field Observations. *Social Forces*, 36(3), 217-223. <https://www.jstor.org/stable/2573808>
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Hall, E. (1989). *El lenguaje silencioso*. Alianza Editorial.
- Hernández, L. (2017). *La escucha, un acto de resistencia (Entrevista con Mirna Castro, Félix Blume y Mónica Nepote)*. Kaja Negra. <http://kajanegra.com/la-escucha-un-acto-de-resistencia/>
- Jiménez Carmona, S. (2020). Silences and policies in the shared listening. Ultra-red and Escuchatorio. *SoundEffects*, 9(1), 116-131. <https://doi.org/10.7146/se.v9i1.112931>
- Krause, R. (2018a). Historia del paisaje sonoro. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Krause, R. (2018b). Elementos que componen el ejercicio de la escucha. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmiths Press.

- Larson, S. (2018). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. CUEC- UNAM.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Marcus, G. (2011). Etnografía Multisituada. Reacciones y potencialidades de un Ethos del método antropológico durante las primeras décadas de 2000. *Etnografías Contemporáneas*, 4(7), 177-195.
- Massey, D. (2012). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En: A. Albet y N. Benach (Eds.), *Doreen Massey. Un sentido global del lugar* (pp. 156-181). Icaria editorial.
- Müller, J. (2012). The sound of history and acoustic memory: Where psychology and history converge. *Culture & Psychology* 18(4), 443-464.
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse/Deep Listening.
- Pelinski, R. (2007). El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro. *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes sonoros*, https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm
- Polti, V. (2020, 1 de abril). *Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido*. Sul Ponticello. Revista on-line de música y arte sonoro. <https://sulponticello.com/iii-epoca/subjetividad-identidad-y-memoria-a-traves-del-sonido/>
- Sánchez-Ramírez, J. L. (2021). Silencios visuales como acción de lo político: Una mirada a la reconfiguración de las manifestaciones estéticas contemporáneas. *Revista Mexicana de Comunicación*, "Comunicación y cultura visual", 146-147. <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/silencios-visuales-como-accion-de-lo-politico/>
- Sánchez-Ramírez, J. L. (2023). Visual Silences: Aesthetic Experience of the Gaze in Art and Social Protest in Art-Less and Take the Money and Run. En P. Guerra y R. Campos (Eds). *COMBaART. Art, Activism and Citizenship. Utopias and Imagined Futures* (pp. 238-252). Universidade do Porto. Faculdade de Letras. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/19647.pdf>
- Sanfuentes, F. (2018). Los sonidos y sus significados. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.
- Schafer, R. M. (1993). *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Arcana.
- Schafer, R. M. (1996). Soundscape y Ecología Acústica. *ARTE SONORO*, 85-95.
- Schafer, R. M. (2012). The Soundscape. En J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 95-103). Routledge.
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Schweiger, E. y Tomiak, K. (2022). Researching Silence: A Methodological Inquiry. *Millennium: Journal of International Studies*, 50(3), 623-646. <https://doi.org/10.1177/03058298221083999>
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Cactus.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1998). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Tilly, C. y Wood, L. (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008*. Desde sus orígenes a Facebook. Editorial Crítica.
- Ultra-red (2012). *Five Protocols for Organized Listening*. Berlin: Koenig. http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf
- Whyte, W. (1979). On Making the Most of Participant Observation. *The American Sociologist*, 14(1), 56-66.

Patient Bodies and the Heard World of Cinematic Hospitals

Shikha Jhingan

Jawaharlal Nehru University, New Delhi

shikha.jhingan@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0000-5651-3428>

Submission date: 10th July 2024

Acceptance date: 26th November 2024

Publication date: 20th December 2024

KEYWORDS: VOICE | SOUND DESIGN | HEALTH HUMANITIES | COVID-19 | DIGITAL SOUND/NOISE.

PARAULES CLAU: VEU | DISSENY SONOR | HUMANITATS DE LA SALUT | COVID-19 | SO I SOROLL DIGITAL

ABSTRACT

As an extreme form of crisis where medical discourse got preoccupied with human behaviour and social distancing, the COVID-19 pandemic also created an unusual desire for community, for listening and caring amidst deep silences. Covid wards became spaces of intimate encounters between patients and caregivers, both in a state of extreme precarity. Health facilities became sonic territories, where listening had to be recalibrated to compensate for muffled voices and unintelligible utterances mediated through masks, bi-pap machines, and ventilators. How do we take into account the comatose sonic body of the patient whose breath we hear only through the machine? Drawing on a transdisciplinary approach of film studies and sound studies, I turn to two recent Indian films that give us an intimate encounter of screen bodies in a state of extreme precarity and medical distress, while being under the care and supervision of health professionals and caregivers. I consider how technological mediations rejig the relationship between sounding and listening, to pressure the idea of voice as a site of signification. Digital sound technologies and computational media play a critical role in expanding our heard world to include the sonic voice of both non-human and comatose bodies. Following Jonathan Sterne's use of the term mediate auscultation to refer to it as a listening technology, I argue that cinema in the post-digital age can pose itself as a listening technology, enabling us to listen to sounds that may not be audible to humans in the first instance.

RESUMEN

La pandemia del COVID-19, como una forma extrema de crisis en la que el discurso médico se preocupó por el comportamiento humano y el distanciamiento social, también suscitó un deseo inusual de comunidad, de escucha y de cuidados en medio de profundos silencios. Las salas de COVID se convirtieron en espacios para encuentros íntimos entre los pacientes y sus cuidadores, ambos en un estado de extrema precariedad. Los centros sanitarios se convirtieron en territorios sonoros en los que había que recalibrar la escucha para compensar las voces apagadas y las palabras ininteligibles mediadas por las mascarillas, los aparatos de respiración asistida y los ventiladores. ¿Cómo se puede tener en cuenta el cuerpo sonoro comatoso del paciente cuya respiración solo oímos a través de la máquina? Aplicando un enfoque transdisciplinar de los estudios cinematográficos y sonoros, la autora recurre a dos películas indias recientes que ofrecen un encuentro íntimo de cuerpos que aparecen en pantalla, en un estado de extrema precariedad y angustia médica, mientras se encuentran bajo el cuidado y la supervisión de profesionales y cuidadores sanitarios. El artículo considera cómo las mediaciones tecnológicas reajustan la relación entre el sonido y la escucha, para proponer la idea de la voz como lugar de significación. Las tecnologías de sonido digital y los medios informáticos desempeñan un papel fundamental en la ampliación de nuestro mundo sonoro al incluir la voz sonora de cuerpos no humanos y comatosos. Siguiendo el uso que Jonathan Sterne hace del concepto de "auscultación mediada" para referirse a la auscultación como tecnología de la escucha, la autora sostiene que el cine en la era posdigital se puede presentar como una tecnología de la escucha, que nos permite escuchar sonidos que pueden no ser audibles para los seres humanos en primera instancia

The COVID-19 pandemic created new inventories for listening to our auditory environment. As lockdowns shut down our cities across the globe, we started listening to our environments¹. Bird calls, crickets, neighbour's kids or pets, we soaked into these sounds. Covid wards too became spaces of intimate encounters between patients and caregivers, both in a state of extreme precarity (Gopichandran & Sakthivel, 2021). This paper is an attempt to examine two films made in India before the pandemic that seem to pre-empt its experience, with narratives intensely located in medical facilities with critically ill patients needing respiratory support. I will argue that cinema as an audio-visual form is in a unique position to push us to think about both voicing and listening as an experience of the contemporary. By inviting the spectator into immersive sonic territories located in ER and ICU wards, cinema and new media arts nudge us to take into account both audible and inaudible bodies in a state of extreme precarity. The comatose body strapped to a ventilator in an ICU ward with amplified breathing sounds seems to question the disjunction between the interior and the exterior domains (Wegenstein, 2010, p. 25). ICU wards in these films are crafted as sonic territories carrying audible sounds of machines, voices, murmurs of patients and health workers and the silence of bodies. This framework also demands a detour toward a historical look at the sound aesthetics of Indian cinema and their transformations in the post-digital media ecology. Through a method of close listening, I disassemble the soundtracks in conjunction with the image/narrative action, to demonstrate how sonic environments inhabited by patients, and health workers, become part of a larger sensorium in a situation of crisis. I consider cinema as a visual and sonic form that is in a unique position to push us to think about voice, environmental sound and listening in a post-human context as an experience of the contemporary.

Sound aesthetics of Indian cinema

Scholars working on auditory cultures of Indian cinema have argued that the dominance of film songs, background music and dialogues left little room for environmental sounds and ambient tones (Rajadhyaksha, 2007; Pemmaraju, 2013, Jhingan, 2022). There was an overwhelming tendency in commercial films across regional industries to rely on foley sound and loud, dramatic background scores in monoaural soundtracks². Through his conversations with sound professionals working in the Bombay industry, Pemmaraju notes how filmmakers deployed sound to privilege “narrative, expressionistic and mythic values,” rather than the truthfulness of experience, perspective, realism or the fidelity of tone, texture and timbre” (2013, p. 70). Technology played an important role in establishing dubbing or post-synchronised recording of dialogs (known as ADR, Automatic Dialogue Re-

1 See for example Mara Maracinescu's “Pandemic Soundscapes” – Sounds across Europe during the coronavirus pandemic, recorded during the 2020 lockdown (House of European History, 2020).

2 The four southern industries include Malayalam, Tamil, Kannda and Telugu cinema. However, as recent scholarship has established within each of these regional industries, there is a substantial diversity in terms of sub-regionality, dialects, styles and industrial and aesthetic practices.

placement) as an industrial norm, to help bypass the sound of noisy Arriflex cameras while filming (Bhattacharya, 2021a, p. 179). Intervening with his theoretical insights, Ashish Rajadhyaksha has rightly foregrounded the “curious resistance of Indian cinema to live sound,” that was responsible for the failure of Indian cinema to become properly realist (2007). Let me cite an instance from *Achanak* (1973), a film that revolves around the narrative of a prisoner on death row who gets critically wounded by gunshots as he tries to escape from custody³. The film has been described as a medical thriller, that captures a close relationship between the medical team and a patient in a hospital setting. The film opens with the arrival of a grievously injured convict who is not expected to live beyond a few minutes. However, when this is proven wrong, the patient is taken in for an extensive surgery. What follows is a two-minute sequence capturing the procedure from several camera angles, focusing on the faces of the medical team, the patient, the tools, a small rudimentary monitor and blood transfusion machines, repeated in a pattern. Aurally, the scene is crafted with a dramatic musical score dominated by a heavy string section, clanging and beating of cymbals, the strumming of a guitar in the middle section to indicate the passage of time and a final building of tension with the introduction of low bass rhythmic drumming that is matched with the weakening of the pulse on the monitor⁴. The dominance of a non-diegetic score with variations in the sound chain points towards an attempt to hold onto the spectator/audience’s interest in an event of a crisis where the images remain static and repetitive. The sound of surgical tools being picked and placed back a couple of times is a half-hearted attempt to create a fidelity to space, action and event.

Achanak captures various stages of the convict’s sluggish yet “miraculous” recovery from the medical crisis, woven through flashback sequences that reveal the sequence of events before Major Ranjeet Khanna, a decorated Army officer, kills his wife and lover in a so-called-crime of passion. Though the approach to sound is tilted towards James Lastra’s telephone model, or direct sound, with exaggerated tones (1992), the film manages to create the hospital as a sentient auditory terrain. In the recovery room distinct voices of the doctors and the health workers are juxtaposed with the patient’s low moans and murmurs. The parallel editing works to move back in time to carve out a past when the Army officer received audio letters from his wife, including songs that she sung for him, while he was on duty with his unit. In another scene, when we see the patient lying awake at night, the camera tilts up from a mid-shot of his face, to the window behind his bed, as the sound of a moving train fades up. This creates the trigger for another extended flashback. In a scene when

3 *Achanak* was directed by Gulzar and based on a story by K.A. Abbas. It is known to be inspired by the highly media-tised trial of K.M. Nanavati, a commander in the Indian Navy who killed his wife’s lover in a so-called act of passion in 1959. This incident was heavily covered by the tabloid press and there was a huge amount of public support created for Nanavati, who was a highly decorated naval officer and represented the nation-state (Gadihoke, 2011).

4 This rhythmic drumming has been created through a mix of Indian and Western drums and is attempted to synchronize with the action or the movement of the pulse on the monitor. This technique is called *mickey-mousing* (Handzo, 1985, p. 409).

we finally see the patient fully conscious and well, he asks the nurse the number of days he has already spent in the hospital. As she informs him that it has been 41 days, we hear the off-screen sound of a whistle. The two exchange an impish smile while looking towards the window. Next, the patient demands to know the name of the young man she is romantically involved, thus drawing attention to the sound of the whistle. Once again, this scene establishes the patient being sensitive to auditory stimuli and the importance of voicing and listening in the affective relationship between the patient and the health worker. Each sound in *Achanak* is made distinct in the soundtrack and connected to its source thus establishing causal listening (Chion, 2012, pp. 25-34). The background score with its overstated expressionistic style is harnessed to “fill in” for the lack of location sound and spatial perspectives⁵.

When it was released, film critics noted that despite being a commercial film, *Achanak* was a songless film, that relied heavily on the background score and an interesting use of sound. In this regard, *Achanak* seems to be influenced by New Wave films like *Bhuvan Shome* (1969), crafted with studio-based “non-naturalistic, processed and modulated use of sound”, enhancing its affective modalities (Chattopadhyay, 2012, p. 71)⁶. By the mid-1970s New Wave filmmakers like Shyam Benegal, Govind Nihalani and Adoor Gopalakrishnan had started pushing the envelope by including sync-sound and field recordings to bring in a modulated use of sonic realism in their films⁷. The documentary film movement in India by the 1980s, brought into force a palpable shift towards location sound, field recordings and inscription of voices that organically carried environmental sounds and traffic noise in the background⁸. Despite these shifts in the sound aesthetics of Indian cinema, it took another two decades for sound technicians to introduce location sound recording, thereby bringing in fidelity and spatial perspective while crafting sonic territories in films in step with global practices of sound design. Digitally created audio tracks with a greater dynamic range allowed sound designers to play with a greater range of frequencies and create layered and evocative soundtracks that were more sensitive to spatial settings (Chattopadhyay, 2021a). Recently, Pavitra Sundar has insightfully brought our attention to “contemporary experiments in song, film sound and speech [that] emerge alongside, and demand, different listening practices” (2023, p. 10).

Discussions on innovative sound design in films have been skewed towards action genres,

5 Pemmaraju has also discussed lack of budgets in the production chain, where sound was given the least amount of importance by the industry, especially in the 1960s and the 70s (2013).

6 The Indian New wave cinema was inaugurated in the 1970s with the aid of a new approach developed by the Film Finance Corporation to help the film industry make more meaningful ‘realist’ cinema that was not driven by commercial interests (Bhaskar, 2013; Prasad, 1998).

7 In a conversation with Buddhaditya Chattopadhyay, Shyam Benegal has shared that he liked the idea of using “direct sound” as was practiced in Europe, which gave a “sense of reality” that was impossible to get in post-sync sound (Chattopadhyay, 2021b, pp. 21-22).

8 Important documentary films in this trajectory are: *The sacrifice of Babulal Bhuiya* (1981) by Manjira Datta and *Bombay, Our City* (1985), directed by Anand Patwardhan.

crime, fantasy, horror and war films, acknowledging the importance of technologies like Dolby and surround sound technologies in imagining and crafting spectacular sequences (Elsaesser & Hagener, 2015, pp. 129-148). Driven by the experience of the pandemic, I intervene to discuss two films that deploy digital technologies to create sonic environments in hospitals, where both listening and sounding get lionised through the *mise-en-scène* and narrative themes.

Listening as an audile practice in medical science

Before we turn our aural attention to films that narrativize experiences of diseased bodies, enmeshed in relationship with other bodies (health workers, care givers and pathogens), it is important to historicize the deep connections between listening, medical science and human bodies. In his work on the history of sound in modernity, Jonathan Sterne has argued that “listening was one of the central modalities” through which the human body was turned into an “object of knowledge” (2003, p. 99). Sterne has foregrounded the concept of mediate auscultation that brought forward a philosophy of mediation in a medical practice of listening. The stethoscope according to Sterne was responsible for shifting the practice of audile diagnosis from inter-subjective speech between patients and doctors to the “objectification of patients’ sounds” (2003, p. 117).

By using the stethoscope, he adds:

...doctors learned to restructure their auditory space. Mediate auscultation articulated both physical and a social distance between doctor and patient, enacting a distinctly modern sensibility about bodily presence and distance. All these factors organizing space helped create and frame a sonic event where sounds were grouped into “interior” sounds which had diagnostic meaning, and “exterior” sounds which were to be ignored (Sterne, 2003, p. 128).

While Sterne drew attention to audile-interpretive practices to discuss how the body is seen in the modern practice of medicine, I turn to cinema as a listening practice to engage with the social, technological, and environmental aspects of medical humanities. I discuss two films produced in the pre-pandemic period that deploy digital sound technologies to create sonic territories in hospital wards to rehearse a “tension between the body as object and as an agent of experience” during a period of acute medical crisis (Wegenstein, 2010, p. 21). In this regard, we have to consider the sophisticated medical technologies that have further expanded the way the body is treated as a medium for the production of knowledge. Cinema in its contemporary ecosystem is in a unique position to limn the process of embodiment where its digital apparatus (both sound and image), enters into a dynamic relationship with the medicalised body. The informatization of the body is upheld, in a speedy, dynamic relationship with the health workers and caregivers drawing attention to both “interior and exterior” sounds. Digital sound technologies and computational media play a

critical role in crafting medical wards and their surroundings as sentient territories that can give voice to both human and non-human bodies.

The sonic body of a comatose patient

October (2018), directed by Shoojit Sircar, is a “quiet” film, a departure from the usual Bollywood film melodramas. Dan and Shiuli are hotel management trainees in a five-star hotel in Delhi. Dan is a confused young lad, ambling along and often struggling to keep up with the discipline that the job demands, while Shiuli is appreciated for being a good worker. In an accident at an evening party organized by the trainees, Shiuli falls from the terrace of the hotel and gets grievously injured. The doctors inform the family that Shiuli has slipped into coma and her chances of recovery are minimal. Dan, who was not present at the site of the accident, learns from his friends that Shiuli was asking about him, just before she slipped and fell from the terrace ledge. Dan starts obsessively visiting the hospital, sneaking into the Neuro ICU ward, where Shiuli lies motionless, unresponsive to any stimuli. Undeterred, Dan starts communicating with her in his own naïve way, sometimes annoying the health workers and his friends⁹.



Figure 1. Shiuli lying comatose in the Neuro ICU. Screen Grab from *October*.

The first time we see Shiuli in the ICU, the sound of her respiration through the ventilator remains persistent while the doctor explains her condition to the family. The cinematic framing: camera angles, editing of images, the sound of the medical devices, and the presence of Shiuli lying comatose highlight a performative body: a process of embodiment, in a state of extreme distress (Fig. 1). The digital apparatus of cinema brings into attention the body’s entanglement with medical devices, constantly monitoring her vitals. The computational devices instance what Bernadette Wegenstein has referred to as a positioning of the media not secondary to the body, but rather as *constitutive* of bodily experiences (2010, p. 29). The construction of the ICU ward as a sonic territory draws us into the rhythms of bodies enmeshed with highly sophisticated medical devices. This connects with Chattopadhyay’s argument that “digitalised sound practices enable the creation of “multi-chan-

⁹ In speaking about the writing of *October*, Juhi Chaturvedi has shared that Shoojit Sircar had taken care of his mother who had slipped into coma, and Chaturvedi had also been a caregiver to her ailing parents for a considerable period of time. However, in this film, the idea was to explore a relationship between these two characters who really have no relationship with each other and see how far, Dan, the caregiver can go into this relationship.

nel sound design,” commensurate with spaces that are being evoked in a perceptible way (2021a, p. 24).

Can comatose patients hear us? This question remains palpable throughout the film as the soundtrack captures Dan’s engagement with Shiuli’s highly medicalised, sensory body. The sound of respiration creating a hissing rhythmic pattern with the machines seems to affect Dan, evoking curiosity about her condition and keeping his hopes alive. The mise-en-scène, with a non-dramatic sound design alerts us to various stages of Shiuli’s embodiment. As Dan enters the ward, we hear announcements on the hospital address system. The security guard gives instructions to remove his shoes and sanitise his hands in a hushed tone. We now enter the ICU ward bathed in a sonic envelope, layered with room tones, the hum of the air conditioners and the sound of high-pitched alarms attached to various devices beeping at regular intervals¹⁰. Next, we see Dan walking towards Shiuli’s bed from behind her bed: the sound perspective now shifts to subtly amplify ventilator-delivered breath, mixed with monitor tones indicating the reading of her vitals in a rhythmic pattern. The sequence through the sound-image synchronization seems to create an intimate space between Shiuli and Dan, pre-empting the interpersonal dynamics (Fig. 2). Slowly, over the next few scenes, we see how Shiuli’s siblings start giving up on her, while Dan gets intensely involved with her somatic body. This distinction is highlighted by the extra-diegetic background score when the family members are sitting in the waiting rooms. In contrast, the film creates a more immersive sonic experience of the ICU’s ambient sounds when Dan visits her at night, often speaking to her as if she can hear him and make sense of what he is trying to communicate to her.



Figure 2. A closer look at Shiuli from Dan’s point of view. Screen Grab from *October*.

In an interesting sequence, the film captures Dan coming across Shiuli’s urine bag while looking for his visiting pass, which has fallen under her bed¹¹. This hypersensitization to Shiuli’s bodily functions prepares us for the next important sequence. Recalling her love for the fragrant night jasmine flowers, Dan keeps some jasmine flowers next to her bed.

¹⁰ This is in complete contrast with the soundtrack in *Achanak*, where each sound was made distinct and tied to the chain of causality.

¹¹ The night flowering jasmine or *Nyctanthes arbor-tristis* is also called *shiuli* in some Indian languages, like Bangla and Hindi, and blooms in the Autumn season.

The presence of olfactory stimuli becomes a scaffolding to connect with the other sensory phenomena. The next morning, the nurse notices the sound of amplified breathing, along with a slight movement in Shiuli's nostrils¹². Sound becomes an extension of her sensory self, highlighting her sensitivity towards other senses. In the next sequence, Shiuli responds to the verbal instructions of the doctor, by moving her eyes and giving a sign that she can comprehend verbal communication. Momentarily, this event offers a new hope of recovery to the family. *October* nudges us to listen more closely to the breathing sounds of the patients and to the quiet silence of the ICU, where we are made privy to both spoken and unspoken communication between Dan and Shiuli.

However, in terms of narrative events, nothing much changes in the film. After Shiuli shows signs of slight improvement, she is brought home for palliative care. Nudged by her mother to focus on his own life, Dan starts working in a hotel in Manali. When he learns that Shiuli has stopped eating and is having angry outbursts directed towards her family, Dan comes back to Delhi to take care of her. In a poignant moment, when he takes her to a nearby park in a wheelchair, Shiuli uses her voice to say 'Dan.' This utterance finally gives materiality to her voice that can be inscribed on the film. The next day, Dan comes to know from her mother that Shiuli has passed away.

Thresholds of audibility in an ER ward

Virus (2019), a Malayalam film directed by Aashiq Abu, follows a team of medical experts trying to tackle the crisis triggered by the outbreak of a deadly virus in a small region of Kerala. The film is based on a real event of an outbreak of a "highly pathogenic" Nipah virus in 2018 that claimed 17 lives, showing how a group of dedicated health workers, administrators and social activists managed to contain the virus¹³. Veena Hariharan has rightly pointed us towards the film's realist style, but also observes that it cannot completely do away with the tropes of melodrama. The music, according to Hariharan, "is modulated to enhance affect and elemental nature" (2024, p. 168). Described as a medical thriller by film critics on its release, the film stages a team of epidemiologists desperately trying to identify the virus, similar to the hunt for a serial killer in a typical procedural film. However, what sets the film apart is its micro-detailing of the auditory relationship between patients and the doctors in the emergency wards and isolation rooms, where silence, ambient noise, murmurs of voice and a piercing musical score guide us into various narrative ups and downs. What is noteworthy about the sound design is that the tonality or the sonority of the words seem to matter more than their intelligibility¹⁴.

12 Patients under coma can hover between multiple layers of consciousness and unconsciousness where in some situations they can respond to olfactory sensations or sounds. However, it is difficult to ascertain whether their ability to hear also means that they can register sounds completely or comprehend those sounds. I want to thank Dr. Sumit Ray, critical care specialist, for explaining these different layers or stages that comatose patients go through.

13 According to WHO, Nipah virus is a zoonotic virus that can be transmitted from animals to human and further human to human contact (Bina et al., 2019).

14 I draw upon Pavitra Sundar's discussion of *Satya* (1997), where she notes how words and speech in the film are used as sound (Sundar, 2023, p. 170).

Unlike *October*, whose narrative was located in the ICU of a private hospital, *Virus* takes us to Calicut Medical College, a crowded public hospital of Kerala. An extended sequence early on in the film shows crowds, security guards managing the chaos of the incoming patients with trauma injuries, and doctors, nurses, and patients jostling for space in the emergency ward. The tension gets built as a health worker dies suddenly with unexplained symptoms. Following the narrative codes of a crime thriller, the film moves between different locations, characters and micro stories to give clues to the spectators that some catastrophic events are waiting to unfold, unknown to the medical fraternity. The doctors in the ER are unaware of these parallel events. An important sequence in the film is the arrival of nurse Akhila in a state of respiratory distress: things are already chaotic by now, but Akhila tries her best to make herself heard. The unfathomability of the situation is heightened by the precarity of breath, highlighted through her stutters, and intermittent use of a low-frequency rumble sound that seems to stand at the periphery of the background score. Akhila pleads with the doctors to intubate her. The senior doctor tells her, “Don’t worry, we will look after you, you are one of us,” and asks for a repeat of the dengue test¹⁵. Struggling to breathe, Akhila tells them that she does not have dengue. As her condition deteriorates, the doctors give her an oxygen mask and decide to intubate her, while Akhila struggles to convey that she had provided care to a patient in another hospital, who had similar unexplained symptoms and had died. This is the moment in the sequence when the doctor pays his full attention to Akhila, bringing the spectators and the narrative community somewhere closer to each other through attentive listening (Fig. 3).



Figure 3. Akhila tries to make herself heard by the Doctor in the Emergency ward. Screen Grab from *Virus*.

In *Virus*, the emergency ward presents new challenges: the thresholds between interior and exterior sounds get complicated by the repetitive presence of a glitch sound each time a new patient falls sick to the disease. While the doctors struggle to make sense of the disease, the film pulls the spectators towards the unusual acousmatic rumble that starts getting distorted into a glitch, indexing the virus. The glitch noise disappears when

¹⁵ Dengue is a viral disease transmitted to people through the bite of infected mosquitoes. It is very common in tropical and subtropical regions. In severe cases, it can cause internal bleeding with the body going into a shock.

the haunting background score fades up and starts enveloping the image gesturing towards the imminent arrival of an uncertain crisis. The spread of the pathogen gives rise to the greater circulation of media, activating circuits of fear, amplifying the presence of news media, sirens of patient vehicles and mobile notifications. On the other side of this curtain of loudness, the film creates moments of silence, despair and longing. As the hospital tries to isolate the infected patients, we see their loved ones desperately trying to meet them, to ask for forgiveness to redeem themselves.

In the next part of the film, the camera slowly rehearses its entry into the isolation wards, with a distinct pink hue (Fig. 4). We see doctors, health workers, and pallbearers struggling to get into PPE kits and face masks that have become the new norm. The film shows how isolation wards turn into interrogation chambers as epidemiologists race against time to understand the source of the virus, by analyzing the transmission dynamics of the disease. Volunteers are hired in a control room to trace the patient's contact history and social relations. Sounding and listening are intensified not through the presence of voice but rather the foreboding presence of noise. In an important sequence, we see Dr. Anu, talking to Akhila who is now being given respiratory support through the machine¹⁶. The distance between the two becomes palpable as the doctor is geared up in a Level A PPE kit, completely masked. While Akhila tries to speak through her oxygen mask, the rustling sound of the PPE kit further accentuates the uneasiness in their ability to hear and be heard¹⁷.



Figure 4. Healthcare workers in the isolation ward. Screen Grab from *Virus*.

The soundtrack plays a critical role in building the atmosphere of discomfort and fear. Dr. Anu who has been tasked to find the source of the virus interrogates a patient in the isolation ward. Unnikrishnan, who has had a brush with the law, looks visibly distressed

¹⁶ According to Ajayan Adat, the sound designer of the film, the actor's vocal "performance was according to whether the character is wearing a mask or not wearing a mask so all these things were taken into account in terms of sync sound. If it would have been dubbed then we would need to process it to give it that feel but it will sound slightly artificial. But here, we did sync sound recording, and if they were in a PPE kit or masked, I miked them accordingly. I added the sound of the machines/medical devices that I had recorded separately (Adat, 2024).

¹⁷ According to Ajayan Adat, he used silence and foley to enhance the sound of the PPE kit. The idea was to create a soundscape from the patient's perspective, registering the psycho-acoustic effect. Each time the doctor moves, the rustling sound gets accentuated, creating fear and discomfort (Adat, 2024).

as he struggles to breathe while responding to questions about his recent travel history (Fig. 5)¹⁸. When Anu pushes him to answer questions about his illegal activities, Unnikrishnan takes recourse to silence. As he breaks down, he asks Dr. Anu how a dying man can be subjected to this cruelty. Minimal use of sound plays a critical role in this scene in capturing the state of distress of the patient. The film stages a breakdown in the flow between patients and health workers and voicing and hearing, when Unnikrishnan starts getting agitated in the isolation ward, unstrapping himself from medical devices crucial for his respiration¹⁹. Zoning into a state of incoherence, we see him getting visions of his mother, murmuring that “he did no wrong”, just before collapsing on the floor. Amidst the patient’s condition of altered sensorium, impaired cognition, confusion, and breathing distress (ARDS), the film highlights the inability of the patients to articulate themselves through verbal speech. The encounter between the doctors and patients is marked by voice remaining at the threshold of audibility, through modalities like stuttering, amplified breathing, and coughing that gets further highlighted by the subtitles (Fig. 5). The image-sound complex with text on screen enhances the experience of fragmentation and a sense of isolation.



Figure 5. The patient in breathing distress under interrogation. Screen Grab from *Virus*.

Pathogen as an aural glitch

Jonathan Sterne has offered a critique of the overt reliance on intelligible speech and voice as a locus of political, cultural and sonic agency (2003, p. 345). Steven Connor has highlighted the noisiness of the voice, that escapes signification (2014)²⁰. In *Virus*, several strategies have been deployed to underline the fear of the patients amidst the foreboding presence of the pathogen. Prominent in the sound design is the use of subsonic drone sounds, combined with low-frequency distorted noise of an aural glitch, indexing the aural and material presence of the virus that escapes interrogation. This connects

¹⁸ In this scene, Unnikrishnan is shown breathing with the help of an oxygen mask and pressure-supported ventilation.

¹⁹ In this scene, Unnikrishnan is shown to be on an NIV (Non-Invasive Ventilator) support for respiration. The film thus carefully shows patients going through different stages of illness and the corresponding need for support in respiration.

²⁰ In another work, Connor (2013) has made a distinction between speech and voice, where the latter can reach us across broken and fragmented speech.

with Michel Chion's idea of the acousmetre as an unidentified being, that hovers around the screen (1999). Further, Donnelly has argued that asynchronous sound can create a sense of foreboding or moments of textual danger (2014, p. 8). The asynchronous glitch noise is first introduced in the track in the title sequence just before 'Virus' as the title of the film appears as text on the screen in green and pink psychedelic colours. We are introduced to a disturbing rumble-like noise, which is our first encounter with the aural glitch. This mutates into distorted tones of a medical monitor that get abruptly cut off with the sound of a technical glitch. Following the codes of a crime thriller, the background score and sound design are crafted to alert the spectators to the dangers lying ahead, while also enticing them bit by bit with the suppressed 'voice' of the pathogen presented as an aural glitch. "Noise," writes David Novak "is a relational concept" (2015, p. 126). As Novak adds:

It [noise] can only take on meaning by signifying something else, but it must remain incommensurably different from that thing that we do know and understand. Even in the fundamentally relativistic context of musical aesthetics, noise is defined by its mutual exclusion from the category of music (2015, p. 126).

The crafting of the sound design with digital technologies works to give a distinct identity to the virus, as the film tries to apprehend and inscribe its lurking presence in the environment. Technical sound recording in the age of new media, according to Miriam B. Hansen, can "inscribe frequencies outside the range of human hearing," contesting the limits of "human modes of symbolization" (2010, p. 178). However, digital technologies have been leveraged to create an aesthetic of noise that marks the sonic presence of the pathogen. In an important sequence, the glitch fades up for a few seconds, when we see Akhila losing her battle to the virus. What follows is a deathly silence, as the health workers start removing the respiratory mask, the endotracheal tube from her mouth, and the tapes from her face that have been used to secure the tubes. Next, a loud excited voice of a news anchor fades up on the track as a sonic bridge, announcing her death²¹. The image and sound complex are thus used to give weight to Akhila's silence, and her voicelessness in contrast to the media's hyperbolic aural presence. In the next shot, we see the anchor with a microphone reporting the news for a television channel. The aural glitch in *Virus* is activated to inscribe the presence of the pathogen, highlighting in the process the gaps between the medical system and patient care, and the inability to perceive voicing and listening beyond the human world.

²¹ Akhila's silence is related here to her respiratory condition that forces the doctors to put her on invasive ventilation because of which the patient cannot speak. In an earlier sequence, we see Akhila with Dr. Anu, where she asks her for a paper and pen so that she can write a letter to her husband. In this sequence, Akhila is seen to be on an NIV and can speak through the oxygen mask. Finally, her ultimate silence is also marked by her death.

Conclusion

Virus and *October* deploy unorthodox practices to produce soundtracks that pressure the idea of human voice as a locus of signification. Struggle with voice and voicelessness are highlighted in both films through the sonic presence of patients and care providers during a medical crisis. When we compare these films with *Achanak*, a film made in the 1970s, we can apprehend how in the contemporary period, digital technologies have played a key role in producing immersive soundtracks that are sensitive to spatial markers and deeply enmeshed *within* the diegesis. It is important to note an emerging critique in *Virus* of producing cinematic sound as voice, music, and ambient noise only from the vantage of human experience. The aural glitch in *Virus* can be read as a technological mediation, harnessed to create an auditory presence and perception of the pathogen. In the post-pandemic world, Jonathan Sterne's use of the term mediate auscultation becomes productive in thinking about cinema and new media as listening technologies, enabling us to listen to sounds that may not be audible to humans in the first instance.

Acknowledgements

I am grateful to Dr. Sumit Ray for sharing his experiences in handling ICU wards and helping me understand the monitoring devices and medical protocols used for critically ill patients. I want to thank Ajayan Adat, the sound designer of *Virus* for sharing his approach and aesthetic choices for the film. I am grateful to Vibhushan Subba for his careful reading and helpful comments.

References

- Adat, A. (2024). Online interview with the author in August 2024.
- Balazs, B. (1985). Theory of the film: Sound. In E. Weis & J. Belton (Eds.). *Film Sound: Theory and Practice* (pp. 116-125). Columbia University Press.
- Bhaskar, I. (2013). The Indian New Wave. In K. M. Gokulsing & W. Dissanayake (Eds.). *Routledge Handbook of Indian Cinema* (pp. 19-34). Routledge.
- Bhattacharya, I. (2021). Sound - keyword. *Bioscope: South Asian Screen Studies*, 12 (1-2), 178-121.
- Chattopadhyay, B. (2012). The Cinematic Soundscape: Conceptualizing the use of sound in Indian films. *SoundEffects. An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, 2(2), 66-78.
- Chattopadhyay, B. (2015). The Auditory Spectacle: Designing Sound for the Dubbing Era of Indian Cinema. *The New Soundtrack*, 5(1), 55-68.
- Chattopadhyay, B. (2021a). *Between the Headphones: Listening to the Practitioner*. Cambridge Scholars Publishing.
- Chattopadhyay, B. (2021b). *The Auditory Setting: Environmental Sounds in Film and Media Arts*. Edinburgh University Press.
- Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Chion, M. (2012). *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Connor, S. (2013). Sounding Out Film. In J. Richardson, C. Gorbman, & C. Vernallis (Eds.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics* (pp. 107-124). Oxford University Press.
- Connor, S. (2014). *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*. Reaktion Books.
- Donnelly, K. J. (2014). *Occult Aesthetics: Synchronization in Sound Film*. Oxford University Press.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2015). *Film theory: An introduction through the senses*. Routledge.
- Gadihoke, S. (2011). Sensational Love Scandals and Their After-lives: The Epic Tale of Nanavati. *Bioscope: South Asian Screen Studies*, 2(2), 103-218.
- Gopichandran, V., & Sakthivel, K. (2020). Doctor-patient communication and trust in doctors during COVID 19 times—A cross sectional study in Chennai, India. *PLoS ONE* 16(6), Article e0253497. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0253497>
- Handzo S. (1985). A Narrative Glossary of Film Sound Technology. In E. Weis E., & J. Belton (Eds.). *Film Sound: Theory and Practice* (pp. 383-426). Columbia University Press,
- Hansen, M. B. (2010). New Media. In W. J. T. Mitchell, & M. B. Hansen, (Eds.). *Critical Terms for Media Studies* (pp. 172-185). Chicago University Press.
- Hariharan, V. (2024). Contagious Aesthetics, Bios, Politics and Cinema in Contemporary Kerala. In D. Menon, & A. Taha (Eds.). *Cinema of the Global South: Towards a Southern Aesthetic* (pp. 157-178). Routledge.
- House of European History. (2020, 29 December). *Mara Maracinescu: "Pandemic Soundscapes" – Sounds across Europe during the coronavirus pandemic* [Video]. YouTube. www.youtube.com/watch?v=0IY82EohsIE
- Jhingan, S. (2022). European Locations in Bollywood Songs: Mobile Bodies and New Song Genres. In Stachowiak, Janta, Kozina and Suungren-Granlund (Eds.) *Film and Place in an Intercultural Perspective*, (pp. 83-98). Routledge.
- Lastra, J. (1992). Reading, Writing and Representing Sound. In R. Altman (Ed.). *Sound Theory Sound Practice* (pp. 65-86). Routledge.
- Novak, D. (2015). Noise. In D. Novak, & M. Sakakeeny (Eds.) *Keywords in Sound*. (pp. 125-138). Duke University Press.
- Pemmaraju, G. (2013). Soundbaazi: Space, Place and Meaning in the Hindi Film Soundtrack. *Art Connect*, 7(1), 60-81.
- Prasad, M. (1998). *Ideology of the Hindi Film: A Historical Perspective*. Oxford University Press.
- Rajadhyaksha, A. (2007). An aesthetic for film sound in India. *Journal of the Moving Image*, 6, 7-28. https://www.jmionline.org/article/an_aesthetic_for_film_sound_in_india
- Sterne, J. (2006). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.
- Sundar, P. (2023). *Listening With a Feminist Ear: Soundwork in Bombay Cinema*. Michigan University Press.
- Thomas, B., Chandran, P., Lilabi, M., George, B., Sivakumar, C., Jayadev, V., Bindu, V., Rajasi, R., Vijayan, B., Mohandas, A., & Hafeez, N. (2019). Nipah Virus Infection in Kozhikode, Kerala, South India in 2018: Epidemiology of an outbreak of an Emerging Disease. *Indian Journal of Community Medicine*, 44 (4), 383-387. https://doi.org/10.4103/ijcm.IJCM_198_19.
- Wegenstein, B. (2010). Body. In W. J. T. Mitchell and M. B. Hansen (Eds.). *Critical Terms for Media Studies* (pp. 19-34). Chicago University Press.

Entre la elección subjetiva y el direccionamiento algorítmico de las escuchas en Spotify

Diego H. Pérez Ríos

Investigador independiente

Buenos Aires, Argentina

diegoperezrios@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 5 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 15 de julio de 2024

Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2024

PALABRAS CLAVE: SPOTIFY | *STREAMING* | ALGORITMOS | SUBJETIVIDAD | ESCUCHA | ELECCIÓN.

KEYWORDS: SPOTIFY | *STREAMING* | ALGORITHMS | SUBJECTIVITY | LISTENING | GUIDING | CHOICE.

RESUMEN

En el presente artículo se intenta pensar la mediación tecnológica y sonora, evaluándola en la esfera de la distribución y percepción de sonidos y examinando cómo la auralidad contribuye a la formación de los oyentes de música reproducida en *streaming*. Específicamente nos abocamos en analizar los diversos aspectos de las transformaciones contemporáneas de la escucha y el consumo musical en relación con el desarrollo de Spotify, en tanto tecnología de *streaming* de reproducción de audio y su vínculo con la constitución de la subjetividad de los oyentes. Además, damos cuenta del proceso de algoritmización, que se encuentra en absoluta expansión y aumento, e implica factores que afectan a los individuos en su vida diaria, produciendo una naturalización de los sistemas de recomendación, asistencia y control presentes durante el uso de las plataformas de *streaming* como Spotify. Nuestro trabajo realiza una interrogación crítica de estas transformaciones, que reconfiguran nuestra idea misma de sociedad y su modo de vinculación con la realidad tecnológica-digital. Las principales conclusiones a las que hemos arribado son que Spotify, en tanto mecanismo de control tecnológico, opera en la práctica de la escucha por medio de sus algoritmos y la modulación de las subjetividades de los oyentes mediante cierta pretensión de direccionamiento de las escuchas y los usos. No obstante, este direccionamiento está en tensión constante con las elecciones individuales de los oyentes-usuarios, sobre sus escuchas y apropiaciones personales de la plataforma, mediante sus disposiciones de uso.

ABSTRACT

This article attempts to think about technological and sonic mediation, evaluating it in the sphere of sound distribution and perception and examining how aurality contributes to the formation of music streaming listeners. Specifically, it focuses on analysing various aspects of the contemporary transformations in music listening and consumption brought about by the development of Spotify as an audio streaming technology and its effect on listeners' subjectivity. Besides, the article accounts for the process of algorithmisation, which is in absolute expansion and increase, and involves factors that affect individuals in their daily lives, producing a naturalisation of the recommendation, assistance and control systems present during the use of streaming platforms such as Spotify. This research critically interrogates these transformations, which reconfigure our very idea of society and its links to the technological-digital reality. It concludes that Spotify, as a mechanism of technological control, operates on listening practices through its algorithms and the modulation of listeners' subjectivities through a certain pretence of guided listening and use. However, this direction is in constant tension with the individual choices of the listener-users about their personal listening and their appropriation of the platform through their usage arrangements.

Introducción

Desde la concepción renacentista del sujeto, el oyente de música se ha valido de las tecnologías de su época para construir su identidad y su propia configuración del mundo. Aunque esta afirmación pueda parecer algo exagerada, los servicios de *streaming* que ofrecen plataformas como Spotify, posibilitan que los oyentes pueden establecer, por ejemplo, su propia lista de canciones (Santamaría Rodríguez, 2017, p. 45), permitiéndoles habitar y vivir sus mundos particulares. En Spotify los oyentes-usuarios no solo son entendidos en relación con el objeto musical, sino también en relación con sus conductas de escucha anteriores y con otros oyentes considerados con gustos similares (Prey, 2017, p. 6). Además, en tiempos de usuarios participativos, prosumidores, el oyente ubicuo de Spotify no solo se puede dejar llevar por su “elección personal”, sino que también es “invitado” a explorar y descubrir música (Jáuregui, 2015, pp. 88, 89). Dentro del ecosistema de Spotify, las listas de reproducción programadas y otras ofertas crean un entorno donde los oyentes son alentados a descubrir nuevos artistas, informarse sobre cuándo sus artistas favoritos (o los artistas que les gusten) lanzan nueva música, vigilar lo que está de moda o los nuevos géneros musicales que van surgiendo y redescubrir canciones olvidadas, acciones todas ellas que contribuyen a la diversidad auditiva y a una mayor exposición de más artistas. Pero ¿qué es lo que impulsa a los oyentes de Spotify a escuchar a más artistas? Desde Spotify sostienen que la mayoría de este efecto proviene de las listas editoriales y de reproducción personalizadas (Spotify, 2015), y de las herramientas de descubrimiento.

Personalización de la experiencia

Cuando hablamos de cuál es el diferencial de la empresa Spotify en el mercado, lo que llama la atención son los recursos orientados a la personalización de la experiencia del usuario, debido al alcance de la curaduría musical y de los algoritmos, a partir de su base de datos obtenidos de los propios usuarios. Claramente el énfasis está puesto en la personalización. Como la mayoría de las plataformas de *streaming* musical, Spotify tiene bibliotecas o discotecas de más de 30 millones de pistas de música, que nadie es capaz de escuchar en toda una vida. Incapaces de construir una ventaja competitiva a través del tamaño de sus catálogos, estas plataformas intentan perfeccionar el arte de la personalización y la predicción: proporcionar a los oyentes exactamente lo que “quieren”, y lo que “aún no saben que quieren”. El supuesto es que cuanto más exactamente un servicio de *streaming* es capaz de concentrarse en los gustos del oyente individual, más tiempo pasará el oyente en su servicio, y mayor será la probabilidad de que se convierta a un paquete de suscripción de pago (Prey, 2019, p. 12). A medida que los modelos de suscripción bajo demanda desempeñan un papel más importante en la conducción del prolongado estado de crecimiento de la industria de la música, cada flujo en línea cuenta para las empresas, lo cual difumina cada vez más el límite entre gustos y necesidades. Los curadores de Spotify pueden tener un cierto gusto por la música, pero en última instancia, pueden programar los

gustos que cumplan con un cierto umbral necesario de canciones y listas exitosas y artistas populares. Mientras tanto, los consumidores escuchan cada vez más la música no tanto de acuerdo con sus gustos, sino más bien como una herramienta de fondo para facilitar otras tareas, como hacer ejercicio, cocinar o incluso dormir (Spotify Advertising, 2024). Actualmente, los oyentes-usuarios quieren canciones, pero también quieren un estilo de vida y experiencias que se integren en sus rutinas diarias, perspectiva que Spotify toma en consideración (PromocionMusical.es, s.f.). Una muestra de esto fue la adquisición por parte de Spotify de The Echo Nest, empresa especializada en big data de contenidos musicales, que ofrece recomendaciones que no sólo están basadas en la música, estilos o tipos de instrumentos, sino que combinan muchos otros factores de uso del servicio, tales como el momento del día de la escucha, la ubicación y edad, entre muchas otras variantes. Estas variantes las vemos expresadas en lemas publicitarios que se basan principalmente en las estrategias de *marketing* de esta plataforma, tales como: “Pon música a tu vida...”

De esta manera se puede observar cómo Spotify acompaña el cambio de consumo de sus públicos, ahora más ligado a los hábitos de vida de cada individuo, como salir con amigos, caminar, viajar, entre otros, a la vez que facilita la escucha en todas partes, como tan bien lo expresa su *marketing publicitario*: “Música para todos. Spotify ahora es gratis en tu celular, tableta y computadora. Escucha la música perfecta donde sea que te encuentres”. Esta intencionalidad de querer hacerse presente “en todo momento y lugar” que tiene la música vía *streaming* se asocia con nuestras formas de vida en las sociedades contemporáneas, basadas en la conectividad absoluta a los dispositivos digitales. Spotify, sobre todo a través de su aplicación móvil, aprende de lo que sus usuarios-oyentes están haciendo y hacia dónde van durante el día, ofreciéndoles las sugerencias que entiende que son más relevantes para el contexto en que se encuentren. Para ello existe un ecosistema de nuevas empresas que refleja este cambio de prioridad, que se especializa en áreas como el seguimiento y la optimización de las listas de reproducción (Feature.fm, Entertainment Intelligence) y el reconocimiento del contexto (Geobeat, Prizm, NumberEight) (Hu, 2016).

Para Melançon este tipo de servicios, “manipulan, clasifican, vinculan, recopilan continua y extensamente datos personales” de una manera que amplía enormemente la capacidad humana (2015, p. 42 [traducción nuestra]). Es por ello que se puede considerar a Spotify, en tanto entidad organizativa y plataforma, como una prescriptora cultural digital, dado que monitorea, recopila, procesa y reorganiza datos culturales y técnicos dentro de una infraestructura de información que da forma a la presentación y representación de los bienes culturales. En dicho sentido, Spotify aprovecha nuestros datos, obtenidos de las escuchas y el uso de la plataforma, para producir sus conocimientos únicos (su poder-saber) para identificar en tiempo real lo que hace un oyente, brindándole a las marcas la oportunidad de “poseer” esos momentos, que constituyen contextos populares para escuchar música, para realizar anuncios o patrocinar campañas. Sin embargo, como señala Seaver, las corporaciones que convierten su minado de datos (*data mining*) en atención al contex-

to tienen el poder de imponer y normalizar ciertos modos de contextualización a costa de los demás (2015, p. 1106). También buscarán definir estos contextos, a la vez que intentarán mediante el contexto no solo representar, sino construir al oyente de música individual (Prey, 2019, p. 18).

El gerente general de Spotify para América Latina, Gustavo Diament, señalaba en 2014 que “Spotify invierte en la tecnología que sostiene a la plataforma: cuanto más se use, más sugerencias aparecerán para que el usuario amplíe su abanico de opciones y estilos” (Tomoyose, 2015). En este sentido, los desarrolladores admiten que estos sistemas de recomendación tienen el propósito de “enganchar” a las personas, incitándolas a un uso frecuente o duradero, y los consideran como trampas o capturas. Utilizan los principios básicos de la economía del comportamiento para retener o atraer a los usuarios y convertirlos en clientes de pago o usuarios a largo plazo, mediante el empleo de la llamada “captología”, como explicaremos, o con trampas mercadotécnicas que las infraestructuras técnicas de Spotify utilizan (Seaver, 2019a, pp. 1, 5). No obstante, debemos recordar, por supuesto, que los oyentes de música nunca son productos pasivos de las categorías y perfiles generados sobre ellos, sino que poseen capacidad de elección. En el consumo de servicios de *streaming* musical, y específicamente en el caso de Spotify, existe, por lo tanto, una tensión entre lo que llamamos “direccionamiento” y la capacidad de elección de los usuarios-oyentes.

Para realizar brevemente una definición de lo que entendemos por direccionamiento nos basaremos en la noción de captología, término que procede del acrónimo en inglés de *computers as persuasive technologies*, esto es “computadoras como tecnologías persuasivas” (Fogg, 2003, p. 5). La captología consiste en construir productos que formen hábitos basándose en el paradigma conductista para el diseño de software. Las empresas que desean adquirir usuarios, entonces, deben inculcar hábitos en ellos. Uno de los núcleos impulsores del pensamiento conductista en la industria del software fue el Laboratorio de Tecnología Persuasiva dirigido por B.J. Fogg en Stanford. Fogg define la persuasión como “un intento no coercitivo de cambiar actitudes o comportamientos” (Fogg et al., 2009, p. 134); por lo tanto, su visión de la captología se centra en el cambio voluntario, excluyendo por definición la fuerza o el engaño y, en última instancia, dependiendo de la agencia del persuadido (2003, p. 15). Si bien el más famoso exponente de la psicología behaviorista, Skinner, rechazó la existencia del libre albedrío (1986 [1971]), la captología contemporánea depende del “libre albedrío” como escudo ético, pues cualquiera que sea el poder de Spotify, no puede obligar a nadie a hacer algo, sólo lo puede persuadir (Seaver, 2019a, p. 5). Michael Schrage, investigador del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT), plantea que no es posible “hackear” el cerebro humano utilizando motores de recomendación, pero sí se pueden usar estímulos sensoriales menos invasivos para evocar comportamientos predecibles. Esto no convertiría a los usuarios en “marionetas de carne” que bailan al son de las recomendaciones, aunque algunos individuos sí pueden volverse adictos, y otros pueden perder autonomía y autocontrol (en Tardif, 2021). Schrage no se preocupa tanto por el “armamento

de la recomendación”, sino por el abuso de confianza de las plataformas respecto a los usuarios, dado que la confianza que los humanos depositan en las recomendaciones es clave para el éxito de los sistemas de recomendación (en Tardif, 2021). Es así que los oyentes-usuarios han perdido protagonismo en la búsqueda y elección de música frente a las sugerencias que el servicio realiza (Strano, 2018). Seaver plantea que los sistemas de recomendación retienen a los usuarios en las plataformas, llaman su atención y ayudan a las empresas a capturar participación de mercado. Muchas plataformas consideran a los usuarios como presas y a los sistemas de recomendación como los dispositivos para atraparlos, donde la recomendación algorítmica se parece a una trampa (Seaver, 2019a, p. 3). A través de la oferta realizada por la plataforma, de acuerdo con las recomendaciones algorítmicas, se logran recabar datos y se posibilita la retroalimentación de la oferta de la plataforma en base a esos datos. Pensar los algoritmos como trampas, nos dice Seaver, puede ayudarnos a ver cómo lo epistémico y las infraestructuras técnicas se unen para producir un entorno amplio, mundos culturales de donde es difícil escapar, en un momento en que las empresas más ricas del mundo dedican la mayor parte de sus recursos para “enganchar” a la gente (2019a, pp. 3, 4). Además, hemos visto que Spotify utiliza los datos recabados para ofrecer servicios de *marketing* y publicidad a otras empresas (mediante Spotify for Brands), de acuerdo a una audiencia objetivo, por lo que puede ser considerada como una empresa que vende audiencia a sus anunciantes.

La experiencia personalizada, que se genera por el direccionamiento de contenido a los usuarios y a grupos de clientes, siempre se da dentro de los parámetros impuestos por los algoritmos, que recaban la información del usuario y realizan recomendaciones similares. Pero definitivamente Spotify no optimiza las recomendaciones para lo que podría entenderse como una experiencia musical diferente, dado que Spotify no hace sugerencias personalizadas de escuchas por calidad musical, por pretensiones didácticas para mejorar la escucha o como plan gradual de capacitación del oyente (Osorio Fernández 2016, pp. 139, 140). No se ofrecen recomendaciones para poder producir una enseñanza musical, por ejemplo, para ampliar el conocimiento de géneros y otros tipos de música que habitualmente un oyente no escucha, o como forma de ampliar el conocimiento socio-cultural general. Esta no es claramente la intención que tienen desde Spotify, sino que solo quieren asegurarse de transmitir canciones y artistas populares para continuar siendo competitivos (PromocionMusical.es, 2015). Considerando además que los tipos de sonidos que son disfrutados por cierta cultura están sujetos a cambio, la habilidad de Spotify de mantenerse al día con las tendencias de la sociedad es importante para el éxito de la plataforma. Entonces, si uno observa cuáles son los artistas más escuchados en el ranking que presenta Spotify (de las canciones más escuchadas, las más transmitidas esa semana), que es una de las formas de guiado más clásicas en el mundo del consumo cultural, y observa también las selecciones editoriales, esto es las listas de reproducción desarrolladas por tal artista, tal *dj* o tal socio comercial, se da cuenta de que son los que impone el mercado discográfi-

co, lo que está de moda, lo que es *hit*, lo que en definitiva vende. Peter Szendy, filósofo y musicólogo francés, entiende que cualquier melodía puede ser un gran éxito, en tanto despierta obsesión (2009), como les llaman los psicólogos y especialistas de *marketing* que estudiaron este fenómeno, para luego utilizarlo a favor de plataformas de *streaming* musical como es el caso de Spotify. Algunas canciones de moda constituyen lo que se conoce como *ear worm* (gusano del oído), pues una vez entran en la cabeza estas melodías no se puede quitar y colonizan a los sujetos. El acto de escuchar una melodía convertida en *hit* atrapa nuestro ser y nos convierte en prisioneros. El modo de funcionamiento de los “grandes éxitos” se basa en la repetición, disfrutamos de y con la repetición (Pérez Ríos, 2015, p. 13). A este respecto sostenemos que aquello que se induce a consumir, lo que predomina también en este tipo de plataformas es lo que constituye un tipo de repertorio internacional, dado que lo que es popular tiende a ser popular en todas partes (Van Buskirk, 2017). Se trata de las canciones que también suenan en emisoras locales de todo el mundo, en forma de listas de éxitos, *videoclips*, giras mundiales y todo tipo de estrategias de *marketing* que han sido difundidas gracias a los medios de comunicación constituyendo un complejo entramado tecnológico-comunicacional que permite lograr un *funcionamiento de conjunto*.

Un ejemplo tomado de nuestra experiencia como usuarios de Spotify fue que, luego de que escucháramos material de Radiohead (banda británica vanguardista de rock alternativo, como se denominaba este género en la década de 1990), la “Radio” de Spotify no tenía inconveniente en recomendarnos canciones de Radiohead junto a lo que imponía el mercado y/o los éxitos o artistas más escuchados, como Paulo Londra (solista de trap), Bad Bunny (trap y reguetón) o Sech (reguetón), que baten records de reproducciones de sus canciones. Los algoritmos realizaron su tarea de ir conectando y relacionando las canciones escuchadas con este grupo de grandes nombres sugerido, que no son otra cosa que la imposición del mercado musical. Entonces, se insta a los oyentes a que escuchen música no solo para que disfruten de sus canciones favoritas, sino también para expandir sus gustos y descubrir canciones nuevas, que, si bien están sugeridas por escuchas similares, no están exentas de la injerencia que introduce la lógica del mercado musical. Así, esas nuevas escuchas se conectan con la música que está de moda, dentro de los parámetros del género musical que establecieron las escuchas precedentes realizadas por el oyente. La distribución de la audición muestra entonces que, mientras la diversidad de consumo en la plataforma es mayor que en otros dispositivos, la audición sigue estando muy concentrada en los músicos más populares.

Con el *rating* como toda medida estética y moral, tanto la política sonora como la política aural van moldeando el gusto del público. Esto se debe a que la escucha, como cualquier otra práctica social, está sujeta a diversos procesos de institucionalización, que responden a proyectos políticos, económicos e ideológicos vigentes en contextos socioculturales e históricos específicos. Estos procesos están orientando también en el siglo XXI los modos de escuchar música, como instrumento de control social en la cultura digital del sistema ca-

pitalista. Es en este contexto que Spotify entendió y entiende la cultura como “algo que debe diseñarse” en el sentido de un “mecanismo” de control normativo que se extiende más allá de la propia corporación (Eriksson et al., 2019, p. 7), donde además “la música dominante está impuesta por tres transnacionales”, sostiene Illescas (en Durán Rodríguez, 2017). Entonces, el peso de la influencia del mercado musical genera una producción que no solamente produce un objeto, es decir la música reproducida por medio de Spotify en este caso, para el sujeto (los oyentes-usuarios), sino también un sujeto para el objeto. La producción produce, pues, el consumo (Marx, 1980, p. 292). El consumo de canciones a través las reproducciones, de los “me gusta” y los comentarios de los oyentes-usuarios proporcionan datos procesables y rastreables sobre sus hábitos musicales, que luego se pueden usar para generar otros tipos de datos vendibles. Esto facilita a Spotify y los servicios de música digital en general, nuevos medios para extraer ganancias y valor del proceso de consumo musical, especialmente en una era en la que gran parte de este consumo se produce a través de cuentas gratuitas o con publicidad (Morris y Powers, 2015, p. 117). La importancia de dicho consumo lo podemos apreciar en el éxito de Spotify y las plataformas de *streaming* musical en general, y se traduce en una mayor participación de los ingresos digitales por *streaming* en el volumen de negocios de la industria musical. Esto pudo comprobarse en el *Global Music Report 2019* de la IFPI (2020), que planteaba que “(...) los ingresos provenientes del *streaming* musical representaron, por primera vez en la historia, más de la mitad (56,1%) de los ingresos de la industria fonográfica” (Olguin, 2020, p. 49). Estos indicadores, que aumentan bruscamente, testifican la instalación del *streaming* como un régimen dominante para el consumo de música.

Dispositivos tecnológicos y apropiaciones de usuarios

Sin embargo, la intencionalidad o direccionamiento de la plataforma no se ejerce de manera rígida, como una coacción inevitable o determinación inexorable, sino de manera menos rígida, más flexible, como sugerencias aceptables o un direccionamiento sutil, una amable persuasión, una modulación, o como sostiene Seaver, una trampa como tecnología persuasiva (2019a, p. 6). En un ambiente que sea divertido, personal y muy amigable para el oyente-usuario, como lo es Spotify, todos creemos en nuestra supuesta libertad individual y nuestro poder de decisión sobre lo que queremos obtener, pero tal como plantea Verdú (2016), los algoritmos construyen un universo cultural ajustado que es complaciente con el gusto del consumidor, y refuerzan la creencia en nuestra supuesta libertad de elección o libre albedrío, que la captología contemporánea utiliza como escudo ético, tal como hemos sostenido más arriba.

Llegados a este punto debemos plantear que la relación establecida entre los dispositivos tecnológicos y las apropiaciones que de ellos hacen los usuarios está marcada por una tensión dicotómica. Esta tensión es intrínseca al vínculo creado entre el uso ofrecido por Spotify, en tanto tecnología de reproducción musical (condicionamiento tecnológico), y la

apropiación de uso que hacen los oyentes de la misma. Existe pues, una relación de tensión entre un direccionamiento por parte de la plataforma hacia un tipo de escucha y consumo, y las formas de escucha, de uso y apropiaciones de la misma que realizan los oyentes. Al respecto, la pregunta que nos cabe realizar es: ¿elegimos las canciones, los artistas, el contenido que deseamos consumir de la plataforma, o, por lo contrario, el contenido ofrecido por Spotify nos “elige” a nosotros para ser “consumidos” por la plataforma?

La paradoja del oyente-usuario trata sobre como el oyente puede apropiarse de la plataforma mediante su uso y de los tipos de escucha que realice, y puede convertirse en consumidor al generar listas propias de canciones, aunque siempre utilizando las canciones provistas por Spotify. Pero a la vez, el oyente-usuario alimenta con información el mecanismo de algoritmos de recomendación y búsqueda con el que la plataforma induce amablemente el consumo-escucha. La recomendación algorítmica intenta así funcionar a modo de un espejo que refleja los gustos del usuario produciendo un bucle de retroalimentación de datos que se generan en tiempo real (Prey, 2019, p. 11). En estas plataformas digitales la misma interacción con los bienes culturales viene a alimentar un bucle recursivo de recomendaciones culturales futuras. Estas plataformas, que tratan de perfeccionar el arte de la personalización y la predicción, intentan proporcionar a los oyentes exactamente aquello que Spotify interpreta que quieren, y también aquello que aún no saben que quieren. Por lo tanto, muchas veces lo que escuchamos no es lo que queremos, sino lo que un algoritmo nos propone, por lo que el uso de las plataformas de *streaming* no es tan libre como podría suponerse, puesto que el uso de algoritmos para ofrecer contenidos determina cuáles serán importantes o relevantes para nosotros, orientando un tipo de consumo dirigido.

Si bien, como vemos, existe la posibilidad de que los sujetos sean invitados a realizar exploraciones de canciones y artistas recomendados por la plataforma, elijan un listado personal de canciones o realicen una escucha de modo aleatorio, pero hacen estas elecciones dentro de los parámetros establecidos por la lógica de funcionamiento de Spotify a través de sus algoritmos de recomendación. Esto es, las elecciones que hacen los oyentes-usuarios están influenciadas por el material ofrecido por la plataforma, lo que pone en peligro su capacidad de actuar libremente, produciendo cierto direccionamiento en el consumo cultural, en las formas de escucha y el uso de la tecnología. Todo ello sucede pese a que los oyentes son cada vez más conscientes de que las recomendaciones en la superficie en las plataformas de *streaming* son el resultado de cada una de sus acciones, que son monitoreadas y evaluadas (Prey, 2019, pp. 18, 19). Todos estos elementos influyen en la producción de subjetividad de los oyentes-usuarios, mediante los motores de recomendación que potencian a Spotify, y son un ejemplo de lo que nosotros entendemos como “subjetivación algorítmica”. Como postula Jaúregui, “la banda sonora del sentir y el hacer individual se combina con lógicas centralizadas que regulan la oferta y son reguladas, a su vez, por el ritmo de vida social” (2015, pp. 88, 89).

Es aquí donde colocamos el foco de atención. Aunque los sujetos no piensen, creen o perciban que de alguna manera Spotify, a través de su oferta musical preestablecida, induce el tipo de escucha y consumo musical que propone, o incluso siendo cada vez más conscientes de que las recomendaciones en la superficie en las plataformas de *streaming* son el resultado de cada una de sus acciones, que son monitoreadas y evaluadas, tal como afirma Prey (2019, pp. 18, 19), lo cierto es que desde que ingresan a la plataforma están supeditados a su oferta, la acepten o no. En dicho sentido, para poder constatar si en efecto se “someten” a lo que induce la plataforma a consumir bajo la apariencia de sugerencias y de una sensación de libertad de elección, se debería comparar si los consumos personales de listas de reproducción, que para Anja Nylund Hagen, investigadora del Departamento de Musicología de la Universidad de Oslo, proporcionan a los oyentes una sensación de control sobre sus prácticas de escucha (2015, pp. 20,21), están basados mayoritariamente en sus artistas favoritos, gustos musicales, forma de organizar la escucha, y maneras de realizarla, o si organizan sus escuchas en base a lo que les ofrece Spotify, aunque muchas veces no logran darse cuenta o percibirlo. Aunque Schrage sostiene que la mayoría de las personas se dan cuenta con bastante rapidez de cuándo están siendo explotadas o manipuladas por la tecnología (en Tardif, 2021), sin embargo, el flujo de la música a través de las listas ejerce un control que recubre lo que suponemos son “nuestras decisiones”, enmascarando el funcionamiento de este tipo de dispositivos. Estos funcionan como “trampas” o “cebos” puestos por la plataforma, con sus posibilidades ofrecidas por género, estado anímico, actividades, los *rankings* de canciones, o las listas sugeridas por otros oyentes que tienen seguidores de las mismas. Es cierto que la plataforma proporciona herramientas de navegación contextuales, permitiendo a los usuarios buscar un artista en el motor de búsqueda, navegar una discografía, etcétera. Pero cada usuario ha interactuado con un sistema de recomendación, muchas veces sin ser completamente consciente de este hecho, y de que sus acciones y elecciones fueron invisible e invariablemente guiadas por un motor de recomendación. Cada canción que en Spotify se reproduce como resultado de presionar el botón o el comando “Descubrir”, que ofrece artistas en función de su popularidad en cada región, o dando preferencia a algunos que quizás tengan que ver con nuestros hábitos de escucha, es el resultado de los algoritmos inteligentes que intentan adivinar los intereses, anhelos y deseos de los individuos. El punto y el propósito de los motores de recomendación o sistemas de recomendación algorítmica cubre la totalidad del deseo y la decisión humanos, sostiene Schrage (en Tardif, 2021).

Los algoritmos filtran el contenido visible en función del análisis de las actividades en línea realizadas por los usuarios. Los algoritmos de las plataformas orientan el consumo en función de ciertos intereses, dado que este elemento recomendador o prescriptor responde a intereses no siempre descryptados (Igarza en Guerschuny, 2018). Este tipo de “configuración de agenda algorítmica” a su vez tiene una influencia significativa en el comportamiento del usuario (Airoidi, 2018, p. 5), tal como los hemos planteado nosotros

hasta aquí. Además, remarcamos, mientras intentamos experimentar con algoritmos, ellos están experimentando con nosotros (Seaver, 2019b, p. 5). He aquí la paradoja del oyente-usuario que se convierte en el “consumidor consumido” (Alemán, 2019), al dejar de percibir la influencia de las recomendaciones realizadas por el servicio de *streaming*. Perfectamente se puede aplicar a tal situación una frase de Henri Bergson (2011[1908]), “se siente que se elige y se quiere, pero se elige algo impuesto y se quiere algo inevitable”.

Al respecto la socióloga Nancy Weiss Hanrahan (2016) aborda el tema clave de la recomendación, destacando las limitaciones de los dispositivos basados en algoritmos, que potencialmente conducen a experiencias de escucha formateadas, estereotipadas, pre-diseñadas o preestablecidas en base a la configuración formato o estructura que establece Spotify. François Debruyne, investigador en ciencias sociales, también se esfuerza por señalar la paradoja de la personalización: se supone que los sistemas de recomendación facilitan el descubrimiento de nuevos artistas, pero de hecho participan en la consolidación de un conformismo musical generalizado y, al hacerlo, empobrecen la experiencia de escucha (Debruyne, 2016). Ejemplo de lo planteado por Debruyne es que, mediante la opción “Descubrimiento” (de música nueva), se insta a los oyentes a que escuchen música no solo para disfrutar de sus canciones favoritas, sino también para descubrir canciones nuevas y expandir sus gustos. Aunque las canciones nuevas están sugeridas por escuchas similares, no están exentas de la injerencia que introduce la lógica del mercado musical, que conecta esas nuevas escuchas con la música que está de moda, dentro de los parámetros del género musical que establecieron las escuchas precedentes realizadas por el oyente (Beuscart et al., 2019, p. 35). Incluso si no están dentro de los parámetros del género musical, tampoco están exentas de la injerencia que introduce la lógica del mercado musical a través de la música que está de moda. Si bien a primera vista puede parecer contradictorio, Spotify apuesta por la personalización de las recomendaciones a partir de los gustos reales de los oyentes, pero también por las recomendaciones basadas en géneros, canciones o artistas de éxito, poniendo énfasis en el efecto del mercado sobre las recomendaciones. En base a ello, incluso apuesta por tratar de insertar recomendaciones basadas en los éxitos de mercado discográfico dentro de las recomendaciones personalizadas, aunque la música que escucha el oyente no sea un éxito pasajero del verano. Sobre esto citamos de nuevo el ejemplo de recomendación que comentamos anteriormente, que nos hicieron de acuerdo a nuestra propia experiencia como oyentes, donde luego de escuchar Radiohead nos ofrecían recomendaciones de artistas, géneros y canciones que estaban de moda. Por lo tanto, podemos ver que Spotify cultiva, de manera no contradictoria sino complementaria, las dos opciones de recomendaciones; si bien en su discurso declara centrarse en la personalización, solapadamente infiltra recomendaciones de éxitos de moda que impone el mercado.

“Sensación de libertad”

Entendemos que el proceder de Spotify por medio de su recomendación algorítmica estimula nuestro deseo, pero como carencia, no como productividad, porque siempre estamos compelidos, inducidos al consumo. Y en el fondo ese consumo se diferencia en formas, pero no en la cuestión de fondo. Siempre está supeditado a cierta lógica de funcionamiento mercadotécnica, pero ya no obliga o impone (entendiendo esto de manera disciplinante, en sentido foucaultiano) a realizar tal acción, comprar determinado producto o escuchar una determinada canción, sino que en las sociedades de control como las nuestras (descritas por Deleuze, 1999) se direcciona mediante el sutil arte de la persuasión, se induce a los sujetos a realizar determinada acción bajo la apariencia de una sensación de libertad en la elección, o la ilusión de un mayor control al ofrecer un mayor acceso a más música en más lugares. De acuerdo a ello, la música en Spotify se presenta como un *cúmulo de mercancías*, en forma de listas de canciones recomendadas por los algoritmos y propuestas mediante íconos representativos (a manera de las ilustraciones o fotografías de las cubiertas de los discos) que ofrecen posibilidades de escucha adaptables, como es el caso de las listas sugeridas y/o las listas de éxitos, la radio, los géneros y momentos, las novedades, los temas virales (actualizados cada lunes), o las sugerencias diarias. Propuestas todas ellas que no obligan a escuchar exactamente eso, pero inducen a, o sugieren hacerlo. No se obliga, sino que se persuade y sugiere; no hay violencia o coacción de ningún tipo, sino todo lo contrario: amabilidad. La diferencia radica en que constituye un método más amable, delicado, que se presenta/oculta bajo una “sensación de libertad” que experimentan los oyentes-usuarios. Mark Weiser sostiene que “las tecnologías más eficaces son las que se hacen invisibles, al instalarse en el tejido de la vida cotidiana hasta que se vuelven inseparables de ella” (en Ptqk, 2012, p. 7), incitando conductas, conduciendo determinados comportamientos, sin que muchas veces seamos totalmente conscientes o nos demos cuenta de ello. Para esto, primero se debe establecer la primacía de cuantificar y desplegar la relación afectiva de un oyente con la música en la presentación y curaduría de esa música. Ya sea a través de la facilitación de “me gusta” o “favoreciendo” determinadas canciones o, de manera más intensa, a través de listas de reproducción basadas en el estado de ánimo o en la hora del día, y algoritmos de recomendación altamente personalizados, los servicios de *streaming* tienen como objetivo articular, comprender y, en algunos casos, incluso dar forma a sentimientos del oyente. Los usuarios pueden mostrarse reacios a la naturaleza increíblemente subjetiva de las listas de reproducción tituladas, por ejemplo, “Amor no correspondido” o “Forever Alone”. Es posible que se muestren especialmente escépticos cuando descubran que estas listas de reproducción basadas en el estado de ánimo suelen volver a empaquetar las mismas canciones o artistas individuales que son populares en otras partes del servicio (la canción “Life Sucks” de una persona es el “Caffeine Rush” de otra persona). Pero estas etiquetas afectivas nebulosas son evidencias de que juzgar estos servicios en función de la calidad, precisión o adecuación de sus recomendaciones es una pista fal-

sa. Más bien, su énfasis en las dimensiones afectivas del consumo y el descubrimiento de música son parte del establecimiento de la calidad y la identidad de su servicio. En un ecosistema donde muchos de los servicios ofrecen los mismos catálogos de contenidos musicales, las claves y características afectivas para descubrir y encontrar la música se convierten en el principal punto de diferenciación. Así que detrás de la elección hay un algoritmo, o mejor aún, una función matemática que puede gestionar, orientar o actualizar fácilmente una elección humana colectivamente, teniendo como insumo previo una selección predefinida en base a costumbres y estadísticas para intentar orientar de mejor modo al usuario y al mismo tiempo, en una forma personalizada. Este control, basado en máquinas inmateriales como los “algoritmos a pedido” es mucho más fuerte y más manipulador que las formas más antiguas de control (Barile y Sugiyama, 2015, p. 28). Es por ello que Spotify se optimiza estadísticamente para ganar más dinero, para “vender” la música sugerida basada en nuestros gustos reales. Entonces, el control que pueden tener los usuarios sobre la elección de la música que escuchan, sobre la plataforma en la que escuchan música e incluso sobre las canciones y playlists mismas se intercambia por una experiencia musical de marca que pone en primer plano la velocidad, la accesibilidad instantánea y multiplataforma y la alta difusión de este tipo de sistema de servicios de música (Morris y Powers, 2015, p. 118). El impulso para presentar la música como una experiencia afectiva, en lugar de como canciones individuales, se relaciona con la experiencia musical de marca, que da mayor importancia a los gustos de los consumidores, así como a sus datos sociales y de comportamiento. Al igual que con otros servicios de medios digitales, esta información no solo construye una comprensión personalizada de los usuarios individuales (y, por lo tanto, experiencias personalizadas), sino que, en conjunto, da forma a los algoritmos de recomendación, las características sociales y la publicidad (Andrejevic, 2007; Mosco, 1996). En otras palabras, los servicios de transmisión digital dependen de una forma de capitalismo comunicativo (Dean, 2010) donde el discurso sobre la música es más valioso para estos servicios que la música en sí misma (Morris y Powers, 2015, p. 117). Por ello, actualmente las ofertas del capitalismo se organizan en un “mercado de goce” en cualquiera de sus versiones, donde lo emancipatorio radicaría en intentar no obedecer a mandatos de la oferta capitalista. En suma, no aceptar ver, escuchar, comprar lo que cierto mercado del “plus de gozar” viene organizando. Son los designios del “consumidor consumido”, sostiene Alemán, “con los que se regodea el tiempo histórico que nos toca vivir” (2019).

Regímenes de audibilidad

Podemos apreciar entonces que Spotify intenta funcionar como una máquina performativa mercadotécnica que produciría modelos de escucha estereotipada y hegemónica, conducente a la experimentación de situaciones prediseñadas y orientadas hacia cierto tipo de alienación sensorial, como posibilidad de evasión y disfrute temporal. Además, Spotify tiene cierto grado de participación en el establecimiento de la organización de la percep-

ción auditiva y constitución de los regímenes de audibilidad de la actual cultura musical, entendiendo esto en el sentido de qué tipos de sonidos (música, canciones) son permitidos y posibilitados en determinado momento histórico-social. Esta organización de la percepción auditiva y constitución de los regímenes de audibilidad puede complementarse, a nuestro entender, con el de “modelos de escucha” (García Quiñones, 2011, pp. 4, 5), dado que los marcos interpretativos desde donde se forja la percepción sonora están influenciados por las ideas hegemónicas sobre cuál es la forma deseable de escuchar música (modelos de escucha); prueba de ello es que participan de “nuestras percepciones y evaluaciones de determinadas situaciones musicales”, incluso más allá de nuestro nivel de conciencia o de lo que podemos percibir.

En efecto, estos regímenes de audibilidad están influenciados por el peso de la industria cultural musical y su mercado, por la posición del *streaming* como régimen dominante del consumo de música y de las condiciones socioculturales de escucha, para que la música y las canciones puedan ser captadas y soportadas por el “oído”, entendido este en un sentido social. Los sonidos captados y soportados por el “oído social” los entendemos como una escucha institucionalizada, una cultura aural, normada por la cultura y reproducida por las instituciones sociales, y producto de socializarnos en un grupo que modela nuestra percepción. Como sostiene la antropóloga Domínguez Ruiz, la acción reguladora de la cultura *aural* “tiene el poder de imponer entre sus adeptos regímenes aurales de orden epistemológico, estético, político y económico, para lo cual se vale de diversas pedagogías y políticas que orientan y promueven ciertas formas de escucha” (2019, p. 99), que afecta no sólo al criterio social de lo estéticamente aceptable, sino también a los usos personales y colectivos de la música (García Quiñones, 2011).

Aquí nos apoyamos en el concepto de *habitus* para superar la separación entre conciencia y práctica y contribuir al análisis de la dialéctica entre los sujetos y las condiciones sociales en las cuales se insertan (Bourdieu, 1997), que en nuestro caso serían las condiciones socioculturales de escucha permitida. Siguiendo ese planteo teórico entendemos que las sociedades y sus instituciones producen y reproducen un conjunto de categorías de percepción, motivaciones, intereses, prácticas impensadas, que son incorporadas en los cuerpos y las conciencias de los agentes como una segunda naturaleza, como es el caso de la organización de la percepción y los regímenes de audibilidad de la cultura musical en la actualidad. La participación de los agentes (oyentes-usuarios) en el juego del campo musical en el espacio social, depende de la incorporación (más allá de la conciencia y la voluntad) de una *doxa*, un conjunto de reglas prácticas, de axiomas que no se cuestionan, como la posición del *streaming* como régimen dominante del consumo de música establecido, en alianza con la industria cultural musical y su mercado. Así mismo, las categorías de percepción y valoración que están en juego en cada campo (en el caso de Spotify, qué tipos de sonidos, música, canciones... son permitidos y posibilitados) son generadas por el capital simbólico (reconocimiento del “oído social” sobre las apreciaciones musicales, que sirven como un valor dentro de

la cultura). Es así que “la aceptación dóxica del mundo, que resulta del acuerdo inmediato de las estructuras objetivas con las estructuras cognoscitivas” resultaría clave para una explicación realista de la dominación (Bourdieu y Wacquant, 1995, p. 120), que en nuestro caso sería la instalación (junto a la influencia de la industria cultural musical y su mercado) del *streaming* como régimen dominante del consumo de música. Explicaría también la participación de los agentes (oyentes-usuarios) y especialmente, de los agentes dominados (aque- llos oyentes cooptados por Spotify sin percibirlo) en la reproducción del campo musical y de sus formas de dominación (Bourdieu, 1997), que en la actualidad está configurado por el *streaming*. Se puede considerar aquí, parafraseando lo que sostiene Nicholas Cook sobre las instituciones, que la plataforma construye y naturaliza la cultura musical, lo que hace que sea difícil concebir que la música pueda funcionar de otras maneras, o ser escuchada de otra forma (1998, p. 104). Para entender, entonces, cómo la música funciona como un dispositi- vo de ordenamiento social y cómo logra plasmar sus “efectos”, DeNora sostiene que nece- sitamos prestar atención a la práctica musical, siguiendo la idea que ya Aristóteles pudo haber tenido en mente cuando habló de la música como poseedora del poder de producir un efecto en el carácter del alma (2000, p. 45). La escucha se convierte de esta manera, como sostenía Attali, en un medio esencial de vigilancia y de control social (1995, p. 181), que, se- gún el musicólogo Arnold Schering, “permiten a la música cohesionar en unidades a masas enteras de hombres. Por ello, en todos los tiempos, ha sido un instrumento favorito para el dominio de las almas” (en Adorno y Horkheimer, 1969, p. 110).

Pero Beuscart, Coavoux, y Maillard se preguntan hasta qué punto, entonces, los oyentes son guiados (parcial o totalmente) en su escucha (2019, p. 34). Ellos responden diciendo que, si la escucha de una canción se hace en la página de una lista de reproducción edito- rial, es razonable pensar que el usuario siga las recomendaciones de esta lista de reproduc- ción proporcionadas por la plataforma; si, por el contrario, la escucha se realiza desde una página de álbum puesta en “Favorito” por el usuario, se puede considerar que es una escu- cha voluntaria (Beuscart et al., 2019, p. 34). Aunque la elección de los oyentes-usuarios se da siempre dentro de la oferta de millones de canciones que posee Spotify, pues no pueden escapar de dicha jaula-musical, los oyentes-usuarios pueden presentar pequeñas resisten- cias frente a lo que la plataforma compele a consumir. Estas se establecerían siempre y cuando las canciones que se escuchen no sean de artistas de moda, o las listas propias crea- das no sean de canciones de moda, o los clásicos que en su época fueron los *hits* del mo- mento, lo cual no representaría ninguna resistencia frente a lo “ofrecido”, sino solo sumi- sión a la lógica de la oferta por otros medios, que es precisamente lo que busca generar Spotify en la mayoría de sus oyentes.

Conclusión

Los sistemas algorítmicos comienzan a ser foco de críticas (Eriksson et al., 2019; Prey, 2016, 2019; Seaver, 2012, 2019a, 2019b; Airoidi, 2018), preocupadas por cierto ejercicio de vigi-

lancia y control por parte de la plataforma, surgiendo planteamientos éticos respecto al límite entre libertad y coerción. Entendemos que se ha generado una sinuosa frontera entre la elección personal y la imposición de escuchas por parte de Spotify, un modelo que depende de una fluctuante dicotomía entre lo voluntario y lo direccionado, lo cultural y lo técnico que, como sostiene Seaver, se van uniendo para producir un entorno amplio, mundos culturales de los cuales es difícil escapar (2019a, pp. 3, 4). La empresa plantea clara y explícitamente que “la estrategia de Spotify es incrementar el consumo de música global y el ingreso general para la industria de la música, al generar la mejor experiencia para el usuario y un motor de búsqueda para millones de fans globales” (PromocionMusical.es, 2015), lo cual constituye una oportunidad para persuadir a grupos particulares de clientes y para dirigir contenido hacia ellos. Dado que el flujo de transmisión se basa en un gran catálogo se debe ajustar la propuesta a los perfiles individuales de cada oyente, por lo que el mecanismo de las recomendaciones personalizadas elige un pequeño número de canciones para igualar los gustos atribuidos a un público objetivo descrito por indicadores sociodemográficos brutos, especialmente la edad. Por otra parte, ya sabemos que este flujo puede ser interrumpido y redirigido en cualquier momento por el usuario, aunque sus elecciones no son del todo personales, sino asistidas por los algoritmos. Para lograr atrapar la atención de los oyentes las recomendaciones personalizadas se basan en las escuchas pasadas de los mismos, calculando sus preferencias y sugiriendo títulos apropiados, que a su vez los va conectando en un flujo algorítmico que intenta ser constante y sin interrupción para el oyente: flujo continuo, o “flujo de flujos”, como dirían Deleuze y Guattari (2005). Spotify debe equilibrar delicadamente la tensión inherente entre el flujo como un flujo ilimitado e ininterrumpido y el flujo como una forma de segmentar entre varios niveles de consumidores (Morris y Powers, 2015, p. 115), por lo que en la sociedad de los metadatos, más allá de los “*profiling* de un individuo singular”, se intenta generar un “control de las masas y la previsión del comportamiento colectivo” (Pasquinelli, 2014, p. 99). Es por ello que Spotify individualiza, clasifica y construye perfiles de los oyentes-usuarios, según lo que entienden que son las necesidades de los mismos (*profiling* individual de individuos singulares), al mismo tiempo que genera un control y previsión del comportamiento colectivo, dividiéndolos en grupos segmentados (control de las masas) según su uso musical.

Resumiendo, las diferencias que sostenemos son que la plataforma no obliga, sino que induce, utilizando un discurso de persuasión amigable, mostrándose cercana pero también utilizando un modo imperativo (como por ejemplo “la lista que no puedes dejar de escuchar” o “las canciones que debes escuchar”), lo cual implica las diferencias pertinentes marcadas arriba, que si bien son sutiles no dejan de ser importantes, puesto que permiten un juego de gradaciones en la escucha/consumo musical. Las reacciones de los usuarios-oyentes van desde los que aceptan lo sugerido sin más, pasando por los diferentes tipos de apropiaciones (contextos y formas de escucha), hasta los que ofrecen resistencias. Entonces, si por un lado se genera un intento de direccionamiento algorítmico de los oyentes-

usuarios por parte de Spotify hacia un tipo de escucha y consumo, por otro, a su vez, se genera una apropiación de uso de la misma que realizan los oyentes, produciendo una relación de tensión constante entre la pretensión del direccionamiento sutil ejercido por la plataforma y el comportamiento del oyente respecto a ella.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1969 [1966]) *La sociedad. Lecciones de sociología*. Editorial Proteo.
- Airoidi, M. (2018). *Datacrazia. Política, cultura algorítmica e conflitti al tempo dei big data*. D Editore.
- Alemán, J. (2019, 11 de abril). El capitalismo y las posibilidades de cambiarlo. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/186570-el-capitalismo-y-las-posibilidades-de-cambiarlo>
- Andrejevic, M. (2007). *Ispy: Surveillance and Power in the Interactive Era*. University Press of Kansas.
- Attali, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores.
- Barile, N. & Sugiyama, S. (2015). The Automation of Taste: A Theoretical Exploration of Mobile ICTs and Social Robots in the Context of Music Consumption. *International Journal of Social Robotics*. 7. <https://doi.org/10.1007/s12369-015-0283-1>
- Bergson, H. (2011, [1908]). El recuerdo del presente y el falso reconocimiento. En Bergson, H. (2011, [1919]). *La energía espiritual*. Cactus.
- Beuscart, J., Coavoux, S. & Maillard, S. (2019). Les algorithmes de recommandation musicale et l'autonomie de l'auditeur: Analyse des écoutes d'un panel d'utilisateurs de streaming. *Réseaux*, 1(1), 17-47. <https://doi.org/10.3917/res.213.0017>
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. Grijalbo.
- Cook, N. (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Dean, J. (2010). *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Polity.
- Debruyne, F. (2016). Environnements numériques de l'écoute et culture publique. En Le Guern, P. (Ed.). (2016). *Où va la musique? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute* (81-92). Presse des Mines.
- Deleuze, G. (1999). Posdata sobre las sociedades de control. En Ferrer, C. (Comp.). (1999). *El lenguaje libertario* (105-110). Grupo Editor Altamira.
- Domínguez Ruiz, A. L. M. (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dossier: Modos de escucha. *El oído pensante*, 7(2), 92-110. <https://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/15071/45454575768894>
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press.
- Durán Rodríguez, J. (2017, 4 de junio). Entrevista a Jon E. Illescas en *El Viejo Topo*. "La dictadura del videoclip". *Otras Voces en Educación*. <http://www.elviejotopo.com/topoexpress/la-dictadura-del-videoclip>
- Eriksson, M., Fleischer, R., Johansson, A., Snickars, P. & Vonderau, P. (2019). *Spotify Teardown: Inside the Black Box of Streaming Music*. MIT Press.
- Fogg, B.J. (2003). *Persuasive Technology: Using Computers to Change What We Think and Do*. Morgan Kaufmann.
- Fogg, B.J., Cuellar, G. & Danielson, D. (2009). Motivating, Influencing, and Persuading Users: An Introduction to Captology. En Sears, A. & Jacko, J. (Eds.), *The Human-Computer Interaction Handbook* (133-147). Lawrence Erlbaum Associates.
- García Quiñones, M. (2011). *La escucha musical, entre atención y memoria*. [Ponencia]. Jornadas "Hirugarren Belarria", Festival ERTZ, en Arteleku, Donostia. https://www.academia.edu/2412177/La_escucha_musical_entre_atenci%C3%B3n_y_memoria
- Guerschuny, H. (2018, 16 de marzo). El algoritmo de las plataformas orienta el consumo en función de ciertos intereses. Entrevista a Roberto Igarza. *Haciendo Cine*. <https://haciendocine.com.ar/el-algoritmo-de-las-plataformas-orienta-el-consumo-en-funcion-de-ciertos-intereses/>
- Hagen, A. N. (2015). The Playlist Experience: Personal Playlists in Music Streaming Services, *Popular Music and Society*. 38(5), 625-645. <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1021174>
- Hanrahan, N. W. (2016). La découverte musicale en régime numérique. En Le Guern, P. (Ed.). (2016). *Où va la musique? Numérimorphose et nouvelles expériences d'écoute* (65-80). Presse des Mines.
- Hu, C. (2016, 5 de julio). Are Algorithms Endangering Our Ability To Fight For The Music We Love?. *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/cheriehu/2016/07/05/are-algorithms-endangering-our-ability-to-fight-for-the-music-we-love/#2ee454a96127>
- Jáuregui, J. (2016). Streaming musical en Spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo. *In Mediaciones De La Comunicación*, 10(10), 76-90. <https://doi.org/10.18861/ic.2015.10.10.2587>
- Marx, K. (1980 [1859]). *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo XXI.
- Melançon, L. (2015). *La nubémorphose des pratiques de consommation musicale: le cas des plateformes de diffusion en continu*. Rapport de recherche dans le cadre du stage de maîtrise chez Orange Labs à Paris. <https://lmelancon.net/2016/03/19/la-nubemorphose/>
- Morris, J. W. & Powers, D. (2015). Control, curation and musical experience in streaming music services, *Creative Industries Journal*, 8(2), 106-122, <http://dx.doi.org/10.1080/17510694.2015.1090222>
- Mosco, V. (1996). *The Political Economy of Communication: Rethinking and Renewal*. SAGE.

- Olguin, N. M. (2020). Las playlists como espacios de mediación y su concentración en Argentina. *Divulgatio. Perfiles académicos De Posgrado*, 5(13), 48-63. <https://doi.org/10.48160/25913530di13.148>
- Osorio Fernandez, J. (2016). El atento auditor de la música mecánica. Construyendo sentidos de la escucha en la modernización cultural, 1928-1933. En Corro, P. y Robles, C. (Eds.). *Estética, medios masivos y subjetividades* (131-142). Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Pasquinelli, M. (2014). Capitalismo macchinico e plusvalore di rete. Note sull'economia politica della macchina di Turing. En Pasquinelli, M. (Ed.). *Gli algoritmi del capitale Accelerazionismo, macchine della conoscenza e autonomia del comune* (81-102). Ombre Corte.
- Pérez Ríos, D. (2015). "... ¿No le das mucha importancia a la música, verdad?". Streaming de audio, escucha musical y cotidianidad urbana. *Actualidad Psicológica*, 437(XL), 10-13.
- Prey, R. (2016). Musica Analytica: The Datafication of Listening. En Nowak, R., & Whelan, A. (Eds.) *Networked Music Cultures* (31-48). Hampshire-New York: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-58290-4_3
- Prey, R. (2017). Nothing personal: algorithmic individuation on music streaming platforms. *Media, Culture & Society*, 40(7), 1086-1100. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443717745147>
- Prey, R. (2019). Knowing Me, Knowing You: Datafication on Music Streaming Platforms. *Jahrbuch für Musikwirtschafts- und Musikkulturforschung*, (1), 9-21. https://doi.org/10.1007/978-3-658-21220-9_2
- PromocionMusical.es. (s.f.). *Spotify e Industria Musical: Relaciones e Implicaciones*. <https://promocionmusical.es/spotify-e-industria-musical-relaciones-implicaciones/#Consumidores>
- PromocionMusical.es. (2015). *Spotify y El Mercado del Streaming de Música*. https://promocionmusical.es/spotify-mercado-streaming-musica/#El_plan_de_Marketing
- Ptqk, M. (Ed.). (2012). *Soft Power. Biotecnología, industrias de la salud y la alimentación y patentes sobre la vida*. Argitalpena.
- Santamaría Rodríguez, D. (2017). *El streaming y sus implicaciones en el marketing: el caso de Spotify* [Tesis de grado], Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Universidad de León. <http://hdl.handle.net/10612/6855>
- Seaver, N. (2012). Algorithmic recommendations and synaptic functions, *Limn*, 2 (Crowds and Clouds). <https://limn.it/articles/algorithmic-recommendations-and-synaptic-functions/>
- Seaver, N. (2015). The nice thing about context is that everyone has it. *Media, Culture & Society*, 37(7), 1101-1109. <https://doi.org/10.1177/0163443715594102>
- Seaver N. (2019a). Captivating algorithms: Recommender systems as traps. *Journal of Material Culture*, 24(4), 421-436. <https://doi.org/10.1177/1359183518820366>
- Seaver, N. (2019b). Knowing algorithms. En Studies Vertesi, J. & Ribes, D. (ed.). *digitalSTS. A Field Guide for Science & Technology* (412-422). Princeton University Press.
- Skinner, B. F. (1986 [1971]). *Más allá de la libertad y la dignidad*. Martínez Roca.
- Spotify Advertising. (2024). The Power of Audio: Chapter 1. <https://ads.spotify.com/en-SG/news-and-insights/the-power-of-audio-chapter-1/>
- Spotify (2015, 18 marzo). *Create playlists*. <https://support.spotify.com/ar/article/create-a-playlist/>
- Strano, M. (2018). El servicio Spotify como herramienta de penetración cultural [Ponencia]. II Congreso Internacional de Lenguas, Migraciones y Culturas, Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). <https://rehip.unr.edu.ar/items/aa69d6ad-54ad-458b-9d64-82a7f652fbcd>
- Szendy, P. (2009). *Grandes éxitos. La filosofía en el jukebox*. Ellago Ediciones.
- Tardif, A. (2021, 5 de junio). *Michael Schrage, Author of Recommendation Engines. The MIT Press – Interview Series*. Unite.ai. <https://www.unite.ai/michael-schrage-author-of-recommendation-engines-the-mit-press-interview-series/>
- Tomoyose, G. (2015, 29 de junio). El servicio de música online Google Play Music llega a la Argentina. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/el-servicio-de-musica-online-google-play-music-llega-a-la-argentina-nid1805269/>
- Van Buskirk, E. (2017, 24 de mayo). How Students Listen 2017. *Insights Spotify*. <https://www.hypebot.com/hypebot/2017/05/spotifys-how-students-listen-2017.html>
- Verdú, D. (2016, 28 de julio). Los algoritmos y el riesgo de estandarizar gustos culturales. *La Nación*. <http://www.lanacion.com.ar/1922397-los-algoritmos-y-el-riesgo-de-estandarizar-gustos-culturales>

Miscel·lània

Entre lo popular y lo experimental:

el sonido de Raül Refree y la figura del artista-productor en la creación musical contemporánea

Ricardo de la Paz Ruiz Morón
Universidad de Granada
ricardodelapazrm@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-5872-5001>

Pablo Espiga Méndez
Universidad Complutense de Madrid
Pabloespiga2194@gmail.com

Fecha de recepción: 10 de julio de 2024
Fecha de aceptación: 20 de septiembre de 2024
Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2024

PALABRAS CLAVE: ESTUDIO DE GRABACIÓN | PRODUCCIÓN MUSICAL | ATMÓSFERAS SONORAS | RAÛL REFREE | PRODUCTOR MUSICAL

KEYWORDS: RECORDING STUDIO | MUSICAL PRODUCTION | SOUND ATMOSPHERES | RAÛL REFREE | MUSIC PRODUCER

RESUMEN

Raül Fernández Miró, más conocido como Refree, se ha convertido en una de las figuras más destacadas de la producción musical de las últimas décadas en España. En este trabajo ofrecemos una visión general de su carrera, desde sus inicios como instrumentista en proyectos *underground* hasta su consolidación como productor musical de renombre internacional. Su trayectoria refleja una generación de músicos-productores que, vinculados en origen a la escena alternativa, se han beneficiado del contexto y las posibilidades propiciadas por la autoproducción, la cultura *DIY* y la “democratización tecnológica” para extender sus horizontes. A través del análisis sonoro y musical de sus trabajos *Granada* (Universal, 2014) con Sílvia Pérez Cruz, *Los Ángeles* (Universal, 2017) con Rosalía y *Lina_Raül Refree* (Glitterbeat, 2020) con Lina Rodrigues, este artículo ahonda en cuestiones clave como su relación con el estudio de grabación como espacio de creación y composición, su vinculación con sellos independientes y su relación con las músicas tradicionales y populares, entre otras. Todo esto ha contribuido a que desarrollara un estilo y un imaginario sonoro personal, caracterizado por el equilibrio entre la producción acústica y la creación de atmósferas sonoras a través de procesadores de audio, una tendencia formal hacia el minimalismo, el tratamiento de las texturas y un particular uso de los timbres.

ABSTRACT

Raül Fernández Miró, better known as Refree, has become one of the most prominent figures in musical production in recent decades in Spain. In this article we offer an overview of his career, from his beginnings as an instrumentalist in underground projects to his consolidation as an internationally renowned music producer. His career reflects that of a generation of musician-producers who, originally linked to the alternative scene, have benefited from the context and possibilities provided by self-production, DIY culture and “technological democratization” to expand their horizons. Through the sound and musical analysis of his works *Granada* (Universal, 2014) with Sílvia Pérez Cruz, *Los Ángeles* (Universal, 2017) with Rosalía, and *Lina_Raül Refree* (Glitterbeat, 2020) with Lina Rodrigues this article deals with key issues such as his relationship with the recording studio as a space for creation and composition, his association with independent labels, and his relationship with traditional and popular music, among others. All of them have helped him develop a personal style and sound imaginary, characterized by the balance between acoustic production and the creation of sound atmospheres through audio processors, a formal tendency towards minimalism, the treatment of textures, and a particular use of timbre.

Introducción

En septiembre de 2020, la edición española de la revista norteamericana *Forbes* incluía al productor musical Raül Fernández Refree en “La lista de los 100 españoles más creativos en el mundo de los negocios”, rodeado de figuras como el cantante C. Tangana, los hermanos Roca y el filósofo Paul B. Preciado, entre otros:

No, todo lo que toca Refree (Raül Fernández Miró) no se convierte en oro, pero sí es garantía de prestigio. No sólo fue el descubridor de Rosalía (y productor de su primer disco) o quién [sic] animó a iniciar carrera en solitario a Silvia Pérez Cruz, sino que en 2019 ha producido el primer álbum del asturiano Rodrigo Cuevas [y] tres discos internacionales de notable repercusión: con el inglés Richard Youngs, con el estadounidense Lee Ranaldo –ex-Sonic Youth– y [con] la fadista Lina Rodrigues (Forbes, 2020).

Con la llegada del cambio de siglo y las repercusiones del cambio de paradigma derivado de la digitalización de la industria musical, la figura del productor ha adquirido un protagonismo más cercano al del autor. En este nuevo contexto, los roles técnicos y creativos tienden a difuminarse, lo que otorga al productor una mayor influencia en el proceso artístico y en la definición del producto final (Moorefield, 2005). En este nuevo escenario, figuras como Aizz o Bizarrap son elevadas a la categoría de “nuevas estrellas” y las distinciones entre productor, arreglista, *songwriter* y *beat maker* cada vez quedan más olvidadas en la nueva industria. El propio Refree “representa de alguna manera la figura de productor bisagra, aquel que mantiene un equilibrio entre las formas que tradicionalmente se ha atribuido a su papel y el contenido que traen las inquietudes de los creadores más jóvenes” (Sancho, 2023). Este equilibrio negocia las tensiones de la música *mainstream* y la escena alternativa donde “la ausencia de una escena barcelonesa estable, entre las músicas de consumo masivo, no impide que haya una notable actividad en las escenas musicales independiente y experimental [...] un corpus musical potente y puntero de músicas *underground*” (Faure-Carvallo y Gustems-Carnicer, 2020). Un ecosistema donde, a su vez:

un gran número de compositores e intérpretes han encontrado una vía transversal a las estandarizadas en estos géneros, es decir, la asimilación de las músicas urbanas por parte de artistas flamencos y viceversa. Esa irregularidad, que permite al rock utilizar determinados elementos folclóricos en sus creaciones, dotándolo de un significado particular, y al flamenco llegar a un público mucho más extenso, ha propiciado buenos resultados musicales y gran repercusión social y económica (Barrera Ramírez, 2014, p. 67).

Refree ha tenido una carrera prolífica como músico, arreglista, compositor para medios audiovisuales y productor discográfico en trabajos en los que combina rock, música independiente, canción de autor y música de vanguardia. Ha producido para artistas tan dispa-

res como Christina Rosenvinge, Luisa Sobral o La M.O.D.A, entre otros. De igual manera lo ha hecho para Amaia Romero en su *single* “Un nuevo lugar” (Universal, 2018)¹ o para Ricky Martin en “Quiéreme” (Sony, 2020), junto a Diego el Cigala.

En este artículo pretendemos identificar las principales características musicales y sonoras que han llevado a Raül Refree a convertirse en un músico-productor de renombre mundial, con un carácter autoral muy marcado. Con este fin, mediante el análisis de casos concretos nos proponemos estudiar el papel que desempeña en su producción musical el estudio de grabación como espacio performativo y de creación, y el uso de los distintos instrumentos y los procesadores de efectos como herramientas compositivas y texturales. Todo ello, para poder entender su identidad sonora y experimental actual, entre propuestas marcadas por las “músicas peninsulares” contemporáneas.

Hemos adoptado enfoques pertenecientes a la musicología de la producción musical, que consideran tanto el estudio de grabación (Watson, 2014) como el rol del productor (Burgess, 2013) como objetos de estudio. Asimismo, hemos utilizado conceptos como el de mediación tecnológica, propuesto por Katz (2004) y discutido posteriormente por Sterne (2015) y Brøvig-Hanssen (2018). A su vez, entendemos las diferentes versiones y reinterpretaciones musicales formuladas por los artistas analizados como diversas formas de inter/hipertextualidad (Lacasse, 2018; López Cano, 2017), teniendo en cuenta los conceptos de inter/transfonografía (García-Peinazo, 2021) y remezcla infinita (Ordóñez, 2020b), en contraposición con la apropiación en las prácticas musicales contemporáneas (Ordóñez, 2019; Ordóñez, 2020a).

Para realizar este trabajo, hemos explorado la trayectoria de Refree desde sus inicios en el *underground* barcelonés hasta sus producciones más recientes, que le han otorgado un reconocido estatus en la industria musical nacional e internacional. El texto se divide en tres apartados: en primer lugar, sus comienzos como productor; en segundo lugar, su aproximación al flamenco y a otras músicas populares y tradicionales; y, en tercer lugar, el análisis de la trilogía que componen los trabajos discográficos *Granada* (Universal, 2014) con Sílvia Pérez Cruz, *Los Ángeles* (Universal, 2017) con Rosalía y *Lina_Raül Refree* (Glitterbeat, 2020) con Lina Rodrigues.

Refree como ejemplo de productor artista y el estudio de autor

La carrera de Raül Refree como músico y productor es, en gran medida, resultado de un contexto de profundos cambios en la industria discográfica a finales de los años 90 y principios de los 2000. Este periodo estuvo caracterizado por discursos pesimistas que giraban en torno a la crisis del formato físico, evidenciada por el cierre de estudios de grabación icónicos, así como por un relevo generacional en el ámbito de los técnicos y productores. Sin embargo, también surgen visiones entusiastas debido a la adopción masiva de internet

1 En adelante, la primera vez que se nombre un trabajo discográfico o un sencillo se detallará entre paréntesis la referencia al sello discográfico y el año de publicación. En sucesivas ocasiones solo se nombrarán los títulos.

y la autoproducción. En cierto modo, durante estos años se consolida el desarrollo que la industria del audio implementó durante la segunda mitad del siglo XX, cuando surgieron nuevas formas de producción musical, destacando el uso del estudio de grabación y la producción musical como herramientas compositivas, reivindicadas y promovidas por músicos como Brian Eno (Steven Dressler, 2014).

Autores como Bates (2020) y Bennett (2019) han señalado cómo hasta los años ochenta del siglo XX los estudios de grabación eran espacios concebidos principalmente para la captación sonora y las actividades audiovisuales. La popularización de los estudios de grabación caseros, orientados a la producción mediante instrumentos electrónicos como sintetizadores y secuenciadores, fueron una consecuencia lógica de las dinámicas del mercado del audio, destinando cada vez más al músico aficionado que al sector profesional. A partir de los años 90, la popularización de herramientas digitales de producción musical *in the box* (ITB)² y la aparición de gamas económicas de equipos de grabación propiciaron una serie de cambios que llevaron a una mayor accesibilidad a los medios de grabación, fenómeno conocido como “democratización tecnológica”. Este proceso redefinió lo que entendemos en la actualidad como productor musical y estudio de grabación, dando lugar a perfiles de productor e ingeniero más diversos, así como a configuraciones de estudio diferentes, más orientadas hacia las nuevas formas de producir música (Espiga, 2020).

Para comprender mejor el acercamiento de Refree a la producción musical debemos considerar ampliamente su evolución como músico. Raül Refree comenzó en la escena independiente como periodista musical editando fanzines y colaborando en revistas como VOICE y Rockdelux, además de como locutor de radio. La década de los 90 estuvo marcada por el nombre de la banda a la que perteneció desde el año 1996 como guitarrista, Corn Flakes (Fernández Rego, s. f.), ligada a la escena *hardcore* de Barcelona. A partir de este momento, Refree va dándose a conocer dentro de la escena independiente catalana y empieza a dedicarse a la música a tiempo completo, formando parte de otras agrupaciones musicales como Romodance, Sitcom y el proyecto de música experimental Élena (Esteban, s. f.). De hecho, es en el álbum de Élena *Porelamordedios* (Satélite K, 2001) donde comienza a acercarse a la producción musical.

El sello Acuarela³ tiene un papel fundamental en los primeros años de carrera en solitario del músico Refree, realizando dentro de él sus discos *Quitamiedos* (Acuarela, 2002), *Nones* (Acuarela, 2003), *La matrona* (Acuarela, 2005) y *Els invertebrats* (Acuarela, 2007). En estos trabajos podemos ver una anticipación de lo que será su estilo como productor, que va desde el uso acentuado de pedales de efectos en guitarras eléctricas en *Quitamiedos* a la utilización de agrupaciones más acústicas con elementos de jazz en *Els invertebrats*. Para estos trabajos colabora con músicos y productores de confianza como Brad Jones y trabaja en

2 Este término se utiliza para expresar que todo el proceso de producción y posproducción de audio se realiza sin salir del mundo digital al analógico, es decir, exclusivamente dentro de una estación de trabajo de audio digital.

3 Para conocer más sobre Acuarela, sello fundamental de la música independiente de final del s. XX y comienzos del s. XXI, véase: <https://www.acuareladiscos.com/about/>.

distintos estudios de grabación catalanes. Paralelamente, Refree trabaja como compositor para audiovisuales y como director musical, destacando su labor en los discos en directo *The Rockdelux Experience vol. I* (Sinedín Music, 2003) y vol. II (Sinedín Music, 2005) y sus trabajos con la banda El Hijo. Así, tras adquirir relevancia dentro de la escena musical local, empieza a colaborar con artistas cada vez más importantes a nivel nacional como La Mala Rodríguez o Cristina Rosenvinge.

Alrededor de 2009 crea Estudio Calamar, un *project studio*⁴ ubicado en su propia vivienda, donde ha realizado gran parte de su labor profesional como productor. De esta manera, se integra en una tendencia común dentro de la escena independiente española, con ejemplos notables como Los Planetas y su *project studio* El Refugio Antiaéreo, o el caso de otros guitarristas que han ampliado su propio estudio, como Paco Loco, Jorge Explosión o Brian Hunt. Estudio Calamar, en poco más de una década, se ha convertido en uno de los lugares más relevantes de la producción musical española y ejemplifica un tipo de estudio de grabación que podríamos denominar como “estudio de autor”: un espacio donde se realizan producciones musicales vinculadas a un género o escena específicos, gestionado de manera personal, y en el que el productor asume tanto labores artísticas y musicales como técnicas.

Para mí, con quién trabajo, con quién colabo ha sido una decisión siempre muy importante y creo que desde el principio he tenido muy claro que yo lo que quería era construir también una carrera personal y que era muy importante decidir bien cada paso. Al final, me he tomado mi tiempo. Nunca he ido a buscar a nadie ni he intentado esta idea de ir a buscar un talento (Cervezas Alhambra, 2022).

Desde este momento se puede apreciar un cambio en las producciones del músico catalán, tendiendo a realizar trabajos más personales en los que él se encarga de la mayoría de los arreglos musicales y donde da rienda suelta a la experimentación sonora a través del uso de efectos y sintetizadores. A su vez, Estudio Calamar se presenta como un lugar misterioso del cual no existe mucha información, salvo los escasos vídeos en los que se puede ver a Refree trabajando⁵. Esto, de hecho, replica ciertos tópicos que la musicóloga Samantha Bennett señala como habituales en este tipo de espacios:

El problema con estas (mal)interpretaciones es que la presentación de los atributos tecnológicos y procesuales de la producción discográfica en medios de interés general, ampliamente difundidos, es, en el mejor de los casos, idealizada y, en el peor, fabricada. Estos documentales pueden ser entretenidos, pero con el tiempo, pequeñas aunque importantes inconsistencias fac-

4 El término *project studio* se utiliza para diferenciar un estudio casero orientado a maquetas de un estudio de grabación profesional.

5 En Cervezas Alhambra (2022) y Zentralmedia (2021) pueden verse algunas imágenes de Estudios Calamar a lo largo de los años y en distintas ubicaciones.

tuales se acumulan hasta formar mitologías. No es sorprendente que tanto académicos como comentaristas culturales discutan los aspectos tecnológicos y procesuales de los lugares de grabación en términos de “magia”, “alquimia” y “arte oculto” (2019, p. 6)⁶

A nivel técnico, puede apreciarse que se trata de un estudio híbrido entre lo analógico y lo digital, ejemplificado en el uso de elementos *vintage* y donde impera una cierta visión tecnostálgica⁷ como demuestra la presencia de la consola Trident, compresores y micrófonos *vintage*⁸. En los últimos años –y dada su evolución como músico hacia territorios más experimentales– es más recurrente ver a Refree usando instrumentos más contemporáneos como las Grooveboxes de Elektron y el uso de Pro Tools y plugins de síntesis granulares como el software Pigments de Arturia.

Refree ha declarado en múltiples entrevistas que nunca aspiró a ser productor, sino músico (Junio Granja, 2023). Su interés por la producción deriva de la propia práctica instrumental y del ejercicio de la composición musical que, a su vez, es algo muy en consonancia con el espíritu del *do it yourself (DIY)*⁹, presente en la música independiente de la primera década de los años 2000¹⁰. De esta forma, su identidad parte de la reivindicación de las estrategias estéticas del movimiento punk y una tendencia al salvajismo propia de la música comunal –muy presentes en su manera de entender e interpretar la música– (Fernández, 2014), a la que abre las puertas de su propio estudio de grabación. Esto, a su vez, hace referencia al concepto de “anti-producción” propuesto por Bennett (2010), que alude al uso de técnicas de producción no ortodoxas que proliferaron a partir de los años ochenta, cuando la producción musical comenzó a abrirse a participantes ajenos a los estudios de grabación profesionales. Estas técnicas, consideradas incorrectas desde un punto de vista técnico, expandieron las fronteras hacia nuevas estéticas sonoras, como el uso excesivo de efectos, tales como la reverberación o la distorsión. A partir de la interiorización de estos procedimientos, Refree también empieza a aparecer acreditado como técnico de mezcla:

6 Traducción propia del fragmento de texto original: “The issue with these (mis)representations is that the presentation of technological and processual attributes of record production in widely received, general interest media is, at best, idealized and, at worst, fabricated. These documentaries may be entertaining, but over time, such small, yet important factual inconsistencies build into mythologies; it is no wonder that scholars and cultural commentators alike discuss tech-processual matters and recording workplaces in terms of ‘magic’, ‘alchemy’ and ‘black art’”.

7 “Tecnostalgia” es un término empleado por Pinch y Reinecke (2009) para describir el uso de tecnologías aparentemente obsoletas en el contexto actual de la producción musical.

8 La elección de otros estudios de grabación para determinados proyectos también parece estar marcada por el gusto por la tecnología analógica *vintage*. Así, en YouTube puede verse a Refree, por ejemplo, produciendo a Maestro Espada en la MCI JH626 de Mitik Records, en Barcelona (Hoy por Hoy, 2022).

9 Expresión que significa “hágalo usted mismo/a” y tiene su origen de la cultura punk de los años 70.

10 Durante este periodo, Refree creó su propio sello, Marxophone, junto a Nacho Vegas y Fernando Alfaro, autoeditando *Matilda* (2010) y muchos de los trabajos que aún se pueden encontrar en su Bandcamp personal: <https://refree.bandcamp.com>

Así fue cuando empecé a pensar que quizás estaba delegando demasiado en otros cuando en realidad yo lo haría de otra forma. Me di cuenta de que si no abrazaba más campos dentro de lo que hacía, se perdía parte del mensaje que quería dar. Y como me costaba más explicar lo que quería que dedicar tiempo a aprender cómo hacerlo yo mismo, poco a poco me fui metiendo en este mundo. Preguntando, fijándome y poniendo en duda es como acabé aprendiendo a hacer las cosas de mi forma (Junio Granja, 2023)¹¹.

El camino que inició con la producción de discos de la escena independiente le ha permitido conocer a numerosos músicos y artistas, explorando y descubriendo todo tipo de géneros musicales. A lo largo de su carrera destacan más de diez trabajos en solitario y colaboraciones, como *All Hands Around The Moment* (Soft Abuse, 2019) junto a Richard Youngs y *Names of North End Women* (Mute, 2020) con Lee Ranaldo¹². Su colaboración con el guitarrista de la mítica banda Sonic Youth consolidó su figura en la prensa musical española y la escena del rock independiente a nivel internacional. Tras su primer encuentro, grabaron el álbum *Acoustic Dust* (2013) dentro de una colaboración con Primavera Sound. Posteriormente, produjo el disco *Electric Trim* (2017) grabado en los estudios Echo Canyon West, en Estados Unidos, con músicos de sesión de renombre como Nels Cline. De este modo, su trabajo con Lee Ranaldo aparece como la culminación de sus influencias del rock vanguardista y el *noise rock* a través del uso de la guitarra eléctrica ultra procesada y la creación de texturas ambientales mediante sintetizadores¹³.

Acercamientos de Refree al flamenco y a las músicas tradicionales desde la producción musical

A lo largo de la segunda década del siglo XXI, después de sus primeras experiencias en el mundo del *hardcore* de la escena barcelonesa más *underground* y un giro estético más hacia lo *indie*, Refree pasó de ser un *songwriter* minimalista con unas influencias muy cercanas a la música alternativa anglosajona, a convertirse en uno de los productores más reconocidos en España. Reivindicado por figuras de la industria *mainstream*, pero, a la vez, manteniendo la imagen de músico, independiente, vanguardista y alternativo. En este contexto, comenzó a impregnarse de otras influencias gracias a su cercanía con la escena catalana de las músicas populares y urbanas, y a su contacto constante con nuevos artistas. Trasladando el uso del concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu aplicado por Ian Scioni (2017) al estudio de tres modelos de guitarristas flamencos contemporáneos, podemos reconocer cómo, en un primer momento, podríamos considerar que la condición de *outsider* de Refree respecto a determinadas culturas musicales, y a otros mundos de género como el flamenco en concreto, le ha permitido desarrollar propuestas desprovistas de prejuicios

11 Traducción propia. Es reseñable también que Refree siempre haya trabajado con ingenieros de *mastering* externos.

12 Disponible en Bandcamp: <https://leeranaldo.bandcamp.com/album/names-of-north-end-women>

13 Esta influencia también puede apreciarse en piezas en solitario como “Telecaster 01032017c” o “Ramírez 11012017” del disco *Jai Alai vol. 1* (Primavera Labels, 2017).

de autenticidad sobre la canción grabada, para después acabar adquiriendo parte de ese capital musical desarrollado y poniéndolo al servicio de sus siguientes producciones. Él mismo relaciona lo que denomina “músicas de raíz”¹⁴ con su manera de entender la creación musical, de (re)interpretar las obras y de producir música. La relación de Refree con el flamenco, y con otras “músicas peninsulares”, nace a través del contacto con la producción –la mayoría en forma de encargos–, que acaba creciendo desde una curiosidad por los orígenes del género y desemboca en el desarrollo de prácticas experimentales en la propia composición.

A comienzos de la década de 2010, produjo el primer trabajo discográfico de Las Migas, *Reinas del matute* (Nuevos Medios, 2010). Aquí, la formación catalana reinterpreta canciones populares y estilos flamencos, a la vez que proponen composiciones originales. Desde “La Tarara” de Federico García Lorca a “María la Portuguesa” de Carlos Cano, la obra entremezcla un claro carácter popular con gestos más experimentales, como las intervenciones que realiza el propio Refree añadiendo *samples* en “Tangos de la Repompa” o un órgano Hammond y un sintetizador Moog en “Fandangos de Isabelle”.

Asimismo, Sílvia Pérez Cruz y Raül Refree se conocieron en el año 2006 y, tras abandonar ella Las Migas en el año 2011, la cantante publicó *11 de noviembre* (Universal, 2012) bajo la producción de Refree. El álbum se compone de catorce piezas, cantadas en catalán, español, portugués y gallego, que atraviesan desde el jazz hasta la música académica, pasando por el pop, el fado y el flamenco, entre otros. Sílvia Pérez Cruz recuerda que “en ese disco hay una canción que se llama ‘Diluvio universal’ y me acuerdo que Raül me decía que era raro que no hubiera escuchado el *Omega* y hubiera hecho esa canción, sin conocer ese disco, y luego entendí por qué lo decía...” (Pérez Marín, 2021). Esta canción aúna guitarra eléctrica, bajo –interpretados por Refree–, guitarra flamenca, guitarra acústica, clarinete y xalam, en medio de una atmósfera sonora íntima, protagonizada por la voz clara y próxima de la cantante. Junto con el sonido de la lluvia, introducen remates por soleá y Sílvia Pérez Cruz concluye el tema cantando unas bulerías de Cádiz sobre la grabación de una tormenta. En esta sección final, el gran *delay* de la voz, ligeramente filtrada, rellena la ausencia del acompañamiento instrumental y el espacio acústico virtual refuerza la referencia conceptual a *Omega* (El Europeo, 1996). Siguiendo a Fellone y Ruiz (2022), esta referencia refuerza la idea de que la obra de Enrique Morente sirve a la vez como punto de partida y como nexo entre artistas que provienen de distintas tradiciones musicales y que, a su vez, se ven representados en la experimentación como vehículo de expresión.

En el año 2013 se publicó *Sensación térmica* (Warner Music) de Kiko Veneno. Veinte años después de la gira de su exitoso *Échate un cantecito* (BMG Ariola, 1992), el cantante optó por comenzar un camino de cambio desde de la propia producción musical –no exenta de

14 Un término ambiguo e inexacto en un contexto académico, pero muy utilizado de manera coloquial por otros reconocidos productores musicales como, por ejemplo, Javier Limón (2022).

polémica¹⁵, pero este encuentro no funcionó de manera solo unidireccional. Gracias a él, Raül Refree comenzó a interesarse por cantaores flamencos como Pepe Marchena, Antonio Mairena, Paco Toronjo o El Mochuelo, que hasta entonces desconocía.

Inspirándose en la revisitación del repertorio del cantaor Pepe Marchena, Rocío Márquez publicó *El Niño* (Universal, 2014), un particular homenaje, en el que colaboró el investigador Pedro G. Romero, ideólogo junto con la propia cantaora. Cansada de “recrear de manera sistemática parámetros de comportamiento artísticos propios del flamenco canónico, Márquez necesita y se plantea pensar en un nuevo proyecto que le permita vehicular una actitud más transgresora” (Ordóñez Eslava, 2020a, p. 55). Así, la obra discográfica está concebida, desde el proceso de preproducción, con un claro carácter bifocal, que se materializa en la producción musical: diez pistas están producidas por el musicólogo Faustino Núñez y otras siete por Raül Refree. El resultado es una dicotomía que contrasta piezas de un claro tratamiento ortodoxo, musical y sonoro, con otras más experimentales, en las que la sección producida por Refree favorece esa actitud transgresora, transformando la forma y ampliando las plantillas instrumentales, las texturas y los timbres, *a priori* más alejados del flamenco:

guitarra eléctrica, sintetizadores Roland Promars y Roland JX3P y batería (“El Venadito”), bajo eléctrico, Fender Rhodes y sintetizadores (“Una Rosa”), charango y surdo (“El Venadito” y “Castillo invulnerable primero”). A esta nómina hay que añadir el procesamiento de la voz (“Las cumbres se estremecieron”) y la intervención, en forma de acción sonora, de Niño de Elche (“Los esclavos”) (Ordóñez Eslava, 2020a, p. 57).

Esto generó un espacio común de retroalimentación entre la cantaora y el productor musical, marcando un punto de inflexión en la carrera de ambos. Así, volvieron a colaborar en el siguiente trabajo discográfico, *Firmamento* (Universal, 2017), esta vez producido íntegramente por Raül Refree. Se trata de una obra de sonoridad contemporánea y actitud, de nuevo, transgresora, entre el ensemble Proyecto Lorca y la voz de Rocío Márquez:

melodías flamencas clásicas, otras que pertenecen al folklore popular, algunas versiones y nuevas composiciones de mi autoría [...] Los timbres del saxo (Juan Jiménez), la percusión (Antonio Moreno) y el piano (Dani B. Marente) me llevaban a un terreno desconocido y cómodo al mismo tiempo. Me invitaban a componer nuevas estructuras, a visitar palos clásicos desde sonoridades diferentes y a comenzar una búsqueda de letras más cercanas a mí (DeFlamenco, 2017).

El hilo que conecta a Refree con Rocío Márquez es Pedro G. Romero y este también lo une

15 Un ejemplo de recepción positiva: “El de Figueres ha confiado, muy acertadamente, en apostar por un productor como Refree, un músico que no se asusta ante los retos y sabe hacer brillar al autor sin dejar de plasmar su impronta” (Guillén, 2013).

con Niño de Elche y Tomás de Perrate, a través de un repertorio marcado por el anarchivo y la contramemoria (Ordóñez Eslava, 2020b): colonialismos, esclavitud, actitud disruptiva, experimentación y apertura sonora. De esta manera Refree comienza a desarrollar la producción musical, y parte de los arreglos e interpretaciones, de propuestas cada vez más experimentales, donde destacan la *Antología del canto flamenco heterodoxo*¹⁶ (Sony Music, 2018) de Niño de Elche y *Tres golpes* (Lovemonk/El Volcán, 2022) de Perrate.

En el primero, confluyen letras de San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Eugenio Noel o Federico García Lorca, y música de Federico Chueca, Joaquín Turina, Luigi Nono y Mikel Laboa, la guitarra del propio Niño de Elche, arreglos de Raül Refree, el baile de Israel Galván y todo tipo de plantillas instrumentales. Este extenso trabajo discográfico, compuesto por veintisiete temas, alinea flamenco, electrónica, poesía fonética, rock, canción de autor y música contemporánea, entre otros. La pista número trece del segundo disco es “Lekeito N.º 5” de Mikel Laboa, por ejemplo, fue grabada en directo en mayo de 2017 para conmemorar el ochenta aniversario de la obra maestra de Pablo Ruiz Picasso en un programa especial de Radio 3 titulado “Suenan Guernika” (Taosa, 2017a). Aunque es una de las piezas que más se aleja de la estética flamenca, podemos ver al productor barcelonés con una guitarra flamenca de palo construida en ciprés, enfrentado al ex cantaor en clara actitud de guitarrista acompañante¹⁷.

En el segundo caso, *Tres golpes* (2022), se conjugan reinterpretaciones de piezas para danza y bailes populares del Siglo de Oro y estilos flamencos más tradicionales, en un ejercicio sonoro-experimental que revisita sonos africanos y aires caribeños en tiempos de esclavitud y colonialismos. Grabado entre Happy Place Estudio (Mairena del Aljarafe, Sevilla), D. S. Estudios (Morón de la Frontera, Sevilla) y Estudio Calamar (Barcelona), Raül Refree firma la producción musical, la coautoría de algunas piezas, los arreglos y la mezcla del álbum. Además, interpreta cortes como “Boa Doña, chacona de negros y gitanos”, cuyo órgano está grabado en la iglesia de Sant Corneli de Collbató (Barcelona). Estas son decisiones que recuerdan a las tomadas por Enrique Morente en *Despegando* (CBS, 1977), donde canta la seguriya “Mírame a los ojos” acompañado de un órgano bajo la producción de José Luis de Carlos, o a la producción de Isidro Muñoz para José Mercé en *Lío* (Virgin, 2002), donde grabaron la malagueña para órgano y guitarra “Bajo un jazmín de verano” en la basílica de Nuestra Señora del Carmen de Jerez de la Frontera.

Como puede observarse, el encuentro con distintos artistas a través de su labor como músico-productor ha dejado un poso en el ejercicio de otras músicas hasta entonces ajenas a sus inquietudes artísticas originales. Estas experiencias se vuelven cada vez más trascendentales, tal y como él mismo explica, a partir de la introducción que supuso el contacto directo con el flamenco:

¹⁶ Título abreviado de: Gran magna ANTOLOGÍA, historia, memoria, rito y geografía DEL canto flamenco-andaluz, mundo y forma del CANTE gitano y archivo y tesoro del FLAMENCO original, antiguo, jondo y HETERODOXO.

¹⁷ De igual manera acompañó a Rosalía (Taosa, 2017b).

siempre digo que Pepe Habichuela, Kiko Veneno y ella [Rocío Márquez] han sido los grandes culpables de que yo haya entrado en el flamenco. Antes me daba un poco igual, la verdad. [...] Me decían: “Escucha esta malagueña de Enrique el Mellizo”. Y yo, inmediatamente, pensé: “¡Cómo puede ser, si esta gente entiende la música como yo!”. Es como si el virtuosismo hubiera llegado después. Escuchas a Diego del Gastor o los Habichuela y es rock and roll, otra cosa (Viana, 2017).

El productor también ha manifestado en numerosas ocasiones su dificultad para reproducir una partitura o una obra de manera fiel, por lo que él mismo argumenta que este intento perdido no busca intencionalmente la deconstrucción de una pieza, sino que su reinterpretación le sucede manera natural (imagin, 2022).

Escuchaba una malagueña y la tocaba y, como no sé tocarla, salía otra cosa. Es cierto que quería aprender recursos del flamenco, pero no tenía sentido sacar una línea exacta a la de algún maestro porque yo nunca lo haré tan bien. Así que busqué una manera propia de tocar. Al final, aunque respetemos muchas cosas del flamenco, los temas tienen más formato de canción (Yuste, 2017)

Pero no es el único objeto de curiosidad en este acercamiento. También lo son otras músicas de transmisión oral y semi oral. Un ejemplo es el disco *Manual de Cortejo* (Aris música, 2019), cuyo enunciado subtítulo: *Rodrigo Cuevas ronda a Raül Refree*. En él la música asturiana y otras músicas peninsulares se remezclan con los *samples* y la música electrónica del universo sonoro experimental. Esta insaciable fertilidad musical nos lleva a examinar sus trabajos alrededor de tres perspectivas principales: como artista, como productor musical y como compositor-arreglista de manera holística. Teniendo en cuenta que, como ya hemos comprobado, también es responsable de parte de la postproducción y en numerosas ocasiones lo encontramos, a su vez, en el papel de autor, coautor e intérprete.

La cocreación y la figura del músico-productor, entre las músicas populares y la escena comercial

Para Raül Refree existe una línea muy clara que une todos los discos en los que ha trabajado, de los que, como hemos adelantado, extrae algo para implementar en el siguiente o, directamente: “sales de un disco donde has utilizado mucho una cosa y en el siguiente cambias” (imagin, 2022). Así, el propio Refree afirma que “los discos con Silvia Pérez Cruz, Rosalía y Lina son como una trilogía personal [...] De experimentación con la tradición” (Batalla, 2020)¹⁸. A su vez, estos tres proyectos discográficos comparten enfoques de producción reflejados en multitud de características sonoras y musicales.

¹⁸ Refree está acreditado como coautor del disco *Granada*, junto con la cantante Silvia Pérez Cruz, pero la intención personalista de estas palabras puede inducir a errores. Por ello, estas declaraciones fueron contestadas años después por la cantante al expresar que “se está apropiando de algo que no le pertenece solo a él” (Arjona, 2023).

En primer lugar, destaca el trabajo cercano con una artista solista, mano a mano, no solo como productor musical, sino también como arreglista e intérprete de la mayoría de las canciones, estando presente en los procesos de creación y la mezcla. Como es habitual en su metodología de producción, cada uno de estos proyectos requirió un considerable espacio de tiempo, llegando a ocupar hasta dos años algunos de ellos; algo anómalo para los ritmos de creación de la industria actual. De igual forma, en todos ellos el proceso de composición se desarrolla en el espacio del estudio de grabación, lo que hace que, a nivel sonoro y conceptual, se identifiquen una serie de elementos comunes en sus planteamientos estéticos. Además, durante estos procesos se puede comprobar cómo el papel tradicional del productor se sobrepasa y, aunque la concesión del estatus de “compositor” a Refree en estos trabajos requeriría de una mayor profundización, que excedería los límites de este texto, es innegable que su aportación a los procesos de creación musical lo elevan a la condición de autor de manera compartida.

Granada –que firma como Raül Fernández Miró–, consta de un total de quince pistas en su edición original, a la que se suman seis pistas más en su edición especial. Este ecléctico trabajo es una obra de versiones que incluye homenajes a Enrique Morente, Leonard Cohen, Maria del Mar Bonet y Violeta Parra, entre otros, en un diálogo entre voz y guitarra en distintos idiomas, lenguajes y estilos. El disco fue realizado en Estudio Calamar durante largas sesiones de grabación, eminentemente nocturnas y, tal y como cuentan sus creadores, se extendió durante meses. Una de las decisiones que más llaman la atención de este trabajo es la selección de la plantilla instrumental para la revisión de las pistas relacionadas con el flamenco más heterodoxo, el de Enrique Morente y la guitarra eléctrica. Sílvia Pérez Cruz recuerda del proceso de preproducción:

Yo creo que el primer disco que escucho de Enrique Morente es el “Omega”, y debe ser 2012 o una cosa así... Alex Sánchez nos regala el disco y en uno de los viajes a Portugal lo escucho y me vuelvo loca. De hecho, ahí escucho “El pequeño vals” y veo que es que no puedo, que no lo puedo evitar, que necesito cantar esa canción... Me remueve absolutamente. Y cuando estaba decidiendo el repertorio con Raúl para el disco de “Granada”, le propuse hacer esta canción. Recuerdo que me dijo que no, que había muchas versiones ya y que igual no era buena idea... y le dije que no me importaba, que necesitaba cantarla. Cantando esa canción he sentido y aprendido muchas cosas, una de ellas a gestionar las emociones cuando estás cantando, a no tener prisa... (Pérez Marín, 2021).

Teniendo en cuenta la carga simbólica de esta pieza, “Pequeño vals vienes”¹⁹, y su álbum de origen, podemos pensar que es el acercamiento más natural de ambos artistas a lo flamenco: desde un mundo cercano al rock. Así se refleja en su versión para *Granada*, en el

19 “Take this waltz” es un tema original de Leonard Cohen sobre un poema de Federico García Lorca (de *Poeta en Nueva York*) que fue reinterpretado por Enrique Morente y Lagartija Nick en *Omega*.

acompañamiento de la voz mediante el uso de una guitarra eléctrica solista cargada de *delay* y distorsión por secciones.

Las decisiones sonoras que enmarcan las reinterpretaciones de los temas de Enrique Morente sugieren un imaginario cargado de reverberación y *overdrive*. “Que me van aniquilando”²⁰ es una versión que reinterpreta la forma de la pieza original a través de una clara estructura binaria delimitada por las estrofas y el tratamiento de la guitarra eléctrica. Tanto la introducción como la primera estrofa poseen un carácter de acompañamiento de canción rock que se materializa con la repetición de la segunda estrofa a modo de estribillo. La voz se apoya en el acompañamiento del motivo rítmico-melódico a modo de *riff*, que reposa en la fundamental de cada uno de los diferentes grados del acompañamiento armónico (transportada una segunda mayor ascendente con respecto a la original). Como apreciamos a continuación:

The image displays a musical score for the song "Que me van aniquilando". It consists of three staves of music in a treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff ends with "(Yo no", the second with "no cantaba para que me escucharan ni porque mi voz fuera buena) (Yo", and the third with "canto para que se me vayan las fatiguillas y las penas)".

Figura 1. Fragmento de “Que me van aniquilando” de Sílvia Pérez Cruz y Raúl Refree, 00:00-00:28 [transcripción propia].

Esta pieza destaca igualmente por la utilización de efectos en la guitarra eléctrica, saturando levemente la señal durante la primera estrofa y añadiendo *overdrive* con un gran *sustain* como parte contrastante en el estribillo. En este último también se añaden unas palmas por tangos. Los siguientes espectrogramas corresponden a la voz y la guitarra eléctrica aisladas. En ellos se puede apreciar cómo la guitarra presenta una gran cantidad de distorsión y reverberación, observable en el extenso contenido armónico y en la difuminación de las notas tanto en el *riff* como en el rasgueo. Por su parte, la voz muestra un tratamiento mucho más limpio y transparente en la primera parte; sin embargo, en el estribillo aumenta la distorsión, lo que provoca una saturación en la voz, representada en el aumento de armónicos.

²⁰ “Que me van aniquilando” son unos tangos grabados por Enrique Morente en su álbum *Despegando* (CBS, 1977), acompañados a la guitarra flamenca de Pepe Habichuela. La letra es de tradición popular y los arreglos están contruidos sobre ideas musicales del propio Enrique Morente, en modo flamenco de sol#.

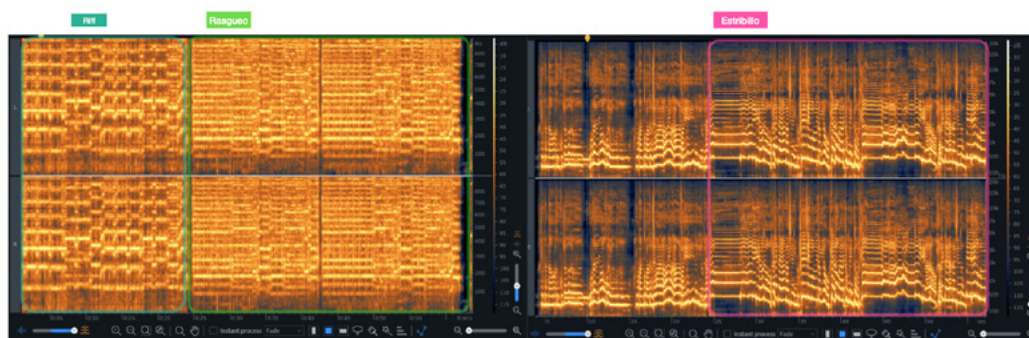


Figura 2. Espectrogramas de “Que me van aniquilando” extraídos mediante separación de stems con iZotope RX 9, 00:16-01:06

Podemos encontrar ejemplos de experimentación sonora más radical en la versión del tema “Puerto Montt está temblando”, en el que se hace el uso del *drone* para intercalar secciones contrastantes con la primera parte de la canción con un banjo tenor y una percusión. Se trata de un sonido grave que va aumentando en densidad acompañado de ruido blanco y sonido ambientales procesados²¹, representado en la parte inferior de la imagen, que contrasta con la voz cruda, a *cappella*, de Sílvia Pérez Cruz, creando una ambientación sonora muy particular:

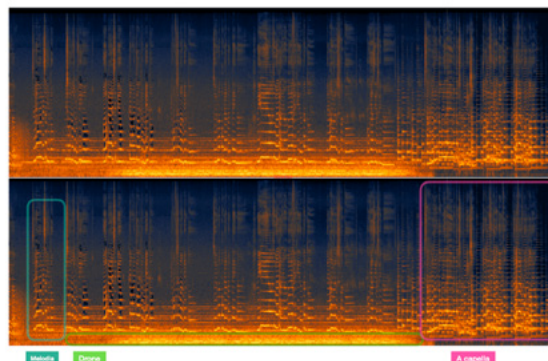


Figura 3. Espectrograma de “Puerto Montt está temblando”, 00:43 y 1:31.

Para el proceso de grabación de “Compañero (Elegía a Ramón Sijé)”, una versión de la pieza homónima de Enrique Morente, Sílvia Pérez Cruz dejó grabada la voz final y Refree registró la instrumentación a posteriori, sobre las pistas finales de la voz (imagin, 2022), algo generalmente anómalo en su proceso de producción por entonces, pero que volvió a replicar en su metodología²².

Al igual que ocurrió con Sílvia Pérez Cruz, el periodista Luis Troquel presentó a Rosalía – Vila, por aquel entonces– y Raúl Refree. A raíz de este encuentro surgió el proyecto de *Los Ángeles*, una obra conceptual en torno a la muerte formada por un total de doce pistas, por

21 En la interpretación en directo puede apreciarse como Refree utiliza un pedal de *delay*, aumentando el parámetro de *feedback* para crear este efecto (Joana “Jo” Puig Jodar, 2014).

22 En la misma entrevista (Batalla, 2020) Refree cuenta cómo ese método lo utilizó para componer la instrumental sobre las voces definitivas de Ricky Martin y Diego el Cigala en el *single* “Quiéreme”, mezclado por Jaycen Joshua.

la que la cantante fue nominada a los Grammy Latinos del 2017 en la categoría de artista revelación. En esta obra reinterpretan algunos cantes popularizados por reconocidos intérpretes flamencos como Manuel Vallejo, Manolo Caracol y La Niña de los Peines, convertidos en canciones. Curiosamente, la canción “I see a darkness”, de Bonnie “Prince” Billy, la pieza menos flamenca, fue el punto de partida que terminó por arrancar la colaboración, que supuso dos años de trabajo para el disco²³.

En Los Ángeles, cada canción del álbum se relaciona con un palo diferente del flamenco que, salvo en contadas ocasiones, ha olvidado sus principales características musicales, quedando únicamente la letra original de cada uno:

en seguiriyas (“De plata”), en alegrías (“Si tú supieras compañero”), fandangos (“Que se muere que se muere”) y fandanguillos (“Por castigarme tan fuerte”), tangos con y sin tientos (“Por mi puerta no lo pasen”, “Catalina”), tarantas y malagueñas (“Día 14 de abril”, “Nos quedamos solitos”), la saeta (“El redentor”) y hasta palos de “ida y vuelta” como la milonga (“La hija de Juan Simón”) o la guajira (“Te venero”) (Hernandez Moran, 2018)

Desde su concepción, el álbum presenta numerosos elementos sonoros que configuran su estética musical desde la propia producción, como es el tratamiento de la voz a través de grandes reverberaciones, la presencia de elementos parafonográficos²⁴ y las estrategias que evocan la grabación analógica, los filtros o la búsqueda del minimalismo a través de la repetición de estructuras instrumentales y timbres. En esta ocasión Refree prescinde de la guitarra eléctrica y experimenta con las posibilidades sonoras de la guitarra flamenca²⁵.

Un ejemplo de ello es la canción “De plata”, pista número dos y segundo sencillo de *Los Ángeles*. En esta ocasión, Rosalía reinterpreta libremente una letra de seguriya grabada por Manolo Caracol²⁶, seguida de una seguriya de cambio interpretada por Manolo Frenegal²⁷. Un gran *ostinato* que no descansa durante el desarrollo de toda la pieza introduce la canción, como si de un mantra se tratase, y recoge la voz cargada de reverb. Desde el comienzo, el ritmo armónico reproduce el compás de peteneras o guajiras en el modo flamenco de fa#, lo que nos puede llevar a pensar que puede ser una acción intencionada o una confusión en la asimilación de los acentos del compás de seguriya:

23 En 2015, Refree y Rosalía realizaron un concierto en el marco del Ornitofest cuya propuesta sonora es diametralmente opuesta al resultado de su posterior proyecto discográfico en colaboración, pero que guarda una estrecha relación con lo que luego han desarrollado en sus respectivas carreras (Ornitorrincos, 2015).

24 Siguiendo a Lacasse en García-Peinazo, este recurso se presenta como “el característico ruido presente en un fonograma que no emplease en estudio una reducción de ruido, lo cual evoca a este contexto de lo ‘antiguo’” (2021, p. 220).

25 A partir de este trabajo discográfico, suele acompañarle una guitarra flamenca de Guitarras Ramírez, a la vez que mantiene una relación con sus constructores a modo de *endoser*, una estrategia comercial muy común practicada por las grandes marcas de guitarras eléctricas. En su disco *La otra mitad* (tak:til, 2018) le dedica tres temas a esta marca de guitarras. Escúchese en: <https://refree-taktil.bandcamp.com/album/la-otra-mitad>

26 En Manolo Caracol, *Magna antología del cante flamenco vol. III* (Parlophone Music Spain, 2008), pista nº 6.

27 En Manolo Frenegal, *Magna antología del cante flamenco vol. III* (Parlophone Music Spain, 2008), pista nº 5.



Figura 4. Fragmento de “De plata” de Rosalía y Raül Refree, 00:00 – 00:04 [transcripción propia].

En esta pieza, el músico barcelonés usa una guitarra flamenca (como instrumento, supuestamente, organológicamente diferente a otras guitarras) emulando más que nunca la intención que pueda tener la interpretación de un género derivado del rock sobre una guitarra eléctrica, a través de abruptos cambios dinámicos alcanzados por el instrumento. De igual forma, también advertimos el recurso de repetición como elemento compositivo en otras canciones, como “Que se muere y se muere” y “Te venero”. En el siguiente espectrograma puede apreciarse el tratamiento de la voz mediante efectos, mientras que la base instrumental se mantiene prácticamente estable a lo largo de toda la canción, lo que es observable en las transientes. Además, se destaca cómo la voz de Rosalía es enfatizada mediante el uso de filtros y distorsión para realzar su presencia y sibilancia en momentos específicos:

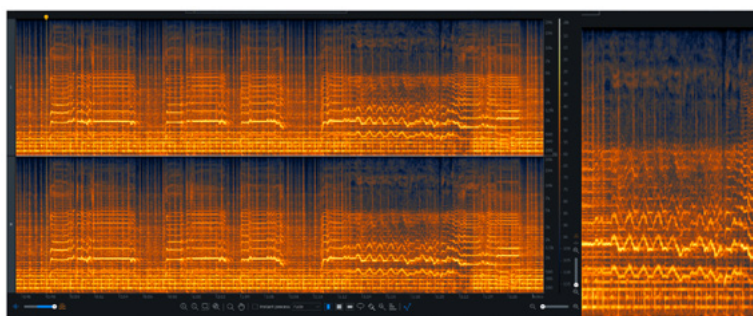


Figura 5. Espectrograma de Plata y detalle de la voz aislada en el que puede apreciarse el uso de filtros para enfatizar frecuencias agudas, 0:46-1:30

En “Catalina”, pista número cuatro de *Los Ángeles* y presentada como sencillo anticipado en octubre de 2016, reinterpretan una pieza que el cantautor sevillano Manuel Vallejo grabó en el año 1926, acompañado a la guitarra por Miguel Borull²⁸. Unos tangos en tonalidad menor, cuya configuración armónica es característica de estilos como los tangos de Málaga (tangos de La Repompa) y Triana (tangos del Titi), entre otros. Concretamente, la versión grabada por Raül Refree y Rosalía, en fa# menor, concluye con la interpretación del “Testamento gitano”²⁹, un tango gaditano popularizado en la década de los 40 por Miguel de Molina. Aprovechando la concordancia armónica entre ambas piezas, se anexa una al término de la otra desde un nuevo espacio marcado por la “tecnostalgia”, donde se evoca una estética sonora *lo-fi* (*low fidelity*, baja fidelidad) a modo de grabación casera, con micrófo-

28 En Manuel Vallejo, *Manuel Vallejo: Copa pavón y llave de oro del cante* (Sonifolk, 2011), pista nº 9.

29 En Miguel de Molina, *Los números uno del pop español 1940* (Lama Rama, 2011), pista nº 18.

nos alejados de la fuente y recogiendo el contexto de la sala, y con mucha menos definición en las altas frecuencias:

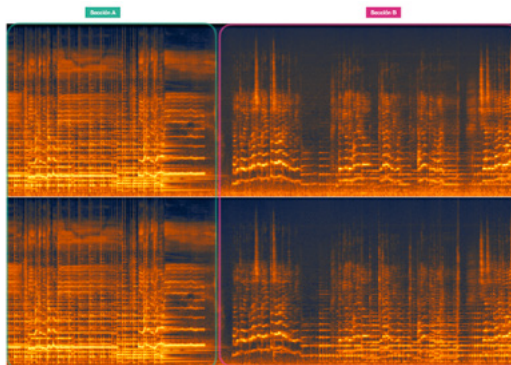


Figura 6. Espectrograma de “Catalina”, 2:00-2:25.

Aunque es de noche fue publicado en noviembre de 2017 en formato *single*. Esta pieza, no incluida en su disco de debut de *Los Ángeles*, conforma uno de los sencillos más exitosos del comienzo de su carrera. De nuevo, el encargado de la producción y la música es Raül Refree, poniendo de relieve cómo la sombra de Enrique Morente es alargada en su trayectoria (Fellone y Ruiz, 2022). Esta obra homónima es una versión de unos tangos que popularizó el cantaor granadino, publicados en su disco *Cruz y Luna* (Zafiro, 1983). En él musicalizó poemas de San Juan de la Cruz con las guitarras de Enrique Melchor y Paco Cortés.

La versión de Rosalía se presenta junto a un videoclip con una estética muy marcada, característica de la artista (Rosalía, 2017). El video musical comienza con el sonido de un transistor o radio sintonizando, que introduce una frase musical de diez compases por tangos antes del ingreso de la voz. Este efecto no existe en la versión *single*, sino que es solo un recurso transmedia del videoclip, un elemento colocado para evocar este contexto de lo “antiguo” (García-Peinazo, 2021) y que el oyente debe relacionar con lo ortodoxo. De nuevo, una estética *lo-fi*, a su vez relacionada con la manera “de tocar más salvaje, incluso *punk*” (Bianciotto, 2018) que Refree defiende sobre las grabaciones de flamenco de principios de siglo XX y que relaciona, como hemos visto, con su manera de entender el movimiento *DIY*. Después del éxito mediático de *Los Ángeles*, surge el proyecto *Lina_Raül Refree* (Glitterbeat Records, 2020). A diferencia de los anteriores, este fue un encargo recibido por el productor a través del mánager de la cantante. Doce pistas que revisitan el repertorio de la fadista portuguesa Amália Rodrigues:

El hilo conductor sería la legendaria Amália Rodrigues, la reina del fado. “Ella fue mi inspiración desde que era una niña. La primera vez que escuché una de sus canciones fue en la voz de mi padre; después, en la de mi abuela”, cuenta. Una vez que encontraron “el concepto”, repitieron el modelo: ella cantaba y él improvisaba. Las ideas que están en el disco salieron el primer día. “No puedo disociar al artista del productor, quería una grabación con espacios grandes, que

ella no estuviera pegada al micrófono. El resultado debe remitir a canciones en las que la voz salga reforzada. La voz es lo que nos emociona. La voz es intimidatoria y yo juego a favor de que eso crezca” (Castilla, 2019).

Para este trabajo, Refree utilizó la misma estrategia que con el disco *Los Ángeles*: restringirse el acceso a las versiones originales para abordarlas desprovisto de ideas preconcebidas. El disco fue grabado en Atlantico Blue Studios en Lisboa y mezclado en Estudios Calamar. Esta vez, desecha la guitarra como instrumento principal –e instrumento por antonomasia de género–, y la cambia por teclados y sintetizadores mayoritariamente analógicos: piano, armonio, Fender Rhodes, Hohner Clavinet, MiniMoog, Novation Peak, Roland Jupiter 6, Synthesizer y Sequential Circuits Pro One. A diferencia de los trabajos anteriores no es producido por una *major* como Universal, sino por el sello Glitterbeat Records, que tiene un planteamiento cercano a la etiqueta comercial *world music*³⁰.

Podemos encontrar un tratamiento y una actitud más experimental, vehiculada a través de la música electrónica y ejemplificada en temas como “Destino”, donde el protagonismo de los sintetizadores y una construcción más minimalista eleva la voz al primer plano de la mezcla. En “Os meus olhos são dois círios” encontramos una de las pocas canciones donde la pista de la voz se presenta tratada electrónicamente, en este caso cargada de *delay*, y acompañada de una atmósfera de *drone* con efectos de retroalimentación de guitarra eléctrica. Por último, como ocurrió en el disco junto con Rosalía, la pista final de la obra, “Voz Amalália de nós”, rompe con la tímbrica principal del conjunto y utiliza una guitarra clásica de manera más tradicional.

Destaca el uso del *drone* en temas como “Destino” y “Maldiçao”. En “Destino” con un *drone* grave que oscila mediante un LFO (oscilador de baja frecuencia) y va añadiendo armónicos mediante el uso de la resonancia del filtro y osciladores, a medida que avanza la canción. En “Maldiçao” puede apreciarse claramente cómo la canción está constituida por un sintetizador, probablemente un Minimoog, que sostiene la nota acompañando a la melodía (Fig. 7). En la imagen pueden apreciarse las bajadas de tono realizadas con el *pitch wheel* (Fig. 8). En ambos temas se usa un teclado (piano y Fender Rhodes respectivamente) para complementar la armonía y añadir un elemento contrastante a la voz y el *drone*. Este es un recurso similar al que hemos señalado en temas como “Puerto Montt está temblando”.

30 Pese a las problemáticas que este término acarrea dentro de la musicología, este sello tiene una orientación marcada hacia la edición de un catálogo que denominan “Global Sound”: <https://glitterbeat.com/about-2/>

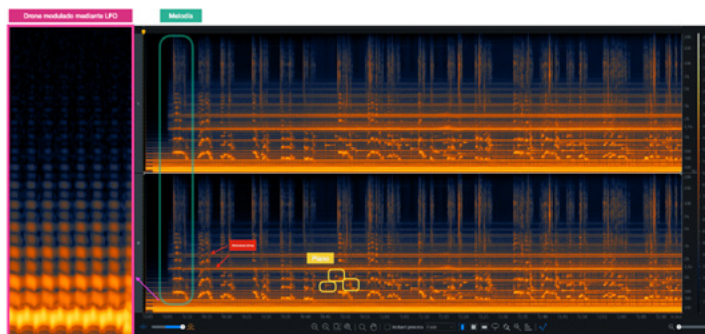


Figura 7. Espectrograma de “Destino” con el bajo oscilando en detalle, 0:00-2:10.

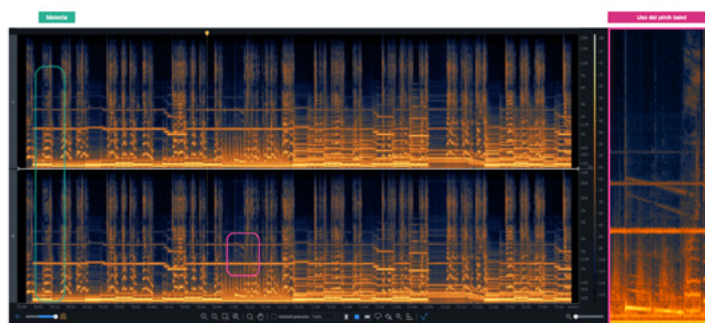


Figura 8. Espectrograma de “Maldição” y uso del pitch wheel en detalle, 0:00-2:45.

Lina_Refree posiblemente no haya tenido tanta repercusión mediática como los discos con Sílvia Pérez Cruz y Rosalía, pero sí que es representativo de la evolución de Refree, imprescindible para entender su giro hacia circuitos de la música contemporánea y experimental, representado en su último disco *El espacio entre* (Glitterbeat/tak:til, 2023)³¹. Una travesía sonora que puede verse recogida en su sesión para la radio KEXP en el Festival Trans Musicales 2023, donde, junto a Núria Andorrà, conjugaron un concierto para piano, *samplers*, guitarra flamenca, vibráfono y percusión (KEXP, 2024).

Conclusiones

La carrera artística de Raül Refree como músico y productor es, en gran medida, resultado de un contexto de profundos cambios en la industria discográfica de finales de los años 90 y principios de los 2000. En un contexto proclive a difuminar los límites entre roles técnicos y creativos, se comprueba cómo el productor ha adquirido una mayor influencia en los procesos artísticos y en la definición del producto final, otorgándole, en este caso, un reconocido estatus en la industria musical nacional e internacional.

A lo largo de su trayectoria, Refree ha explorado constantemente un diálogo entre lo acústico y lo eléctrico, lo tradicional y lo experimental, y entre lo analógico y lo digital. Una tendencia, marcada por etapas, que ha hecho evolucionar su estilo hacia producciones cada

31 Disponible en Bandcamp: <https://refree-taktil.bandcamp.com/album/el-espacio-entre>

vez más complejas y minimalistas, con un enfoque en el tratamiento de las texturas y los timbres cada vez más refinados y la presencia de planteamientos conceptuales que van más allá de lo puramente musical. Este enfoque le ha permitido desarrollar un lenguaje sonoro propio, como si de una signatura sónica se tratase (Davis, 2009), que integra la creación de atmósferas sonoras con otros elementos tímbricos frecuentes y que han pasado a formar parte de su propio estilo como músico y productor.

Otra parte significativa de su evolución es su trabajo como compositor para audiovisuales; un área que no ha sido abordada con detenimiento durante presente artículo, pero que constituye un campo de estudio relevante y merecería un análisis exhaustivo en futuras investigaciones. A su vez, su trabajo previo como crítico musical también le ha ofrecido una visión general sobre el panorama actual de la música. Esto ha quedado reflejado tanto en sus entrevistas como en la propia gestión de su carrera artística, encontrando un balance discursivo único entre el *mainstream* y la escena independiente y experimental.

La trayectoria de Refree ejemplifica la figura del músico perteneciente a la generación *DIY* y sus contradicciones constantes dentro de la industria musical desde la primera década de los 2000 hasta la actualidad. Por un lado, destacan las posibilidades del estudio personal y la producción *in the box* para llevar a cabo una producción artística de alto nivel; por otro lado, se enfrenta el uso del LP como forma de articular discursos narrativos en un contexto marcado por la desaparición del formato físico y la disminución de la influencia de los agentes tradicionales.

En conclusión, Refree es representante de una generación de músicos-productores que, vinculados en origen a la escena alternativa, se han beneficiado de este contexto y las posibilidades propiciadas por la autoproducción, la cultura *DIY* y la “democratización tecnológica” para extender sus horizontes sonoros. Reivindicado por figuras de la industria *mainstream*, pero, a la vez, manteniendo la imagen de músico independiente, vanguardista y alternativo. Ha logrado desarrollar un estilo de producción y un imaginario sonoro personal caracterizado por el equilibrio entre la producción acústica y la creación de atmósferas a través de procesadores de audio, una tendencia formal hacia el minimalismo, el tratamiento de las texturas sonoras y un particular uso de los timbres que reflejan la colaboración entre artistas y productor de manera reposada, utilizando el propio estudio como artefacto de composición. Una posición privilegiada dentro de la industria musical actual.

Referencias

- Arjona, A. (2023, 31 de marzo). Sílvia Pérez Cruz contesta a Refree: “Se está apropiando de algo que no le pertenece solo a él”. *Vanity Fair*. <https://www.revistavanityfair.es/articulos/silvia-perez-cruz-contesta-a-refree-se-esta-apropiando-de-algo-que-no-le-pertenece-solo-a-el>
- Barrera Ramírez, F. (2014). *Hibridación, globalización y tecnología: Flamenco y música Indie en Andalucía (1977-2012)* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/34210>
- Barrera Ramírez, F. (2017). Un ejemplo de oxímoron en música: El “indie” en España, una escena comercial. *Cuadernos de música iberoamericana*, 30, 169-178. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6349862>
- Batalla, V. (2020, 20 de septiembre). Refree: “Los discos con Sílvia Pérez Cruz, Rosalía y Lina son como una trilogía personal”. Parisbnc Cultura/Culture. <https://www.paris-barcelona.com/es/refree-los-discos-con-silvia-perez-cruz-rosalia-y-lina-son-como-una-trilogia-personal/>
- Bates, E. (2020). “Recording Studios Since 1970.” En: S. Zagorski-Thomas y A. Bourbon, *The Bloomsbury Handbook of Music Production* (pp. 125-139). Bloomsbury Academic
- Bennett, S. (2019). *Modern Records, Maverick Methods: Technology and Process in Popular Music Record Production 1978-2000*. Bloomsbury.
- Bianciotto, J. (2018, 23 de febrero). Raül Fernández “Refree”: “Cantar bien no significa nada”. *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180228/entrevista-raul-fernandez-refree-rosalia-palau-guitar-bcn-6657972>
- Brøvig-Hanssen, R. (2018). Listening To or Through Technology: Opaque and Transparent Mediation. En S. Bennett y E. Bates (Eds.), *Critical Approaches to the Production of Music and Sound* (pp. 195-210). Bloomsbury. <https://www.duo.uio.no/handle/10852/59906>
- Burgess, R. J. (2013). *The Art of Music Production: The Theory and Practice*. Oxford University Press.
- Burgess, R. J. (2014). *The History of Music Production*. Oxford University Press.
- Castilla, A. (2019, 14 de julio). Raül Refree & Lina: Fado con toque electrónico. *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/07/11/eps/1562848094_329953.html
- Cervezas Alhambra. (2022, 26 de septiembre). *Maestros del Tiempo – Capítulo 1: La música de raíz – Raül Refree*. [Vídeo] YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EVZmDiELeqo>
- Davis, R. (2009). Creative Ownership and the Case of the Sonic Signature or, ‘I’m listening to this record and wondering whodunit?’. *Journal on the Art of Record Production*. <https://www.arpjournal.com/asarpwp/creative-ownership-and-the-case-of-the-sonic-signature-or-%E2%80%98i%E2%80%99m-listening-to-this-record-and-wondering-whodunit%E2%80%99/>
- DeFlamenco. (2017, 1 de abril). *Rocío Márquez presenta «Firmamento» su nuevo disco*. DeFlamenco. <https://www.deflamenco.com/revista/noticias/rocio-marquez-presenta-firmamento-su-nuevo-disco-1.html>
- Espiga, P. (2020). La construcción de la imagen del estudio de grabación tradicional. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 15(2), 226-246.
- Esteban, C. F. (s. f.). Refree. La Fonoteca. <https://lafonoteca.net/grupo/refree/>
- Faure-Carvalho, A. y Gustems-Carnicer, J. (2020). En busca del sonido Made in Barcelona. *Opus*, 26(3), 1-17. <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/181593/1/705558.pdf>
- Fellone, U. y Ruiz, R. de la P. (2022). Escrito a Máquina. Las grietas del legado de Enrique Morente en las músicas populares urbana En P. Ordóñez (Ed.), *Estamos vivos de milagro: 10 años después de Morente* (pp. 197-222). Universidad de Granada.
- Fernández, D. (2014, 23 de enero). Refree: “Els artistes no hem de perdre mai una actitud punk”. Surt de Casa. <https://surtdecasa.cat/camp/musica/refree-els-artistes-no-hem-de-perdre-mai-una-actitud-punk>
- Fernández Rego, F. (s. f.). *Corn Flakes*. La Fonoteca. <https://lafonoteca.net/grupo/corn-flakes/>
- Forbes. (2020, 1 de septiembre). Los 100 españoles más creativos en los negocios. *Forbes España*. <http://forbes.es/listas/74452/los-100-espanoles-mas-creativos-en-el-mundo-de-los-negocios/>
- García-Peinazo, D. (2021). ¿Popular Music Studies en la investigación sobre flamenco? De los (des)encuentros epistemológicos al análisis musical en la canción grabada y la transfonografía. *Anuario Musical*, 76, 207-225. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.10>
- Guillén, R. (2013, 24 de abril). *Kiko Veneno / Sensación térmica*. Jnsp. <https://jenesaispop.com/2013/04/24/141323/kiko-veneno-sensacion-termica/>
- Hernandez Moran, M. (2018, 1 de noviembre). “Los Ángeles”, el inicio de la travesía de Rosalía hacia “El Mal Querer”. CiberCOM. <https://cibercom.es/los-angeles-el-inicio-de-la-travesia-de-rosalia-hacia-el-mal-querer/>
- Hoy por Hoy (2022, 16 de mayo). *Grabando una canción con Raül Refree y Maestro Espada*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=vCWqZ9VYSVg>
- imagin. (2022, 14 de abril). *imaginCafé | Relatos Sonoros: “Experimentación y raíces” con Raül Refree*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=lrKNtjsfdjw>

- Joana “Jo” Puig Jodar (2014, 7 de julio). *Sílvia Pérez Cruz i Raül Fernández Miró. Puerto Montt está temblando. Vida Festival. 5/7/2014*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VaKWcgzOkSM>
- Junio Granja, F. (2023, 23 de junio). *El taller de l'ESMUC: Raül Refree*. Sonograma Magazine. <https://sonograma.org/2023/06/taller-de-lesmuc-raul-refree/>
- Katz, M. (2004). *Capturing sound: How technology has changed music* (Rev. ed). University of California Press.
- KEXP (2024, 1 de marzo). *Refree - Full Performance (Live on KEXP)*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y1NNMXy4BbM&t=24s>
- Lacasse, S. (2018). Toward a Model of Transphonography. En L. Burns y S. Lacasse (Eds.), *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music* (pp. 9-60). University of Michigan Press.
- Limón, J. (2022). *Limón. Memorias de un productor musical*. Debate.
- López Cano, R. (2017). *Música dispersa: Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Musikeon Books.
- Moorefield, V. (2005). *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music*. MIT Press.
- Ordóñez Eslava, P. (2019). Elogio de la apropiación. Prácticas impuras, flamenco y creación contemporánea. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, 95-114. <https://doi.org/10.5209/cmib.65529>
- Ordóñez Eslava, P. (2020a). *Apología de lo impuro. Contramemoria y f[r]icción en el Flamenco contemporáneo*. Asociación Española de Organizaciones de Festivales (CIOFF).
- Ordóñez Eslava, P. (2020b). Música en la nueva era disruptiva. Entre la creación total y la remezcla infinita. *Revista Universitaria de Cultura*, 23, 68-73. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/19529/68.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Ornitórrincos (2014, 26 de mayo). *Mitad Raül Fernández Refree Mitad Rosalía #ornitofest 2015*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Z4sWqLOh398> <https://www.youtube.com/watch?v=Z4sWqLOh398>
- Pérez Marín, D. (2021, 16 de enero). *Diez años sin Morente y su legado sigue iluminando a toda una generación*. MondoSonoro. <https://www.mondosonoro.com/blog-musica/una-decada-sin-enrique-morente/>
- Pinch, T. y Reinecke, D. (2009). Technostalgia: How Old Gear Lives on in New Music. En K. Bijsterveld y J. van Dijck (Eds.), *Sound Souvenirs* (pp. 152-166). Amsterdam University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt45kf7f.15>
- Rosalía. (2017, 23 de noviembre). *Rosalía - Aunque Es De Noche*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6s-MQzPZ6IE>
- Sancho, X. (2023, 6 de mayo). El productor musical es la nueva estrella. *El País*. <https://elpais.com/babelia/2023-05-06/el-productor-musical-es-la-nueva-estrella.html>
- Scionti, I. M. (2017). *La guitarra flamenca: Tradición e innovación* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla. <https://idus.us.es/handle/11441/70047>
- Sterne, J. (2015). Space within Space: Artificial Reverb and the Detachable Echo. *Grey Room*, 60, 110-131. https://doi.org/10.1162/GREY_a_00177
- Steven Dressler. (2014, 6 de septiembre). *Brian Eno Lecture 1979 The Recording Studio As A Compositional Tool Lecture*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=E1vuhJC6A28>
- Taosa, M. (2017a, 10 de mayo). *Niño de Elche en “Suena Guernica”: la fragilidad de lo cotidiano*. RTVE. <http://www.rtve.es/radio/20170510/suena-guernica-nino-elche/1542760.shtml>
- Taosa, M. (2017b, 18 de abril). *Rosalía & Refree en “Suena Guernica”: la conexión visceral*. RTVE. <https://www.rtve.es/radio/20170418/suena-guernica-rosalia-refree/1525045.shtml>
- Viana, I. (2017, 18 de abril). *Refree: “¿Miedo al flamenco? Los guitarristas de Pepe Marchena eran punkis”*. ABC Blogs. <https://abcblogs.abc.es/silencio-por-favor/artistas/refree-rosalia-angeles.html>
- Watson, A. (2014). *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio* (1a ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203728260>
- Yuste, J. (2017, 15 de febrero). *Rosalía y Refree, al flamenco por el punk*. El Español. https://www.elespanol.com/el-cultural/escenarios/20170215/rosalia-refree-flamenco-punk/193981553_0.html
- Zentralmedia, (2021, 14 de julio). *Zentralmedia Channel 2 # Entrevista a Raül Refree con Arturia Pigments*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_lQQyaQd-LE

En memòria de Philip Tagg (1944-2024)

El musicòleg britànic Philip Tagg, figura central dels estudis de música popular urbana i membre del Comitè Científic d'aquesta revista, va morir el passat mes de maig a Liverpool. Jordi Roquer González, musicòleg i director de JoSSIT, i la musicòloga xilena Laura Jordán González escriuen sobre la seva figura i el seu llegat a una i altra banda de l'Atlàntic.

Philip Tagg, un llegat imprescindible per a la musicologia actual

Jordi Roquer González

Universitat Autònoma de Barcelona

jordi.roquer@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0002-6245-8143>

La mort de Philip Tagg ha deixat un buit profund en el món de la musicologia i els estudis sobre música popular. Les seves aportacions no només han transformat l'àmbit acadèmic, sinó que també han redefinit la manera en què concebem i estudiem la música en la vida quotidiana. Tagg va ser una veu fonamental per a aquells que, des de les diverses branques de la musicologia, miraven d'enderrocar les barreres entre les músiques de tradició acadèmica i les músiques populars, subratllant la importància d'entendre el seu context social, cultural i polític, i contribuint a la seva inclusió en l'acadèmia actual. El veritable segell distintiu de la seva carrera va ser el seu profund interès per la música popular, un camp que, fins a les dècades dels setanta i vuitanta del segle passat, era vist amb cert menyspreu pels acadèmics tradicionals. Amb el seu enfocament inclusiu i crític, va argumentar que la música popular mereixia el mateix rigor acadèmic que la música clàssica o qualsevol pretesa "alta cultura sonora". A través d'estudis detallats de cançons de pop, rock i música de cinema, va demostrar com aquestes formes musicals no només reflectien, sinó que també influïen profundament en les societats en què es creaven. En aquest sentit, la seva tasca va ser revolucionària, ja que va obrir les portes a una nova generació d'investigadors que van veure en la música popular un camp ric per a l'anàlisi.

Sens dubte, és en l'esfera metodològica on Tagg va obrir més vies cap a camins poc conreats anteriorment, però de gran rellevància. El seu aparell teòric, que hibrida l'anàlisi musical amb la semiòtica i la teoria de l'audiovisual, representa un conjunt d'eines d'altíssim valor per superar les mancances evidents del formalisme encara imperant en l'àmbit acadèmic. Un dels seus consells habituals per al professorat universitari era deixar que els estudiants verbalitzessin allò que escoltaven més enllà dels paràmetres notacionals normatius (melodia, harmonia, ritme...), convidant-los a utilitzar lliurement la metàfora. Aquesta, entesa per Tagg com una via imprescindible per sortir dels encorsetats models analítics hegemònics, oferia una nova manera d'aproximar-se a la comprensió musical. En aquest sentit, la seva obra *Music's Meanings* (Tagg, 2013) és un compendi que sintetitza bona part de la seva filosofia i aparell analític, i es conforma com un dels textos fonamentals en el camp de la semiòtica musical moderna. Desmarcant-se d'una tradició semiòtica molt centrada en els repertoris de la música "clàssica", la seva estratègia per entendre el so musical aportà una paleta de recursos mai vista. A més d'oferir eines d'alt valor operatiu, Tagg tam-

bé proporcionava una consigna clara i concisa per a entendre qualsevol procés de semiosi: “Per què i com, qui comunica què a qui i amb quin efecte?”, una frase complexa però que, ben aplicada al costat del seu model, deixa poc marge a l’atzar.

També resulten molt rellevants les seves aportacions al voltant del concepte de musema, entès com la unitat mínima de significat musical, similar a com un morfema actua com a unitat mínima de significat en lingüística. Tot i que el terme va ser força discutit (i en ocasions desacreditat) per la seva aparent connotació referencialista, les tesis de Tagg, influenciades per les de Charles Seeger (1960), situen el musema en una doble dependència contextual que li atorga una major operativitat: Tagg defensava que tot procés de comunicació sonora està inserit en un context determinat, i això fa que alguns elements estructurals de la música puguin ser portadors de significat de manera contundent. Això, encara més evident en un mitjà audiovisual, permet que els sons siguin referenciats amb altres inputs comunicatius, com ara les imatges. Seguint amb les seves contribucions epistemològiques, també són dignes de menció els anomenats “paràmetres no convencionals de l’expressió musical” (Tagg, 2011/2016; 2012 i 2017), que representen una autèntica revolució per a aquells interessats en l’anàlisi del discurs sonor de les músiques de la segona meitat del segle XX. El seu model permet abordar, des d’un ancoratge acadèmic, la semàntica dels efectes de producció, sovint del tot intencionals, obrint la possibilitat d’analitzar un ventall de recursos que fins llavors no disposaven d’eines analítiques específiques. Per tant, Tagg va contribuir a l’anàlisi d’elements no notacionals, cobrint una mancança fonamental de la musicologia moderna. Entre les qüestions que el seu model permet abordar de manera operativa, hi trobem camps que cobreixen nous interessos tant de la sociologia de la música com de l’anàlisi sonora: des de les relacions entre distorsió i masculinitat (Tagg, 2011/2016), fins a les propietats semàntiques d’efectes com el *flanger*, el *phaser*, el *delay* o la compressió de dinàmica (Roquer et al., 2015; Roquer, 2018). Aquests efectes de producció, que van néixer a mitjans del segle XX com a eines correctives, han esdevingut eines creatives que han generat un interès altíssim dins la comunitat acadèmica. Donat que la creació artística sempre va, comprensiblement, uns anys per davant del seu abordatge acadèmic, la tasca de Tagg ha estat clau per escurçar el decalatge entre el que passa en el món de l’art i la seva inclusió en els programes universitaris.

Més enllà de les seves publicacions, Tagg també va ser un pedagog dedicat i la seva influència en el camp de l’ensenyament de la musicologia és innegable. Va iniciar la seva carrera acadèmica a l’Escola de Música Popular i Jazz de Göteborg, per tornar temps després al Regne Unit, on va estar molts anys fent de professor a la Universitat de Liverpool. D’allà va anar al Canadà, a Montreal, on impartí classes fins a la jubilació. Des de la docència sempre va defensar una aproximació crítica a la música, animant els seus estudiants a qüestionar les estructures de poder darrere de les indústries musicals i a analitzar la música en el seu context social. Tagg va promoure la democratització de l’estudi musical, defensant que la música popular és tan digna d’anàlisi com qualsevol altra. També va ser un dels primers a utilitzar la

tecnologia digital en l'ensenyament de la musicologia, creant recursos didàctics en línia que encara avui són utilitzats. La seva web (<https://tagg.org/index.html>), plena de recursos audiovisuals gratuïts, és un autèntic tresor per a aquells que desitgen entendre la seva profunda contribució al coneixement de les músiques populars i els seus entorns socioculturals. El llegat de Philip Tagg redefineix els límits de la musicologia, aportant noves eines per estudiar la música en els mitjans i la cultura popular, deixant una petjada profunda i ampliant els horitzons acadèmics per a futures generacions d'investigadors. En aquest sentit, la seva desaparició no és només la pèrdua d'un acadèmic brillant, sinó d'un pensador revolucionari que ens va ensenyar a escoltar i entendre la música d'una manera completament nova.

Tagg, la música y la política¹

Laura Jordán González

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

laura.jordan@pucv.cl

<https://orcid.org/0000-0002-2306-6868>

Desde la muerte de Philip Tagg en mayo de 2024, tuve varios impulsos de escritura. En mi primera comunicación pública, tímido obituario en redes sociales, quise retratar aspectos de mi experiencia privada como estudiante durante mi formación en la maestría en la Université de Montréal. Conocí a Phil en el VI Congreso de IASPM-AL en La Habana, el año 2006, donde deslumbró a nuestra audiencia con su análisis del motivo de “Intel Inside”. Confieso que nunca me había sentido particularmente interesada por el análisis musical ni menos por la semiótica, puesto que mi formación se había orientado a la musicología histórica y a los estudios estéticos. Lo que me encantó de Tagg fue la manera en que llevaba la política a todas las dimensiones de su performance académica y, más tarde también sabría, a otras dimensiones de su vida personal.

Tagg fue un hombre, me atrevo a decir, atravesado por las experiencias de la Guerra Fría, que vivió desplazándose por varios países (su Inglaterra natal, Suecia y Canadá, donde lo pillé en ese momento de nuestras vidas) con una convicción socialista ineludible. Su casa y sus videos de “edutenimiento” estaban plagados de signos marxistas, que le divertían al mismo tiempo que las ideas que representaban le provocaban ferviente entusiasmo.

Durante parte de la dictadura de Pinochet en Chile, Phil vivía en Suecia y participó de acciones de solidaridad con la resistencia chilena. Su afecto por ese pueblo se expresó en su libro *Fernando the Flute* (Tagg, 1981), donde muestra cómo se configuran sentidos en torno al sonido de una quena andina que, aunque imitada por otro sonido de flauta, lograba vehicular de manera contradictoria las tragedias del terrorismo de Estado en América del Sur, las resignificaciones de los instrumentos latinoamericanos, la desaparición y la circulación de personas en exilio. Recién pudo visitar nuestro país el año 2013, cuando reunimos fuerzas con Rodrigo Torres, profesor de la Universidad de Chile, para tener a Tagg por fin ante las y los estudiantes del postgrado en musicología. Siento que puedo percibir la emoción de Phil en las fotos que se tomó en lo alto del Cerro Santa Lucía, en esa ciudad locamente neoliberal que es hoy Santiago, pero que guarda tantas capas de significados vibrantes y contradictorios, entre ellos la esperanza de un país socialista.

Philip Tagg no tenía ningún miedo en abordar su trabajo académico desde la crítica políti-

¹ Una primera versión de este texto fue leída en el homenaje a Philip Tagg que se realizó el 25 de septiembre de 2024 en la ciudad de Recife, Brasil, en el contexto del XVI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL).

ca, una crítica feroz que lo conminó a desarrollar sus ideas y producciones científicas en buena parte al margen de la academia. Sus videos educativos y gran parte de su creación escrita era subida permanentemente a su web (<https://tagg.org/index.html>), desde donde compartía casi gratuitamente su trabajo. Ya que despreciaba la explotación y precarización de los trabajadores, se negaba a comercializar sus libros a través de grandes compañías conocidas por su maltrato laboral, como se nota en la reseña que él mismo escribió para su *Music's Meanings* (Tagg, 2013) en el sitio de Amazon.com.

Tal vez cansado o simplemente desinteresado en la revisión de pares ciegos, estandarizada en nuestro medio, Philip se dedicó en las últimas décadas a escribir y reescribir sus libros, basándose en un conocimiento acumulado y una capacidad de generar relaciones a través de contextos aparentemente inconexos. En vez de seguir el modelo de la avidez abarcadora pero jerarquizante del proyecto moderno ilustrado, creo que Philip Tagg absorbía los conocimientos (especialmente sonoros y musicales) de cualquier parte del mundo con poca o ninguna fascinación exotista. Con una mezcla de internacionalismo, conciencia de clase y sentido no cristiano de la igual dignidad entre quienes forman la humanidad, se relacionaba llanamente y sin aspavientos con investigadores de distintos lugares del mundo, aprendiendo distintos idiomas para comunicar y escuchar más fielmente. A pesar de haber desarrollado una persona pública extravagante y notoria, desaprobaba los estrellatos académicos y me consta que peleó infructuosamente para ser relevado, luego de su jubilación en Montreal, por algún investigador local que él consideraba totalmente idóneo para tomar su puesto, aun sin las credenciales de una figura famosa.

Pienso que a la base de sus teorías reside un potente impulso antiautoritario que lo puso a veces en posiciones conflictivas, al tener que defender la inclusión de la música en los estudios musicales y en los estudios sobre música (dos campos que él consideraba diferenciadamente). Vocalizó así un discurso que a algunas personas les habrá parecido conservador, en un contexto en que el giro aural, el giro afectivo o cualquier otro nuevo enfoque que se impone como nueva moda ya había prescindido de ese objeto casi anticuado que seguimos llamando música. El reclamo de Phil, me parece a mí, no era un gesto trasnochado ni un berrinche para mantener un campo de especialidad en vigencia. Si leemos en diagonal sus distintas producciones, encontraremos sucesivas argumentaciones y llamados a la acción para resolver un problema que, concuerdo con él, sigue pendiente. Los conocimientos musicales, siempre contextualizados, situados histórica y geográficamente, merecen tomarse en cuenta como conocimientos válidos, descriptibles, analizables, contestables. Los conocimientos musicales, que abogaba especialmente en el dominio estésico (es decir, de la percepción), no eran propiedad exclusiva de los musos, de los músicos y músicas. Parte de su enfado y hartazgo con las instituciones tenía que ver con la incapacidad de estos espacios oficiales de educación e investigación de reconocer la relevancia impresionante de la música para la vida de la gran mayoría de las personas. Él se preguntaba insistentemente: si aprendemos a descifrar y analizar las publicidades, los discursos verbales y los

diseños visuales, ¿por qué no se cultiva el saber acerca de los “mensajes” sonoros?, por ponerlo en los términos comunicativos que él utilizaba. No estaba interesado en conquistar un espacio de legitimidad para los profesionales de la música ni de la musicología, sino en tomar en serio ese aspecto transversal a la vida de las personas, cuya dimensión textual él percibía en constante cuestionamiento.

Philip Tagg intentó asiduamente disputar el sentido común que, a través de procesos de imperialismo, colonización y despojo, instaló no solamente un canon de obras, unas jerarquías de buena y mala música, sino también, como Philip Ewell (2023) ha criticado más recientemente, una batería de conceptos de teoría musical a todas luces imprecisos e injustos. Instaló varios debates epistemológicos, entre los que me resulta memorable su disputa del término “tonalidad”, no para designar el sistema armónico de la práctica común o el lenguaje escalar de una porción tan ínfima de la historia y de la población mundial, sino que para cualquier organización de tonos. Esta cuestión terminológica, según trató de argumentar en *Everyday Tonality* (Tagg, 2009) y en *Music's Meanings* (Tagg, 2013) tiene importantes implicancias en la manera en que las instituciones siguen excluyendo a una gran diversidad de saberes musicales bajo el supuesto de la existencia de una gran música, como ha discutido Juan Sebastián Ochoa (2016) para el contexto colombiano.

Philip Tagg no fue solamente uno de los fundadores de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Él fue uno de los investigadores más incisivos en promover y argumentar la urgencia de atender, asignar recursos y escuchar con seriedad profunda el saber musical tanto de los musos como de los no musos. Aun quienes no nos dedicamos a la semiótica o al análisis musical en su sentido más convencional deberíamos, me gustaría creer, sentirnos interpelados por el potente sentido político de su legado.

Referències

- Ewell, P. (2023). *On Music Theory, and Making Music More Welcoming for Everyone*. University of Michigan Press.
- Ochoa, J. S. (2016). Un análisis de los supuestos que subyacen a la educación musical universitaria en Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), 99-129.
- Roquer, J.; Martínez, S.; Badal, C. (2015). Queen's Snake: The Use of Audio Production Techniques as a Means to Semantic Extension in Queen's 'Was it All Worth it'. A E. Encabo (Ed.), *Reinventing Sound: Music and Audiovisual Culture* (pp. 29-42). Cambridge Scholars Publishing.
- Roquer, J. (2018). Sound hyperreality in popular music: On the influence of audio production in our sound expectations. A E. Encabo (Ed.), *Sound in motion: cinema, videogames, technology and audiences*, 1 ed. (pp. 16-40). Cambridge Scholars Publishing.
- Seeger, C. (1960). On the moods of a music-logic. *Journal of the American Musicological Society*, 13, 224-261. <http://dx.doi.org/10.2307/830257>
- Tagg, P. (1979). *Kojak. 50 seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, P. (1981). *Fernando the flute : analysis of affect in an Abba number which sold more than 10 000 000 pressings and was heard by over 100 000 000 people*. Göteborgs universitet, Musikvetenskapliga institutionen.
- Tagg, P. (2009). *Everyday Tonality: Towards a Tonal Theory of What Most People Hear*. Mass Media Scholar's Press.
- Tagg, P. (2011/2016, 4 gener). Buzz, roar, click, crash: Shaving, motorbikes and power chords. Vimeo. <https://vimeo.com/150627115>
- Tagg, P. (2013). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York and Huddersfield: Mass Media Music Scholars Press.

Ressenyes bibliogràfiques

Listening Devices. Music Media in the Pre-Digital Era,

de Jens Gerrit Papenburg
(2023, New York-London:
Bloomsbury Academic, 340 pp.)

Daniel Torras i Segura

TecnoCampus (UPF)

dtorras@tecnocampus.cat

<https://orcid.org/0000-0002-2639-3821>

Jens Gerrit Papenburg és des del 2019 professor i investigador en Musicologia i Estudis Sonors a la Universitat de Bonn. Format amb Peter Wicke a la Universitat Humboldt de Berlín, a la càtedra d'Història i Teoria de la Música Popular, Papenburg ha realitzat una fructífera trajectòria acadèmica per diverses universitats i institucions d'Alemanya. La seva tesi doctoral, defensada el 2004 amb els màxims honors, ja l'encamina i especialitza en la intersecció entre música popular, mitjans de comunicació i tecnologia, amb el títol de "Dispositius d'escolta. Mecanització de la percepció a través de la música rock i el pop" [*Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik*]. El professor Papenburg és també membre assessor de revistes acadèmiques com *Sound Studies. An Interdisciplinary Journal* (Routledge) o *Music & Sound* (Bloomsbury), i fou cofundador de la xarxa de recerca "Sound in Media Culture", que va donar origen al llibre *Sound as Popular Culture: A Research Companion* (Papenburg i Schulze, 2016).

En aquesta monografia, que beu directament del seu tema de tesi doctoral, Papenburg tracta els dispositius d'escolta com a elements absorbents del clima sociocultural i la tecnologia de cada període i, al mateix temps, com a impulsors o inductors de nous comportaments i de noves pràctiques i formats culturals. Encara que l'autor coincideix amb un plantejament immersiu i obert respecte a l'escolta de la música i els seus dispositius i condicionants, que seria el que promulguen autors com Sterne (2003) i la mateixa disciplina dels Estudis Sonors (*Sound Studies*), aquesta direcció recursiva dels dispositius –amb intervenció activa en la cultura de l'escolta– seria la visió més destacada de la monografia.

Amb aquest plantejament, els dispositius tan sols són l'epicentre i l'excusa per explicar la trama de relacions humanes, comercials, industrials i artístiques que s'han produït al voltant de l'escolta musical en els fenòmens més representatius, segons Papenburg, dels anys 40-60 del segle XX, que l'autor emmarca en la cultura del rock, i després dels anys 70-90, que caracteritza com a cultura disco i de club. El subtítol del llibre, "Mitjans musicals en l'era pre-digital", ja avisa oportunament que no ens endinsarem en el laberint digital. Tot i així, sovint hi ha breus mencions i referències que apunten a efectes o a la continuïtat en l'era digital dels elements centrals analitzats. De la mateixa manera, també se'n mencionen superficialment els orígens, potser amb una mica més d'èmfasi, per contextualitzar i explicar l'estat de la qüestió en els períodes seleccionats.

En una primera part Papenburg esbossa el marc teòric i els objectius de la monografia. La segona part, dividida en dos capítols, es centra en els entorns de la cultura del rock, destacant el format del *single*, l'LP i el *jukebox*. Finalment la tercera part, dedicada a la cultura disco i de club, presenta dos capítols més, on es tracten principalment el *single* de 12 polzades, el *maxi-sound* al *house* i al tecno, i els sistemes de sonorització de les discoteques durant aquest període. Tan sols aquest plantejament d'índex ja revela una rica varietat d'objectes d'estudi, que basculen entre aparells o màquines, formats, tècniques d'escolta i d'edició, o resultats de la combinació de diversos elements anteriors, incloent-hi fins i tot certs espais físics (com els espais semipúblics on es col·locaven els *jukeboxes* o les sales de les discoteques).

En la primera part, Papenburg defineix els dispositius d'escolta molt obertament, fet que explica la diversitat d'objectes d'estudi que abans hem exposat. Per a ell, un dispositiu d'escolta és un instrument “usat i utilitzat per la gent per escoltar amb o a través d'ell” (p. 5, traducció nostra ara i en endavant). Aquesta àmplia definició fins i tot podria obrir la porta a considerar la butaca de l'habitació de música com un dispositiu d'escolta, ja que “escoltem amb ella”, quan ens hi asseiem per gaudir d'un disc o un concert mediat. Aquest enfoc caricaturesc no és casualitat, ja que Papenburg fa un plantejament molt antropològic o etnomusicològic, sense gaire diferenciació inicial de la terminologia i procés tecnològic. Ell mateix comenta com a exemple que “la gent empra discs i arxius de so per escoltar música” (p. 5). Aquesta metonímia popularment funciona, tot i no ser estrictament precisa, ja que el que s'escolta realment són els transductors dels altaveus o auriculars que s'utilitzen: els discs o els arxius de so són únicament formats emmagatzemadors – formats que impliquen moltes conseqüències socials i estètiques, com magistralment il·lustrava Sterne (2006), però al cap i a la fi, formats i no dispositius. No es pot escoltar un disc únicament amb un disc, igual que no es pot escoltar únicament amb una butaca. El mateix autor comparteix i realitza unes línies més endavant aquesta argumentació (p. 6) i enriqueix llavors el concepte de dispositiu vinculant-lo a una simulació d'escolta o a un estil o tipus d'escolta, que al mateix temps es relaciona amb un coneixement sobre la fisiologia humana, la cultura de l'escolta i la societat en general. Els dispositius d'escolta, en el plantejament que fa Papenburg, són mediadors actius que afecten i modelen la mateixa escolta (i la cultura).

Aquesta, no gaire diferent de les tesis d'altres autors (Nowak, 2016; Katz, 2010), seria la primera de les cinc tesis que ens proposa l'autor com a marc conceptual. Els dispositius d'escolta són formes peculiars de modelar l'escolta. La segona idea apunta que els dispositius d'escolta afecten les materialitats de l'escolta en si mateixa i organitzen el fet d'escoltar com a tècnica cultural, incloent-hi llavors “objectes, artefactes, coses i actors no-humans” (p. 8). Com a tercera tesi, intentant esquivar el sonocentrisme, l'autor planteja que els dispositius d'escolta incorporen i són fruit tant de la història de l'escolta com de la història de la no-escolta, incloent-hi aquí diferents denominacions, com la història d'allò inaudible, els estudis de la sordesa (*Deaf Studies*), o els estudis del no-sonor (*Unsound Studies*). En tot cas, el punt interessant aquí és la contemplació d'un àmbit complementari –per no qualificar-lo d'oposat (Torràs i Segura, 2022) – però igualment influent per entendre l'escolta i els seus dispositius mediadors (p. 11).

La quarta tesi del llibre és la convicció de l'autor que els mateixos dispositius d'escolta constitueixen la música que escoltem, és a dir, els aparells (o formats, en el cas de Papenburg) mediadors són també elements constituents de la mateixa percepció psicoacústica musical. Papenburg argumenta a través dels exemples centrals de la monografia que els dispositius d'escolta actuen com a mediadors actius entre el subjecte que escolta i l'objecte d'escolta (p. 13). Fent ús d'aquesta idea, opta per no endinsar-se en el procés psicoacústic ni en l'acte d'escolta pròpiament.

Aquesta premissa comporta la cinquena i darrera tesi, que afirma que “els dispositius d’escolta gestionen l’escolta” (p. 17), en el sentit que escoltar música és ja un procés “controlable, gestionable”, des d’una perspectiva també empresarial o econòmica. Les conseqüències, oportunitats i condicionants econòmics són un dels punts forts dels exemples que planteja Papenburg, tots ubicats als Estats Units i en la centralitat del segle XX. El negoci es veu clarament i perfecta il·lustrat en cada component i característica tècnica i cultural dels dispositius que s’analitzen, com per exemple, la guerra industrial iniciada entre el *single* i l’LP.

El plantejament estructural és molt coherent i convincent ja que Papenburg, presentant estudis de casos molt ben documentats, va relacionant cada característica d’aquests casos amb les cinc tesis prèviament exposades. La rellevància i idoneïtat de les fonts documentals i la precisió de les dades que s’empren com a arguments, així com la contextualització, la claredat expositiva i la vinculació lògica dels continguts fan que, ja només per això, aquesta monografia sigui una gran aportació als estudis sonors i de la música popular.

Posteriorment al plantejament teòric, des d’una perspectiva àmplia –sociològica, etnomusicològica, estètica i econòmica– s’argumenten perfectament les diferents funcionalitats de l’LP, com a format d’audició i promotor de temes llargs, i del *single*, com a inductor d’un entorn menys privat, de l’escolta col·lectiva i de l’impuls de canviar de disc –i de tema– sovint i continuadament. El model de la concepció social de l’escolta de Frith (2017) hi encaixa perfectament. Papenburg mostra amb fonament les implicacions socials i estètiques de cadascuna d’aquestes pràctiques.

Aquest darrer format, el *single*, introdueix també la màquina comercial *jukebox*, que incorpora el concepte del consum instantani, amb canvi musical constant, temes breus i l’escolta en un àmbit semipúblic. Es consolida la monetització per a l’acte d’escolta i, potser el més important, s’instaura una successió de temes musicals, la concepció d’una llista de reproducció. Des d’aquí, s’apunta la ressonància que té aquest sistema *jukebox* en les plataformes virtuals de reproducció musical actuals i es mostra també l’origen –tecnològic i conceptual de màrqueting– del fet d’haver d’endreçar i classificar l’escolta, com ja apuntava anteriorment Burnett (1996). L’autor mostra aspectes legals, socials i industrials del tot rellevants.

El format del disc *single* de 12 polzades és una excusa perfecta per introduir nous estils estètics fruit d’aquesta disponibilitat de més espai i més definició de certes freqüències. Igualment, el format serveix per comentar les diferents formes de masterització i per ampliar l’escolta més enllà del so, l’escolta amb corporalitat, en els ambients de les discoteques i DJs dels anys 70. Tot aquest àmbit s’arrossega fins els anys 90 i l’escolta tàctil i els estils de *house* i tecno, diferenciats per la seva posició davant la masterització, com a creació o simplement com a transferència de sons. Aquí es deixa entreveure ja algun allunyament de la necessitat d’alta fidelitat, com comenta Guberman (2011).

Tot i el títol de *Listening Devices*, al final Papenburg potser el que menys tracta –o pel que menys serveix aquest llibre– és per esbrinar amb precisió la tecnologia dels dispositius, tot i que es fan mencions rellevants i pertinents a aspectes tècnics. Tampoc serveix per definir sistemàticament i objectiva l'acte d'escolta respecte a les relacions socio-espacials amb la tecnologia, és a dir, fenomenològicament; per exemple, què passa quan els fans escolten rock o ballen escoltant a la discoteca. De fet, ja apuntàvem en treballs anteriors que aquestes relacions entre dispositiu, espai, possibilitats d'escolta i oient –al marge de la possibilitat tecnològica interna de cada dispositiu– són les que menys han canviat i evolucionat en tota la història de l'escolta *mediada*, fins i tot contemplant l'era digital (Torràs i Segura, 2024).

L'edició de la monografia és en tapa dura, manejable i amb disseny senzill i efectiu que facilita la lectura. Ara bé, si el volum inclou poc més de 330 pàgines, en realitat el text com a tal és la meitat, unes 173 pàgines, mentre que la resta són notes (quasi 100 pàgines!), referències i índex de termes. L'excés de notes –que no faciliten en aquest cas una lectura lineal– fa pensar que les aportacions de la monografia provenen de treballs acadèmics anteriors (tal i com podria acreditar la trajectòria acadèmica de l'autor), sense gaire filtratge previ de les notes de peu (algunes notes amb més de dues pàgines de llargada!). Les notes, entenent-les com un element optatiu i complementari, potser haurien estat més funcionals al peu de cada pàgina per afavorir una continuïtat de lectura d'aquells lectors interessats en els detalls. Tanmateix, això és tan sols una nimietat considerant la interessant aportació teòrica del conjunt d'aquest treball.

Referències

- Burnett, Robert (1996). *The Global Jukebox*. Routledge.
- Frith, Simon (2017). "More Than Meets the Ear: On Listening as a Social Practice." A. H. Barlow, Helen i Rowland, David (Eds.), *Listening to Music: People, Practices and Experiences*. The Open University. <https://ledbooks.org/proceedings2017>.
- Guberman, Daniel (2011). "Post-Fidelity: A New Age of Music Consumption and Technological Innovation." *Journal of Popular Music Studies*, 23(4), 431-454. <https://doi.org/10.1111/j.1533-1598.2011.01305.x>
- Katz, Mark (2010). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. University of California Press.
- Nowak, Raphaël (2016). Music Listening Activities in the Digital Age: An Act of Cultural Participation Through Adequate Music. *Leonardo Music Journal*, 26, 20-23. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00961.
- Papenburg, Jens i Schulze, Holger (2016). *Sound as Popular Culture: A Research Companion*. MIT Press.
- Sterne, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press.
- Sterne, Jonathan (2006). The mp3 as Cultural Artifact. *New Media & Society*, 8 (5), 825-842. <https://doi.org/10.1177/1461444806067737>.
- Torràs i Segura, Daniel (2022). The Semiotic Square Applied to Silence. A New Attempt and Some Revelations. *The American Journal of Semiotics*, 38 (1/4), 91-113. <https://doi.org/10.5840/ajs202342082>.
- Torràs i Segura, Daniel (2024). Easiness and amount. Contribution of digitalization to the act of listening and its possibilities. *Digital Creativity*, 35 (2), 143-155. <https://doi.org/10.1080/14626268.2024.2339256>.

La escucha actual,

de Antonio Méndez Rubio

(2022, Madrid: Cátedra, 222 pp.)

Marta García Quiñones

TecnoCampus (UPF)

mgarciaq@tecnocampus.cat

<https://orcid.org/0000-0001-9540-1760>

Antonio Méndez Rubio, poeta y profesor de Comunicación en la Universidad de Valencia, es sobre todo conocido por haber acuñado la noción de “fascismo de baja intensidad”, que desarrolló en una serie de libros que llevan este concepto en el título (Méndez Rubio, 2015, 2017 y 2020). Con ella se refiere a la forma del fascismo contemporáneo que se ha infiltrado en los usos sociales, tecnológicos y culturales de nuestra vida cotidiana, y que se hace presente de una manera difusa y hasta a veces simpática. Un “fascismo ambiental”, como lo llama también, que tenemos tan interiorizado que nos cuesta reconocerlo, y que resulta por ello aún más insidioso. Méndez Rubio ha explorado sobre todo la dimensión visual de este fenómeno, pero ya en *Abordajes. Sobre comunicación y cultura* trataba de algunos aspectos auditivos, en especial en el capítulo dedicado a la “Política del ruido”, donde reflexionaba sobre las ideas de música y ruido, la “responsabilidad de la escucha” y las complejas relaciones entre ruido, transgresión y fascismo (Méndez Rubio, 2019, pp. 151-177). El campo de problemas que abre *La escucha actual* supera los límites del concepto de música para colocarse en una perspectiva comunicativa, donde lo sonoro es considerado en su dimensión social. Como Méndez Rubio explica en la Introducción, el uso del adjetivo “actual” aplicado a la escucha subraya su temporalidad, su anclaje en el presente, e incluso su vínculo con la acción. La referencia a la actualidad permite al autor moverse en una franja imprecisa de tiempo, que por las tecnologías y circunstancias que se mencionan (por ejemplo, la escucha con auriculares, las plataformas de *streaming* de música, las alusiones a una crisis de la escucha, etc.), puede corresponder con las últimas dos décadas del siglo pasado y las primeras de este. El libro se presenta, no obstante, como una llamada a la reflexión y a la acción, más que como un estudio de las circunstancias cambiantes de la escucha en la contemporaneidad, aunque ciertamente ofrece también numerosos datos, conceptos e ideas, que dan cuenta de un proceso de investigación, si no exhaustivo (tarea imposible), sí omnívoro y bien orientado. Su objetivo último es, como expresa el texto de contracubierta, “reivindicar la dimensión activa y participativa de la escucha en la comunicación audiovisual y, por supuesto, en la experiencia musical”. No obstante, Méndez Rubio amplía también las reflexiones sobre lo que podríamos llamar “el lado oscuro de la escucha”, para incluir las situaciones en que el diseño musical y sonoro del espacio cumple finalidades de control social. Ofrece también una crítica a la espectacularización de la escucha y, siguiendo a Michel Chion (1998), a la posición ancilar de la música respecto a la imagen en buena parte de las producciones audiovisuales contemporáneas.

Méndez Rubio parte de la convicción, que yo misma he defendido también, de que existe una deficiencia en la teorización de la escucha; una idea cierta aún, si se la compara con la visión, pero por suerte cada vez más cuestionable. La tarea que el autor lleva a cabo en *La escucha actual* y el conocimiento bibliográfico que la fundamenta dan prueba de ello. De hecho, en las dos últimas décadas hemos asistido a una verdadera explosión de títulos sobre el argumento – en particular en inglés, pero también en menor medida en otras lenguas europeas –, combinada con una tendencia a la especialización, que coloca las reflexiones

sobre un ámbito transdisciplinar como el de la escucha bajo etiquetas más o menos nuevas, como los estudios sonoros o la cultura auditiva. Méndez Rubio evita esta tentación y elabora su discurso en un tono ensayístico cercano a la reflexión filosófica, atendiendo a las dimensiones sonora, musical y lingüística de la escucha. La inclusión de la dimensión lingüística es una diferencia importante respecto a trabajos de inspiración más o menos fenomenológica, que proponen pensar la escucha (musical) desde el cuerpo, las percepciones y los afectos, y toman distancia respecto al lenguaje (por ejemplo, Eidsheim, 2015 o Voegelin, 2021).

En *La escucha actual* la prosa de Méndez Rubio se alimenta de referencias de filosofía, pero también de sociología, comunicación, musicología, lingüística, semiótica, historia, arte, crítica literaria, etc. Como el propio acto de escucha, el estudio de la escucha se presenta como un “lugar de cruce”, un *entre*, tal como plantea el primer capítulo del libro, “Hacia una de(s)limitación de la escucha”, que parte de la dependencia entre sonido, silencio y ruido para señalar las tensiones entre estos conceptos solo aparentemente bien delimitados. El autor propone luego una crítica a la separación saussuriana entre habla y lengua, y se acerca así a la noción de “juegos del lenguaje” elaborada por Wittgenstein, para reivindicar el papel de la escucha dentro de las actividades lingüísticas. Aun reconociendo la dificultad para trasladar estas reflexiones a la música, donde la relación entre signo y significado es notablemente compleja, considera que esta es también una característica de la función poética del lenguaje, que permite que en la escucha se desplieguen muchos sentidos posibles, y subraya la importancia en ambos del ritmo. En su defensa de la escucha como abertura a la alteridad y como límite sin límite, Méndez Rubio introduce la perspectiva de género y la condición subalterna como instancias de cuestionamiento crítico del “absolutismo epistemológico de la lingüística general”, y como formas de una escucha “que es ya una forma silenciosa de habla” (p. 49).

Partiendo de la reivindicación de una escucha activa, como “el acto de construir (de-, reconstruir) un *entre*, o *in-between*, o puente crítico y creativo” que “limite la tendencia a la totalización masiva del poder mercantil y tecnocrático neoliberal” (p. 52) en favor de intercambios más igualitarios, el segundo capítulo, “El oído social”, plantea una reflexión sobre la politización de la escucha musical. Aquí Méndez Rubio invoca las reflexiones de Christopher Small para deconstruir la escucha de la música como arte y abrazar la noción de *musicar* (*musicking*), entendida como actividad que incluiría también a las audiencias (Small, 1998). Frente a la supuesta transparencia de la sala de conciertos, Méndez Rubio propone examinar las *situaciones de escucha* para dar cuenta no solo de las intenciones inscritas en las músicas, sino de los sentidos que estas pueden adquirir en función de cómo y dónde se presenten y de cómo los oyentes las elaboren (p. 61). En contrapunto con los textos de Small, los escritos de Adorno sobre la música popular y la sociología de la música son ejemplo de cómo la asociación de una estética idealista y un deficiente enfoque sociológico fracasan en la tarea de explicar el valor político de la escucha musical, aunque el autor

no deje de reconocerles algunos méritos, como por ejemplo la denuncia de la *estandarización de la escucha* en los medios de comunicación (p. 77) (Adorno, 2009). En cualquier caso, la noción de escucha política por la que Méndez Rubio aboga representa una apertura en un sentido más horizontal y participativo.

El tercer capítulo, “La (no) escucha ambiental”, comienza abordando el uso de los auriculares para escuchar en el espacio público y la expansión de la escucha móvil, que según Méndez Rubio pueden estar contribuyendo a lo que denomina *normalización de la no-escucha*, en que “la escucha estaría resituándose en un no-lugar” precario y fragmentado (p. 88). En el caso de la escucha individualizada de música mediante auriculares, se trataría de una rotura de la dimensión comunicativa de la música, por separación del entorno. El caso contrario sería el de la presencia de música en espacios públicos, que facilita situaciones de escucha ambiental, de baja atención, o *escucha tabú*, como la califica el autor siguiendo a Franco Fabbri (2017). Aquí, como decíamos más arriba, se insertan sus reflexiones sobre las formas de control del *soundscape* contemporáneo como ejemplos de fascismo de baja intensidad (p. 111).

El cortometraje de René Clair *Entr’acte* (1924), experimento visual sin sonido pero que reclama la escucha, da título a un breve capítulo que reconduce el curso del libro. En él, junto a la noción de *situación de escucha* ya presentada, Méndez Rubio introduce la de *posición de escucha*, que “entra a componer el sentido del sonido, del mundo simbólico y real, en colaboración con los demás elementos sensoriales y situacionales que están en juego”. A su vez, la “articulación práctico-acústica de posición y situación” en función de factores situacionales y contextuales daría origen a determinados *esquemas de escucha*. Estos esquemas o “modos de producción de escucha preponderantes” en una sociedad moderna serían tres, según el autor: “la *escucha ambiental*, la *escucha masiva* y la *escucha clásica*” (p. 116). Habiendo ya dedicado un capítulo a la escucha ambiental, el siguiente se centra en la escucha masiva, que el autor sitúa entre el modo clásico y el ambiental, “como un aglutinante indiscriminado de ambas opciones”, pero que identifica con la escucha de los medios de comunicación de masas, sobre todo audiovisuales. Independientemente de cómo se valoren los esfuerzos por caracterizar modelos o períodos de predominio de ciertas formas de escucha, el capítulo dedicado a la escucha masiva es probablemente un tanto confuso, pues incluye desde la caja de música, como ejemplo de la cosificación de la música culta ya en la primera modernidad, hasta todas las formas de presencia de música en tecnologías y formatos audiovisuales. Sobre la audiovisión, como apuntaba antes, el autor se alinea con Chion (1998) al considerar que los modos de representación convencionales suelen supeditar la música al marco de interpretación que proporcionan las imágenes. Ante la espectacularización de los conciertos pop y el consumo habitual de música en forma de videoclip, ahora en plataformas como YouTube, Méndez Rubio llama a la “lucha por escuchar”, por hacer consciente lo que llega a nuestros oídos, y en general a nuestros sentidos.

El capítulo “La escucha clásica” ofrece una (por fuerza) brevísima síntesis de las condiciones históricas y postulados que llevaron a la consolidación del tipo de escucha que asociamos con la música clásica, desde finales del siglo XVIII, aunque el autor no obvia las conexiones de la música clásica con la escucha masiva, en particular en las bandas sonoras cinematográficas. Sin embargo, en este capítulo y en el libro se echa quizás de menos una reflexión sobre los efectos de la grabación tanto en la escucha como en el proceso de consolidación de un canon clásico de obras “que merecen ser escuchadas” (Chanan, 1995; Katz, 2004), y no bailadas, como observa Méndez Rubio (pp. 185-186).

El último capítulo, “Política de la audiofonía”, subraya la importancia de la escucha como experiencia que, incluso cuando es solitaria (como pasa a menudo), entra en diálogo con lo común, pues se puede entender “como un poner en práctica espaciamentos disponibles para la inseminación de lo nuevo” (p. 194). Esa disposición permite captar pulsiones y emociones incluso en las músicas que no están hechas para ser escuchadas, como las músicas de baile, y en géneros musicales minoritarios y radicales, que canalizan descontentos a menudo difíciles de verbalizar. Ante las formas de escucha “neotecnológica” de los sensores acústicos, móviles y asistentes virtuales presentes en nuestra vida cotidiana, que nos escuchan sin escucharnos, Méndez Rubio reivindica el acto de escuchar como “una quiebra o fractura o fisura de toda coraza, de toda cáscara” (p. 206), como una forma de antiautoritarismo.

Referencias

- Adorno, Theodor W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal.
- Chanan, Michael (1995). *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. Verso.
- Eidsheim, Nina Sun (2015). *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press.
- Chion, Michel (1998). *La audiovisión. (Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido)*. Paidós.
- Fabbri, Franco (2017). *L'ascolto tabù. Le musiche nello scontro globale*. Il Saggiatore.
- Katz, Mark (2004). *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. University of California Press.
- Méndez Rubio, Antonio (2015). (FBI). *Fascismo de baja intensidad*. La Vorágine.
- Méndez Rubio, Antonio (2017). *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad*. Grupo 5.
- Méndez Rubio, Antonio (2019). *Abordajes. Sobre comunicación y cultura*. Ediciones Universidad de La Frontera.
- Méndez Rubio, Antonio (2020). (FBI2). *Fascismo de baja intensidad*. (2ª ed. revisada, aumentada y ramificada). La Vorágine.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Voegelin, Salomé (2021). *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound* (ed. revisada). Bloomsbury.

Articles submitted to JoSSIT

JoSSIT publishes one online issue per year, excluding any special issues. Articles are always published in English, in a separate volume.

JoSSIT supports and encourages the free exchange of scientific information, and so access to its articles is unrestricted, instant and free of charge. Readers can order a printed copy for a fee, which contributes towards production costs.

Articles submitted to JoSSIT are selected through a blind peer review to ensure quality and clarity of content. During this process, academic experts in the area relevant to the article in question will review the content of the manuscript. The authors' identity will remain anonymous during this process, and authors will also be unaware of the identity of the reviewer assigned to their article.

The *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* is included in the following databases



The *Journal of Sound, Silence, Image and Technology* has been evaluated by



<https://jossit.tecnocampus.cat/>