



Artículo / Artigo / Article

## La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí

Lílian Campesato

NuSom - Núcleo de Investigaciones en Sonología de la Universidad de São Paulo, Brasil

[lilicampesato@gmail.com](mailto:lilicampesato@gmail.com)

Valéria Bonafé

NuSom - Núcleo de Investigaciones en Sonología de la Universidad de São Paulo, Brasil

[valeriabonafe@valeriabonafe.com](mailto:valeriabonafe@valeriabonafe.com)

### Resumen

A partir de una investigación de naturaleza práctico-teórica, este artículo propone forjar un método alternativo para la presentación, reflexión y análisis de trabajos artísticos. En la primera parte, presentamos el método *–la conversación–* y las reflexiones sobre el mismo. Entendida como espacio privilegiado para la investigación de las *poéticas de sí*, la *conversación* no es solamente un medio para hablar de un trabajo artístico sino también un lugar de expresión de marcas éticas, estéticas y políticas. En la segunda parte del artículo, observamos el método de la *conversación* en operación a través del análisis de dos trabajos musicales hechos en 2015: *de perto*, de Lílian Campesato, y *Trajetórias*, de Valéria Bonafé. Los trabajos tensionan un régimen de escucha habitual y provocan, cada una a su manera, lo que llamamos *desplazamientos de la escucha*. Tanto en la elaboración del método como en la discusión sobre los trabajos, reunimos un vocabulario común, en el cual se experimentaron conceptos como subjetividad y alteridad, habitual y no habitual, familiar y extraño. El artículo se constituye como un ejercicio inicial de lo que se podría llamar una *cartografía de la subjetividad* en el campo de la creación artística.

**Palabras clave:** escucha, conversación, subjetividad, alteridad, creación musical

---

## A conversação enquanto método para a emerg ncia da escuta de si

### Resumo

A partir de uma pesquisa de natureza pr tico-teórica, este artigo prop e a constru o de um



método alternativo para presentación, reflexión e análise de trabalhos artísticos. Na primeira parte, apresentamos o método –a *conversação*– e as reflexões sobre o mesmo. Entendida enquanto espaço privilegiado para a investigação das *poéticas de si*, a *conversação* é não somente um meio para falar de um trabalho artístico, mas também um lugar de expressão de marcas éticas, estéticas e políticas. Na segunda parte do artigo, observamos o método da *conversação* em operação na análise dos dois trabalhos musicais feitos em 2015: *de perto*, de Lílian Campesato, e *Trajatórias*, de Valéria Bonafé. Os trabalhos tensionam um regime de escuta habitual e provocam, cada uma à sua maneira, o que chamamos de *deslocamentos da escuta*. Tanto na elaboração do método quanto na discussão sobre os trabalhos, reunimos um vocabulário comum, no qual conceitos como subjetividade e alteridade, habitual e não-habitual, familiar e estranho, foram experimentados. O artigo se constitui como um exercício inicial do que se poderia chamar de uma *cartografia da subjetividade* no campo da criação artística.

**Palavras-chave:** escuta, conversação, subjetividade, alteridade, criação musical

---

## The Conversation as a Method for the Self-listening Emergence

### Abstract

Starting from a practical-theoretical research, this article proposes to forge an alternative method for presentation, reflection and analysis of artistic works. In the first part, we present the method –the *conversation*– and some reflections on it. Understood as a privileged space for the investigation of the *poetics of the self*, *conversation* is taken here not only as a medium for talking about an artistic work, but also as a place for the expression of ethical, aesthetic and political marks. In the second part, we observe the conversation as a method operating in the analysis of the two musical works done in 2015: *de perto* [closely], by Lílian Campesato, and *Trajatórias* [Trajectories], by Valéria Bonafé. Both works stress a habitual regime of listening and provoke, each in its own way, what we call the *displacements of listening*. Both in the elaboration of the method and in the discussion of the works, for this endeavor we have assembled a common vocabulary in which concepts such as subjectivity and otherness, habitual and unusual, familiar and the uncanny, were experienced. These concepts apply to both the method and to the discussion of the works. The article constitutes an initial exercise of what could be called a *cartography of subjectivity* in the field of artistic creation.

**Keywords:** Listening, conversation, subjectivity, alterity, musical creation

---

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2018

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2018

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2019



## Introducción

En este artículo proponemos establecer una reflexión a partir de una conversación sobre dos trabajos musicales hechos en 2015: *de perto (de cerca)* de Lílían Campesato y *Trajektorias*, (*Trayectorias*) de Valéria Bonafé. El artículo comprende dos partes: en la primera, presentamos el método utilizado –la *conversación*– y las reflexiones sobre el mismo; en la segunda parte, observamos ese método en operación en el análisis de los dos trabajos. A través del método de la *conversación* –y de la noción de *escucha* implicada– se experimenta un desplazamiento en el propio proceso de confección de este artículo. No se trata exactamente de un desvío sino de una abertura de foco: se toman los trabajos como principio para un recorrido mayor de incursión en el proceso creativo de sí y del otro, resignificando los trabajos, profundizando la reflexión sobre los procesos creativos.

El proceso de elaboración de este artículo se inició en junio de 2017, al realizar algunas sesiones de conversación entre nosotras. La motivación para esta conversación se dio a partir de vivencias anteriores compartidas en el ámbito de la red *Sonora: músicas y feminismos* y del *NuSom - Núcleo de Investigaciones en Sonología* de la Universidade de São Paulo (USP). Aunque nuestras prácticas sean distintas y se sitúen en campos marcados por un cierto grado de especificidad, los dos trabajos musicales discutidos en este artículo movilizan, cada uno a su manera, el lugar de la *escucha*. Las piezas tensionan la idea de una escucha generalizada, entendiendo que la escucha siempre la modula alguien que la agencia como también está sujeto a ella. Además, las piezas proporcionan un régimen de escucha en el cual es posible percibirse y escucharse. En este contexto, exploramos aspectos como: escucha habitual y no habitual, escucha fragmentada, escucha permeable y escucha íntima.

Sin una organización o estructuración previa bien definida, esas sesiones de conversación fueron grabadas en audio y conducidas colectivamente de manera informal, lo que dio como resultado siete horas de grabación aproximadamente<sup>1</sup>. También se utilizó un segundo modo de registro: cuando una de nosotras se ponía a narrar, la otra se dedicaba no solamente a escuchar sino también a tomar nota con palabras clave o frases cortas, tarea que dio como resultado una especie de guía escrita para navegar posteriormente por las grabaciones. Algunos fragmentos de estas sesiones de conversación aparecerán transcritos en el cuerpo de este artículo. La intención es hacer explícito en la construcción del propio tejido del texto las relaciones dialógicas<sup>2</sup> entre las diferentes voces (las artistas, los trabajos artísticos, las referencias, los conceptos) que marcaron el proceso de construcción de todo el trabajo.

En las semanas que se sucedieron a esas sesiones iniciales de conversación, revisamos individualmente las grabaciones realizadas, todavía de modo cruzado, es decir, cada una recorriendo la narrativa de la otra. La tarea sería seleccionar trechos que nos parecieran potentes

---

<sup>1</sup> Algunos fragmentos de la conversación aparecerán transcritos a lo largo de este artículo. Ellos también pueden escucharse a través del siguiente enlace: <https://soundcloud.com/user-871098029/sets/la-conversacion-como-metodo>

<sup>2</sup> En diálogo con Bakhtin (2003).

para la reflexión sobre nuestros procesos creativos. Esta estrategia tenía como objetivo extraer de la propia conversación los focos de discusión posterior, respetando las especificidades de cada pieza en vez de someterlas a una adecuación a temas forzosamente comunes o genéricos. La escucha fue adquiriendo una relevancia particular en ese proceso, no sólo por figurar como objeto a ser investigado a partir de las piezas elegidas sino también por haberse revelado una instancia fundamental para la metodología de trabajo. La escucha estuvo implicada en dos momentos: *durante* y *después* de esas conversaciones iniciales. En el acto de la conversación, la escucha en tiempo real hacía emerger un potencial de *presencia* que acababa por modular una *percepción de sí*. Después de la conversación, la escucha en tiempo diferido abrió una dimensión de escucha distinta: un reencuentro auditivo no solamente con la narración de la otra sino nuevamente con la *escucha de sí* en cuanto sujeto-escuchadora-agente de una conversación.

Más allá del mapeo y del *découpage* de asuntos específicos en cada una de las piezas, el regreso a la conversación propició –en función de una *escucha ampliada*– la constatación de que el propio proceso de confección de este trabajo, es decir, *la conversación como método*, sería también un lugar de reflexión. A partir de entonces, instauramos un grupo de investigación<sup>3</sup> para leer y discutir sobre los asuntos que habíamos levantado hasta el momento y con los cuales nos habíamos relacionado todavía de manera intuitiva. A lo largo de estos encuentros, nos distanciamos gradualmente de los trabajos artísticos que figuraban como tema y nos aproximamos a asuntos que parecían resonar de aquella conversación inicial, como *escucha*, *subjetividad*, *alteridad*, etc., es decir, asuntos implicados en la propia idea de *conversación*. Con el objetivo de buscar una fundamentación teórica que pudiera informarnos a respecto de tales asuntos, reunimos un corpus bibliográfico con referencias del campo de los estudios de sonido, de la antropología, del psicoanálisis y de los estudios feministas. Nos enfocamos especialmente en el trabajo de la historiadora Margareth Rago y en el concepto foucaultiano de *escritura de sí* y buscamos una aproximación a las nociones de conversación y escucha en Gilles Deleuze y Jean Luc Nancy, respectivamente.

Este artículo es, por lo tanto, resultado de un año de estudio, de trabajo y de *conversaciones* en el ámbito de este grupo de investigación. Toma como referencia no sólo aquellas sesiones iniciales de conversación realizadas en junio de 2017 sino también el conjunto de conversaciones realizadas semanalmente en el transcurso de los doce meses subsiguientes, lo que resulta una especie de *conversación-proceso*, marcada por un tiempo significativamente prolongado. Este artículo reverbera una *experiencia* de conversación que instaura un cambio de régimen de elaboración de discurso sobre un trabajo artístico, sobre su poética y su proceso de confección, como también su inserción y su lugar de existencia.

---

<sup>3</sup> En el ámbito de este grupo de investigación escribimos un primer artículo intitulado *A escuta em deslocamento: uma conversa sobre criação musical* [La escucha en desplazamiento: una conversación sobre creación musical]. Ese texto, publicado en los anales del *13º Mundo de Mulheres & Fazendo Gênero 11: Transformações, conexões, deslocamentos* (Florianópolis 2017), presenta algunas notas iniciales sobre algunos de los asuntos desarrollados en el presente artículo.

## 1. Conversación: vocalización y escucha de sí

Entendida como espacio privilegiado para la investigación de las *poéticas de sí*, en este artículo la *conversación* (vocalización y escucha simultáneas) no es solamente un medio para hablar de un trabajo o de una determinada práctica artística sino también un lugar de expresión de marcas éticas, estéticas y políticas. La conversación puede ser entendida como un espacio favorable por excelencia a la expresión de las subjetividades de las personas involucradas. A través de ella es posible experimentar en contacto con el otro, esto es, en la *alteridad* que es inherente tanto al desarrollo del flujo de la conversación como a la constitución de la propia subjetividad.

La *conversación* surge en este artículo como posibilidad de un ejercicio por el cual un sujeto se experimenta por diferentes modos en el acto en que se dispone a contarse y, consecuentemente, a escucharse. En este ejercicio, la escucha –tanto de sí como del otro– adquiere relevancia. En diálogo con la investigación desarrollada por Margareth Rago en *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade* [La aventura de contarse: feminismos, escritura de sí e invenciones de la subjetividad] (2013)<sup>4</sup>, proponemos trazar un paralelo entre el concepto foucaultiano de *escritura de sí* utilizado por Rago, con lo que llamamos aquí de *escucha de sí*.

En su texto *La escritura de sí* (1999), Foucault identifica la práctica de la *escritura de sí* como una de las técnicas utilizadas entre los antiguos griegos y romanos, en un momento anterior a la ascendencia de la sociedad moderna disciplinar, para la constitución de una *ética de sí* y de aquello que llamaba *estética de la existencia* o *artes de vivir*. Así como la meditación, la abstinencia y la parresía, la escritura de sí –practicada en los *hypomnématas*<sup>5</sup> y en las correspondencias– sería una técnica que involucraría el cuidado de sí y del otro. Tales técnicas posibilitaban a los antiguos colocar en operación un modo de producción de subjetividad distinto del vigente en la modernidad. Las técnicas de sí, basadas en prácticas de libertad, son para Foucault posibles modos de resistencia al poder político en la relación de sí para consigo y para con el otro, posibilitando la construcción de una ética y de una *poética de sí*.

En el contexto de esas reflexiones es donde la “escritura de sí” de los antiguos griegos se destaca como una de las actividades constitutivas de las “artes de la existencia”, es decir,

---

<sup>4</sup> En este trabajo, Rago propone investigar, en resonancia con el concepto foucaultiano de “artes de la existencia”, cómo se construyen lo que ella llamó “artes feministas de la existencia”. Para estos fines, Rago elabora un método particular de investigación: cartografiar la trayectoria de siete mujeres feministas que vivieron los tiempos de la dictadura en Brasil a través de la realización de entrevistas, recolección de testimonios y compilación de escritos autobiográficos. La propuesta de Rago no es sólo reunir esos relatos orales y escritos a fin de contar las historias individuales de esas mujeres o una posible historia del feminismo en Brasil o, incluso, una historia particular de los años de dictadura en el país. Aunque todas esas historias surjan y se constituyan de modo cruzado, la propuesta de Rago es mostrar cómo, a través de esas *narrativas de sí*, se hace posible cartografiar, al fin, la propia subjetividad.

<sup>5</sup> “Los hypomnémata, en sentido técnico, podían ser libros de cuentas, registros públicos, cuadernos individuales que servían de ayuda-memoria. Su uso como libro de vida, como guía de conducta parece haber llegado a ser algo habitual en todo un público cultivado. En ellos se consignaban citas, fragmentos de obras, ejemplos y acciones de los que se había sido testigo o cuyo relato se había leído, reflexiones o razonamientos que se habían oído o que provenían del propio espíritu. Constituían una memoria material de las cosas leídas, oídas o pensadas, y ofrecían tales cosas, como un tesoro acumulado, a la relectura y a la meditación ulteriores” (Foucault 1999: 292).

como una de las tecnologías con las cuales el individuo se elabora en los marcos de una actividad que es esencialmente ética, experimentada como práctica de la libertad y no como subordinación a las prácticas disciplinares. La “escritura de sí” se entiende como un cuidado de sí y también como abertura para el otro, como trabajo para el propio yo en un contexto relacional, teniendo en cuenta la reconstitución de una ética del yo (Rago 2013: 50)<sup>6</sup>.

En este trabajo, a la luz del pensamiento foucaultiano sobre la ética de sí, nos aproximamos a la práctica de la escritura de sí al posicionar también la escucha –de sí y del otro– como un ejercicio de cuidado y acceso al sí. A través del ejercicio de la escucha de sí se hace posible experimentar otras maneras de inscribir la propia subjetividad, ya sea en los procesos de creación musical o en la construcción de las narrativas que elaboramos sobre ellos, desnaturalizando de esta forma, aquello que se impone como dimensión normativa.

De esa manera, en vez de usar los métodos tradicionales de presentación y análisis, comúnmente practicados en la investigación y en la escritura académica, en los que se busca un cierto distanciamiento del objeto, descripciones explicativas y generalizaciones que puedan aplicarse a otros contextos semejantes, este artículo propone un recorrido particularizado para tratar prácticas artísticas y para, a partir de ellas, entrar en un ejercicio inicial de lo que se podría llamar una *cartografía de la subjetividad*<sup>7</sup> en el campo de la creación artística. Así, se toma la conversación como un potente método para la elaboración y reinención de la propia subjetividad.

### La conversación como método

La conversación y las reflexiones sobre ella son el núcleo de este trabajo, la espina dorsal que estructura la investigación. Tomada en el inicio de nuestro recorrido sin pretensiones, sólo como un punto de partida para la discusión y elaboración de estrategias metodológicas para hablar de nuestra propia producción artística, la conversación fue poco a poco mostrándose en sí misma un método a ser investigado. A medida que transcurrían los encuentros, en un proceso extendido de convivencia, íbamos dándonos cuenta de que el acto de conversar era un medio muy potente de investigación, de situar un modo de contarse, de hablar de un trabajo, de expresar nuestras marcas éticas, estéticas y políticas. Y si por algún tiempo, el asunto de nuestra conversación parecía remitirse a las piezas –*de perto* y *Trajétorias*– que habíamos elegido comentar, no pasó mucho tiempo para que la conversación, en sí misma, fuera tematizada y que, consecuentemente, nos percibiéramos agentes de esta acción. Así, la conversación se desplazó de los trabajos artísticos a la propia experiencia de la conversación. Consecuentemente, empezamos a *conversar sobre la conversación*, no como un objeto terminado y cristalizado en el pasado sino como un proceso a reflexionar mientras se vivencia.

El proceso fue bastante experimental y empírico, en el sentido de no basarse en modelos

---

<sup>6</sup> “É no contexto dessas reflexões que a “escrita de si” dos antigos gregos ganha destaque como uma das atividades constitutivas das “artes da existência”, isto é, como uma das tecnologias pelas quais o indivíduo se elabora nos marcos de uma atividade que é essencialmente ética, experimentada como prática da liberdade, e não como sujeição às práticas disciplinares. A “escrita de si” é entendida como um cuidado de si e também como abertura para o outro, como trabalho para o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu”.

<sup>7</sup> En diálogo con Rago (2013) y Rolnik (2016).



preexistentes sino de construirse a partir de la conversación y de las reflexiones sobre ella. Las decisiones metodológicas y el desarrollo del flujo de la investigación pasaron necesariamente por las conversaciones. Las acciones iban conformándose a medida que conversábamos y los aportes en la literatura aparecieron como consecuencia de una mirada de lo que habíamos hecho de manera experimental. La conversación se fue constituyendo en nuestra referencia para, a partir de ella, poder traer la subjetividad al plano de la reflexión y de la escritura. Fue un medio que encontramos para poder posicionarnos, escucharnos, asumir nuestras marcas, nuestros lugares de habla y hacer que nuestra investigación se sintonizara con una práctica particular, además de problematizar el papel que ocupan la objetividad y la neutralidad en los discursos sobre el hacer artístico. La conversación, entonces, se volvió nuestro método.

Las piezas *de perto* y *Trajetórias* funcionaron en este recorrido como principio o como disparadores de una conversación. Son el punto de partida para un recorrido mayor, una incursión en el proceso creativo del otro y de sí mismo. La oralidad trajo la riqueza de ese momento, con el establecimiento de un ambiente favorable y de un tiempo prolongado que permitió mantener la espontaneidad natural en una conversación. No había una guía planeada previamente, tampoco una dinámica dialógica muy común en entrevistas, en que uno pregunta y sólo espera la respuesta del otro para proponer una nueva pregunta. La conversación fluyó naturalmente, con sus superposiciones, cortes e interferencias característicos.

### **¿Qué es una conversación? Devenir, proceso, oralidad, flujo, presencia...**

Una conversación es un espacio marcado por una ética particular, es decir, por un determinado modo de ser. Conversar implica interacción, acción mutua y compartida entre diferentes cuerpos. La interacción en una conversación no está conectada a una simple alternancia ordenada de frases bien delimitadas. Entendida como flujo, una conversación no es la mera suma del yo y del otro sino el *pasaje* de uno a otro. La conversación sucede en el *entre*, en la laguna que repele y que al mismo tiempo atrae a los agentes de la acción.

En *Uma conversa, o que é, para que serve?* [Una conversación, ¿qué es, para qué sirve?] texto que integra el libro *Diálogos* (1998), el filósofo Gilles Deleuze se vale de un ejemplo sonoro para cercar inicialmente la noción de conversación. Se refiere a un posible encuentro entre Mozart y los pájaros, o mejor dicho, un encuentro entre una determinada pieza de Mozart y cantos de pájaros que habrían sido tomados por el compositor como referencia para imaginar esta pieza musical. Pero ¿qué pasa efectivamente en ese encuentro, en esa conversación entre Mozart y los pájaros? Más allá de una relación simple de imitación, Deleuze apunta que en este encuentro emerge un devenir-pájaro de la música, a la vez que se percibe también un devenir-música del pájaro, “los dos formando un único devenir, un único bloque” (1998: 11).

Si por un lado parece haber una fuerza centrípeta que actúa en tal relación, por otro hay también que observar la acción de una fuerza centrífuga que mantiene esos agentes de naturalezas distintas a cierta distancia; después de todo, los pájaros y Mozart no comparten la misma lengua. La conversación entre Mozart y los pájaros no es exactamente un intercambio, estando uno en la posición de interlocutor del otro. Las subjetividades no se relacionan de manera dialógica, no siguen un modelo temporal organizado de preguntas y respuestas, ni

mantiene una relación de simetría, de complementariedad. Lo que sucede en el espacio de una conversación no es meramente una interlocución entre dos agentes, “ni siquiera algo que estaría en uno, o algo que estaría en el otro, aunque hubiera un cambio, una mezcla, sino algo que está entre los dos, fuera de los dos, y que corre en otra dirección” (Deleuze 1998: 15).

De ese modo, una conversación en toda su potencia no tiene en su constitución la expectativa de un interlocutor ideal. Podría ser comprendida como “una evolución a-paralela, de ninguna forma un cambio sino ‘una confianza sin interlocutor posible’, como dice un comentador de Mozart –en suma, una conversación” (Deleuze 1998: 11). Existiría, por lo tanto, una soledad infranqueable entre los agentes involucrados en una conversación.

Una conversación se caracteriza por una relación particular con el tiempo. En contrapunto al espacio de la escritura, donde la elaboración cuenta con una dinámica propia a la condición del tiempo diferido, la conversación es un espacio marcado por la oralidad, es decir, por la enunciación en tiempo real. Quien participa en una conversación enuncia mientras piensa y piensa mientras enuncia. Conversar es, de esta forma, un *pensar en voz alta*. Como quien dibuja sin una planificación a priori y sin una goma a mano, aquella/aquél que enuncia hace una línea a mano libre. Enseguida observa la línea que hizo, la encuentra un poco fina y decide ampliar su espesura: lo alarga. O decide alargarla, o corregirla con una segunda línea, o abandonarla por completo; o gira el papel y la reposiciona, o la rechaza por completo y tacha intensamente por encima en el intento de deshacerla. Así, de una conversación resulta un dibujo lleno de capas, puntas, costuras, suciedades, ruidos. Contando con la disponibilidad de la escucha del otro, ese *pensar en voz alta* posibilita traer a la superficie las entrelíneas, los detalles que se silencian frecuentemente en la elaboración de un discurso escrito, o incluso de una charla o conferencia. La conversación evidencia la espontaneidad y trae una cierta instantaneidad al plano del pensamiento. Favorece un espacio de emergencia y hace audible una voz interna.

En oposición a un carácter más ordenado y estable de la escritura, la conversación tiende a ser un espacio de *derivadas*. Sometido a la condición del tiempo real, quien enuncia se dispone a un paseo con Chronos: perfila un tiempo lineal, acumulativo, vectorizado. En su enunciado, cada elemento conduce a un nuevo elemento y, aunque su pensamiento pueda recorrer líneas sinuosas y operar derivadas acentuadas, la conexión entre puntos sucesivos tiende a ser del orden de la causalidad, ya sea por identidad entre los puntos o por contraste. Pero quien participa en una conversación no enuncia sólo para sí: la complejidad temporal de una conversación deriva justamente de la presencia del otro. El otro interfiere, promueve cortes, *desvíos*. Es la presencia del otro la que trae a la conversación la fuerza de Kairós –utilizando aquí una segunda imagen de tiempo corriente en la antigüedad griega– y acaba por configurarla como un espacio de acentuada inestabilidad. En una conversación no hay, por lo tanto, una relación necesariamente de coherencia entre la respuesta del interlocutor al mensaje del locutor. Muchas veces lo que se produce es un efecto de desplazamiento, un va y vuelve, un zigzag. Lo que resulta es algo que está siempre fuera de uno y de otro, y su evolución sucede no sólo de manera a-paralela sino también imprevisible, caótica.

En este momento, tal vez sea posible arriesgar una relación con la escucha, cuya función sería, por el desplazamiento producido en el otro por su medio, provocar un cambio de



sentido, la emergencia de otro sentido [...]. Si entendemos sentido como dirección, el otro, por su presencia, imprime una nueva dirección al discurso de su interlocutor, así como al de su propio discurso, en virtud de la presencia del otro, habiendo un constante desvío de sentido (Kanaan 2002: 53)<sup>8</sup>.

Una conversación es un espacio a ser percibido y un flujo a ser sostenido. Para que suceda, es necesario no sólo disponibilidad sino deseo, compromiso y negociación. El flujo de la conversación es algo que se construye por interrupciones y cruces en la contingencia particular de la situación en la que sucede la conversación. Y esas interrupciones –que pueden venir de una interjección, de un sonido ambiente o de una superposición por parte del otro– van desplazando la conversación hacia nuevos lugares. Las frases aparecen como intensidades, así como otros estímulos, como la memoria de una experiencia pasada, el paisaje de la ventana, un teléfono sonando, un sonido a lo lejos o el anaranjado atardecer. Son intensidades que pueden ser convenientes o no. Es decir, el desarrollo de la conversación no depende de la conducción de uno o otro agente sino de una serie de contingencias e intensidades. Para que se haga efectiva la conversación, es preciso que haya disposición y abertura a las intervenciones de todo tipo de estímulo que puedan atravesarla.

	Lilian	Valéria
		Me gusta mucho hablar mientras trabajo, con alguien, yo realmente necesito una interlocución. (...) y no necesito mucho que él [la persona] responda, sólo necesito poder quedarme hablando, hablando, hablando...
	es que es muy similar, es muy parecido porque yo hago eso también. pero él... por qué tú, escuchando... porque tú necesitas verbalizar...	y él escucha, balancea la cabeza, así, porque... ¿no?!
	¿para entender mejor?	yo necesito verbalizar.
	pero... ¿y la interlocución de él en ese contexto?	sí, creo que sí, entiendo mucho cuando estoy hablando.
	sí... da su opinión, él escucha y entonces dice: "no, eso no lo escuché, me parece que...?" ¿o no?	no, por supuesto que es muy bueno, cuando él tras, es... mmm... ¿sabes cuál es la verdad?
		mmm... la verdad es que pienso que cuando estás en el... por lo menos para mí... ese proceso, es tan interno, y... porque todo eso está en mi cabeza, por más que experimente y todo... siento que cuando entro en un proceso no hay nadie que pueda dialogar conmigo, porque está todo en la cabeza. ¿no? es algo muy mental.
		entonces, no se puede así como: "mira eso y dime que te parece", ¿no?
		ajá y poder hablar y explicar eso ya es un poco suficiente para salir de este lugar tan asfixiante, tan aislado... entonces me gusta mucho hablar sobre, es medio que una... una puerta de diálogo con alguien...
		ok raramente él puede darme una respuesta porque....
	y... no importa a veces. ¿no? él puede hablar, pero tú no vas a escuchar en el momento.	sí... sí... (...) él no está con toda la pieza en la cabeza, yo estoy con la cosa en la cabeza.
		sí, sí... pero poder hablar en voz alta y escucharme hablando... eso es muy bueno.

Figura 1. Transcripción de fragmentos de la conversación realizada el 17 de junio de 2017.

<sup>8</sup> “Talvez seja possível, nesse momento, arriscar uma relação com a escuta, cuja função seria, pelo deslocamento produzido no outro por seu meio, provocar uma mudança de sentido, a emergência de um outro sentido [...] Se entendermos sentido como direção, o outro, pela sua presença, imprime uma nova direção ao discurso de seu interlocutor, assim como de seu próprio discurso, em virtude da presença do outro, havendo um constante desvio de sentido”.

Una buena conversación no resiste a la pasividad. Es por eso que la ética de una conversación soporta interferencias y superposiciones, elementos que colaboran al mantenimiento del flujo y a la actualización permanente del espacio intersubjetivo. La presencia del otro acaba por modular la elaboración oral de quien se pone a hablar, ya sea a través de manifestaciones orales –una pregunta, un comentario o alguna interjección–, a través de gestos corporales –una mirada o un movimiento de cabeza–, o sólo manteniendo silenciosamente un canal de escucha abierto. Una conversación se efectiviza, así, mediante escucha y presencia o mejor dicho, mediante una *escucha-presente*.

Pues bien, en el ámbito de la escucha, podemos pensar que ésta tanto presupone como impone una presencia [...]. Pero esa escucha es también una escucha de sí mismo, atravesada por la presencia del otro que ella impone. Al contrario del oír, la escucha presupone una disponibilidad a la presencia del otro, un dejar afectarse y afectar al otro con su presencia. La escucha sería entonces la escucha de aquello que me afecta tanto en lo que me reconozco como en aquello que me hace desconocerme (Kanaan 2002: 37)<sup>9</sup>.

### “Quien escucha, de sí oye” (Proverbio portugués)

Aunque el asunto sea el disparador de una conversación, a veces es simplemente la necesidad de conversar la que acaba sosteniendo el flujo de la conversación. Las motivaciones para una conversación pueden ser absolutamente distintas para cada participante, lo que trae a la superficie trazos de intimidad y una exposición de las fragilidades inherentes a ese tipo de abertura como también a las reacciones a las cuales esa exposición está inevitablemente implicada.

Es determinante e inherente a una buena conversación que exista un proceso de percepción de sí, de percibirse en el habla del otro o, incluso, en la vocalización y escucha de la propia habla cuando se externaliza. Uno solamente puede continuar la conversación si identifica en el otro o fuera de él algún estímulo que coloque en resonancia algo que reconoce o que le es propio: yo me experimento en el otro y experimento al otro en mí durante la conversación. Colocarse en el lugar del otro es experimentar todo aquello que no podemos imaginar solos.

La experiencia de la alteridad (y elaboración de esa experiencia), nos lleva a ver aquello que no habríamos podido imaginar, dada nuestra dificultad en fijar nuestra atención en lo que nos es habitual, familiar, cotidiano y que consideramos ‘evidente’. Poco a poco, notamos que el más insignificante de nuestros comportamientos (gestos, mímicas, posturas, reacciones afectivas) no tiene realmente nada de ‘natural’. Comenzamos, entonces, a sorprendernos con respecto a nosotros mismos, a espiarnos (Laplantine 2003: 12-13)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “Pois bem, no âmbito da escuta, podemos pensar que esta tanto pressupõe quanto impõe uma presença [...]. Mas essa escuta é também uma escuta de si mesmo, atravessada que está pela presença do outro que ela impõe. Ao contrário do ouvir, a escuta pressupõe uma disponibilidade à presença do outro, um deixar se afetar e afetar o outro com sua presença. A escuta seria então a escuta daquilo que me afeta tanto no que me reconheço quanto naquilo que me faz desconhecer-me” (Kanaan 2002: 37).

<sup>10</sup> “A experiência da alteridade (e elaboração dessa experiência), leva-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos ‘evidente’. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas,

Más allá de las especificidades propias del debate propuesto por François Laplantine acerca de las prácticas antropológicas, la noción de alteridad trasladada a la experiencia de una conversación puede pensarse como un mecanismo potente de diferenciación y extrañamiento en el cual, al colocarse frente al otro, el sujeto puede *espiarse*. Si tomamos como referencia las discusiones sobre la escucha en el campo del psicoanálisis, podemos percibir que, de cierta forma, la postura frente a la escucha puede despertar un doble papel, el de auto reconocimiento en el habla del otro pero también de extrañamiento.

Si la posibilidad de escucha me lanza, en principio, a un territorio familiar, despertando en mí una sensación de auto reconocimiento, un sentimiento de identidad, enseguida me lanza a una situación de desamparo, de extrañamiento, de no reconocimiento de mí y del otro. En esa dirección, escuchar es colocarse a disposición para saberse otro, de un Otro, este teatro de representaciones, de los afectos, de las experiencias, etc. que marcan al sujeto a lo largo de su existencia (Kanaan 2002: 38)<sup>11</sup>.

Más allá de la vocalización, de hacer audible un pensamiento, es necesaria la presencia de otro para que una *escucha de sí* se concrete. En este sentido, hay una proyección indispensable. Hay que colocarse en el lugar del otro para escucharse. La alteridad potencializada por la conversación se emerge muchas veces en el ambiente donde se comparten intimidades. La conversación se abre así a confidencias, a esa comunicación particular y frecuentemente oral de una intimidad. Además de dar voz a subjetividades, se abre a la exposición del espacio íntimo de los involucrados. A partir de ese ejercicio de alteridad, en el que dialogan simultáneamente los trazos, las marcas de quien habla con las marcas de quien escucha es cómo esas marcas y vestigios del otro nos atraviesan y producen diferencias en nosotros. Escuchar es experimentar la diferencia en nosotros y también en cómo producimos nuestras narrativas.

## 2. Desplazamientos de la escucha en *de perto* y *Trajétórias*

En este trabajo, las conversaciones propiciaron un encuentro improbable entre dos artistas y sus prácticas musicales. Improbable, porque esas prácticas se localizan en nichos que, además de ser distintos, frecuentemente no dialogan. *Trajétórias* es una pieza acústica compuesta para ocho músicos/as y que se vale de la escritura (textos y partituras de diferentes tipos) en tiempo diferido; *de perto* es un trabajo acusmático creado en performance y que parte de la improvisación y experimentación de la artista con su propia voz y con los objetos que componen el ambiente en el cual la pieza se realizó. Los trabajos se relacionan con tradiciones y *métiers* específicos que, frecuentemente, potencializan un discurso autocentrado que opera en vista del mantenimiento de fronteras rígidas y del silenciamiento de aquello que les es extraño. Sin embargo, en este artículo proponemos un ejercicio de desplazamiento, en el cual la escucha es el

---

posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de ‘natural’. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar” (Laplantine 2003: 12-13).

<sup>11</sup> “Se a possibilidade de escuta me lança, a princípio, num território familiar, despertando em mim uma sensação de auto-reconhecimento, um sentimento de identidade, em seguida lança-me numa situação de desamparo, de estranhamento, de não reconhecimento de mim e do outro. Nessa direção, escutar é colocar-se à disposição para saber-se outro, de um Outro, este teatro de representações, dos afetos, das experiências etc. que marcam o sujeito ao longo de sua existência” (Kanaan 2002: 38).

punto central. El desplazamiento implica un esfuerzo de alteridad en la cual cada una de nosotras puede enfrentarse con lo *extraño*, es decir, con aquello que no le es habitual o familiar.

	Valéria	Lilian
00:24:57		Me parece que así, Val, la conversación, la veo como la cosa más interesante, sería como dos universos que, sinceramente, no... no...
	dialogan.	dialogan.
	sí, me... me parece que eso es potente.	no dialogan por una cuestión de poder,
	ajá	por un prob...
	sí, es de nichos... de establecimiento de nichos.	no dialogan no por los trabajos,
	ajá	no dialogan por relaciones de poder,
	eso, eso es...	de hegemonías,
	ajá, ajá	de lo que es mejor, lo que es más...
		más convincente, lo que ocupa un... un lugar de más destaque o
	ajá, ajá	prestigio en detrimento de los otros, ¿no?
		me parece que esas... esas discusiones que no forman parte de la...
		no forman parte del trabajo... no forman parte de la... de lo que está allí o de
		las ideas, ¿no? esas cuestiones ellas están... es, no sé si... si se puede usar
		alguna palabra pero ellas son... son cuestiones normativas de la...
	ajá	de la producción musical, ¿no?
		(...)
		porque si uno se pone a pensar cómo las... las estructuras, ¿no?... de...
		de creación, cómo los lugares, cómo las personas practican, las...
		las aproximaciones... es... si ellas no tuvieran esas amarras, sería mucho
00:26:41	¡exactamente!	más interesante, ¿no?

Figura 2. Transcripción de fragmentos de la conversación realizada el 17 junio de 2017.

El método de la conversación se nos presentó como una alternativa posible de presentación, reflexión y análisis de los trabajos artísticos. Durante todo el proceso, percibimos que la conversación permitió revelar una serie de matices de nuestros procesos de creación como también de los propios trabajos. El encuentro con el otro el otro permitió resignificar nuestros trabajos y también nuestros procesos creativos, modificando la comprensión y los discursos a su respecto. Es importante evidenciar que *de perto* y *Trajetórias* se trataron de forma simultánea, lo que permitió que cada una de nosotras pudiera no sólo proyectar el propio trabajo en el trabajo de la otra sino también nuestros discursos y escuchas.

Los tópicos a continuación se elaboraron en el interior del proceso de las conversaciones, de modo que ellos también se moldean y se contaminan con los asuntos discutidos en este artículo, en especial, con la cuestión de la escucha. Los tópicos “*Trajetórias*: permeabilidad y fragmentación en la escucha” y “*de perto*: intimidad y inquietud en la escucha” tienen un carácter más descriptivo y buscan localizar el/la lector/a en el universo de cada una de las piezas. Sin embargo, cuestiones acerca de la elaboración de los trabajos (concepción, ideas principales, proceso de creación, técnicas implicadas, etc.) así como su realización (situación de presentación, relación con el público y con el espacio, etc.) se mezclan con reflexiones sobre las poéticas de los trabajos. Finalmente, en el tópico “Escucha de sí en *de perto* y *Trajetórias*” los análisis crecen en profundidad hacia una reflexión sobre aspectos éticos implicados en los trabajos, donde las nociones de *alteridad*, *desplazamiento* y *escucha de sí* son experimentadas.

Es importante decir que los trabajos se abordan a partir de la proyección de una escucha

particular. No se trata de modelar una escucha ideal para los trabajos sino de asumir y exponer las expectativas individuales que no sólo atravesaron la confección de las piezas sino que funcionaron especialmente como impulso creativo.

### **Trajétórias: permeabilidad y fragmentación en la escucha**

*Trajétórias*<sup>12</sup>, de Valéria Bonafé, es una pieza de treinta minutos y fue concebida para ser tocada en espacios que favorezcan la circulación del público participante, como plazas y parques, atrios y marquesinas, museos y galerías, subterráneos, galpones, etc. La pieza involucra un conjunto de ocho músicos/as esparcidos/as en el espacio, de modo que tal conjunto no pueda escucharse en su totalidad a partir de un único punto. Se invita al público participante a moverse libremente en este espacio, en una especie de caminata sonora no guiada, en la cual se pueden vivenciar trayectorias personales de escucha. Al imponer al público participante la necesidad de emprender su propio recorrido y al imposibilitar una aprehensión simultánea del espacio sonoro total, la pieza problematiza tanto la pasividad de la escucha como el ideal de una escucha omnisciente: es necesario aceptar que la escucha es una experiencia necesariamente parcial, singular y movida por una subjetividad.

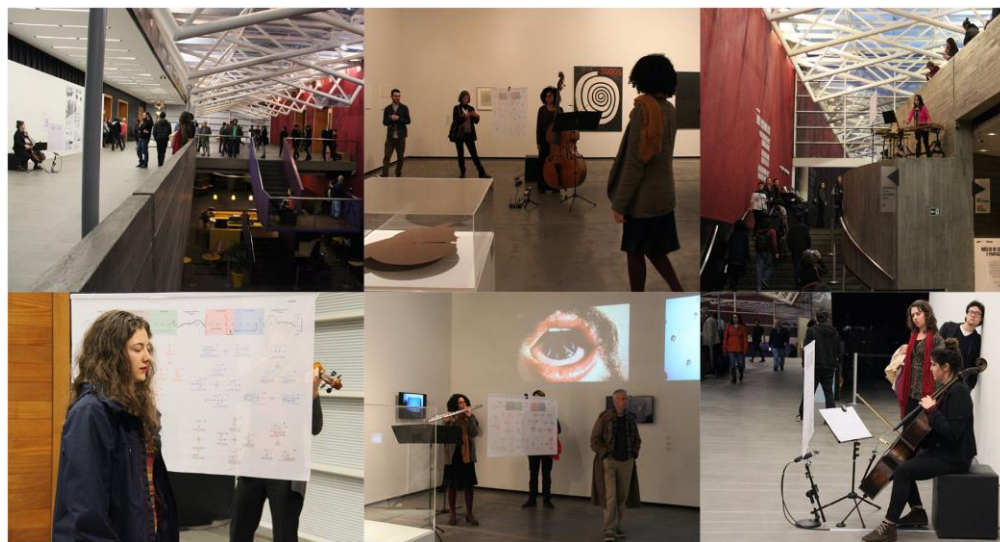


Figura 3. *Trajétórias*, en el Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2017.

Para la realización de la pieza, el grupo de músicos/as necesita definir una propuesta de distribución espacial y sonora particular en el lugar elegido, formando una especie de *circuito* en el cual se entiende a cada músico/a como una *estación*. La pieza reúne una voz femenina, una flauta bajo, un clarinete bajo, un acordeón, una viola, un violonchelo, un contrabajo y un *set* de

<sup>12</sup> Trabajo comisionado por la *Americas Society – USA* para integrar la programación de la novena edición del festival *Make Music New York*, en 2015. En esa ocasión, la pieza fue presentada en el *Central Park*, en el área del *Dalehead Arch*. En 2017, la pieza fue nuevamente realizada en la ciudad de São Paulo, en el Instituto Tomie Ohtake. Registro en audio y vídeo disponible en: <https://www.valeribonafe.com/trajetorias> [consulta: 10 de junio de 2018].



percusión con instrumentos variados. Al aproximarse a cada *estación*, la/el oyente se depara con un/a músico/a solitario/a, en una situación bastante introspectiva, empeñado/a en producir pequeños eventos sonoros –o *gestos musicales*– que resultan de movimientos corporales con características muy bien definidas. Por ejemplo, con un único movimiento de arco y con aceleración exponencial, la/el violonchelista toca una nota larga en una cuerda suelta de su instrumento, haciendo que toda la extensión de crina friccione esta cuerda con significativa velocidad, hasta que el arco se desprenda completamente de la cuerda y esta siga vibrando libremente. Además de ese gesto, la/el violonchelista tendrá algunas decenas más de otros gestos que compondrán una colección particular de sonoridades en su instrumento y que acabarán por caracterizar el ambiente a su alrededor, su rincón sonoro. De la infinidad de posibilidades sonoras que un violonchelo puede producir, se propone así una selección específica de gestos, un determinado modo de ser, de sonar. Esa misma operación de selección se realiza con la voz y con los demás instrumentos, resultando una especie de inventario sonoro de gestos musicales propios de *Trajetórias*.

Por ser excesivamente llenos de detalles y minuciosamente descritos en la partitura, los gestos musicales tocados por cada músico/a terminan configurándose como *personajes* sonoros. Es como si cada músico/a poseyera un elenco de personajes que pudieran ser puestos en escena a lo largo de la pieza. Respetando algunas directrices combinatorias indicadas en la partitura, los personajes se van presentando sucesivamente, uno después del otro. Lo que la/el oyente escucha en cada estación es, por lo tanto, la resultante de un proceso de interacción entre esos personajes: después de aquella nota en una cuerda suelta del violonchelo, tal vez se realice un ataque percusivo y agresivo en la superficie del instrumento, antecediendo una ondulación melódica suave que recorrerá las cuatro cuerdas y a la que, tal vez, le seguirá una reanudación de aquella nota larga inicial, y así sucesivamente, en un encadenamiento de personajes que, por poseer gran personalidad y autonomía, nunca se mezclan efectivamente, nunca se disuelven uno en el otro, aunque se aproximen, dialoguen y se resignifiquen uno en función del otro.

Los gestos o personajes funcionan entonces como componentes de un gran móvil: a veces se aproximan, otra se repelen, otra se chocan, otra se enroscan. De ese juego de interacciones, resulta un flujo musical significativamente fragmentado, una especie de colcha de retazos, donde las costuras y las enmiendas siempre están expuestas. Estas enmiendas no son más que aberturas al silencio que separa los diferentes personajes o gestos musicales. Pueden ser más o menos sutiles, más o menos espesas, pero siempre están allá. El silencio, es decir, aquello que separa un gesto o un personaje de otro, es elemento central en *Trajetórias*. Les cabe a los/as músicos/as rasgar el espacio en todo momento, hiriendo el silencio para exponer a veces un gesto, otras otro. Por lo tanto, en la pieza no hay un esfuerzo para llenar el espacio, para ocupar el silencio con sonidos. Las sonoridades sólo tensionan la percepción del espacio, del silencio, de aquello que hay *entre* un gesto y otro.



	Lilian	Valéria
03:16:40		Y eso fue una de las primeras cosas, así, unas ganas de hacer una pieza que fuera sí... muy permeable y... y muy... con poco sonido. (...) entonces tenía esa idea de crear algunos rincones y no... y no quería... yo quería disponer los músicos, pero no quería mucho que... no quería ocupar aquel espacio sonoramente... la idea era medio que crear tal vez algunos rincones de... de... de sonoridad... (...) sí...
	pero, ah, ok, sólo di un...	en ese, la... la cuestión de la instrumentación siguió un poco eso... (...) son instrumentos con poca proyección sonora y el tipo de escritura que hice para ellos es una escritura bien pequeña, en el sentido de... sonido mismo. entonces existe una... una cosa más intimista en la sonoridad... y... y la pieza está atravesada de mucho silencio, que no es silencio, que es una abertura para el espacio...
	sí... no... ese silencio... de que no suc... sucede nada de lo que propusiste.	silencio que no es...  exactamente, sí... (...)
	permeable para ti, ¿qué quiere decir en este contexto? permeable quiere decir... sí, ¿qué quiere decir permeable?	quiere decir que ella se abre mucho a las cosas que están fuera de ella.
	¿cómo? en este caso...	muchas cosas...
03:19:13		

Figura 4. Transcripción de fragmentos de la conversación realizada el 17 de junio de 2017.

La percepción de un flujo musical recortado es incluso más ampliada cuando la/el oyente se pone a caminar en búsqueda de otra estación. Al abandonar el rincón sonoro del violonchelo ahora ya conocido, ella/él parte en dirección a otro lugar. Tal vez ella/él se dirija a la voz, tal vez al acordeón, o tal vez a otro/a músico/a que cruce primero en su camino. Pero ella/él precisa necesariamente dejar hacia atrás aquel foco inicial, mover su atención y abrirse a un nuevo encuentro. Y es aquí efectivamente que algo muy especial sucede en *Trajetórias*: al desplazarse de un punto a otro, la/el oyente puede *percibirse* inmersa/o en las resonancias de las memorias de aquello que acabó de aprehender; puede percibirse también impregnada/o de expectativa por lo que está por venir; puede *percibirse*, al fin, participante de un régimen de escucha no habitual donde ella/él propio *se percibe*. El silencio –que no es silencio sino una zona repleta de posibilidades– que separa las diferentes estaciones, potencializa la escucha de lo que está más allá de la pieza, es decir, del espacio y de quien participa en él, así como del propio régimen de escucha propuesto. De esta forma, la/el oyente puede percibirse como agente central en este proceso de creación de una escucha; ella/él puede, al fin, acecharse.

### **de perto: intimidad y inquietud en la escucha**

*de perto*<sup>13</sup>, de Lílían Campesato, es una creación en *performance*<sup>14</sup> registrada en medios fijos. Realizada en grabación binaural, fue concebida inicialmente para escucharse en una estructura escultórica llamada *módulo de escucha* de Ricardo Basbaum, una especie de sillón en el que la persona puede recostarse, colocarse un auricular y escuchar la pieza<sup>15</sup>. En esa situación, el público visitante tenía necesariamente que relacionarse con el trabajo de manera individual, sin compartir la escucha con otras personas, provocando que el instante de escuchar la pieza fuera un momento de intimidad y aislamiento.

*de perto* es un trabajo que lidia con la relación entre una performer inventora y su oyente, en especial en lo que respecta a la proximidad entre ellos. Se trata de una especie de “concierto” privado para un/a oyente desconocido/a, en el que la grabación en estudio impone un distanciamiento entre los dos. Esa esfera privada se sugiere desde el inicio de la pieza, ya que la entrada de la performer al estudio, los sonidos de sus pasos, del abrir y cerrar la puerta, ambientan esa dimensión. Se crea una escena sonora que ubica a la/al oyente en un lugar doble: el lugar de un/a *voyeur/euse* que “observa” lo que la performer se propone mostrar y el de un/una espectador/a acorralado/a por la invasión que puede ocasionar el realismo inesperado de la grabación binaural<sup>16</sup>.

Solitariamente, la persona se percibe en un espacio público, no obstante, en una relación nada convencional de acentuada intimidad con una performer que parece tocar directamente sus oídos y que la captura para dentro de otro espacio, que ella desconoce. Un espacio que, registrado por la técnica binaural, se construye por las acciones de un cuerpo en movimiento. La voz de la performer y sus gestos sobre los elementos que componen el estudio representan la totalidad de los materiales sonoros usados. El crujir de la pesada puerta que aísla la sala de cualquier otro ambiente externo, la fricción de una baqueta en las superficies de tratamiento acústico de la sala, el rebotar de objetos que caen al piso de madera, el tintinear de corrientes, revelan al mismo tiempo un espacio posible (lejos o cerca, izquierda o derecha, adelante o atrás) y también los gestos que generan cada sonido (rápido o lento, abrupto o delicado). No se puede dejar de relacionar la escucha de la pieza con una escucha de imágenes. Se creó para una escucha íntima, individual, casi como si los sonidos fueran imágenes que no están afuera, en el mundo, sino dentro de la cabeza de quien escucha. Esas imágenes, a pesar de disparadas por la performer, se crean por la/el oyente a partir de aquello que es particular de su escucha, sus memorias, sus expectativas, sus conexiones, sus intereses.

---

<sup>13</sup> Registro en audio disponible en: <https://soundcloud.com/l-lian-campesato/deperto-campesato-48k-24bits>.

<sup>14</sup> Así como en trabajos anteriores de la artista, la creación sucede en *performance*. A pesar de existir una elaboración previa en cuanto a la decisión del tipo de grabación a ser usada y las especificidades propias de esa decisión, todo el desarrollo del trabajo sucede en el instante de la experimentación durante la *performance* y no en tiempo diferido. La pieza obedece temporalmente al desarrollo de la grabación en sesión abierta, con ediciones mínimas, para que la potencia de la dimensión improvisatoria permanezca como en una situación en vivo, con sus errores y reticencias.

<sup>15</sup> Se exhibió en la galería *A Gentil Carioca* en Rio de Janeiro entre los meses de julio y agosto de 2015.

<sup>16</sup> Los registros binaurales se basan en técnicas que simulan la manera en la que nuestros oídos perciben la localización de las fuentes sonoras, produciendo un efecto realista e inmersivo, especialmente cuando se oyen a través de auriculares.

Esa escucha íntima se potencializa por el uso de sonidos que hacen presente un cuerpo, pues todos ellos se producen por un cuerpo que se mueve. Pero es la voz la que asume una posición central en lo que se escucha, ya que es a través suyo que se constituye toda acción. La voz crea un juego similar pero su efecto es muy distinto. Al contrario de los sonidos generados por o en los objetos y superficies del ambiente, mostrando lo que está fuera de la performer, la voz revela el lado de adentro, lo más íntimo, lo más personal. Los sonidos se producen como una conversación con un/a oyente imaginario/a que se personifica en la materialidad de la *dummy head*<sup>17</sup>. Buena parte de los sonidos se graban muy cerca del micrófono, reproduciendo la técnica del *close miking*, que da como resultado un sonido más seco, sin reverberación del ambiente. Y esa proximidad amplifica aún más el carácter íntimo de esa relación performer-oyente.

Los sonidos vocales no se separan de la persona, de la performer, porque todo el tiempo se refieren a su existencia: los sonidos de la respiración, de las frases, de los gemidos. O sea, los sonidos fisiológicos que forman parte de un diccionario particular que confiere a cada persona su singularidad. Esa relación entre los sonidos de dentro y los sonidos de fuera se refuerzan por la grabación binaural que funciona como una lente de aumento, revelando el espacio íntimo por el cual se traslada la performer, su respiración, sus pasos y sus errores.

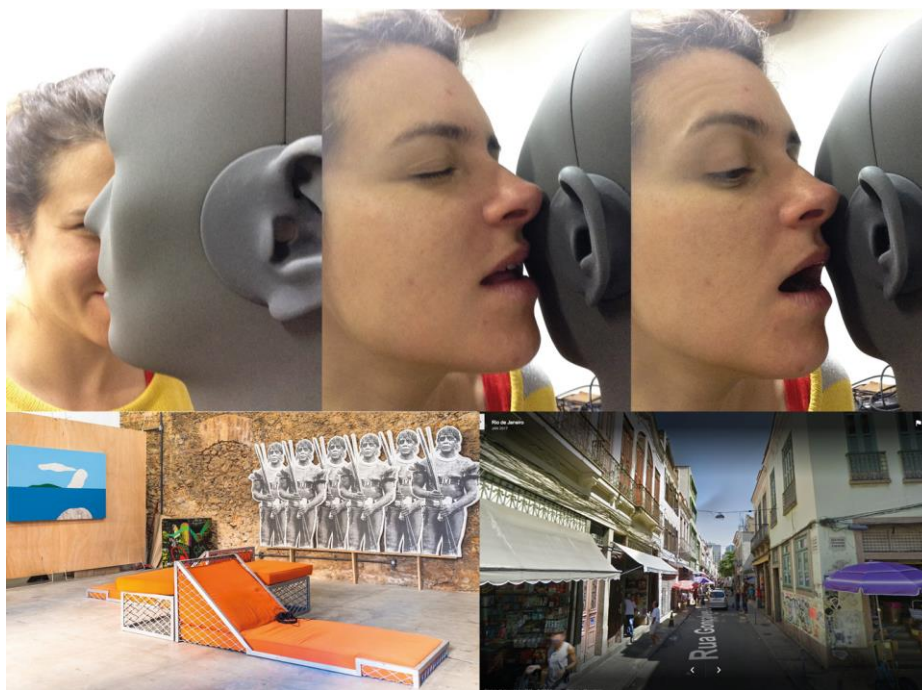


Figura 5. Lílian Campesato y *dummy head*, Estudio LAMI, São Paulo, 2015 (arriba); *Módulo de escucha*, de Ricardo Basbaum, en la Galería Gentil Carioca, Rio de Janeiro, 2015 (abajo a la izquierda) y Vista de la Rua Gonçalves Léo, sede de la galería *A Gentil Carioca*, Rio de Janeiro (abajo a la derecha).

<sup>17</sup> Ese sistema de grabación consiste en un maniquí formado por torso y cabeza producido en un material que simula la consistencia de los tejidos del cuerpo humano. Dentro de los dos oídos del maniquí hay dos micrófonos usados en la captación. O sea, el/la oyente imaginario/a se personificaba en la figura del micrófono maniquí.

01:17:44	Valéria	Lilian
		Entonces hay cosas... cuchichear en el oído... tiene una dimensión de intimidad que no es... además de ser captada por el micrófono, es de intimidad de la relación de la performance con... con el oyente.
	ajá	entonces es eso, ¿no?
	existe una exposición muy grande, ¿no?	es un concierto privado.
	del... del propio proceso de creación; él está muy expuesto.	muy grande.
	ajá	el proceso de creación está expuesto, la persona por detrás del proceso está muy expuesta, porque me parece que es eso... { <i>inspiración larga por la boca</i> } (...)
		es muy eso, Val... tiene que ver con una intimidad expuesta (...) entonces así, cierra aquella puerta... (...) hay es...es..., esa dimensión que es individual, ¿no?
	ajá	de la escucha. es para que una persona escuche sin compartir con otros. eso lo sabía (...)
		(...) hay una dimensión que me parece muy buena del auricular, que es <b>escapar de una realidad, es inc... es un... es un abandono</b>
	bueno eso, ¿no?	muy interesante del... de la realidad, de aquella dimensión... {silencio} de lo que está afuera, ¿no?
	(...) tú vas para adentro	tú... es un viaje... puedes escapar... tomas un auricular...
		(...) (...) ¿por qué hay tanta gente ahí en las grandes ciudades escuchando con auriculares? tiene que ver con ese escape, tiene que ver con ese lugar de...
	¿de aislamiento, también?	{ <i>inspiración larga</i> } que es muy interesante... de aislamiento... de... de... también de... de protección, ¿no? te proteges de aquello, de aquel montón de cosas que todos los días tienes que ver, tienes que escuchar. es... tiene que ver con esa cuestión cotidiana, entonces...
	mira qué interesante, lo que me ocurrió...	ah...
	es...	eh?
	con la comparación del metro, o del ómnibus... las personas se ponen los auriculares, pero lo que escuchan en los auriculares es... son, son... en general... músicas, es... { <i>inspiración</i> } completamente no... personalizadas, en el sentido que te pones unos auriculares y escuchas algo que se hizo para... mucho gente.	
	tú hiciste un recorrido tuyo...	se hace para mucha gente, pero tú haces un recorrido propio...
	pero me pareció interesante eso, en este trabajo, porque te pones los auriculares, de la misma manera que te los pones en el ómnibus, pero en ese momento tienes un encuentro con alguien... que está hablando directamente contigo, es...	eso es una dimensión... con alguien... que fue hecho para aquello... contigo... exactamente... es decir... mi idea no era que compartieras esa escucha... una escucha individual, privada... en un lugar que era... público.
01:29:02		

Figura 6. Transcripción de fragmentos de la conversación realizada el 17 de junio de 2017.

A medida que ese espacio se va revelando, se traspone la frontera que separa el sonido de la música: lo que se escucha es al mismo tiempo el ensayo y la *performance*, el error y la música, lo intencional y el accidente. En este trabajo, esa frontera deja de ser relevante. Lo que importa es la intimidad, que sólo se rompe cuando surge otra voz, ahora que canta una canción, un samba conocido, que lo pasa una radio de poca sonoridad. A la/al oyente lo despierta un “basta” gritado

en la radio de Ataúlfo Alves “...nunca más”, que pone fin a la pieza y a la idea de un concierto privado. Existe en ese sonido referencial un quiebre de un régimen de escucha inmersivo, íntimo, no habitual, para un alivio, ya que el samba que se escucha le confiere a esa experiencia un regreso a un régimen habitual de escucha, propiciando a quien está escuchando, un lugar conocido.

En *de perto*, la persona que escucha es capturada en el interior de un ambiente de escucha inmersivo e inquietante constituido por la soledad del auricular, por el hiperrealismo de la grabación, por la proximidad entre el micrófono y la fuente sonora como también por los sonidos que produce alguien que desconoce. Ese conjunto de factores termina provocando la existencia de un régimen de escucha no habitual, pues la persona que está escuchando tiene que vérselas con su propia existencia en esa situación. Es una extrañeza que se reviste de familiaridad, ya que lo que se escucha es la presencia de un cuerpo revelado, expuesto y eso termina llevando a la/al oyente a proyectarse afectivamente en toda la pieza. Esa captura sólo puede suceder porque existe un régimen de escucha no habitual que lleva a la/al oyente a experimentarse a sí misma/o, en aquello que ella/él recorre, que la/lo afecta, que la/lo desplaza.

### Escucha de sí en *de perto* y *Trajetérias*

Enlazadas por una convergencia temporal, *de perto* (2015) y *Trajetérias* (2015) son dos piezas que tanto provocan como se abren a una reflexión sobre la escucha. Pueden entenderse como piezas que buscan, cada una a su manera, desestabilizar un régimen de escucha habitual y provocar lo que aquí llamamos *desplazamientos de la escucha*. Al ser impulsada/o hacia afuera de un lugar conocido y confrontarse con otro régimen de escucha, extraño, no habitual, la/el oyente puede darse cuenta de que siempre hay un régimen en operación y que aquel que le es familiar, habitual, también se construye culturalmente.

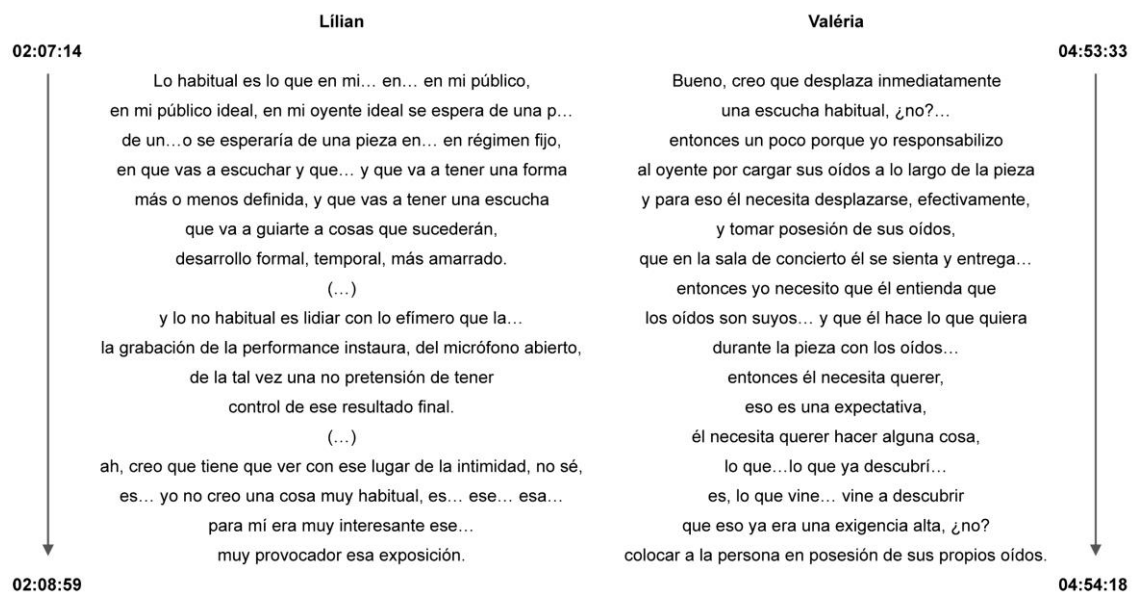


Figura 7. Transcripción y superposición de fragmentos de la conversación realizada el 17 de junio de 2017.



*de perto* y *Trajectorias* tensionan un régimen de escucha naturalizado. En estos trabajos, la escucha pasa necesariamente por el reconocimiento de un cuerpo y de una biografía. Teniendo que llevar sus oídos a un paseo en búsqueda de escuchas o teniendo que involucrarlos con un auricular para traer la escucha hacia sí mismo, se invita a la/al oyente a reconocer su lugar de escucha, a percibirse agente de una acción particular. En este encuentro con las piezas –con el otro, con lo extraño– ella/él se espía y se escucha a sí misma/o. Y es en esa experiencia de alteridad, de desplazamiento, que se hace posible una *escucha de sí*.

06:45:39	Lilian	Valéria
<p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">06:49:41</p>	<p>ah, sí...</p> <p>(...)</p> <p>porque qué es... qué es la escucha, ¿no? podemos lidiar, podemos estar refiriéndonos a la escucha de una pieza, la escuc... pero estamos hablando... tocando en una... en un concepto más ampliado de la escucha, ¿no?</p>	<p>De la forma que estamos conversando, que es entender esa escucha como una escucha que es siempre de alguien y que es siempre cargada y atravesada por una determinada biografía, es... individual, y no escuchas genéricas... creo que todo el tiempo que estamos conversando, estamos hablando de la... de la escucha de un cuerpo, ¿no?</p> <p>¡eso, eso!</p> <p>(...)</p> <p>los trabajos juegan por lo tanto con esa idea de que no hay una escucha, sino que hay escuchas individualizadas que pasan por sujetos, y que la escucha siempre es... los trabajos, ellos entregan eso: la escucha siempre es modulada por un sujeto.</p> <p>(...)</p> <p>tal vez esos trabajos ayuden a entender de manera práctica, ellos fuerzan a un reconocimiento de ese lugar de escucha.</p>

Figura 8. Transcripción de fragmentos de la conversación realizada el 19 de junio de 2017.

### 3. Conclusión

¿De qué forma un/a artista habla de su propio trabajo? ¿Cómo se comparte un proceso creativo? ¿Cuál es el tipo de discurso esperado del/de la artista? ¿Cuáles son las preguntas que generalmente se le formulan a un/a artista sobre su trabajo creativo? ¿Cómo se constituyen y cuáles son las fuerzas que atraviesan los ambientes reservados a la presentación y discusión de trabajos artísticos? Y, por fin, ¿cómo y en qué medida esas estructuras y esos mecanismos de generación de discurso terminan interfiriendo e incluso determinan el propio proceso creativo del/de la artista?

Este artículo se constituye como un ejercicio para pensar posibles respuestas a esos cuestionamientos al inventar un método alternativo para presentar, reflexionar y analizar trabajos artísticos. En este sentido, estuvieron dos movimientos en curso: la elaboración de un método –la *conversación*– y su operación en la discusión de los dos trabajos. Tanto en la elaboración del método de la conversación como en la discusión sobre *de perto* y *Trajectorias*, nos esforzamos para reunir un vocabulario común, en el cual se experimentaron conceptos como subjetividad y alteridad, habitual y no habitual, familiar y extraño.



Lo extraño no aparece sólo como amenaza sino como alteridad. [...] De esta forma, lo extraño trae siempre la posibilidad de lo nuevo, de lo inesperado, aquello que puede conducir a nuevos lugares, ya sea dentro o fuera de mí. Y, como tal, representa la alteridad, como otro, fuera de mí y parte de mí, en la medida en la que me permite el acceso al otro y al otro en mí (Kanaan 2002: 191-192)<sup>18</sup>.

Ya sea en la conversación –escucha del otro y escucha de sí– o en lo que los trabajos artísticos proponen –escucha íntima, fragmentada, permeable– se impulsa al sujeto a que se coloque en la escucha, a extrañarse y a desplazarse, pudiendo así inclinarse hacia un acceso al otro y a sí mismo.

[...] estar a la escucha será siempre estar tendido hacia o en un acceso al sí mismo [...] Quando estamos a la escucha, estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que *se* identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí, uno como eco de otro y ese eco como el sonido do mismo de su sentido (Nancy 2007: 25).

Al proponer la conversación como método de investigación central, este artículo se compromete por consiguiente con las ganas de discutir e inscribir la subjetividad en el campo de la investigación. La conversación abre espacio al error, al tartamudeo, a los ruidos, a las entrelíneas. Le permite al sujeto comunicar no sólo lo esperado sino especialmente aquello que está oculto, inconsciente. Le permite al sujeto posicionarse, escucharse, asumir lugares de habla, abriendo un campo de investigación más sintonizado con una práctica particular y que coloca bajo crítica el papel que la objetividad y la neutralidad suelen ocupar en los discursos sobre el hacer artístico, especialmente aquellos forjados en la academia. La conversación se constituyó en este trabajo como espacio privilegiado para la expresión de marcas éticas, estéticas y políticas.

Operar por una marca ética en la escritura significa escuchar y experimentar la diferencia en nosotros, cómo elaboramos nuestros textos. Imprimir una marca estética reside en la posibilidad de accionar procesos inventivos tanto en términos del pensar como del expresar, en el acto mismo en que la producción de esa escritura se realiza, profundizando las posibilidades de relacionarnos ética y políticamente con lo que estamos produciendo. Por último, la marca política se coloca como la posibilidad que tenemos en nuestras actividades de producción académica de imprimir fuerzas que rivalicen con aquellas que intentan mantener la ilusoria experiencia de nosotros mismos como una verdad, negando, por lo tanto, nuestras posibilidades de diferenciación y alteridad (Macedo y Dimenstein 2009: 154)<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> “O estranho não aparece apenas como ameaça, mas como alteridade. [...] O estranho, assim, traz sempre a possibilidade do novo, do inesperado, aquele que pode conduzir a novos lugares, seja dentro ou fora de mim. E, enquanto tal, representa a alteridade, como outro, fora de mim e parte de mim, na medida em que me permite o acesso ao outro e ao outro em mim”.

<sup>19</sup> “Operar por uma marca ética na escrita significa escutar e experimentar a diferença em nós, como elaboramos nossos textos. Imprimir uma marca estética reside na possibilidade de accionar processos inventivos tanto em termos do pensar quanto do expressar, no ato mesmo em que a produção dessa escrita se realiza, aprofundando as possibilidades de nos relacionarmos ética e politicamente com aquilo que estamos produzindo. Por fim, a marca política se coloca como a possibilidade que temos em nossas atividades de produção acadêmica de imprimir forças que rivalizem com aquelas que tentam manter a ilusória experiência de nós mesmos como uma verdade, negando,

En resonancia con esa posición crítica en la investigación, no podemos dejar de destacar que en este trabajo está inscripto un aspecto fundamental, el de haber sido realizado por dos mujeres. Está marcado por la experiencia de lo *femenino*. Reconocer tal aspecto es reconocer la importancia de aquello que es singular a esa experiencia, considerando que las mujeres cargan marcas históricas y culturales diferentes de las que cargan los hombres, lo que se refleja en la creación de modos particulares de existencia, de lenguaje y de conocimiento. En ese sentido, este trabajo contribuye a las reflexiones actuales en el campo de las epistemologías feministas, que tanto apuntan a la sexualización de la experiencia humana en el discurso como pasan por la crítica de las categorías dominantes presentadas como universales. Propone un abordaje capaz de revelar aspectos subalternos, accidentales, insignificantes, justamente por no caber en los modos canónicos de investigación.

A fin de cuentas, se consideramos que la epistemología define un campo y una forma de producción del conocimiento, el campo conceptual a partir del cual operamos al producir el conocimiento científico, la manera por la cual establecemos la relación sujeto-objeto del conocimiento y la propia representación de conocimiento como verdad con la que operamos, deberíamos prestar atención al movimiento de constitución de una (¿o serían varias?) epistemología feminista, o de un proyecto feminista de ciencia. El feminismo no sólo ha producido una crítica contundente al modo dominante de producción del conocimiento científico sino que también propone un modo alternativo de operación y articulación en esta esfera. Por otra parte, si consideramos que las mujeres traen una experiencia histórica y cultural diferenciada de la masculina, al menos hasta el presente, una experiencia que varias ya clasificaron como de los márgenes, de la pequeña construcción, de la gestión del detalle, que se expresa en la búsqueda de un nuevo lenguaje o en la producción de un contradiscurso, es innegable que se viene procesando una profunda mutación también en la producción del conocimiento científico (Rago 1998: 3)<sup>20</sup>.

La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí se constituye, por lo tanto, como modo alternativo de operación y articulación frente a los modelos dominantes de elaboración de discursos en el campo de la creación musical, dando como resultado la constitución de un *contradiscurso* que tiene en cuenta la valorización de las voces singulares.

---

portanto, nossas possibilidades de diferenciação e alteridade”.

<sup>20</sup> “Afina, se considerarmos que a epistemologia define um campo e uma forma de produção do conhecimento, o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito-objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos, deveríamos prestar atenção ao movimento de constituição de uma (ou seriam várias?) epistemologia feminista, ou de um projeto feminista de ciência. O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico” (Rago 1998: 3).

## Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail. 2003. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet. 1998. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta.
- Foucault, Michel. 1999. “La escritura de sí”. En: *Estética, ética y hermenéutica: Obras esenciales, Volumen III*, cap. 18, pp. 290-305. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Kanaan, Dany Al-Behy. 2002. *Escuta e subjetivação: a escrita de pertencimento de Clarice Lispector*. São Paulo: Casa do Psicólogo e EDUC.
- Laplantine, François. 2003. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense.
- Macedo, João Paulo y Magda Dimenstein. 2009. “Escrita acadêmica e escrita de si: experienciando desvios”. *Mental 7* (12): 153-166.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Rago, Margareth. 2013. *A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora da Unicamp.
- \_\_\_\_\_. 1998. “Epistemologia feminista, gênero e história”. En Pedro, Joana y Miriam Grossi (orgs.), *Masculino, Feminino, Plural*, pp. 1-17. Florianópolis: Ed. Mulheres.
- Rolnik, Suely. 2016. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina e Editora da UFRGS.



## Biografías / Biografias / Biographies

Lílian Campesato es artista e investigadora con énfasis en la experimentación de medios híbridos y no usuales de creación sonora, especialmente *performances*. Sus trabajos exploran el uso de la voz y gesto combinados a recursos electrónicos y audiovisuales. Se ha presentado regularmente como artista sonora y performer en eventos en Brasil y el exterior. Realizó doctorado en la Universidade de São Paulo con una tesis que trata de diferentes concepciones sonoras en la música y en las artes a partir de las relaciones de incorporación y rechazo del ruido. Recientemente realizó posdoctorado junto al *NuSom – Núcleo de Investigações em Sonologia de la Universidad de São Paulo* con un estudio que investiga los discursos acerca de los contornos y límites de la música. Fue una de las creadoras de la red *Sonora: músicas y feminismos*.

Valéria Bonafé es compositora, investigadora y professora. Realizó su formación académica – Bachiller en Composición, Maestría y Doctorado– en la Universidad de São Paulo (Brasil) y en la Musikhochschule Stuttgart (Alemania). Entre los principales asuntos que ha movilizado en sus investigaciones y trabajos creativos recientes están: las dimensiones del tiempo y del espacio; las nociones de sonoridad y de imagen; la perspectiva de la memoria y de los afectos; la oralidad y el espacio (auto)biográfico; la escucha y el campo del feminismo. Actualmente es profesora en la *EMESP – Escuela de Música del Estado de São Paulo*, investigadora asociada del *NuSom* –

*Núcleo de Investigaciones en Sonología de la Universidad de São Paulo y activista de la red Sonora – músicas y feminismos.*

---

**Cómo citar / Como citar / How to cite**

Campesato, Lílian y Valéria Bonafé. 2019. “La conversación como método para la emergencia de la escucha de sí”. *El oído pensante* 7 (1): 47-70.  
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].