



Artigo / Artículo / Article

El cultivo retórico de la escucha¹

Jorge Cardoso Filho

Universidade Federal do Recôncavo da Bahia e

Universidade Federal da Bahia, Brasil

cardosofilho.jorge@gmail.com

Resumen

Este artículo discute el modo en que, en la cultura contemporánea, los hábitos perceptivos pueden ser cultivados de forma relacionada con el ambiente sociocultural y técnico, específicamente en el campo de la escucha musical. Delimita su foco de investigación en las estrategias empleadas a fin de persuadir la escucha de algo y de un modo determinado, demostrando preocupación con la dimensión retórica actuante en el campo de la percepción musical. Apunta a la necesidad de entendimiento de los mecanismos por los cuales la escucha es formateada en relación con los géneros musicales, con las estrategias de mediatización y con los patrones de sensibilidad. Por fin, toma las estrategias empleadas en el proceso productivo de dos álbumes del género musical rock como ejemplos de actuación de esta retórica: el álbum *The Joshua Tree* (1987), de la banda irlandesa U2, y *Nevermind* (1991), de la banda estadounidense Nirvana.

Palabras clave: escucha, retórica, géneros musicales

O cultivo retórico da escuta

Resumo

Esse artigo discute o modo como, na cultura contemporânea, hábitos perceptivos podem ser cultivados de forma relacionada ao ambiente sociocultural e técnico, especificamente no campo da escuta musical. Delimita seu foco de investigação nas estratégias empregadas a fim de persuadir a escuta de algo de determinado modo, demonstrando preocupação com a dimensão retórica atuante no campo da percepção musical. Aponta a necessidade de entendimento dos mecanismos pelos quais a escuta é formatada na relação com os gêneros musicais, com as estratégias de midiatização e com os padrões de sensibilidade. Por fim, toma as estratégias

¹ Trabajo desarrollado con ayudas de la Convocatoria Universal del CNPq.



empregadas no processo produtivo de dois álbuns do gênero musical Rock como exemplos de atuação dessa retórica: o álbum *The Joshua Tree* (1987), da banda irlandesa U2, e *Nevermind* (1991), da banda estadunidense Nirvana.

Palavras-chave: escuta, retórica, gêneros musicais

The Rhetorical Cultivation of Listening

Abstract

This paper discusses how perceptual habits can be, in contemporary culture, cultivated in connection with social, cultural and technical environments, specifically in the musical listening field. It investigates the strategies employed to persuade listening to something in a certain way, thus expressing concern with the rhetorical dimension in the field of music perception. The paper demonstrates the necessity of understanding the mechanisms by which listening is formatted in relation to musical genres, mediatization strategies and sensible patterns. Finally, it takes the strategies employed in the production process of two albums of Rock as examples of this rhetorical dimension: the album *The Joshua Tree* (1987), from the Irish band U2, and *Nevermind* (1991), from the American band Nirvana.

Keywords: Listening, rhetoric, musical genres

Data de recepção / Fecha de recepción / Received: abril 2014

Data de aceitação / Fecha de aceptación / Acceptance date: mayo 2014

Data de publicação / Fecha de publicación / Release date: julio 2014



Enseñando a escuchar

En los cursos de historia de las tecnologías de la escucha suele narrarse un experimento interesante. Se trata de la propaganda hecha por la *Victor Gramophone* respecto a la calidad sonora que su producto (el gramófono) permitía experimentar. Según el discurso construido por esta compañía, tamaña era la calidad de la reproducción que sería posible “embaucar” a los oyentes de una ópera (al inicio del siglo XX) cambiando al intérprete real (de carne y hueso) por la reproducción mecanizada de su voz a partir del aparato que la compañía comercializaba. Es decir, los mismos patrones sonoros que los oyentes estaban acostumbrados a escuchar en la co-presencia, podrían ser escuchados mediante un gramófono. El objetivo de la propaganda era, de este modo, construir la idea de que la fidelidad de la grabación era tal que, posiblemente, ni siquiera los mismos oyentes notarían el cambio del cantante por el aparato sin poder ver cuál era la fuente sonora.

Es curioso que tal experimento esté fundamentado en una especie de indiscernibilidad que el oyente experimentaría en su relación con el sonido. Como si ya no pudiera definir si aquel sonido es “verdadero” (esto es, producido por un cantante que está ahí) o es un sonido reproducido mecánicamente, a través de la tecnología ofrecida por la *Victor Gramophone*. El discurso construido por la compañía sugiere, de este modo, que la percepción puede ser “engañada” por las tecnologías de reproducción disponibles, o, al menos, apunta a esa posibilidad.

Los discursos de propaganda de las técnicas de grabación y reproducción musicales retomaron frecuentemente este tipo de argumento. Los soportes de reproducción en vinilo, por ejemplo, se comercializaron como superiores al acetato en cuanto a capacidad de registro de las ondas sonoras. La grabación en mesas multicanales favorecería la construcción del sonido tal y como fue concebido por los artistas. A partir de las mesas digitales se podría tener acceso a lo que de hecho los músicos hubieran grabado en el estudio, sin crujidos ni ruidos externos (típicos de la grabación analógica). Puede pensarse, ciertamente, en otros ejemplos. Todavía hoy somos testigos de intensos debates sobre la fidelidad de reproducción que archivos como MP3 o WAV pueden ofrecer, o sobre las diferentes sensibilidades (de escucha) que se consolidan a partir del momento en que algunas prácticas se vuelven hegemónicas². De algún modo, este debate continúa siendo estimulante porque implica cambios no sólo tecnológicos y de sensibilidad, sino también en la articulación sistémica que se establece entre estas esferas y las demás esferas sociales. A medida que van recopilándose datos sobre estas transformaciones se insinúa, cada vez con mayor evidencia, una importante relación entre tecnologías (de grabación y

² El acompañamiento de este debate estuvo a cargo de Pedro Marra (Marra 2013: 20), quien demostró que la supuesta “batalla del volumen” en el campo musical es una especie de posicionamiento discursivo en el que los agentes sociales implicados deciden reducir o ampliar la dinámica sonora, dependiendo del género musical. “Es más benéfico para el resultado sónico de composiciones percutidas, como el pop, el hip hop y la electrónica, siendo utilizado, inclusive, de manera innovadora, como una estrategia de arreglo para diferenciar verso y refrán en canciones con poca variación melódica y armónica, como en ‘Telephone’, de Lady Gaga” (Marra 2013: 20).

reproducción), escucha y vectores organizativos presentes en las expresiones musicales de la cultura popular-masiva.

Tal articulación permite formular la cuestión de las varias formas en que la audición es formateada con el fin de favorecer la escucha de determinados timbres y/o instrumentos, instituyendo naturalezas técnicas diversas en cuanto a la sensibilidad. En un artículo sobre las transformaciones por las cuales pasa la voz captada y sintetizada mediante programas digitales, Thiago Soares (2013) se pregunta por el modo en que la experiencia de *el grano de la voz*, formulada por Roland Barthes (1986), cede lugar a lo que el autor denomina *píxel de la voz* en la música pop contemporánea. Una de las cuestiones a las que Soares parece referirse trata sobre el cambio del estatuto indicial de la voz, a través del grano o de la granulación, a otro de carácter semiótico (posiblemente, el símbolo) debido a la posibilidad de manipulación de la voz con las tecnologías digitales. Sería como afirmar que pocos conocen verdaderamente la voz de Britney Spears. Que aquello que estamos oyendo al escuchar un álbum de Britney no puede considerarse un índice de su cuerpo, dado que pasa por todo un proceso de sintetización digital que se adapta a un proyecto específico de espectáculo e interpretación del campo del pop. En este sentido, su estatuto se asemeja más al de un símbolo, cuya relación con su objeto de referencia es convencional.

Pienso que, si tomamos como horizonte de observación de estos fenómenos las constantes transformaciones en los valores infundidos en los modos de escucha, la cuestión que presenta Soares (2013) debe ser discutida considerándola menos una ruptura radical del modo en que se experimenta la voz en la música popular-masiva contemporánea y sí una más de las estrategias retóricas desarrolladas para evidenciar la escucha de ciertas cualidades sonoras y musicales, en detrimento de otras. De la misma forma que esta manipulación de la voz es una condición importante en el universo del pop, manipulaciones como el *overdub*, el *delay* y la manipulación de los sonidos de las guitarras para construir una sonoridad *vintage* son fundamentales en géneros como el reggae o el rock, por ejemplo.

Tales aspectos demuestran que, más allá de una fuerza inventiva fruto de la dimensión estética de la experiencia, hay también un importante vector de fuerza estabilizadora que impregna tales actos inventivos de un carácter impersonal y compartible, tensionándolos en la dirección de conformarlos como patrones. Es cada vez más clara la necesidad de pensar en este segundo vector de una manera más sistemática y organizada, a fin de establecer las relaciones entre las posibilidades abiertas por la experiencia estética y el cultivo de los hábitos perceptivos. En este sentido, se procura pensar en las estrategias utilizadas por los géneros musicales con el fin de persuadir la escucha de algo y de determinado modo, lo que explicita una preocupación de naturaleza retórica.

Un panorama sobre la retórica

En tanto que disciplina filosófica de la Antigüedad, la retórica se desarrolla como un campo de estudio cuyo principal objetivo es organizar el uso de los ornamentos, las dicciones y la calidad del material verbal empleado en los debates, en las discusiones e incluso en las lecciones. Es una disciplina cuya maestría ha sido atribuida a los grandes sofistas, dado que tenía

valor en la oratoria y en el arte de convencer. Platón consideraba la retórica de los sofistas como algo meramente técnico y, por eso, la rechazó en el diálogo *Gorgias*, mientras que la retórica verdadera, que sería una relación entre conocimiento, práctica y naturaleza, fue elogiada en el diálogo *Fedro*.

Para Aristóteles, la retórica tenía una función importante porque esta era la disciplina que articulaba los medios de persuasión disponibles en cada situación, sin limitarse a una única esfera de competencias. Proporcionaría reglas para el uso estratégico de los argumentos, en una dimensión tanto gramatical como estilística.

En la retórica aristotélica nos encontramos el saber como teoría, el saber como arte y el saber como ciencia; un saber teórico y un saber técnico, un saber artístico y un saber científico. En el tránsito de la antigua a la nueva retórica, naturalmente esta se transformó de arte de la comunicación persuasiva en ciencia hermenéutica de la interpretación. Su doble valor como arte y ciencia, como saber y modo de comunicar el saber, también hace de ella un instrumento mediante el cual podemos inventar, reinventar y solidificar nuestra propia educación³ (Alexandre Júnior 2005: 10).

Ese doble estatuto (arte y ciencia) le permite ocuparse de los principios y técnicas de comunicación. Comentando la importancia de la retórica, en su *Curso de Estética* (1994) Renato Barilli hace un interesante análisis de su función, en los escritos aristotélicos, a partir de la distinción perceptible de tipos de preocupación: los llamados libros *analíticos*, “en donde se examina cómo es posible deducir consecuencias indudables a partir de premisas tenidas como adquiridas⁴” (85). Los libros *tópicos*, en los cuales Aristóteles expone las premisas en duda y promueve un debate, conducido por especialistas, desde una perspectiva dialéctica. Y, finalmente, la preocupación por el discurso que tiene lugar en un espacio público y “se dirige a un auditorio de gente común, no especializada en estudios, tenemos el discurso retórico” (Barilli 1994: 85).

En este sentido, el autor señalará que una parte considerable de los problemas a que se enfrentan las disciplinas del campo de las Humanidades estaría situada entre la dialéctica y la Retórica, dado que cuestionan públicamente aspectos que van de lo político a valores estéticos, éticos y de derecho, buscando también movilizar a los interlocutores. El autor resume que son competencia de la retórica:

[...] todos los problemas de estilo, de ornamentación, pero a su vez también tiene voz en el capítulo relativo a la expresión de las emociones, a la dicción, al comportamiento en público. Al hilo de sus intereses se alcanza también la problemática de lo sublime, o de un fuerte sentir, trazando así una casuística de las emociones y de los afectos, del modo de producirlos y

³ “Na retórica aristotélica nós encontramos o saber como teoria, o saber como arte e o saber como ciência; um saber teórico e um saber técnico, um saber artístico e um saber científico. No trânsito da antiga para a nova retórica, ela naturalmente transformou-se de arte da comunicação persuasiva em ciência hermenéutica da interpretação. O seu duplo valor como arte e ciência, como saber e modo de comunicar o saber, faz dela também um instrumento mediante o qual podemos inventar, reinventar e solidificar a nossa própria educação”.

⁴ “Em que se examina como é possível deduzir conseqüências indubitáveis a partir de premissas tidas como adquiridas”.

controlarlos, en el orador y en el público⁵ (Barilli 1994: 22).

Durante la Edad Media, la retórica continúa destacándose en el campo de estudio de las artes y pasa a ser utilizada para mapear los diferentes géneros literarios emergentes. Debido a la falta de una clara distinción entre las artes ya canonizadas y las que surgieron de las prácticas cotidianas, se produjo un uso indiscriminado de la Retórica para analizar los variados oficios de la producción artística, caracterizando un movimiento de fusión entre las esferas de competencia de la Poética y de la retórica, que en los tratados aristotélicos habían sido separadas.

En la Modernidad, la retórica, como disciplina, se expande a partir de una esfera especial de competencias y pasa a ser considerada de una forma más amplia, volcándose sobre los medios de persuasión referidos a todos los objetos posibles, incluso a aquellos objetos del campo de la comunicación de masas. Campañas publicitarias, fotografías y discurso visual, por ejemplo, pasaron a ser fenómenos de interés de este abordaje (Ceriani 2004; Group M 2004), permitiendo la formulación de proposiciones como las de la retórica de las imágenes.

Fue Chaim Perelman (2008) quien emprendió esfuerzos en el sentido de construir una Nueva Retórica, amparada en Aristóteles y focalizada, sobre todo, en el arte de la argumentación. Según Barilli (1994), fue Perelman quien estableció una distinción entre el convencimiento, característico del discurso lógico-analítico, y la persuasión, característica del discurso retórico. Ésta solo apunta al convencimiento, pero no convence decisivamente, al contrario que aquella.

Perelman afirma que “desde que la comunicación intenta influenciar a una o más personas, orientar su pensamiento, excitar o calmar emociones, guiar sus acciones, pertenece al reino de la retórica⁶” (2008: 162). De este modo, sería necesario que la retórica estudiase los medios y los recursos por los cuales se genera la persuasión mediante el uso del lenguaje. Es importante destacar que al afirmar que esta persuasión se genera mediante “lenguaje” no se está afirmando que su naturaleza sea siempre lingüística. Los lenguajes musicales y cinematográficos, por ejemplo, no son lingüísticos, ni lo es el lenguaje corporal. Lidian con una materialidad específica y, por lo tanto, se componen de otros vínculos más allá de los establecidos entre significante y significado.

También Paul Valéry le concederá a la retórica una importante función en su curso de Poética. Importante para esta proposición es la articulación que hace Valéry entre retórica y géneros del hacer, articulación que se da a partir del momento en que la mentalidad prescriptiva de la retórica se vuelve regla.

Fue expresada en fórmulas precisas; la crítica se armó; y se siguió esta consecuencia paradójica, de que una disciplina de las artes, que oponía a los impulsos del artista dificultades racionales, conoció una grande y perdurable reputación a causa de la extrema facilidad que proporcionaba

⁵ “Todos os problemas do estilo, do ornamento, mas por sua vez, também tem voz no capítulo relativo à expressão das emoções, à dicção, ao comportamento em público. No fio dos seus interesses, atinge-se também a problemática do sublime, ou de um forte sentir, traçando assim uma casuística das emoções e dos afetos, do modo de os produzir e os controlar, no orador e no público”.

⁶ “Tão logo a comunicação tenta influenciar uma ou mais pessoas, orientar seu pensamento, excitar ou acalmar emoções, guiar suas ações, ela pertence ao reino da retórica”.

para el juicio y la clasificación de las obras, a través de la simple referencia a un código o a un canon bien definido⁷ (Valéry 2011: 196).

Los saberes sobre cualquier género de producción, por lo tanto, orientarían a quienes pretendieran producir bajo aquella rúbrica, de modo que ofrecerían una especie de “terreno seguro” para la confección de un objeto. El propio Valéry se sorprendía con la relativa duración de esas reglas –originalmente empíricas– en la formulación de discursos teóricos sobre la naturaleza de cualquier género del hacer. No obstante la sorpresa del pensador francés, las disciplinas de las artes, sobre todo las de matriz investigativa exclusivamente amparadas en el texto, contribuyeron a la consolidación de una comprensión del género como una categoría textual, pasible de identificación a partir de características inmanentes. Desde una perspectiva retórica, tal argumento inmanente encuentra poco eco, dado que la reivindicación de una preocupación por lo situacional (típico de la retórica) implica un giro contextual (trascendente) en la concepción de los “géneros del hacer” a los cuales Valéry se refería. Es cierto que los elementos textuales son imprescindibles al pensar en tales prácticas, pero no son elementos suficientes.

Una importante reserva que debe hacerse aquí se refiere al uso de la expresión “géneros del hacer”, importante tanto para Valéry como para nuestra concepción. Los géneros son considerados, aquí, como categorías culturales (Gomes 2011; Cardoso Filho 2012) y, por lo tanto, como convenciones dinámicas que se reconfiguran en la medida en que tienen lugar las experiencias. No son taxonomías, sino apropiaciones compartidas y reconocidas contextualmente. De ahí la necesaria articulación entre texto y contexto en la identificación de un determinado género cultural. Al interesarse tanto por el contenido como por la situación de cualquier enunciado, la retórica permite investigar, de este modo, los recursos empleados, en cada género musical, para persuadir la escucha de algo y de determinado modo, en detrimento de alguna otra cosa.

Estrategias retóricas (para la escucha)

Dos casos son presentados aquí para demostrar esta organización retórica de las formas de escucha. Son relatos de productores musicales, retirados de documentales de la serie *Classic Albums* (de la productora Eagle Vision), además de comentarios y entrevistas recopilados de biografías, artículos de periódicos y otros materiales, contemporáneos o no a las obras. La hipótesis es que al componer un conjunto de relatos oriundos de las más diversas formas de experiencia con la música, tenemos acceso a los vestigios de las estructuras que ordenan la escucha. Nos volcaremos aquí en las estrategias empleadas en los álbumes *Nevermind* (1991), de la banda norteamericana Nirvana, y *The Joshua Tree* (1987), de la banda irlandesa U2.

Para identificar las estrategias retóricas que operan en el contexto de escucha de un determinado álbum es necesario articular tanto una perspectiva de inspiración más estructuralista

⁷ “Ela foi expressa em fórmulas precisas; a crítica se armou; e seguiu-se esta consequência paradoxal, de que uma disciplina das artes, que opunha aos impulsos do artista dificuldades racionais, conheceu uma grande e durável reputação por causa da extrema facilidade que ela fornecia para o julgamento e a classificação das obras, através da simples referência a um código ou um cânone bem definido”.

del estudio de la música (sobre todo aquellas inspiradas en la musicología y la semiótica) como los abordajes fenomenológicos (como los de la etnomusicología y la sociología), de modo que puedan ofrecerse respuestas más complejas sobre las relaciones de sentido y sensibilidad que emergen en la escucha de los distintos géneros musicales (incluyendo los hipercodificados).

Ciertamente, el rock es uno de esos géneros musicales cuyas estrategias de codificación se hallan disponibles en la cultura contemporánea de una forma bastante amplia. Incluso el simple uso de un instrumento como la guitarra eléctrica puede favorecer el reconocimiento de elementos del rock en expresiones musicales distintas (Waksman 1992). También la sensación de oír música “pesada” o “vibrante”, un sonido “lleno”, “vivo”, “saturado”. Todos están asociados al género, en diferentes estilos. La cuestión, por lo tanto, es identificar cómo esas sensaciones pueden ser estratégicamente construidas empleando ciertas operaciones retóricas.

The Joshua Tree, de la banda irlandesa U2, por ejemplo, es un álbum que fue lanzado en 1987 y que se configuró como uno de los grandes trabajos del rock de los años 80, junto con álbumes como *The Queen is Dead* (The Smiths) y *The Stone Roses* (The Stone Roses). Producido en un contexto de valorización del género rock y en la consolidación de su relación con la música pop, el álbum recolocó a U2 como una de las principales atracciones de la década de los 80. Fue grabado en los estudios Windmill Lane, en Irlanda, y tuvo como productores a dos importantes nombres de la música popular experimental: Daniel Lanois y Brian Eno.

Curiosamente, tanto los miembros de la banda como sus productores afirman que, en el período de lanzamiento de *The Joshua Tree*, la banda estaba aislada musicalmente. “Era la época del sintetizador pop y la llamada *new wave* no había cuajado demasiado en los EEUU, tal vez solo los Flock of Seagulls⁸” (Clayton *apud* U2 2002), de modo que la banda no creía en el encaje de su producto en aquel escenario musical. Aun así, U2 hacía bastantes giras a principios de los años 80, sobre todo a partir de los discos *War* (1983) y *The Unforgettable Fire* (1984), lo que les permitió desarrollar un estilo de “rock de arena”, característico de sus espectáculos, en la propia grabación de los álbumes⁹. Bono Vox era una especie de *showman*, que, en aquella época, hizo que la banda fuera más avanzada en términos de espectáculo en vivo que en la producción de discos. Ciertamente por esta característica, existía un desafío en el campo de la producción que Eno y Lanois se encargarían de explotar.

Nosotros podemos proponer experimentos e ideas sobre las cuales la banda, por tocar en vivo, tiene opiniones diferentes. Nosotros no tocamos en vivo, hacer discos es algo diferente. Pero para una banda como U2 sería un error hacer un álbum con una sola canción que no pueda ser tocada en un escenario. Sería complicado. Era lo que yo discutía por entonces¹⁰ (Eno *apud* U2

⁸ “It was the time of synthesizer pop and I think new wave as the Americans refer to it hadn’t really hit in America but I think maybe A Flock of Seagulls were around”.

⁹ En las presentaciones del grupo, los estadios enormes y abarrotados eran de lo más común, lo que demandaba estrategias de interacción cada vez más sofisticadas para mantener ese tipo de vectorialización retórica en el ámbito de las grabaciones de sus álbumes. En este sentido, se volvió común en los discos de U2 crear esa sensación de música “vibrante” y llena de voces reconstituyendo los refranes de músicas clásicas, como “One” o “Pride (In the Name of Love)”.

¹⁰ “We are able to push for experiments and for ideas. They might have a different attitude as a live playing band. We don’t have to perform them. That’s OK I think, making records is something different but for a band like U2 it would be a mistake to do a whole album of those, so we made a whole album with not a single song they could play

2002).

En *The Joshua Tree* hubo, por lo tanto, un intento de construir mecanismos de interacción mediante el uso de vocales y estribillos como una apoteosis emocional de la interpretación. Canciones como “Where the Streets Have no Name”, “With or Without You”, “Bullet the Blue Sky” o incluso “I Still Haven’t Found What I’m Looking For” ponen en evidencia este parámetro interactivo. Este recurso es perceptible en la propia canción, pero también a partir del siguiente fragmento:

Cuando cantas al límite de la voz y transmites una emoción, terminas por hacerlo en vivo. Vas elevando el tono porque los tonos altos se proyectan hacia las grandes audiencias. Y eso es maravilloso. Poca gente alcanza ese tono. Es un gran don. Me encanta esa voz [...] Eso fue antes de que Bono adoptase el *falseto*. Hoy en día él es muy bueno en eso. Eso es una voz llena¹¹ (Lanois *apud* U2 2002).

Eso significa decir que las canciones del álbum se componen para preparar al oyente para esa voz llena, para el estribillo (y para la primacía de la voz) como un apogeo, un momento máximo de participación a través del canto. Daniel Lanois hace esta afirmación al comentar fragmentos de la grabación de “I Still Haven’t Found What I’m Looking For”, una canción con estructura musical de gospel, que tradicionalmente envuelve la implicación de la audiencia mediante el canto y el cuerpo. En este sentido, la estrategia retórica empleada aquí se propone suscitar en el público este tipo de interacción. En cambio, en su comentario sobre las opciones elegidas en “Running to Stand Still”, por otro lado, Lanois toma un rumbo más introspectivo y demuestra cómo algunos elementos de la producción se usan apenas para darles una función ambiental en la canción y, por ello, es necesario que queden ocultos a la percepción inmediata del oyente.

En *The Joshua Tree* yo tocaba ese estilo de guitarra rasgada. Como guitarra, este tipo de técnica no llama demasiado la atención. Es, otra vez, un tipo de sonido que uno esconde detrás y solo da un colorido. En el disco hay buenos momentos en vivo. *Running to Stand Still* es uno de ellos [...] Es lo que, en este disco, le da presencia a la interpretación¹² (Lanois *apud* U2 2002).

Esa presencia se constituye, de algún modo, mediante esos elementos escondidos durante la producción del disco. Aunque no sean evidentes para un oído desentrenado, son fundamentales para el tipo de experiencia que algunas canciones parecen querer suscitar, como

on stage. I was kind of arguing for at the time”.

¹¹ “When you sing at the top of your range the emotion comes through and nine times out of ten you end up doing that live. You bring things up in key because higher keys project to, you know, to a big audience, but there’s something wonderful about it, you know?! Not many people can sing in that register. It’s just pushing the envelope. I love this vocal [...] This is before Bono hit on the falsetto, he’s very good at that these days so this is like full open voice”.

¹² “On *The Joshua Tree* I would play this certain style of we’d call it the scrape guitar, where it doesn’t really draw attention to itself as a guitar this is a sort of technique, you know. And again it’s more a sound to hide in the background and just offers some colour. There’s some lovely live moments on that record on the *Joshua Tree*, like *Running to Stand Still* for example [...] I think that’s what people feel on that record, you know, it’s really a presence of performance”.

“Exit”, “Mothers of the Disappeared” y la propia “Running to Stand Still”. Si retomamos aquí la idea de Barilli acerca de la naturaleza del discurso retórico, percibimos que se trata exactamente de una estrategia que se dirige a un público común y no especializado en estudios musicales, pero que sería capaz de percibir esas sutilezas a partir de la *presencia*¹³ de ciertos efectos, aunque sea incapaz de reconocerlos.

Puedo señalar aquí dos estrategias: evidenciar y esconder. Las voces llenas, el sonido abierto, el rock de arena para grandes audiencias, son producidos mediante el “evidenciar”. Retóricamente es necesario hacer de esta estrategia de interacción un punto central de la propuesta del álbum. La atmósfera ambiente, el color de la canción, la presencia en la interpretación son producidos mediante el “esconder”, es decir, vuelvo reticentes y diluidos los recursos que posibilitan la emergencia de esos efectos. En este caso específico, con todo, estamos lidiando con elementos que son “evidenciados” o “escondidos” según la competencia de los músicos y/o productores, lo que podría contribuir a la formulación de argumentos sobre la autenticidad y la originalidad de estas manipulaciones, situación esta diferente de aquella indicada por Soares (2013) al referirse a Britney Spears o Lana del Rey, por ejemplo.

Veamos, entonces, otro ejemplo en el cual las manipulaciones son fundamentales para la amplitud de audiencia de un disco y que podrían considerarse, por lo tanto, tan inauténticas como las transformaciones en las voces de iconos de la música pop: el álbum *Nevermind*, de la banda norteamericana Nirvana. Este álbum fue lanzado en 1991 por una todavía desconocida banda de Aberdeen, al noroeste de los EEUU. En aquella ocasión, el modo esquematizado con que la industria fonográfica estaba conduciendo el terreno musical favorecía la percepción de un panorama, también sin perspectivas, de bandas caricatura que eran rápidamente asimiladas por alguna grabadora importante y se sometían a sus dictámenes. El trayecto de Nirvana no coincide con ese modelo. Lo que inicialmente había sido una expresión de gueto *underground* (el *grunge*), ganó visibilidad *mainstream*, pero de un modo burlesco puso en evidencia los límites y las presiones que la industria fonográfica imponía.

Ya en el videoclip de la emblemática canción “Smells Like Teen Spirit” es posible percibir cómo (en tanto que público) somos retóricamente dirigidos a percibir una voz llena y viva, la del estribillo de la canción. La famosa estrofa “*herewe are now, entertain us*” fue grabada y duplicada, de modo que aquello que escuchamos en el álbum no es exactamente lo que se grabó en el estudio. Butch Vig, productor de *Nevermind*, señala: “[...] ahora viene Beavers. Es una de las primeras voces que añadimos, es la parte del “*hello hello*”. Se puede oír cómo crece en intensidad y transforma “*hello hello*” en “*how low how low*”. Explota en los acordes, fue fantástico¹⁴ (Vig *apud* Nirvana 2004).

¹³ Este es un importante concepto con el cual vengo trabajando a partir de las formulaciones de Hans Ulrich Gumbrecht (2004) y Martin Seel (2005). Este término tiene su origen en la expresión latina *aliquidprae-est*, que significa “algo está delante nuestro”. Difiere de la explicación de signo según San Agustín, *aliquidstat pro aliquo*, “algo ocupa el lugar de otra cosa”. La presencia se relaciona con lo que es espacialmente tangible, implicando efectos que están en movimiento a partir de una mayor o menor proximidad o intensidad (Gumbrecht 2004).

¹⁴ “Coming up here is the Beavers. It’s one of the first vocals we overdubbed, it’s the ‘hello, hello’ section. You can hear it building in intensity and he morphs the lyrics from ‘hello hello’ to ‘how low how low’. Explodes into the chords, it was fantastic”.

Llama la atención este añadido vocal al cual se refiere el productor. Consiste en duplicar parte de un verso de la canción con la finalidad de construir un clima vivo e intenso, con varias voces cantando ese verso. Esta técnica también se conoce como *overdubbing*. No se trata, en verdad, de una técnica inventada por esta banda, sino que fue constantemente usada en el campo de la música popular grabada desde los años 60. Este aspecto, incluso, confirma la tesis según la cual la escucha es formateada por parámetros técnicos y estéticos. Otras canciones del álbum donde hay voces duplicadas son “Something in the Way”, “Lithium”, “Polly” e “In Bloom”.

Ello implica que, aunque sea posible compartir la idea de que la música de Nirvana presenta una fuerza vital, con voces intensas y plenas, no podemos decir que estas características fueran propias de la voz de Kurt Cobain, vocalista y líder de la banda. No cabe duda que su voz tenía unas cualidades físicas, pero el efecto de plenitud se construye mediante recursos de producción como el *overdub*. Vig señala que Kurt Cobain era, incluso, reacio al uso de este recurso, pero que lo convenció citándole el hecho de que John Lennon, uno de los principales integrantes de los Beatles, habría sido uno de los usuarios de esta técnica.

Kurt duplicó la voz. A él, eso no le gustaba. Cuando se resistía, yo apelaba a John Lennon. Decía: “John Lennon lo hacía”. Y él lo aceptaba. [...] Claro que quedó bien y entonces pensamos que también podríamos doblar la voz de Dave. El sonido queda perfecto, un magnífico estribillo¹⁵ (Vig *apud* Nirvana 2004).

Es importante resaltar la valorización positiva de esta idea de las voces duplicadas. Aunque sea un recurso de producción y, por lo tanto, no esté vinculado ni a los músicos ni al productor, no hay aquí desvalorización alguna. Al contrario, abundantes son los elogios a esta técnica justamente por los resultados que permite alcanzar. Pienso que el valor expresado por el argumento final de Vig –“el sonido queda perfecto, un magnífico estribillo”– es sintomático de una escucha ya educada en los patrones cualitativos impuestos por una dimensión socio-técnica.

Más allá de tales estrategias, las propias elecciones dentro del proceso de grabación de *Nevermind* apuntan a peculiaridades que indican la valorización de una fuerza interpretativa de la banda. La primera de estas indicaciones es el hecho de que Butch Vig optara por grabar a la banda en vivo para posteriormente insertar las duplicaciones y efectos sonoros necesarios. Ahora bien, la grabación en vivo de los músicos concede una mejor captación de la intensidad de la banda y de la sinceridad de sus canciones, valores esenciales en la interpretación co-presencial.

Creo que por eso Kurt quería que el disco tuviera un sonido pesado, porque él sabía que las canciones eran atractivas; había mucha melodía pop pero él no quería que sonase demasiado pop, por lo que, si las guitarras estaban bien compactadas y eran pesadas y la batería sonaba fuerte, a él esa dicotomía ya le servía¹⁶ (Vig *apud* Nirvana 2004).

¹⁵ “Kurt did a double track. Again he didn’t like doing double tracks, so I had to use the John Lennon reference, and every time he resisted I said, ‘John Lennon did it’. He’d go, ‘OK’. [...] Of course that sounded good and then we thought if we get to double Kurt, we might as well double Dave too, so we went. It sounds great, becomes a magnificent chorus”.

¹⁶ “I think that’s one of the reasons Kurt wanted the record to sound heavy was because he knew the songs were really hokky, they were really poppy, lots of pop melodies and he didn’t want to come across as sounding too poppy”.

Esta es la dicotomía de un álbum que tenía que tener un sonido pesado aunque fuese extremadamente atractivo y estuviese relleno con melodías pop. Lo que era necesario dosificar bien, en el campo de un análisis retórico, sería esta articulación entre estrategias de valorización de la interpretación co-presencial, que parece ser simulada en las grabaciones del álbum. Este empleo fue, sin duda, importante para favorecer los sentidos de intensidad y melodía que se conformaron con el álbum. Pienso que, aquí, la estrategia es la de simular. Simular una intensidad, la intensidad de la presentación en vivo. Simular un disco pesado y *underground*, aunque con un potencial *mainstream* y melodías de fácil memorización. Tal vez por eso la recepción de este disco haya estado también rodeada de controversia: los oyentes de la escena *underground* acusaron a la banda de “haberse vendido”, mientras que el circuito *mainstream* se abrió totalmente a la banda.

La utilización de este tipo de estrategia de simulación puede considerarse, por lo tanto, como no-auténtica, como cooptada a generar, de este modo, las consecuencias en el ámbito de la apropiación de un experimento malogrado. De todos modos, la duplicación vocal y la grabación de los músicos al mismo tiempo en el estudio son formas de conducir la escucha de la audiencia hacia ciertas características del sonido, y generar en ella un efecto específico que puede comprenderse mejor en la medida en que el analista conozca las prácticas de escucha del género; en este caso, el *grunge*.

Discursos sobre la escucha retóricamente cultivada

Con el fin de complementar el análisis sobre el campo de las estrategias retóricas de escucha es importante que el investigador busque pistas sobre la experiencia de los oyentes con los álbumes, a las cuales puede accederse por vía de entrevistas, documentos históricos y grabaciones, por ejemplo. Todos estos materiales pueden considerarse discursos sobre la experiencia, una especie de recepción que justamente debe considerarse, inclusive, en el propio discurso de los productores, al ser este una especie de primer receptor de su trabajo.

En *The Joshua Tree*, el potencial referente a la presencia en la interpretación se puede mapear en el campo de la escucha cuando tenemos acceso al relato del periodista Steve Pond, de la revista *Rolling Stone*, el 9 de abril de 1987:

The Joshua Tree tiene, en sus propios términos, el poder de la fascinación para seducir y captar a un público de masas. Sin hacer ninguna demostración de eclecticismo, presenta un rock asertivo (“Where the Streets Have No Name”), frenesí bruto (“Bullet the Blue Sky”), delicadeza (“One Tree Hill”), ritmos mutantes (“I Still Haven’t Found What I’m Looking For”) e incluso una acústica de blues (“Running to Stand Still”); todo ello como un inconfundible U2. Las primeras veces en que uno escucha (“Running to Stand Still”, por ejemplo, uno percibe una música notable: el deslizamiento, totalmente inesperado, de una guitarra *bluesera*; la suavidad, el aullido estilo Nebraska, la harmónica fantasmagórica. Parece un adorable devaneo pacifista, excepto porque se trata del devaneo de un adicto, e cuando se da cuenta de esta percepción, la suave canción de cuna acústica adquiere un poder corrosivo que recuerda a “Bad”, del último

so if the guitars are roaring and really thick and really heavy and the drums are pounding, that dichotomy would work for him”.

LP¹⁷. (Pond 1987).

De esta forma, queda claro que el juego de evidenciar y esconder genera efectos interesantes en el campo de la escucha de los fans del rock. Es posible, incluso, hacer comparaciones con el estilo de músicas de álbumes anteriores de la propia banda. En cambio, al mapear discursos sobre la experiencia con *Nevermind*, puede percibirse que la tensión debida a la ampliación del público que sigue a la banda es recurrente, incluso cuando se reconoce esa ampliación como algo positivo.

Cobain y Nirvana no solo conquistaron a los rebeldes, sino también a los comportados. Eso se debe a que, por debajo de todo aquel ruido había poesía, melodía. Era como una versión punk de los Beatles. Basta con analizar cualquier canción de Nirvana para darse cuenta. Los gritos y los acordes pesados no están estratégicamente pensados para que suenen radicales, como tanto sucede últimamente. Eran (y todavía son) pura emoción. A flor de piel. (Leão 1997: 184).

De todos modos, parece que en el álbum hay cualidades substantivas de sonoridad que fueron incorporadas en la relación con los oyentes, sobre todo aquellas que se basan en la dimensión somática estimulada por las canciones, resultantes de la estrategia de simulación de una co-presencia. Una declaración de Susie Tennant, *promoter* de la DGC, atestigua a favor de esa relación con Nirvana: “Era imposible ir a uno de sus conciertos y no sentirse atraído, no participar. Uno, simplemente, oía aquellas canciones cautivadoras y tenía que moverse, todo el mundo lo hacía. Te sentías vivo” (Tennant *apud* Nirvana 2004)¹⁸.

De la misma forma, estos recursos terminan por compararse con otros discos de la banda y se incorporan en una tradición de escucha que puede rastrearse hasta sus orígenes discursivos. En este sentido, es importante notar que estos discursos pueden (y deben) ser tensionados en una dimensión política de la sensibilidad.

La mezcla de furia orientada, voces penetrantes y con sensibilidad pop dio lugar a algunas canciones fantásticas, y la banda dio un paso más hacia la música pop y se alejó de la estética cruda de *Bleach*. Aunque Kurt Cobain no haya sido el primer músico que combinaba el ruido con el pop (la Velvet Underground había prácticamente perfeccionado esta receta en 1967), a finales de los 80 muchos de los post-punk habían sacado la melodía de su rock (Berkenstadt & Cross 1998: 43)¹⁹.

Se percibe, por lo tanto, que la escucha está cultivada. Y lo ha estado desde siempre. Se

¹⁷ “The Joshua Tree has the power and allure to seduce and capture a mass audience on its own terms. Without making a show of its eclecticism, it features assertive rock (“Where the Streets Have No Name”), raw frenzy (“Bullet the Blue Sky”), delicacy (“One Tree Hill”), chugging rhythms (“I Still Haven’t Found What I’m Looking For”) and even acoustic bluesiness (“Running to Stand Still”)—all of it unmistakably U2. After the first few times through “Running to Stand Still”, for instance, you notice the remarkable music: the wholly unexpected blues slide guitar, the soft, Nebraska-style yelps, the ghostly harmonica. It sounds like a lovely, peaceful reverie—except that this is a junkie’s reverie, and when that realization hits home, the gentle acoustic lullaby acquires a corrosive power that recalls “Bad”, from the last LP”.

¹⁸ “There’s no way you could go to a show and not be drawn in, not participate. Just like immediately hear these hooky songs and that. You’d just have to start moving and everyone was doing it and you just felt alive”.

¹⁹ “The mixture of angst-driven, piercing vocals with a pop sensibility yielded some great songs, and the band had made yet another step toward pop music, away from the raw aesthetic of *Bleach*. Though Kurt Cobain wasn’t the first musician to combine noise and pop (the Velvet Underground had virtually perfected the recipe back in 1967), by the late ‘80s many of the post-punkers had taken the melody out of their rock”.

trata de una condición de posibilidad de la experiencia con la música. Es por ello que elementos que parecen extremadamente normales y comunes, en un determinado contexto, pueden sufrir alteraciones que lleguen a desestabilizar un patrón hasta entonces consolidado e instituir otra práctica de escucha: voces inhumanas, distorsiones, explotación de los graves. En una definición básica, puede afirmarse que las prácticas de escucha son convenciones utilizadas por la audiencia para relacionarse con las expresiones musicales. Convenciones que son informadas por una serie de elementos, sobre todo mediaciones sociales y materiales, y pueden reorganizarse gracias a su potencial en tanto que experiencia. El modo en que la escucha de determinadas músicas se materializa depende, por lo tanto, de estas reorganizaciones tanto en un campo retórico como en la recepción estética de las obras y en la apropiación social.

Estudiar las transformaciones en la experiencia significa, de algún modo, prestar una atención cuidadosa a los elementos retóricos que constituyen la situación de la cual aquella experiencia es fruto. En la medida en que músicos y oyentes incorporan tales estrategias en su relación con la música, una experiencia sensible de otra naturaleza se desarrolla, y reconfigura los modos de hacer y de escuchar. Si la sensación de sonido “vivo” de las voces dobladas era aún un aspecto emergente cuando los Beatles y los Beach Boys grabaron *Sgt. Pepper's* y *Pet Sounds*, respectivamente, puede decirse que este patrón se volvió homogéneo en los años 1980 y 1990, como algunos de los recursos empleados en *The Joshua Tree* y *Nevermind* pueden hacer evidente.

La distinción inicial fundamental sobre la cuestión de la escucha se encuentra en la obra de Pierre Schaeffer (2008) denominada *Tratado de los objetos musicales*. Schaeffer argumentó que los procesos de escucha que se desenvuelven tras la mediación por altavoces (y tecnologías de grabación) ampliaron las posibilidades del hacer musical, en la medida en que presentaron detalles sonoros para ser percibidos y manipulados. Expandiendo esta idea, puede afirmarse que tales detalles se convirtieron en materiales para nuevos patrones retóricos de escucha, como las voces duplicadas en las canciones del universo pop, o la grabación de todos los músicos al mismo tiempo (con la finalidad de simular intensidad).

Schaeffer presentó, además, importantes contribuciones para distinguir acciones que están implícitas en el verbo *oír*, pero que no quedan claras cuando se tratan con poca atención. En su estudio sobre los objetos musicales, señala cuatro acciones distintas implícitas en el verbo *oír*. La primera sería aquella relativa al acto de dirigirse a alguna cosa, en virtud de la indicación de un sonido. Schaeffer denomina a esa acción “prestar oídos a”, “interesarse por”, y la caracteriza como una acción activa, más próxima a la escucha. A su vez, hay también lo que es percibido por el oído, independiente del interés en escuchar. Schaeffer afirma que esta es la dimensión menos activa de la audición, y la denomina *oír*, “propiamente hablando, nunca dejo de oír, pues vivo en un mundo que no deja de estar ahí para mí, y ese mundo es tan sonoro como táctil y visual” (62).

A su vez, existen también las acciones de entender y comprender. La primera está vinculada a la intención. Entiendo aquello a lo que dirigí mi audición. La segunda guarda una doble relación: puede comprenderse lo que ya se ha elegido escuchar y, al mismo tiempo, lo que ya fue entendido dirige la escucha e informa de aquello que será entendido. En este sentido, nos

hallamos frente a dos pares de acciones: escuchar/oír, que nos interesa de manera más substancial, pues está relacionado con los aspectos concretos de la relación con el sonido. Y entender/comprender, relacionado con los procesos cognitivos y de producción de sentido, que parece poseer una tradición de estudio más consolidada debido a las reflexiones de carácter hermenéutico que lidian con los sentidos producidos por las músicas.

Formular la cuestión sobre una posible retórica de la escucha, en este sentido, es también formular una cuestión referente al proceso de mediatización en que la propia audición humana se halla inmersa. Al final, muchos sonidos llegan a los oídos a través de altavoces (que no consiguen reproducir la complejidad de la fuente sonora original). Schaeffer emplea el término *acusmática* –refiriéndose a la situación de los discípulos de Pitágoras–, pues estaba interesado en reflejar esa condición en que los oyentes están distantes de las fuentes de emanación del sonido. Para él, se trata de una condición de escucha muy común en la cultura contemporánea²⁰; dado que el público tendrá contacto con la expresión musical en situaciones diferentes de las cuales se generó originalmente la obra, resulta necesario un esfuerzo retórico para la persuasión.

Como vimos en su declaración, Brian Eno es claro al relatar su preocupación en mantener en el álbum *The Joshua Tree* indicios del empeño corporal de la banda, de su presencia. Entre tanto, como la interpretación mediatizada es incapaz de reproducir la interpretación total, es necesario desarrollar vectores que restituyan esa presencia. Por cierto, por las características propias de cada uno de los productores, la elección llevada a cabo para producir esa presencia varía. Lanois y Eno eligen un juego de “evidenciar” y “esconder” sonidos y texturas; Vig elige simular la intensidad de la banda, grabándolos juntos y doblando voces e instrumentos.

Michel Chion (2011) retomó la propuesta de Schaeffer para pensar tres posibles tipos de escucha que, según él, explican la diversidad de respuestas dadas al cuestionar sobre aquello que alguien oye: la escucha causal, la escucha semántica y la escucha reducida. La escucha causal es aquella en la cual el oyente está preocupado en señalar la fuente de producción del sonido. “Este es el sonido de un perro aullando”, o “se trata de un tren llegando a la estación”. La escucha semántica es aquella en que es necesario algún tipo de lenguaje para interpretar el mensaje (como el código Morse o el lenguaje hablado, por ejemplo). La escucha reducida, en cambio, trataría de cualidades y formas específicas del sonido, independientemente de la causa o de las estructuras de sentido necesarias para su entendimiento.

La escucha reducida lidia, por lo tanto, con la materialidad del sonido, con cualidades como el timbre y la textura. Experimentar, pues, la guitarra rasgada a la que Daniel Lanois se refiere en su declaración es una cuestión de ejercicio de escucha reducida. De ser capaz de aprehender aquel timbre rasgado y que no llama demasiado la atención, pero que da colorido y

²⁰ Schaeffer propone la división del campo *acusmático* en cuatro dimensiones: el de la escucha pura, en la cual el reconocimiento de los sonidos se convierte en una especie de identificación de la fuente sonora; el de la escucha de efectos, en el cual, privado de la identificación de la fuente sonora, el oyente se relaciona con formas (sonoras), el de variaciones en la escucha, en el cual la percepción de las diversas formas de escucha permite entender las situaciones particulares de escucha, que revelan, en cada caso, nuevos aspectos del objeto sonoro; y el de las variaciones en la señal, campo a partir del cual se manipulan y acentúan aspectos fijados físicamente en los objetos (cintas magnéticas, discos, son los ejemplos de Schaeffer, pero podemos pensar en aspectos fijados digitalmente en objetos, en el contexto actual).

presencia a la interpretación. Posteriormente el oyente puede, incluso, interesarse por descubrir qué sonido es aquel y, por lo tanto, transitar hacia una escucha causal.

Puede considerarse, por lo tanto, que a medida que la audición es ampliada o reformulada por aparatos técnicos y prótesis de todo tipo, también las prácticas de escucha se transforman y adquieren tonos instituidos por esa situación. Así, no nos extrañamos ni nos decepcionamos cuando un productor musical demuestra que determinado efecto de una voz llena y viva fue producido mediante recursos de posproducción, o que una guitarra usada en un determinado fragmento de música fue la línea de otra canción. De algún modo, la sensibilidad auditiva va habituándose a estos patrones (el patrón estereofónico, el patrón digital, el patrón de compresión del formato MP3, etc.).

Por otro lado, podemos atrevernos a formular también la siguiente cuestión: en la medida en que las prácticas de escucha se desenvuelven en conformidad con los patrones de sensibilidad, puede cuestionarse la ocurrencia de una especie de “sordera” para ciertos estímulos sonoros, determinadas frecuencias o timbres y ritmos, por ejemplo. La incomodidad con el patrón *mono* de reproducción sonora, o con las frecuencias intermediarias del espectro sonoro (aquellos aspectos “escondidos” a los cuales Daniel Lanois atribuía una función), indicarían un síntoma de esa “sordera” que puede ser, inclusive, apropiada en otras experimentaciones.

Así, pienso que el estudio de técnicas empleadas en un estudio musical para la confección de álbumes clásicos de la música popular permite identificar los patrones retóricos dinámicos que vectorializan los procesos de apropiación, y evidenciar el substrato estético sobre el cual pueden desarrollarse otras modalidades de experiencia (como en los casos de U2 y Nirvana). Identificar las retóricas que operan en el ámbito de la escucha musical, en la cultura mediática contemporánea, es importante porque ellas permiten también establecer una retórica de la escucha, de un modo amplio, con el fin de consolidar un conjunto de temas de investigación referentes a la escucha y a la audición en el campo de estudios de la Comunicación (así como la visualidad se tornó un fenómeno extremadamente relevante en este campo).

Bibliografía

- Alexandre Júnior, Manuel. 2005. En: Aristóteles. *Obras Completas – Retórica. Volume VIII, Tomo I*. 2 ed. revisada. Prefácio, pp. 9-11. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Aristóteles. 2005. *Obras Completas – Retórica. Volume VIII, Tomo I*. 2 ed. revisada. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Barilli, Renato. 1994. *Curso de Estética*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Barther, Roland. 1986. “El grano de la voz”. En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, pp. 262-271. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Berkensadt, Jim & Charles Cross. 1998. *Nevermind Nirvana*. New York: Schirmer Trade Books.
- Cardoso Filho, Jorge. 2012. En: Jacks, N.; A. Matos and J. Janotti Júnior (eds.). *Mediação e Midiatização*. Inflexões metodológicas para a teoria dos usos sociais dos meios e processos de midiatização, pp. 171-191. Salvador/Brasília: COMPÓS/EDUFBA.

- Ceriani, Giulia. 2004. En: Henault, A. & A. Bayert (eds.). *Ateliers de Sémiotique Visuelle*. Représenter le Silence: analyse de la campagne institutionnelle Telecom Itália 2003, pp. 40-50. Paris: PUF.
- Chion, Michel. 2011. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Gomes, Itania. 2011. “Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero”. *Revista FAMECOS* 18 (01): 111–130.
- Groupe, µ. 2004. “Voir, Penser, Concevoir: du sensoriel au catégoriel”. En: Henault, A. & A. Bayert (eds.). *Ateliers de Sémiotique Visuelle*, pp. 65-82. Paris: PUF.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Leão, Tom. 1997. *Heavy Metal: guitarras em fúria*. São Paulo: Editora 34.
- Marra, Pedro. 2013. *Materialidades invisíveis: sonoridades da comunicação*. V Encontro do MUSICOM, CENTUR, Belém, 2013 (mimeo).
- Nirvana. 1991. *Nevermind*. [S.I.] David Geffen Company.
- _____. 2004. *Classic Albums: Nevermind*. Eagle Vision: ST2 Video. 01 DVD (74 min).
- Perelman, Chaïm. 2008. *The Realm of Rhetoric*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Pond, Steve. 1987. *The Joshua Tree Review*. Disponible en: <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/the-joshua-tree-19870409> [consulta: 13 de enero de 2014].
- Schaeffer, Pierre. 2008. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Seel, Martin. 2005. *Aesthetics of appearing*. Stanford: Stanford University Press.
- Soares, Thiago. 2013. “O pixel da voz”. *ANAIS da XXII COMPÓS*, Salvador: UFBA, junho de 2013. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2008.pdf [consulta: 13 de enero de 2014].
- U2. 1987. *The Joshua Tree*. [S.I.]. Universal, Island.
- _____. 2004. *Classic Albums: The Joshua Tree*. Eagle Vision: ST2 Video. 01 DVD (64 min).
- Valéry, Paul. 2011. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.
- Waksman, Steve. 1999. *Instruments of Desire: the electric guitar and the shaping of musical experience*. Cambridge: Harvard University Press.



Biografía / Biografia / Biography

Jorge Cardoso Filho es Doctor en Comunicación. Profesor en el Centro de Artes, Humanidades y Letras de la Universidad Federal de Recôncavo de Bahia, donde coordina el Grupo de Investigación Experiencia, Comunicación y Audioculturas (ECA), y en el Programa de Postgrado en Comunicación y Cultura Contemporánea de la Universidad Federal de Bahia, donde opera en ANALITICA - Crítica en Media, Estética y productos de medios. Es miembro de la IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) – Rama América Latina y del INTERCOM (Sociedad Brasileña de Estudios Interdisciplinarios de la Comunicación). Autor de “Poética da música underground”, E-papers (2008) y “Práticas de escuta do Rock”, EDUFBA (2013). Tiene experiencia en teorías de la comunicación y se interesa por los siguientes temas:

música, estética de la comunicación, historia de los medios de comunicación y la crítica cultural.

Cómo citar / Como citar / Howto cite

Cardoso Filho, Jorge. 2014. “El cultivo retórico de la escucha”. *El oído pensante* 2 (2).
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].