



Dossier / Dossiê / Dossier

"Modos de escucha"

Ana Lidia M. Domínguez Ruiz (Editora invitada)

Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha

Francisco J. Rivas

Universidad Nacional Autónoma de México, México

tito.phonos@gmail.com

Resumen

Este texto interroga el acto de escuchar desde una perspectiva filosófica a través de dos enfoques que se plantean como complementarios: primero, una *arqueología de la escucha* que postula el objeto sonoro, el objeto-en-la-escucha, como producto de un mecanismo de mediación e inscripción conformado por capas y *estratos* aurales cuyo contorno o huella delataría el *dispositivo de escucha* desde el que emerge. En segundo lugar, desde una *fenomenología del escuchar* exploramos la noción husserliana de *escorzo* (*Abschattung*), que nos pondría en posición de observar el momento de conformación del objeto sonoro en el horizonte del tiempo y la manera en que podrían estratificarse los sedimentos aurales que configuran un *sujeto de la escucha*.

Palabras clave: escucha, arqueología, fenomenología, dispositivo aural

Estrato e escorzo: arqueologia e fenomenologia da escuta

Resumo

Este texto questiona o ato de escutar a partir de uma perspectiva filosófica através de duas abordagens que se propõem como complementares: em primeiro lugar, uma *arqueologia da escuta* que postula o objeto sonoro, o objeto-na-escuta, como um produto de um mecanismo de mediação e inscrição composto por camadas e estratos auditivos cujo contorno ou traço trairia o *dispositivo de escuta* do qual emerge. Em segundo lugar, a partir de uma *fenomenologia da escuta* exploramos a noção husserliana de *escorzo*, que nos colocaria em posição de observar o momento da conformação do objeto sonoro no horizonte temporal e a maneira pela qual poderiam ser estratificados os sedimentos auditivos que configuram um *sujeito de escuta*.

Palavras-chave: escuta, arqueologia, fenomenologia, dispositivo aural



Stratum and Shade: Archaeology and Phenomenology of Listening

Abstract

This article interrogates the act of listening from a philosophical view based on two complementary approaches: first, an archeology of listening, that poses the sound object, the listening-object, as a product of a mechanism of mediation and inscription conformed by layers and strata, whose outline or footprint would reveal the Listening Device from which it emerges. Secondly, from a phenomenology of listening, we explore the Husserlian notion of *Abschattung* (shading, shadowing, adumbration), which would put us in a position to observe the moment of conformation of the sound object on a time horizon and the way in which the aural sediments could be stratified to configure a listening subject.

Keywords: Listening, archaeology, phenomenology, aural device

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: febrero 2019

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: abril 2019

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



Introducción

Este texto se presenta como una continuación de algunos escritos previos en los que el autor interroga el acto de escuchar desde una perspectiva filosófica a través de dos enfoques que se plantean como complementarios. Primero, una *arqueología de la escucha* mediante la cual, el objeto sonoro, el objeto-en-la-escucha, es comprendido como producto de un mecanismo de mediación (tanto perceptual como discursivo) y en el que sería posible intuir la conformación de *capas, pliegues, sedimentos*, que darían cuenta de cierto *perfil o relieve* en los que se delataría la operación propia del escuchar: aquello que ponemos como sujetos en el acto de escucha y que resta o excede al sonido-antes-de-nosotros. Dicha resta o excedente, revelaría justamente lo que aquí llamamos *el contorno de la escucha*, esto es, la manera específica en que un sujeto modula y construye el sonido auditado mediante el acto de escuchar. Desde un enfoque arqueológico-epistemológico se nos permitiría pensar en la idea de una escucha estratificada, conformada mediante capas que se van sedimentando a fuerza de repetición y ocurrencia en un contexto sociocultural determinado. Para ello proponemos una exploración de la noción arqueológica de “estrato” como operación metafórica que revelaría la constitución de lo que he dado en llamar *dispositivos de escucha*.

En segundo lugar, planteamos que para una arqueología de la escucha (en el sentido epistemológico de que la escucha es un constructo histórico cultural) es necesario el complemento de una *fenomenología del escuchar* mediante la cual se nos revelaría el proceso formativo de las capas aurales y sus relieves de sedimentación pero desde la perspectiva del sujeto que escucha. Si, como intentaremos mostrar, la noción de *estrato* se revela como el engrane conceptual que nos permite hablar de una arqueología fenomenológica de la escucha, la noción de *escorzo*, nos ofrece, por otra parte, la posibilidad de observar, desde una descripción fenomenológica de la experiencia misma del escuchar, el modo en que la escucha *adquiere contorno* en el proceso de producir el objeto sonoro. Si el objeto sonoro se nos ofrece en escorzo, en perfil, ¿podríamos acaso vislumbrar, en el seno mismo de la escucha, las capas y sedimentos que darían forma a dicho relieve? ¿Es posible remover o excavar en los “sedimentos” de la escucha, de nuestra propia escucha, para descifrar las capas que la conforman, la estratificación que le hace el tiempo y la historia, así como las condiciones de posibilidad (aurales) que instituyen o no ciertas prácticas del escuchar, y cómo operan en la escucha individual y colectiva dotándola de un perfil o una huella característica? ¿Podemos escuchar y hacer audibles nuestros propios *modos de escucha*?

Tras la huella del objeto sonoro

Gracias a la fonografía, pero también a diferentes dispositivos externos de memoria sonora que han sido creados a lo largo de la historia, se han producido formas de fijación del sonido en las que su escultura queda revelada para una contemplación posible: el sonido encausado en una forma repetible, re-producible, nos permite observar de un modo más detenido la forma de un

sonido y acaso ofrecer un saber sobre cómo lo percibimos y nos acercamos a él¹.

Pero es cierto que estas formas de inscripción y fijación del sonido en el tiempo (la grabación, acaso el instrumento musical, la partitura) son externas al acto primario de escuchar. Si las tecnologías aurales nos revelan ya una forma de inscripción de y en lo sonoro, entonces escuchar como acción viva sería, en todo caso, el acto primario de *inscripción*, la posibilidad prima de la huella en la que la escucha se juega y se hace con la forma de un sonido. Podemos preguntarnos si escuchar, en tanto que operación de inscripción, es susceptible de dejar un rastro, una suerte de *huella* cuya observación, de ser posible, nos entregaría justamente la imagen del acto de escuchar.

Así, asumiendo que escuchar es la manera en que un ser susceptible de percibir vibración hace en sí un espacio para la inscripción de un sonido; si lográsemos hacer la descripción de la manera en que ocurre esta inscripción, esta forma primigenia de reconocimiento, ¿no tendríamos acaso la clave del modo de conformación y, por ende, el código, la llave, en la que esa escucha se encuentra encriptada? ¿y no obtendríamos de esta resta, entre el proceso de escucha y la escucha resultante, el *modo de escucha* específico?

Partimos de la siguiente premisa: entre el sonido auditado² (el sonido tal como es percibido o perceptualizado³) y el sonido que suena (es decir, el sonido que se produce afuera de nosotros, la señal acústica), hay una *mediación*, hay un *modo de encuentro* a través del que se manifiesta la resistencia o la ductilidad de un oído ante un estímulo vibrante. Esta mediación, esta acción instrumental no es propiamente ni el sonido auditado, ni la vibración sonora física, sino, justamente, el *dispositivo de escuchar*. Al encuentro o reunión entre una vibración sonora susceptible de ser escuchada y el estímulo o data sonora que *se produce* en quien la percibe se le conoce como *objeto sonoro*⁴. Pero el objeto sonoro no sólo es el sonido percibido o sentido, sino que la escucha opera sobre él un sutil proceso de transformación, lectura e interpretación que lo vuelve un objeto complejo, no sólo perceptual sino también semántico, simbólico y afectivo. Si podemos decir que el objeto sonoro es producido en y por el sujeto, esto ocurre no sólo por ventura de una acción libre y voluntaria, sino también por el tamiz inevitable del propio proceso de mediación a través del cual la escucha entra en un diálogo –a veces de fuerzas– con el objeto de la percepción. Producto de este diálogo –o esta confrontación– emerge no sólo el objeto

¹ Así Pierre Schaeffer (1967) planteaba que una *escucha reducida*, una escucha que capturara las condiciones morfológicas de un sonido y nos revelara información de cómo nuestro oído *se comporta* ante ese sonido, fue factible gracias a la posibilidad técnica de la repetición inscrita en una grabación; siendo este el germen del concepto de *objeto sonoro*.

² Me interesa recuperar el sentido aural original del verbo *auditar*, derivado originalmente del latín *audire*: “oír”; pero también incluyendo la acepción común en nuestros días de “auditoría”, que proviene del inglés *to audit*: “revisar” o “intervenir”. La *auditoria* expresaría la idea de una audición que al percibir, revisa, interviene, consigna e, incluso, fiscaliza los contenidos sonoros con los que se enfrenta.

³ Siguiendo la propuesta de Cornelia Fales (2002), quien propone una distinción entre “percepción”, entendida como la llana sensación de una señal acústica y “perceptualización”, que es la elaboración perceptual e intervención de la señal a través de la mediación del sujeto.

⁴ Principalmente a partir de la noción desarrollada por Pierre Schaeffer (1967) y después extendida por Michel Chion (1998). Para una exégesis del concepto de objeto sonoro en Schaeffer a la luz de una fenomenología como la que aquí se propone, Rivas (2009 y 2011).

sonoro si no también lo que podemos llamar un *sujeto aural*, un sujeto de la escucha⁵.

Dicho de otra manera, si entre el sonido dado y el sonido percibido hay una mediación, un mecanismo de encuentro, la acción de escuchar emerge como un producto nuevo que es más que la suma analítica de ambos polos de los que emerge (el sonido vibrante y el sonido percibido). Así, el objeto sonoro, el objeto resultado de esta operación y de este encuentro, es inevitablemente también el resultado de una serie de circunstancias particulares que juegan en la constitución y operación del sujeto de la escucha: *convoluciones aurales*⁶ que provienen de circunstancias históricas y determinantes y que influyen en la formación del objeto sonoro imprimiendo también una *huella*. Si pudiéramos observar la huella de esta mediación, encontraríamos el trazo de influencias psicosociales y culturales, prescripciones, educaciones del oído, tradiciones discursivas, disciplinamientos y afectividades colectivas. A estas circunstancias particulares, históricas, determinantes, podemos llamarles *condiciones de auralidad*⁷, y gracias a ellas es que podemos hablar también de unos *modos de escucha*. Pero ¿cómo se conforma esta modal aural? ¿qué energías y qué relaciones se despliegan cuando una vibración nos habita? ¿y cómo podemos dar cuenta de estos modos de escucha desde la propia experiencia de escuchar?

Quizá no para responder, pero al menos para extender el caudal de estas preguntas⁸, es que se propone aquí poner en tensión la idea de modos de escucha a través de la posibilidad de explorar arqueológica y fenomenológicamente la huella del objeto sonoro.

Estrato: arqueología aural

De igual manera en que un arqueólogo remueve las capas de tierra de un sitio a explorar e intenta identificar los diferentes estratos constructivos de una estructura enterrada, estipulando que las capas pertenecen a series y conjuntos que definirían núcleos culturales específicos; así una arqueología de la escucha intentaría remover, identificar y hacer evidentes las diferentes muestras y trazos mediante los que la escucha deja su huella en tanto que forma de mediación. Una arqueología intentaría verificar en esta mediación la manera en que se van acumulando, adhiriendo o desintegrando estos trazos y muestras, formando capas y sedimentos que permitirían ser asociados a ciertas formas y prácticas de escucha específicas.

Nociones como “estrato”, “capa”, “sedimentación”, integran un campo semántico que

⁵ A diferencia del sujeto *a* la escucha de Nancy (2007), el artículo *de*, presupone aquí a un sujeto posterior al acto de escucha que se las ve (se las oye, deberíamos decir) con unas circunstancias *a priori* que articulan la experiencia de escucha particular. Si bien en Nancy podríamos intuir la idea del desvanecimiento del sujeto en las potencias de la resonancia que son una forma de anteposición a la escucha, siempre quedará abierta la discusión sobre la creación del sujeto en la escucha o bien su desvanecimiento en la acción del escuchar. Al decir un sujeto *de* la escucha proponemos un énfasis en que “el sujeto” es un derivado de la acción de escuchar, un sujeto que se sigue como sujeto *de* lo que la escucha hace en esta interrelación.

⁶ La convolución en análisis funcional de la señal acústica implica un operador matemático que transforma dos funciones en una tercera a partir de fusionar sus características y comportamiento. En este caso la idea que proponemos de una “convolución aural” sería la mezcla entre la señal percibida y el mecanismo de escucha subjetivo que se activa, lo que ofrecería una “tercera función” que es la imagen resultante en la escucha.

⁷ El término condiciones de auralidad es parte importante de la reflexión de Ana María Ochoa (2014).

⁸ Si bien la interrelación que se teje entre un oído y la data sonora que percibe ha sido estudiada desde campos como la psicoacústica y las ciencias cognitivas, en este ensayo nos enfocamos en explorar y derivar solamente las consecuencias y posibilidades *filosóficas* de pensar la escucha como mediación y dispositivo.

proviene tanto de la geología como de la arqueología tradicional y que aquí estamos retrotrayendo o trasladando al territorio de la escucha. Ciertamente estas nociones emergieron de disciplinas científicas específicas y con objetos referenciales bien precisos (los estratos de una excavación arqueológica, las capas geológicas de la tierra) pero su uso ha ido creciendo progresivamente dentro de las ciencias humanas como metáforas conceptuales que permiten describir procesos de corte social, histórico, psicológico o antropológico.

La metáfora arqueológica

Si bien el primero en hablar de una arqueología aplicada al pensamiento filosófico fue Kant⁹, es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando, gracias a los importantes descubrimientos arqueológicos de la época, el método y el campo semántico de la arqueología comienza a ofrecer a las “ciencias humanas” una herramienta conceptual sugerente. Realizar excavaciones para desenterrar capas previas del pasado y dar cuenta de los orígenes invisibilizados por estratos posteriores ciertamente ofrece interesantes potencias a la metáfora del conocimiento, más cuando éste busca encontrar los “orígenes” o los “fundamentos” de algún fenómeno o proceso social o histórico. La forma metodológica básica de la ciencia arqueológica ha sido bien caracterizada por Martin Kusch:

La arqueología típicamente es el estudio de una prehistoria, periodos de los que no permanecen textos. Es el estudio del “registro arqueológico” (*archaeological record*), es decir, de los “resultados fósiles” del comportamiento humano. [...] La arqueología no puede entonces aspirar a ser “biográfica” [...], (más bien), el arqueólogo está interesado en “tipos” de objetos que pueden ser encontrados en contextos arqueológicos significativos. En otras palabras, la arqueología busca ordenar agregados arbitrarios de objetos en configuraciones o ensamblajes de restos fósiles que pertenecen juntos a una misma temporalidad. Los ensamblajes del mismo tipo, encontrados en diferentes sitios, se denominan “culturas”; el arqueólogo entonces determina “secuencias culturales” investigando los niveles sucesivos de diferentes sitios *estratificados*¹⁰ (1991: 7).

Si la arqueología como práctica arroja elementos e información clave para hacer inferencias sobre el pasado y reconstruir la historia, en algunos pensadores no pasó desapercibida la posibilidad de que un enfoque similar pudiera ser utilizado para desentrañar el modo en que se conforma a través del tiempo la *psique* humana, o bien la conciencia, o acaso la historia de las ideas. Entonces se irá creando poco a poco un campo semántico o *metaforológico*, como

⁹ Felix Heindereich señala que “existe un texto titulado *Arqueología filosófica* de Thomas Burnet que data de 1692, pero es en Kant que el término de “arqueología” entra propiamente en la filosofía”. Mi traducción (Heidenreich 2013: 362).

¹⁰ Mi traducción y subrayado: “...archaeology typically is the study of prehistory, i.e. of periods from which no text have remained. Archaeology is the study of the ‘archaeological record’, i.e. of the ‘fossilized results’ of human behavior. [...] archaeology ‘cannot aspire to be biographical, [...] rather [...] archaeologist is interested in ‘types’ of objects that can be found in significant archaeological contexts. In other words, archaeology seeks to order arbitrary aggregates of objects into assemblages of fossils that belong temporally together. Assemblages of the same type encountered at different sites are called ‘cultures’, and thus the archaeologist determines ‘culture secuencias’ by investigating successive levels of different stratified sites”.

establece Blumenberg¹¹, en el que términos como “capa”, “sedimento”, “estrato”, que provienen tanto de la arqueología como de la geología, comienzan a ser trasladados al campo de la psicología, la filosofía y la historiografía. Freud será uno de los primeros en presentar a la conciencia como una serie de capas yuxtapuestas¹² y Husserl, en el que nos detendremos, fue afecto también a este campo semántico en el desarrollo de su fenomenología de la conciencia, utilizando frecuentemente términos como “sedimento” “estrato”, “suelo”, “subsuelo” para conceptualizar la manera en que un objeto se forma para la percepción y la conciencia. En Husserl en particular, el término de *estrato* se utiliza para comprender la forma en que la conciencia perceptual se hace con un objeto, conceptualizando su constitución como formada a través de “capas”. La reducción fenomenológica husserliana será entonces un “método de demolición” que permitirá separar e identificar el material de cada uno de los estratos fenomenológicos para observar, desde la neutralidad epistemológica de la *epojé*, la participación de cada uno en la conformación del objeto perceptual para la conciencia¹³.

¿Arqueología vs Fenomenología?

Aunque poco utilizó Husserl el término de arqueología¹⁴, en algún momento llegaría a hablar de una “arqueología fenomenológica” para describir el método de su filosofía. En un texto poco conocido de 1932, tal como nos explica Heidenreich:

Husserl utiliza de manera programática el término de “arqueología” para caracterizar su propio método. En ese texto,..., define la “arqueología fenomenológica” como excavar la tierra, nos dice Husserl (*Aufgraben* que no es *Ausgraben*, donde el primer término tiene más el sentido de “remover”) con el fin de poner en evidencia los edificios (*Bauten*, término reservado a las construcciones históricas, en alemán) en los que los elementos constitutivos permanecen ocultos” [...] la arqueología parece presuponer una fenomenología genética, una

¹¹ Para Blumenberg (2006) citado por Heidenreich (2013) “La metaforología se propone comprender la relación entre los argumentos y los medios de presentación como un juego dialéctico: los medios de presentación del saber no expresan solamente una doctrina ya establecida, sino que encarnan, por así decirlo, el pensamiento. Toda expresión de pensamiento es por tanto una “expresión creativa”. “La métaphorologie se propose de comprendre la relation entre les arguments et les moyens de présentation comme un jeu dialectique: les moyens de la présentation du savoir n’expriment pas seulement une doctrine déjà établie, mais incarnent pour ainsi dire la pensée. Toute expression de pensée est donc «expression créatrice»” (Heidenreich 2013: 360).

¹² Cf. (Heidenreich 2013: 363).

¹³ Sobre la noción de *estrato* en Husserl, Cairns plantea que “El análisis del estrato noético-noemático abstracto en el que la cosa primordial está constituida, ha mostrado que la percepción sensorial tiene una estructura altamente complicada, y que el objeto tal como aparece en ese acto-estrato tiene el sentido de ser una cosa causalmente determinada... sus estados originalmente dados son los modos ‘objetivos’ de la condición dada de sus cualidades causales. El método de ‘demolición’ fue aplicado al estrato en el que la naturaleza primordial sensorialmente perceptible está constituida, tal como si, en la forma de una reducción primordial, ésta fuera aplicada al estrato en el que el mundo intersubjetivo está constituido”. “Analysis of the abstract noetic-nematic stratum in which the primordial thing is constituted has shown that sensuous perceiving has a highly complicated structure, and that the object as posted in that act-stratum has the sense of being a causally determined thing... its originally given states are the “objective” ways of givenness of its causal qualities. The method of “demolition” was applied to the stratum in which sensuously perceptible primordial nature is constituted, just as, in the form of the primordial reduction, it was applied to the stratum in which the intersubjective world is constituted” (Cairns 2013: 143).

¹⁴ Según una entrevista realizada con Eugen Fink, el impedimento que encontró Husserl para acuñar el término de *Arqueología* como parte de su programa, fue el hecho de que ya se encontrara constituida como una ciencia positiva establecida (Heidenreich 2013: 365).

fenomenología de la constitución de las entidades, no una visión de sus esencias, puesto que la arqueología no puede poner en evidencia más que objetos históricos contingentes¹⁵ (Heidereich 2013: 364).

Sin duda fue Michel Foucault quien imprimió el uso más vigoroso y evocativo al enfoque arqueológico, principalmente aplicado a las condiciones formales de aparición del sentido y la formación de los saberes. Para varios autores resulta interesante la similitud que existe entre el planteamiento fenomenológico del Husserl tardío con la arqueología del joven Foucault de los años sesenta, aún a pesar del enfático desmarcaje que el propio Foucault hizo de su enfoque con respecto a la fenomenología¹⁶. Nos servirá a nosotros señalar algunas de estas similitudes y diferencias para articular el marco común en el que una arqueología aural es complementaria a una fenomenología de la escucha.

En el ya clásico artículo en que describe la negativa de Foucault a considerar su pensamiento como cercano a una fenomenología, Gerard Lebrun termina por concluir que “hay una afinidad, al menos retórica, entre la arqueología y la fenomenología”:

¿Hemos de olvidar que “a priori histórico” es una expresión de origen husserliano y la atracción que ejercía en Husserl la palabra “arqueología”? ¿y cómo no sentirse impresionado también por la semejanza que hay entre la reducción fenomenológica y la posición de retiro y de neutralidad que adopta el arqueólogo? (Lebrun 1995: 38).

En efecto, parecería que arqueología y fenomenología comparten al menos un campo metaforológico común, como propone Heidenreich (2013: 365). Sin embargo es importante señalar que la distancia que propone Foucault tiene que ver con una concepción de la arqueología en que la estratificación y el análisis de los sedimentos es siempre de corte horizontal, sin posibilidad de pensar, como sucede a menudo en Husserl, en la idea de una verticalidad que permitiría desenterrar un fundamento o un origen. Asimismo parece muy lejos de las coordenadas de Foucault, en cuanto la concepción de la subjetividad, la noción husserliana de un sujeto trascendental y la idea de lo trascendental en general como forma *a priori* del conocimiento humano¹⁷. La arqueología como la concibe Foucault no intenta descubrir los fundamentos o el fondo, sino aquello que opera desde la superficie del lenguaje, de la

¹⁵ Mi traducción: “Husserl utilise de manière programmatique le terme d’«archéologie» pour caractériser sa propre méthode. Dans ce texte, inédit en français à ma connaissance, il définit l’«archéologie phénoménologique»: C’est, nous dit Husserl, « creuser la terre (Aufgraben n’est pas Ausgraben, le premier signifiant plutôt gratter la terre) a fin de mettre en évidence les édifices (Bauten, terme réservés aux bâtiments historiques en allemand) dont les éléments constitutifs restent cachés »... l’archéologie semble présupposer une phénoménologie génétique, une phénoménologie de la constitution des entités, pas une vision de leurs essences, car l’archéologie ne peut mettre en évidence que des objets historiques contingents”.

¹⁶ Para una discusión de la interesante problemática, contraposición y similitud entre la fenomenología de Husserl y la arqueología de Foucault: (Lebrun 1995), (Micieli 2003), (Boilman 2008), (Kristensen 2009), (Depraz 2013), (Leblanc 2013).

¹⁷ El propio Foucault expresó, al respecto de Husserl: “Hemos examinado de nuevo la idea husserliana según la cual todo tiene sentido, que el sentido nos rodea y nos embiste antes de que comencemos a abrir los ojos y a hablar. [...] El sentido no aparece solo, no ‘existe ya’, o mejor, sí ‘existe ya’, pero bajo cierto número de condiciones que son condiciones formales [...] nos hemos dedicado principalmente al análisis de las condiciones formales de la aparición del sentido” (en Micieli 2003: 50).

enunciación, al nivel del discurso. Así, mientras en la arqueología fenomenológica de Husserl:

El presente nos remonta a una *Arkhé* que desde siempre está presupuesta en nuestras experiencias, y apunta hacia un *Télos* que en las mismas siempre está presumido. [...] En una arqueología que se remonta a inicios que siempre ya están hechos, y en una teleología que avanza hacia metas que aún están por conquistar, Husserl logra una totalidad histórica que nace a partir de la reflexión sobre la propia presencia (Waldenfels 1997: 46).

En la arqueología de Foucault, por contraparte, hay un cuestionamiento constante por cualquier presupuesto de origen. Muy fenomenológicamente, Foucault neutraliza y pone “entre paréntesis” cualquier idea que presuponga al sujeto y su acción, aún en el desnudo formal-trascendental en que lo reconstruye Husserl. Así, como apunta Cristina Miceli:

Lo que para Husserl es un dato indiscutible, punto de partida del pensamiento, la subjetividad; para Foucault es solo una producción histórica, uno de los momentos de la historia de la racionalidad [...] asimismo, para Foucault la constitución del sujeto se produce por un plegamiento de la exterioridad. La subjetividad no es una relación que surge desde el individuo hacia el mundo sino una relación desde los saberes y los poderes que el individuo “encuentra” en el mundo, que se pliegan o producen un doblez generando zonas de subjetivación (2003: 50).

Todo esto hace sentido cuando pensamos que la escucha es una acción llevada a cabo desde una subjetividad y que el acto de escucha podría afirmar, poner en cuestión, transformar, o incluso disolver al sujeto desde y en el que se produce. Podemos, en ese sentido, pensar un sujeto de la escucha desde la “arqueología fenomenológica” de Husserl, en el que el acto de escuchar desdobra el mecanismo de pliegue de la conciencia sobre su objeto, haciendo de la escucha una forma de atestiguar la presencia del sujeto a través de la conciencia¹⁸; pero también es sensato pensar en el sujeto de la escucha que nos ofrecería una arqueología epistemológica como la de Foucault, en la que el despliegue del objeto termina por dar forma al sujeto haciendo de éste un pliegue más en el reticulado de una construcción histórica. Escuchar sería una acción que obedece a un cúmulo de constricciones, disciplinas, formas de enunciación, instituciones, es decir, estratificaciones que, desde un *a priori histórico*, informan, transforman o disuelven las formas de la subjetividad aural.

Arqueología fenomenológica: desenterrando el objeto sonoro

Me interesa establecer pues, que aún siendo útil entender sus diferencias, al menos para los usos y objeto de una arqueología de la escucha, la vinculación entre arqueología y fenomenología hace sentido. Mostremos un poco el camino teórico desde el que podemos abordarlo.

Si el objeto sonoro es un constructo, el resultado de una operación perceptualizadora,

¹⁸ Que interesadamente en Husserl se manifestará como una suerte de Voz: justamente la *phoné* que discute Derrida (1985: 49), una voz fenomenológica que sería una “carne espiritual que sigue hablando y estando presente a sí –oyéndose– en la ausencia del mundo” en tanto que forma última de una metafísica logocéntrica. Crítica que puede, por otra parte, ser ampliamente discutida y que este autor se propone discutir en un próximo trabajo en proceso.

podemos imaginar el diálogo o encuentro entre una sonoridad y un sujeto de la escucha como formado por *capas* o *pliegues*, cada una de las cuales ofertaría una cualidad o forma auralizante distinta.

Desde una perspectiva arqueológica, un objeto de conocimiento (pero también un objeto perceptual, pues el objeto sonoro sería ambos) estaría atravesado por formas de oír/saber que, a través de prácticas específicas, se van sedimentando y acumulando para establecer ciertas continuidades y ciertas formas de repetición que actuarían como mecanismos *a priori* en la acción de escuchar. Cuando decimos que son *a priori*, lo decimos en el sentido del “a priori histórico” de Foucault (y que proviene originalmente de Husserl): son concomitantes al contexto histórico y dependen de una red de prácticas, disciplinas, ejercitamientos, valores, prescripciones, afectos y afecciones que se modifican en el tiempo dentro de comunidades determinadas. Cuando escuchamos un sonido, nuestra escucha opera gradualmente sobre la vibración pura permitiendo conformar *un objeto* que se teje con todas estas *capas* de sentido y conformación perceptual/cultural. Estas capas comienzan a acumularse desde la percepción más primaria o bruta (lo que Schaeffer denomina el modo del *Oüir*¹⁹) en donde desciframos la forma sonora de un sonido (su calibre tímbrico, su altura, su envolvente temporal pero *sin conciencia*) y van adhiriéndose y sedimentándose mientras la escucha agrega significados, sentidos, interpretaciones, desciframientos, codificación, a partir del trabajo e intercambio con el mismo paquete de estímulos.

Para entender lo anterior propongamos un ejemplo. Supongamos cualquier sonido, por decir algo, el golpe de un objeto contra otro, a la distancia, que aparece ante nosotros sin que podamos visualizar los elementos físicos que lo producen. El evento sonoro aparece de pronto en nuestro paisaje auditivo, y de inmediato nuestra escucha inicia un mecanismo que va de lo más inmediato y primario: percatarse de que existe una perturbación en el aire, con cierta intensidad y cierta forma acústica (que algo suena), a lo más complejo y abstracto: dimensionar el tamaño de los objetos que suenan por el sonido (escucha sinecdótica); pero también atribuir el sonido a una figura específica (especular qué clase de golpe es y a qué pertenece: es algo metálico, robusto, una escucha materializante); intuir cuál es la fuente concreta que produce el sonido (especular si se trata de un bote de la basura arrojado dentro del camión recolector, o un choque suave entre dos autos; a lo que Schaeffer y Chion llaman una escucha semántica); también podemos situar el sonido en el espacio detectando su proveniencia y su impacto (lo que se conoce como “firma espacial”) y también atribuir al sonido un sentido o significado (significamos que el sonido del golpe es signo de que ocurrió un accidente, o que el recolector de basura hace su trabajo bruscamente, etc.). También se puede desplegar en este objeto sonoro una capa de afectividad: ese sonido nos interrumpe, nos molesta, nos asusta, nos tranquiliza, nos complace; y por supuesto, podemos atribuirle cualidades estéticas: el sonido fue expresivo, rico en color, o bien

¹⁹ La *escucha en bruto*, retomada aquí de la teoría de los modos de escucha de Pierre Schaeffer, refiere a un primer nivel de escucha indiferenciado, sin esquema de morfologización aural. En términos perceptuales se trataría del *material hylético* propuesto por Husserl (1985) y que en las categorías de la escucha planteadas por Schaeffer se identifica con la dimensión de “*oüir*” (Schaeffer, 1967). En línea fenomenológica, esta *percepción en bruto* podría ser asimilada con el concepto de *sensación* que propone Merleau-Ponty, diferenciándola de la *percepción*.

agresivo, chirriante, eufórico...

Lo que acabamos de hacer con este somero ejemplo es ilustrar la manera en que el objeto sonoro puede ser entendido como un constructo complejo, cuya complejidad se deduce analíticamente al levantar y escudriñar el carácter y cualidad de cada una de las capas que, *en la escucha*, lo constituyen y le dan articulación. Si bien algunas de estas capas están dadas por el sonido *per se* (independiente de nuestra percepción) y hay otras que inevitablemente son adicionadas por nuestra percepción e interpretación, es en la escucha en donde las mismas pueden –o no– adquirir presencia y sumarse a la arquitectura del objeto. Es decir, que relativo a un mismo evento sonoro, diferentes individuos podrán producir objetos sonoros distintos, dependiendo de la manera en que han integrado su edificación particular en la escucha.

Así, la metáfora arqueológica nos invita a considerar el objeto sonoro como una arquitectura, como una edificación que puede imaginarse articulada por capas susceptibles de tornarse estratos. En ese sentido, la estratificación correspondería al “endurecimiento” en la presencia de ciertas capas, a su repetición, a una persistencia de un modo particular de hacer la arquitectura del objeto sonoro en la escucha, manifestado a través de diferentes actos.

Recapitulando un poco, la metáfora arqueológica nos permitiría asumir 1) que el objeto sonoro se construye en la escucha mediante pliegues o capas de auralidad (es decir, formaciones sintéticas que la percepción modela sobre el sonido cuando es escuchado) 2) que a través del esfuerzo arqueológico de “excavar”, remover y distinguir cada una de las capas, podríamos dar cuenta de este constructo (ya sea en el instante mismo de escuchar o bien *a posteriori*) y 3) que en ese mismo esfuerzo podríamos ser capaces de reconocer de qué manera nuestra escucha está orientada a construir el objeto de una manera determinada bajo condiciones cambiantes (siempre habrá un sonido y un contexto de escucha distinto) pero también distinguir continuidades y formas de percepción que se repiten y que articulan ciertos *habitus* de escucha.

Estratos, sedimentos, modos aurales

Así, si hablamos de *modos de escucha* lo hacemos en la medida en que podemos identificar este sesgo en la escucha; esta forma específica de aproximarse y construir el objeto sonoro. La exploración de este cúmulo de circunstancias, de estas mesas de intercambio y negociación en las que ciertas reglas y ciertos nodos de repetición condicionan la posibilidad del encuentro, de la mediación y de la inscripción del objeto sonoro en nuestros oídos, nos permitiría contemplar la conformación de los *sedimentos de la escucha*. Desde esta perspectiva, escuchar es una forma de inscripción y, por lo tanto, esta inscripción presenta y ofrece modos escriturales, –lo que Foucault llamaría “modos de enunciación”–, que posibilitan y definen, incluso condicionan, la pertinencia o la ocurrencia de un suceso aural en un contexto determinado. Extendiendo la observación, se aprecia que también el sonido producido, el sonido organizado como discurso que se produce en un contexto cultural determinado, obedece también a ciertas condiciones de enunciación, a ciertas formas de auralidad que le preceden y que están dadas por un contexto –político, sociocultural– específico. Así, cada comunidad ha ido construyendo sus propios discursos sonoros, por ejemplo, las diferentes tradiciones musicales, en las que desde la materialidad y contingencia de los instrumentos musicales locales, hasta el desarrollo de más o

menos sofisticados códigos y dispositivos de auralidad, el sonido creado es resultado siempre de un contexto en el que una expectativa aural inevitablemente antecede al compositor, al intérprete y al escucha de una música.

Un estrato aural tendría entonces que ver con esta forma de sedimentación en la que a partir de ciertas prácticas y de su repetición, se van estipulando condiciones de auralidad específicas. Así como Foucault proponía con su arqueología un método para observar el momento de la formación y emergencia de los discursos así como su visibilidad (e invisibilidad), es decir, las condiciones de su enunciación y las formas de hacerse ya visibles u operables, ya ocultos o porosos en una red o retícula epistemológica determinada; también podemos pensar que toda producción sonora, en tanto que formación cultural, es una forma discursiva y es resultado de unas condiciones de enunciación y de visibilización específicas. En este caso por supuesto, en lugar de condiciones de visibilización, tendríamos que hablar, con mayor propiedad, de unas *condiciones de auralización*. Con esto nos referimos a todo aquello -formas del discurso, gramáticas, normativas, tradiciones, costumbres, cánones- que se activa y juega en la producción de un discurso sonoro en un contexto determinado. Auralizar, en ese sentido, nos proyecta al paradigma²⁰ enunciativo del sonido producido en un contexto y con unas condiciones específicas. No se trata solo del sonido en concreto que es emitido o percibido sino del dispositivo que le da forma y visibilidad (auralidad). En la medida en que la contraparte de todo sonido es siempre un proceso de recepción y escucha, es decir, de construcción y sentido en una percepción, es justamente *en la escucha* donde se actualizan las condiciones de enunciación que posibilitan o no un sonido, y por tanto una formación determinada de dicho sonido en la percepción. Auralizar, en todo caso, significaría el acto o acción de escuchar a través del *filtro* que imponen las condiciones de enunciación en las que se crea un discurso sonoro determinado. Un sonido -culturalmente producido o que forma parte del sistema de enunciación cultural (lo que Foucault llama “el archivo”)- cobra forma y sentido, suena y se escucha en un campo cultural determinado, gracias a este complejo o entramado al que hemos venido llamando el *dispositivo aural*²¹.

²⁰ Referiríamos aquí a la noción de “campo paradigmático” y “campo semántico” de la lingüística estructural. El campo paradigmático define la serie de sonidos posibles a enunciarse en un momento dado dentro de una cadena sintagmática. En el universo paradigmático radicaría la gestión de los dispositivos de escucha.

²¹ Por ser un concepto nodal de mis desarrollos teóricos previos, quizá valga citar aquí el esbozo de definición de “Dispositivo Aural” que planteo en (Rivas 2017: 6): “se trata del trazo, huella o escorzo que resulta del encuentro, diálogo o choque, usualmente repetido, entre un discurso sonoro y una práctica de escucha. La producción y repetición reglamentada, contextual, de ciertos sonidos -y no otros- va formando un modo de escucha, un contorno de expectativa que el discurso satisface o no. El dispositivo se forma necesariamente en la repetición, a través del contacto continuo, de igual manera que el repetido paso de un viento o del agua dan forma milenaria a una roca. La constante exposición a ciertas formas vibratorias, a ciertas morfologías sonoras, confieren al oído una cierta forma de envase, de recepción, que termina estando más abierta, más proclive a tales formaciones que a otras. De igual manera, la preexistencia de una escucha formada produce guías e imaginaciones que conducen los caminos de la producción sonora, conforme a la persecución de su ideal formal. El dispositivo no es una estructura definitiva ni rígida; goza de ductilidad, es maleable a las posibilidades que pueden ofrecerle ciertos discursos en obediencia o en rebeldía con ciertos contextos; pero inevitablemente existe como la forma óptica de una huella, de un escorzo que se actualiza en el presente de escuchar, pero que permanece en la memoria produciendo patrones de protensión que habrán de manifestarse, mediante el recuerdo y la pre-escucha, en nuevas formas de diálogo y acoplamiento. Lo llamamos dispositivo aural entendiendo no sólo la práctica y el acto de escucha, sino también la escucha activa que

Así pues, en el contexto de una arqueología del saber, la idea de *estrato* alude a la posibilidad de desplegar ante nosotros el objeto sonoro para ser observado como un conjunto de capas constructivas que son resultado de una sedimentación a lo largo del tiempo y que, miradas en retrospectiva, pueden ser observadas como imprimiéndose en un *contorno*, en una escultura específica vinculada a un modo de saber y de oír. Este *contorno de la escucha*, entendida y desplegada como un objeto arqueológico, permitiría detectar, en forma de sedimento, una serie de prácticas aurales, que revelarían *maneras* de producir el objeto sonoro, (reglas, aspiraciones, sobrentendidos, prejuicios) y que, acumuladas en capas, en estratos, conformarían esos modos aurales específicos. La exploración del estrato, de las formas de estratificación aural, nos permitiría admirar, como en relieve, justamente la operación que hace nuestra escucha y mediante la que *se diferencia* del objeto escuchado. Nos permitiría observar, auralizar, mediante *estratos*, el *contorno* de nuestra propia escucha, aquello que ponemos e imponemos del dispositivo en cada acto de escuchar algo.

Escorzo: fenomenología aural

Pero ciertamente, confrontada al dinamismo de la escucha, la noción de estrato podría parecer demasiado estática, en cuanto que remite a un término topográfico, topológico, físico. Los estratos de una capa tectónica parecieran a la vista estables, derivados de cierto esfuerzo de permanencia. Pero también es cierto que las capas tectónicas se mueven y que los estratos se modifican con el tiempo, y justamente el que hablemos de estratos nos debería revelar la dinámica de lo temporal impreso en ellos. No hay estratificación sin tiempo, e igual que la gota perfila una escultura en un acantilado a base de insistencia, los estratos aurales serían el resultado de la lenta acción temporal y repetitiva que esculpe poco a poco una figura; una figura (aural) que se puede ir identificando con un contorno específico, con unos modos determinados de producir y referir el objeto sonoro en la escucha. La idea de que podamos concebir algo como un *relieve de la escucha*, siendo ella vibración y movimiento, pone en tensión esta fijación congelada del estrato, signo de permanencia, contra la constante agitación y cambio del fenómeno sonoro en la escucha.

Es aquí cuando aparece la necesidad de incorporar otra figura, una que nos permita observar no sólo la estratificación en relieve de un acto de escucha y cómo este se va sedimentando a través de la repetición en un modo de escuchar determinado, sino también una figura que nos permita observar, auralizar, *el momento*, en que la escucha se va esculpiendo *en el tiempo* a través de la acción misma de escuchar. Es aquí cuando podemos invocar la idea, plenamente fenomenológica, de *escorzo*. Así, si a través de la noción de estrato podemos establecer la escucha como un objeto arqueológico que sería posible de “excavar” y “hacer visible”, *audible*, y en ese sentido observar (auralizar) el dispositivo, el contenedor en relieve de

implica toda producción sonora del discurso. El compositor, el productor de discurso sonoro, ineludiblemente comportan una serie de dispositivos que habrán de posibilitar, fortalecer o debilitar líneas discursivas y, con ello, guían su producción de formas sonoras específicas. Lo que usualmente se llama en periodismo musical ‘la influencia’, encuentra en la teoría de los dispositivos aurales una formulación más compleja y que se atiene a las convoluciones de una fenomenología de la escucha creativa”.

nuestra escucha; mediante el concepto de *escorzo*, podríamos acceder al mecanismo fenomenológico que nos ofrecería en detalle la forma específica de contención, el momento propio de conformación del contenido, con todo su dinamismo temporal, en conformidad con el sedimento y el estrato al que se adhiere y articula. En escorzo podríamos observar la huella vibrante mediante la que el dispositivo aural opera directamente en nuestras formas de escuchar *en y con el tiempo*.

Escorzo es un término que proviene directamente de la fenomenología de Husserl²², de la cual ya hemos comentado algunos aspectos vinculados a su relación con la arqueología epistemológica. Dado que no es este el espacio para desarrollar la complejidad del enfoque fenomenológico de la filosofía husserliana, intentaré describirlo de manera muy sintética²³.

Husserl utiliza el término *escorzo*, traducción muy sugerente para el alemán *Abschattung* que significa literalmente “sombreado” o “sombreamiento”, y que algunos han traducido también como “matiz”²⁴, para referirse a la imposibilidad que hay en cualquier percepción de ofrecernos un objeto en su totalidad. Para la fenomenología de Husserl es fundamental la idea de perspectiva. Siempre que percibimos lo hacemos en perspectiva, desde un punto de vista dado. Hablando desde la visualidad, nunca podemos percibir un objeto desde todas sus caras, al mismo tiempo; siempre lo miraremos desde el ángulo en que se presenta y desde la posición en que estamos colocados para mirarlo. Así, mirar es siempre una forma de escorzo, matizado por la posición y movimiento cambiante del mirar. El objeto no se da completo a la percepción sino siempre “matizado”, “sombreado”, “escorzado” por las propias condiciones en que se actualiza la percepción que hacemos de él.

Ahora bien, si pensamos el objeto sonoro, que, en tanto que objeto fenoménico, es un encuentro entre un sujeto que percibe vibración y un objeto vibrante dado a la percepción, el resultado, el objeto producido de este encuentro, también sería una forma de *escorzamiento*: escuchar es escuchar desde la perspectiva del campo de escucha desde el que el escuchar se vuelve acto. Escuchar es sombrear, matizar, escorzar. Algunos han traducido *abschattung* como “adumbramiento”, es decir, la cualidad de algo que se va oscureciendo progresivamente. ¿De qué manera nuestra escucha escorza al escuchar? ¿Cómo es que sombrea, matiza, perfila, o incluso obscurece, aquello que se escucha?

Para comprender a cabalidad la noción de escorzo o escorzamiento aural necesitamos repasar brevemente el corazón propio de la escucha como objeto fenomenológico, es decir, la escucha en la experiencia de escuchar; particularmente, la escucha en cuanto que fenómeno de escorzamiento en el tiempo. Y con ello concluiremos por el momento.

Si el sonido es tiempo, percibirlo, escucharlo, hacer su vivencia, es inmiscuirse en la actividad temporal del sonido, pues es el tiempo su horizonte de aparición. Cuando escuchamos un sonido, o una música, estamos escuchándolo en presente, sonido siempre presente que, a cada instante, deja de ser presente para convertirse en pasado. Sucesión de instantes en los que, como

²² La exégesis de la fenomenología husserliana aquí presentada se basa en Husserl (1985, 1992, 2002 y 2011).

²³ Ofrezco una aproximación a la fenomenología de la escucha en Husserl en Rivas (2009 y 2011).

²⁴ Cf. Ziri6n, Antonio, *Diccionario Husserl*, <https://www.diccionariohusserl.org/diccionario/main.html#> [consulta: el 20 de marzo de 2019].

lo dijo bellamente Octavio Paz “un instante quiebra a otro instante”. Esta es una condición necesaria y permanente de cualquier experiencia de escucha: hay que habérselas con un sonido que, siendo presente, de inmediato se torna pasado; que siendo, deja de ser, para devenir sólo recuerdo, memoria de sonido, ensombrecimiento. La primera figura del escorzamiento aurial la encontramos aquí: en el perfil, en el escorzo que hace la escucha de un sonido conforme se presenta y que luego, inevitablemente, se disuelve y diluye, conservando en el sujeto una imagen sonora más o menos difusa. La *abschattung* de Husserl se situaría en principio en esta condición: aquello que se presenta y disuelve y el perfil o escorzo que la escucha hace de él, tornando hacia el pasado y esculpiendo una imagen que se conserva en el presente. Escuchamos lo que escuchamos pero lo que se queda de lo que escuchamos, *lo que resta*, es el perfil, el escorzo; lo que hemos venido mentando aquí como el *contorno de escuchar*.

Al sonido que se escucha en presente, al sonido que es en este momento sonido actual, *sonido sonando*, podemos llamarle, siguiendo a Husserl, *impresión originaria*²⁵. Es la plenitud de la actividad perceptual en cuanto ésta se hace y se las ve (se las oye, deberíamos decir) con el objeto que suena. Un objeto suena y nosotros lo escuchamos, he aquí que estamos teniendo una impresión de ese sonido. Pero, como decíamos, de inmediato ese sonido deja de ser en presente haciendo lugar al siguiente sonido. *Ahora*, el sonido que ya no suena continúa aún re-sonando en nuestra conciencia, ahora como sonido pasado, como *escorzo*. A ese sonido que deja de ser y que ya no percibimos como una impresión pero que seguimos reteniendo en la conciencia gracias a una memoria inmediata, Husserl le llamaría precisamente *retención*. Y algunos estudiosos de Husserl asocian la idea de retención con la *abschattung*, con el escorzamiento. El escorzo no sería solo el sonido en presente, que es pura vivencia, sino el sonido en recuerdo, la *huella sonora*, la inscripción que de un sonido *resta* en nuestra conciencia.

Pero la idea de escorzo no solo funciona para ilustrar este movimiento de la conciencia hacia el pasado perceptual del objeto. Dado que escuchamos un sonido que ocurre en presente y que se torna a cada instante en pasado, también podemos imaginar aquello *que va a sonar* un momento antes de que efectivamente suene. Es decir, que la escucha también es capaz de anticipar un sonido derivado del seguimiento de una cadena perceptual (sintagmática). En tanto que nuestra escucha va siguiendo la cadena de ser y no ser del sonido, hay un campo de experiencia en que es posible *anticipar* el sonido que viene, el sonido que va a producirse, justamente a partir del sonido que, en presente, estamos escuchando. Esto se comprueba plenamente en la escucha musical. Y el discurso de la música se articula muchas veces jugando con esta condición: una sensible anticipa el regreso a la fundamental. El escucha puede adivinarlo e incluso, y he aquí lo fascinante, *oírlo*, aún sin haberlo físicamente escuchado.

Si la cadena de impresiones convertidas en retenciones nos permite adivinar y/o anticipar las impresiones futuras, entonces de los sonidos actuales podemos imaginar los sonidos que van a sonar o que podrían llegar a sonar. Estas imágenes sonoras también son un cierto modo de escucha (recordando que se trata de una escucha mental solamente) y si aplicamos a ellas la

²⁵ Este y los siguientes conceptos devienen de una lectura de las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (Husserl 2002).

terminología de Husserl les podemos llamar *protensión*: la escucha se anticipa a la impresión, al sonido presente, pro-tiende a él, lo escucha antes que suene...

Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha

Si la escucha es este flujo de impresiones que constantemente se están convirtiendo en retenciones, conforme ocurre el tiempo de lo que suena, su ser dejando de ser, las retenciones más alejadas se van disolviendo, ensombreciendo y su forma es menos persistente, en oposición a las retenciones más cercanas en tiempo a la impresión actual, que aparecen más nítidas para la percepción: aún así la retención aurales es siempre más débil, más desdibujada, o mejor pensado, y discúlpenos el oxímoron, más dibujada, más escorzada que la impresión sonora actual. Hay más dibujo en el escorzo que en el cuerpo mismo que se dibuja. La escucha, dicho arqueológicamente, *revela el dispositivo*, la forma de relieve, justamente a partir de seguir la conformación temporal del contorno de escuchar. Esto significa que el ensombrecimiento de la percepción se completa con el dibujo en escorzo del sonido: imaginamos el sonido que escuchamos, lo representamos, lo creamos. Le damos relieve y contorno a través de la memoria. Y en esta re-memoración podríamos observar justamente *el dispositivo* que hace diferir *lo que suena de lo escuchado*.

Por razones de espacio, deberé detenerme aquí con algunas consideraciones finales. Si bien es cierto que desde otras disciplinas como la psicoacústica o la psicología cognitiva se ha estudiado con detalle el proceso mediante el cual es posible caracterizar la mediación que opera el escuchar, considero que en este encuentro de enfoques entre fenomenología y arqueología podemos colegir conclusiones interesantes, desde la filosofía, sobre la manera en que esto ocurre en el horizonte de la formación de la subjetividad. Ahí donde un conjunto de sonidos arrojan una protensión, una sonoridad esperada, es justo ahí donde podemos advertir que se teje lo que hemos venido llamando el dispositivo cultural de escucha: una relación, suma o resta, entre lo que escuchamos y lo que eso que escuchamos nos anuncia como una escucha futura. En la medida en que la protensión (escucha de futuro) se convierte en impresión, el arquetipo es satisfecho y se cumple con el círculo aurales: hemos oído lo que estábamos esperando, protendiendo, oír...

De la misma manera cuando hay un cambio en el dispositivo, una ruptura, una innovación auditiva, -bajo el entendido de que el que la escucha sea relieve no significa que sea siempre repetición -, lo que se dibuja y escorza es justamente el trazo, la inscripción de la ruptura que opera con respecto al sonido protendido: ahí donde se teje un “lugar de tiempo” (*Zeizelle*, en términos husserlianos) que esboza las condiciones de un escorzo determinado, la fantasía cambia, agita la protensión y genera, de pronto, una impresión inesperada. El sentido de lo inédito, al menos por un momento, aparece y *lo inaudito* puede ser escuchado.

Tendida hacia el pasado, hacia el “hundimiento” del sonido, la impresión vuelta retención se ve inmiscuida en un ejercicio de confusión: ¿es lo que oí, lo que oí?

En el saber de este ensombrecimiento, en el estar atento a escuchar esta forma de escorzar los sonidos que hace nuestra escucha, se configura, pienso, la posibilidad íntima y alumbradora de atisbar la forma más propia de nuestra sombra aurales. Escuchar es una sombra e iluminarla, es

participar de su secreto relieve.

Bibliografía

- Boilman, Thomas. 2008. "Foucault lecteur de Husserl: articuler un recontre". *Bulletin d'analyse phénoménologique* IV 3 (Actes I): 202-238.
- Cairns, Dorion. 2013. *The Philosophy of Edmund Husserl*. Embree, Lester (ed.), Phenomenological 207. Heilderberg: Springer Dordrecht.
- Depraz, Natalie. 2013. "De Husserl à Foucault: La restitution pratique de la phénoménologie". *Les Études philosophiques* 106 (3): 333-344. Paris: Presses Universitaires de France.
- Derrida, Jacques. 1985. *La voz y el fenómeno*. Valencia: Pretextos.
- Chion, Michel. 1998. *El Sonido*. Madrid: Paidós Comunicación.
- Fales, Cornelia. 2002. "The Paradox of Timbre". *Ethnomusicology* 46 (1): 56-95.
- Heidenreich, Felix. 2013. "Une archéologie de l'Archeologie. Sur une parenté rhétorique entre Husserl et Foucault". *Les Études philosophiques* 3 (106): 359-368.
- Husserl, Edmund. 1985. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1992. *Invitación a la fenomenología*. Barcelona: Paidós/ICE de la UAB.
- _____. 2002. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Editorial Trotta.
- _____. 2011. *La idea de la fenomenología*. Barcelona: Herder.
- Kusch, Martin. 1991. *Foucault's Strata and Fields. An Investigation into Archaeological and Genealogical Science Studies*. Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- Kristensen, Stefan. 2009. "Foucault et la phenomenologie: le problem de la unité du sujet". *Revue de Theologie et de Philosophie* 141: 29-46.
- Leblanc, Guillaume. 2013. "Se moquer de la phénoménologie, est ce encore faire de la phénoménologie?". *Les Études philosophiques* 3 (106): 373-381.
- Lebrun, Gérard. 1995. "Nota sobre la fenomenología contenida en *Las palabras y las cosas*". En Balbier, E. et al., *Michel Foucault, Filósofo*, pp. 31-47. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Mieli, Cristina. 2003. *Foucault y la fenomenología. Kant, Husserl, Merleau-Ponty*. Buenos Aires: Biblos.
- Nancy, Jean-Luc. 2007. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Schaeffer, Pierre. 1967. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rivas, Francisco J. 2009. "Territorio sonoro: apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha". En *Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México: Fonoteca Nacional.
- _____. 2011. "What a Sound Object is: Phenomenology of Sound in Pierre Schaeffer". En *Pierre Schaeffer: mediArt*, pp. 35-43. Croacia: Museum of Modern and Contemporary Art of Rijeka.

- Rivas, F. Tito. 2017. “Arqueología aural. Discurso, práctica, dispositivo”. *Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural: Antropologías de la Escucha* 3: 5-9.
- Waldenfels, B. 1997. *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Buenos Aires: Páidos.



Biografía / Biografia / Biography

Francisco J. Rivas es artista sonoro, músico, gestor cultural e investigador. Estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad del Claustro de Sor Juana, Filosofía en la U.N.A.M. y música en la Escuela Autónoma de Música. Estudios de maestría en Tecnología Musical en curso en el Posgrado de Música de la U.N.A.M. Diploma en Formación Ejecutiva para Líderes Culturales y de Museos (ILM, Universidad Iberoamericana). Ha sido profesor en la Universidad del Claustro de Sor Juana y en el Centro de Diseño, Cine y Televisión. Ganador del premio de la Bienal Internacional de Radio (1998 y 2012). Se ha presentado en espacios y festivales como el Festival Internacional de Arte Sonoro, Festival Cervantino, Aural, Vive Latino, Museo Universitario del Chopo, Ex-Teresa Arte Actual, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Fonoteca Nacional, Universidad Iberoamericana, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Laboratorio Arte Alameda, Centro Cultural España, MediaLab Prado Madrid, Universidad Politécnica de Valencia, Casa del Lago, entre otros. Se ha desempeñado como curador y productor de exposiciones de arte sonoro e instalación multimedia. Formó parte del equipo que fundó la Fonoteca Nacional de México en 2006 fungiendo como Jefe del Departamento de Investigación y Experimentación Sonora y posteriormente como Subdirector de Programación y Actividades Artísticas hasta 2017. Es miembro del consejo de la Sociedad de Arte Sonoro Mexicano (AARSOM) y de la Red de Estudios sobre el Sonido y la Escucha (RESEmx). Es director del Museo Ex Teresa Arte Actual del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México.

Cómo citar / Como citar / How to cite

Rivas, Francisco J. 2019. “Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha”. En Domínguez Ruiz, Ana Lidia M. (ed.). Dossier: “Modos de escucha”. *El oído pensante* 7 (2): 176-193. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].