

Materia sonora intensa: la disonancias de la disrupción

Fabián Videla Zavala / Fernando Abbott D.

Revista Rizoma

Palabras claves: escucha; sonido; pensamiento

Este breve texto no pretende concebirse como una unidad de sentido resuelta, muy al contrario, se trata del ejercicio abierto de posicionarse en el encuentro —siempre disonante— entre el pensar y el escuchar. Cabe advertir que no nos interesa aquí realizar una apropiación de los sonidos por parte del pensamiento, es decir, demarcarlos como lugares definibles o dispuestos en una trama de significados. Más bien, nos interesa incitarla experiencia inversa: desertar de la vieja idea de que — según una *racionalidad técnica*¹— el sonido será domesticado por el pensamiento y, en este desvío, posibilitar un sentido en una escucha al margen del orden y la tiranía de la visión.

Si a lo largo del curso de la historia la *obra de arte*² ha apuntado a su unidad, a su realización coronada en su forma museal, la *reproductibilidad técnica* del arte contemporáneo ha diluido los márgenes y pliegues de sus formas. El cine, siguiendo la hipótesis de Peter Szendy³,

¹Si damos énfasis a la *racionalidad técnica* las dificultades de precisar un pensamiento estético del sonido o, siguiendo al esteta Nicolás Bourriaud, *pensar la estética después del mp3* resulta problemático en la medida que la obra de arte comienza a definirse como una superficie de almacenamiento e inscripción.

² Para una aproximación a la teorización en torno a la noción de *obra de arte*, considérese el canónico texto de Martin Heidegger, *Arte y poesía* (México DF: FCE, 1997), pp. 35-92, y los respectivos comentarios y críticas, especialmente el realizado por Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger, la política del poema*, (Madrid: Trotta, 2007); como también Jean-Luc Nancy, “De la obra y de las obras”, en *La partición de las artes*, (Valencia: Pre-textos, 2013), pp.71-84.

³ Peter Szendy, *En lo profundo de un oído* (Santiago: Metales pesados, 2010).

habría instalado de manera irreversible la inadecuación entre el sonido y lo visual: ruidos y voces que no se conectan con imágenes o personajes, y viceversa, eximiendo al arte de tener que producir un sentido unívoco que se situaría en el cruce de ambos registros; por el contrario, el desarrollo de las técnicas audio-visuales ha permitido la posibilidad de experiencias inéditas en el plano sensible, permitiendo el “enrutamiento de los sentidos”⁴ en el espaciamiento siempre singular de un sonido liberado de su necesaria referencia a una imagen o idea rectora. En este marco, la proliferación de técnicas como el *data bending*, el que nos permite manipular archivos de audios y convertirlos en imagen —y viceversa—, vienen a señalar el difuso límite que emerge de la experiencia sonora. El *data bending*, en este sentido, interpela a la forma en que el pensamiento mismo se estructura. Si cierto arte ha pretendido entenderse como la traducción y materialización de ciertas ideas que serían inherentes a un principio del mundo (perdido, presente o por-venir)⁵, el sonido, en cambio, bajo ciertas condiciones y distorsiones opera como un vector de (a)significación de la forma que produce, desmarcándola de toda referencia a *idea* alguna y de todo *arché*, entendiéndose la obra de arte como un desvío y un rechazo a toda pretensión de unidad y totalización: antes que una obra clausurada, la práctica artística se encontraría en un permanente *desobramiento*⁶ de sí misma. La técnica sonora arrastra al pensamiento a los modos de su diseminación, multiplicándolo dislocándolo.

El vértigo del encuentro entre el pensar y el escuchar es, precisamente, la experiencia de su *afuera*, del quiebre de la mismidad propiciado por lo Otro: una obertura infinita hacia un sentir que vendría a poner en tela de juicio la idea de que la experiencia estética, de un modo u otro, colabora con aquel viejo y seductor monumento (o cementerio) llamado *cultura*⁷. Al contrario, la *zona*⁸ que abre la experiencia sonora corroe los cimientos de un arte que sería patrimonio de *lo humano*. Lo que se desea buscar aquí, por tanto, es el deponer la soberanía del pensamiento sobre la escucha, propiciando la entrada a un libre juego de intensidades y protocolos de experiencia⁹.

⁴ *Ibíd.*, p. 13.

⁵ En el sentido en que Groysha caracterizado, por ejemplo, al realismo y la monumentalidad soviética, véase Boris Groys, *Obra de arte total: Stalin* (Valencia: Pre-textos, 2009).

⁶ Para una aproximación al concepto del *désouevrement*, véase Jean-Luc Nancy, “De la obra y de las obras”, en *La partición de las artes* (Valencia: Pre-textos, 2013), pp.71-84.

⁷ Respecto a los resabios religiosos y metafísicos de la cultura, véase Maurice Blanchot, “Los grandes reductores”, en *La amistad*, (Madrid: Trotta, 2007), pp.62-72.

⁸ Referencia, por cierto, a los movimientos de enigma, apariciones y desapariciones que caracterizan *la zona* de Tarkovsky (*Stalker*, 1979).

⁹ En toda expresión artística convergen diversos elementos que componen una trama siempre heterogénea de fuerzas sensibles, materialidades e intensidades sin poder dar con ello una visión panorámica que delimite el descontrol sensible propio de las formas de expresión artísticas. En otras palabras, las manifestaciones

Esto implica una variedad de advertencias preliminares. En primer lugar, podemos preguntarnos si acaso la constelación sonora que nos envuelve necesariamente debe definirse en relación a un dominio de la subjetividad o, incluso, a un lenguaje soberano que los comprenda. Por el contrario, innumerables veces el arte sonoro nos ha trasladado a pensar la experiencia sonora como un encuentro disipado con respecto a la simbolización que este produce, es decir, donde el sonido conformaría un difuso plano anterior a toda formulación o significación del lenguaje. El escritor irlandés Samuel Beckett, para aproximarse al espesor de significación que rodea al lenguaje, nos proponía horadar agujeros en él para ver y escuchar lo que se mantenía imperceptible detrás suyo. De manera similar, la manipulación estética del sonido por parte del arte sonoro opera en una referencialidad que adquiere consistencia en ese ruido que comienza a *diferir* de nuestra habitual domesticación sensible del mundo. En otras palabras, el sonido desencadenado de su condición de significante: pura materia intensa dispuesta a su experimentación y alterada de su condición de lenguaje.

Esto nos traslada a identificar una segunda observación, que trata acerca de la enigmática opacidad que envuelve los sonidos. El encuentro entre el pensamiento y la escucha, siguiendo al filósofo francés Gilles Deleuze, se sostiene en la capacidad de hacer la radical diferencia entre los sonidos y las propiedades sonoras de las cosas¹⁰. Es decir, ese particular momento en que el sonido cesa de ser información y comienza a alterar —también, producir— *sentido*. Más aún, podríamos arriesgarnos a afirmar que la autonomía del arte sonoro —y con ello desprenderlo del ámbito codificado de la música— toma su goce en aquella distinción. Usualmente, al enfrentarse receptivamente con una obra de arte sonoro, se tiende a interrogar qué es eso que se escucha, cuál es su contenido o intención, y sin embargo, poco importa la identificación del sonido a sus fuentes de emisión pues, realmente, lo que se escucha no responde a una emanación sino a un *sistema de relaciones sensibles* que, justamente, vienen a reconfigurar las condiciones de lo sensible mismo. Es decir, nos enfrentamos a un *sonido desterritorializado*: pura *materia sonora intensa* en relación siempre con su propia abolición que se escapa a la significación, a la composición, al canto, al

artísticas se perciben como singularidades intersticiales en permanente tránsito. Esto ha llevado a pensar en la “particularidad” de cada obra artística no desde un sistema del pensamiento estabilizador, sino asumir la *potencia de deslizamiento* propia de las expresiones artísticas. No se tratará por tanto de cristalizar el significado de una obra, más bien todo parece apuntar a una lógica de multiplicidades de expresión. En ese sentido, el ejercicio de escritura sobre arte no consiste en imponer una unidad de sentido a la obra previa a su experimentación, sino en un dejarse alterar por parte de ésta.

¹⁰ Gilles Deleuze, “Vigésimo sexta serie”, en *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey, (Barcelona: Paidós, 1989), p.204.

habla. Sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de toda cadena de relaciones todavía demasiado significantes.

Según lo anterior podríamos identificar una primera *función política* del arte sonoro. Siguiendo a Jacques Rancière, el arte sonoro operaría en el nivel de la jerarquía del orden sensible, subvirtiendo *lo que se percibe* y las condiciones acerca de cómo se percibe lo que es percibido. El arte inaugura un espacio propio o, más aún, el arte se posiciona como una exterioridad respecto al discurso moderno que lo entendería como una expresión (entre otras) de un Espíritu y un Progreso. La disonancia de la materia sonora intensa pone en suspenso al arte del Hombre, del orden (ya sea terreno o celeste, originario o por ganar), ella vuelca a toda *identidad* hacia su imposibilidad: en la experiencia sonora el *ego* mismo se *desterritorializa*, se encuentra atravesado por un *devenir* que lo sustrae de su dominio. El arte sonoro se vuelve indefectiblemente político, en la medida en que trastorna la forma clásica del ser de la política: la representación, el conflicto, el acuerdo.

En el tiempo en que vivimos se presenta el horizonte de sentido de cada una de las épocas de la historia, con sus inocencias y sus incongruencias, frente a un pensamiento crítico que lo analizaría desde una distancia sin nostalgia, un pensamiento que recorrería los límites de la paulatina decadencia de Occidente, de la Metafísica, un pensamiento que expone como falso lo otrora verdadero, desplazando lo que alguna vez fue entendido como *principio* (arché), este pensamiento de carácter destructor –que denominamos *deconstrucción*– viene a ejercer en el plano teórico y filosófico lo que el arte sonoro habría ya trabajado en su propio registro: a saber, la impugnación de todo esquema de referencia de una obra (la obra de arte o la obra de la política) a una idea o Totalidad¹¹, y la liberación, en cambio, de un espacio de experimentación en donde lo fundamental se halla en el *encuentro*, lo azaroso, el juego de distancias, fuerzas y posibilidades que instala la inadecuación y la disonancia, es decir, la *diferencia*. El entendimiento de los seres, las obras y la experimentación de ellas, considerándolas en una finitud que no se adscribe a constelación cerrada de sentido alguna. En otras palabras, tanto el pensamiento de la deconstrucción, como la intensidad de la materia sonora disponen a la singularidad (del hombre, de sus obras, del arte) en el plano de una an-arquía del ser¹², emergiendo así el pensamiento y el arte

¹¹Respecto al concepto de la Totalidad, entendido como el afán de síntesis y reducción característico de la Metafísica occidental, el cual imposibilita un encuentro con lo Otro, véase Levinas, Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito*, (Salamanca: Sígueme, 2016); como también Emmanuel Levinas, *Ética e Infinito* (Madrid: Machado, 2015), pp. 63-70.

¹² Véase Reiner Schürmann, *El principio de anarquía. Heidegger y la cuestión del actuar* (Madrid: Arena, 2017).

escindidos de todo marco teológico o humanista y, en ese sentido, apareciendo como potencias disruptivas cuyo espesor aún está por escuchar.