

El sonido gordiano: valores y complejidades de la escucha local

Luís Costa

(Coordinador de Binaural/Nodar, Viseu Dão Lafões, PT)

www.binauralmedia.org

1. Soy desde donde escucho

Nodar, São Pedro do Sul, Portugal. Mayo de 1968. El comienzo de una contingente vida anónima como cualquier otra, en un lugar que desde siempre he conocido. Nací de personas que conocieron ese lugar íntimamente y crecí conociéndolo y escuchando a gente hablar de él. Volví físicamente a él hace diez años, lo que no quiere decir que dejé de conocer ese lugar cuando no viví ahí. Viví todos estos años admirando a los labriegos de mi lugar, por su trabajo duro, por su amor a la tierra, por la precisión de sus ritmos cíclicos, por su creencia en valores tan sencillos como antiguos, por su independencia, libertad de pensamiento y de expresión con respecto a todos los poderes: los duros y los tiernos, los políticos y los morales.

En 1975, un año después de la *Revolución de los Claveles* en Portugal, yo tenía siete años. Los niños de la aldea de Nodar (aún) pasaban todo su tiempo libre fuera de sus casas, investigando lugares inusuales, construyendo objetos raros y hablando con los viejos del lugar. Uno de éstos viejos era Augusto, el cual era soltero, zapatero y vivía solo en un granero/taller donde no había ni agua ni electricidad (el agua de cañería y la electricidad sólo llegaron al pueblo en 1980, como artefactos del primer mundo). Augusto tenía un pequeño bigote que me recordaba a un tal Adolfo del libro de historia; era una persona pendenciera y amante del aguardiente que a lo largo de los años tenía menos y menos trabajo, por lo que era vago y poco perfeccionista.

Cierto día, algunos amigos y yo subimos las escaleras que daban acceso al granero/taller y grabé de forma indeleble en mi memoria una postal visual y sonora de un tiempo que ya no existe: Augusto caminado lentamente en la oscuridad del granero, con sus zuecos haciendo un *cloc cloc cloc* en el antiguo piso de madera, mientras que maldecía, silbaba y cantaba bajo la influencia del alcohol que consumía en forma cotidiana. Se escuchaba su acento cerrado de quien nunca fue a la escuela y nunca abandonó la región. De repente se detuvo y se volvió hacia los niños que estaban en la puerta riéndose de tan raro personaje (es característico de todos los pueblos tener su propio personaje) y, con la sonrisa más larga nos dice: ¿de qué se están riendo, bribones? En ese momento me di cuenta y sentí que hay una extraña complicidad entre el loco y el niño, ya que a diferencia de los "adultos normales", ambos existen para romper las reglas, para caminar en el hilo de Ariadna entre lo racional y lo irracional, para explorar al límite la libertad de expresión y de la acción.

Estos recuerdos se fijaron en mí de forma muy particular. Esto último pienso que se dio por la comprensión que posteriormente he tenido de la realidad como algo complejo, densa y llena de situaciones, personas y espacios que se apartan de las convenciones asociadas a la normalidad; normalidad que es modelada o influenciada en el recorrido de la vida y de las decisiones individuales, lo cual casi siempre es un tipo de receta para una sociedad menos auténtica, más autoritaria y más superficial. Hoy mismo, Augusto sería un ejemplo paradigmático de lo que muchos llaman políticamente incorrecto; tal era su concentración de “rarezas” (el alcohol, su lenguaje o su condición de casi eremita). Sin embargo, para mí, él era y será siempre una persona válida (por no decir querida), por el coraje (desesperado) de no seguir los estrechos cánones sociales de una aldea rural remota y conservadora.

¿Y que tiene que ver esta historia con la práctica sonora, además del *cloc cloc cloc* de los zuecos en el suelo de madera? Ah, mis amigos, esta historia condensa lo que realmente significa una escucha local, desde dentro, desde los pliegues de un cuerpo casi en estado salvaje, alejado de todas las políticas de la escucha y de toda la protección aséptica del patrimonio sonoro.

A propósito del patrimonio sonoro, y como resultado del redescubrimiento del Portugal después de la *Revolución de los Claveles* de 1974, se prestó mucha atención a las zonas rurales, casi siempre desde la perspectiva de capturar algo cercano al "alma del pueblo"², útil (mi suposición) para crear un sentido colectivo de poder popular a partir de la conciencia de las desigualdades históricas entre jornaleros explotados y propietarios agrícolas. Por supuesto, estaba muy lejos de la verdad en muchas regiones rurales portuguesas. Esta narrativa se expresó, por ejemplo, en el redescubrimiento de los cancioneros rurales del trabajo agrícola, re-interpretados por músicos jóvenes de las ciudades que habían quedado fascinados por las encuestas etnomusicológicas hechas en esos años por el corso Michel Giacometti para la televisión pública portuguesa. Este proceso ha evolucionado a lo largo de los años hacia la conciencia patrimonial de los propios territorios, y en la actualidad no existe ningún municipio que no sea la capital de algo: paisaje, gastronomía, música, etc., y por ello la guinda del pastel, muy de moda hoy en día, son las candidaturas locales que postulan a patrimonio inmaterial de la UNESCO para el deleite de operadores turísticos, políticos regionales, nacionales y medios de comunicación de masas.

Todo este contexto está muy bien, todo muy lindo, pero creo que estos procesos de "hiperrepresentación" del mundo rural solo son para disminuir el sentido de densidad, complejidad y libertad de los propios espacios rurales. Están reduciendo a meros eslóganes la evolución cultural milenaria, y el carácter profundamente libertario e individualista es sospechoso de todo el poder sobre las propias poblaciones (Bloch, 1930). Por lo tanto, existe un enorme espacio intermedio entre lo real y su representación que debe ser explorado críticamente. Esta es también la utilidad de la investigación sonora derivada de nuevas (y libres) escuchas locales.

Teniendo en cuenta estas tensiones actuales entre una modernidad progresiva e hiper-representada y un localismo híbrido, hecho de arcaísmos, contradicciones y transformaciones (Giménez, 1994), optamos por el segundo, diciendo de forma un poco provocativa: no somos progresistas, somos escuchadores de los restos de un pasado rural. Somos recolectores del cotidiano, idiosincrasias e improvisaciones de gentes y lugares particulares. Somos... conservadores, anti-futuristas, anti-patrimonialistas, anti-utópicos, anti-distópicos, ultra-*oidistas*, y casi siempre “pacientómanos”.³

2. El escuchador *in-between*

Marzo 2006. De vuelta a nuestra aldea de Nodar, después de tres décadas emigrado en la ciudad de Lisboa. Las primeras percepciones las hicimos a través de los sonidos. El primero fue un golpe en la puerta en una mañana nebulosa. Los artesanos sonoros⁴ empezaron a entrar en nuestro territorio rural con cortesía, aceptación, curiosidad y servicio; fueron las herramientas de nuestra labor. No solo el sonido.⁵

El sonido podría haber sido un punto de inflexión o un pliegue⁶ en el diccionario de las estables certidumbres, pues es un tipo de lenguaje íntimo, sutil, específico y contingente. Pero hay muchos otros tipos de lenguaje para una aproximación a un territorio, y nos gustan los que proporcionan una comunicación sincera y empática con la gente del lugar. Y para eso, el sonido no es suficiente. Es por eso que no queremos ser tragados por la nueva ola de investigadores sonoros “inteligentes”, tan listos y asépticos. Sospechamos, por ejemplo, de mapas sonoros globalizados, en el que cada sonido es arrancado de su contexto como un hijo arrancado de los brazos de su madre.

Seguimos cavando significados... significados antiguos y olvidados de nuestro lugar. Somos mineros sonoros, agricultores sonoros, carpinteros sonoros, titiriteros sonoros; ubicados en un rincón olvidado.⁷

Y en estos diez años recibiendo a artistas sonoros en nuestro territorio rural entendemos aún más claramente que toda persona que escucha es un ser *in-between* ⁸, un mediador, un conectador, a veces un ser infeliz por no pertenecer 100% a lo que escucha, a veces feliz por vivir muchas vidas a través de lo que escucha.

Lo real escuchado y grabado es pues un sistema complejo hecho de decisiones, responsabilidades y moralidades fundamentalmente individuales, por mucho que queramos compactar esas individualidades en conciencia colectiva. Por lo tanto, el que escucha, escucha con más libertad escapando a teleologías positivas (utopías) o negativas (distopías), unas provenientes de la ingeniería o innovación social tan de moda (y tan arriesgada o incluso peligrosa), otras provenientes de un pesimismo sin remisión.

Entendemos por eso la escucha como mecanismo sutil de revelación y relevación; contingente, inestable, propensa al error y derivado de mecanismos de percepción fundamentalmente individual.

La práctica sonora no debe ser una actividad pasible de mistificación (el sonido por el sonido, el sonido sin contexto o incluso el sonido idealista) (Brynjar, 2012). Es decir, puede y debe articularse tranquilamente con otros saberes, sentires, escuchas y -¿por qué no?- miradas; es decir todo depende de la atención que se presta.

En estos tiempos acelerados, ultra-visuales y ruidosos, el silencio, la constancia y la humildad hacia lo real escuchado, pensado, sentido y vivido, se constituyen pues como actos necesarios, radicales y contracorriente.

3. Un ajedrez de posibilidades, entre el local (las blancas) y el sonido (las negras)

En cuanto a nuestra condición de animales revestidos de duda permanente, son las siguientes preguntas/ansiedades las que nos ponemos cotidianamente en nuestra práctica curatorial sonora:

- ¿Cuál es la necesidad de pensar, documentar y expresar creativamente localidades específicas y periféricas (tales como las rurales) de forma que aporten valores relevantes, escapando de los clichés de la sobrerrepresentación endógena o del sobre-idealismo exógeno?
- ¿Cuáles son las características intrínsecas del sonido en el proceso de pensamiento y expresión de contextos locales que puedan ir más allá de las tautologías auto justificativas de los propios profesionales o estudiosos sonoros?

Desde luego, nos gusta bajar las expectativas sobre la ambición de ambas cuestiones a través de un proceso radical de “contexto y contingencia”, que ponga todas estas variables (el artista, el sonido, el proyecto, la práctica, lo local, la comunidad, la expectativa, la mediación, etc.) en un prisma de extrema incertidumbre y fragilidad. En otras palabras, esperamos que el encuentro entre el escuchador/artista y lo local sea lo menos rígido y predecible posible, precisamente porque uno de los contra-valores de los contextos locales es (aún) el alejamiento de las certezas y optimismos progresistas y globales. Estamos, por lo tanto, trayendo a Augusto, con sus zuecos y su aliento de alcohol, junto a improbables invitados sonoros, muchos de los cuales ya caminaron confiados por los pasillos de imponentes templos del arte o de ciencia.

Es en el valor potencial de estos encuentros improbables donde -así lo pensamos- se podrá desatar el *nudo gordiano* de este conjunto de dualidades complejas que provocamos deliberadamente a través de nuestra práctica curatorial sonora (artista/comunidad, local/global, perenne/efímera, manual/intelectual, trabajo/arte, racional/irracional, comprensión/incomprensión, correcto/incorrecto, etc.).

Mientras aportamos sentidos de “contexto y contingencia” a la relación entre sonido y lo local, intentamos que “ese local” pueda ser igualmente un tablero de posibilidades infinitas de expresión en un doble sentido: en primera instancia, de la complejidad inherente (geográfica, antropológica social, histórica, etc.) de cualquier lugar, no importa lo pequeño que sea y, en segunda instancia, del conjunto de posibilidades creativas de la práctica sonora en el contexto local, como la geografía en cuanto medio para la proyección del sonido; la relación con la voz antropológica; improvisaciones en el paisaje; el espacio y el sonido como conceptos des/re-contextualizados; aproximación al silencio o trabajos sonoros sin sonido; la amplificación del espacio sonoro, entre otros.⁹

Sabemos que hablar y valorar cualquiera identidad local es hoy terreno propenso a malos entendidos y a la crítica, teniendo en cuenta la aparición de nuevos temores y tensiones derivadas del creciente multiculturalismo, particularmente evidente en la "vieja Europa". Pero estamos a la vez conscientes que hay que enfrentar sin temor esta problemática, ya que no podemos escapar al hecho que no hay humanidad sin búsqueda de “inscripción” local y de valorización (aunque inconsciente) de realidades persistentes (la casa, la calle, el paisaje, el vecino, el bar, la familia, el club deportivo, etc.), de las cuales la práctica sonora no puede escapar. Una situación contraria sería de mucha arrogancia (Davoudi & Madanipour, 2015).

4. La escucha necesaria

En forma de epílogo, dejamos un breve manifiesto de apología a algunas escuchas, derivado del cuaderno de nuestras ansiosas investigaciones:

Escuchar la necesidad, escuchar lo necesario.

Escuchar desde fuera del sistema, por lo tanto, escuchar más claramente.

Escuchar no pensando en el poder y acumulación... Pensando, al contrario, en construir espacios de comprensión desde el carácter de nuestros lugares.

Escuchar desde la tierra llana, como forma de liberación de ideas hechas.

Escuchar con templanza, humildad, duda y permanencia.

Escuchar más con belleza y menos con eficiencia.

Escuchar más a las impresiones y sensaciones y menos a las “ideas puras”.

Escuchar más a las cosas de la vida y menos al hecho de escuchar.

Escuchar lo auténtico, verdadero y sensato; viniendo de donde venga.

Escuchar más a las distintas manifestaciones de un lugar y menos a una manifestación de muchos lugares.

Escuchar más a lo pequeño, antiguo y particular y menos a lo global, nuevo y abstracto.

Escuchar el proceso inevitable hacia la muerte, por lo tanto hacia la continuación de muchos de nuestros semejantes y de nuestros queridos lugares.

Notas

1. Existe toda una línea de asociación entre el mundo rural y los zuecos, en cuanto símbolo (incluso sonoro) de pobreza y de rudeza en la pintura realista y post-impresionista del Siglo XIX (Julien Dupré, Vincent Van Gogh, Jean François Millet, etc.) y en la literatura. Apenas como ejemplo, recuerdo un trozo del bellissimo texto *Le Vieux* de Guy de Maupassant: “La barrière de bois s'ouvrit; un homme entra, âgé de quarante ans peut-être, mais qui semblait vieux de soixante, ridé, tordu, marchant à grands pas lents, alourdis par le poids de lourds sabots plein de paille”. De Maupassant, G. (1884). *Le vieux*, in *Contes du jour et de la nuit*, [Versión en pdf]. Recuperado de:

<http://www.quandletigrelit.fr/images/Guy-de-Maupassant-Les-Contes-du-jour-et-de-la-nuit-Le-vieux.pdf>

2. A este respecto, quedaron en los anales de los grandes equívocos históricos portugueses las campañas de dinamización cultural y acción cívica desarrolladas en todo el país rural por las fuerzas armadas, en los años del llamado Período Revolucionario en Curso (PREC), entre 1974 y 1976. Vd. Almeida, Sónia Vespeira de, 2009, *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975)*, IELT-Colibri, Lisboa (prefacio de João Leal y Postfacio de Vasco Lourenço).

3. Neologismo derivado de “paciencia”

4. Son los artistas sonoros que han comenzado a llegar a nuestro territorio desde el 2006. Les llamo artesanos sonoros por analogía con las labores artesanas del entorno rural, pero también por la preferencia que damos a interacciones materiales y manuales. Es decir, no nos gusta inmaterializar/mentalizar demasiado la investigación sonora, por eso intentamos promover el redescubrimiento de las tangibilidades antiguas, del caminar, del golpear, del coger, del sudar.

5. Los primeros años de trabajo sonoro regular de Binaural - Associação Cultural de Nodar en Nodar y aldeas vecinas fueron ampliamente documentados en un catálogo retrospectivo: Costa, L. & Costa, R. (2010). *Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal*. Portugal: Edições Nodar.

6. Pliegue en sentido deleuziano.

7. Aquí intentamos desesperadamente rescatar un sentido perdido de manualidad en las artes sonoras, haciendo una asociación libre entre la azada del agricultor o el pico del minero y el micrófono y la pértiga del artista sonoro.

8. El concepto del etnógrafo (el cual incluye el escuchador de cualquier contexto geo-social) como ser entre contextos, o *in-between*, fue detalladamente abordado en primera persona por Stoller, P. (2009). *The Power of the Between: An Anthropological Odyssey*. Chicago: University of Chicago Press.

9. En “Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal” hemos desarrollado una matriz empírica de las posibilidades sonoras que identificamos junto a los muchos artistas sonoros que hemos invitado a nuestra región desde el 2006: Costa, L., & Costa, R. (2010).

Bibliografía

Bloch, M. (1930). La lutte pour l'individualisme agraire dans la France du XVIIIe siècle. En M. Bloch & L. Febvre (Ed.), *Annales d'histoire économique et sociale* (pp. 321-640). Paris: Armand Colin.

Brynjar, D. (2012). *On Sound and Context*, Schloss Solitude. New York. Recuperado de: <http://franzson.com/on%20Sound%20and%20Context.pdf>

Costa, L., & Costa, R. (2010). *Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal*. Portugal: Edições Nodar.

Davoudi, S. & Madanipour, A. (2015). *Reconsidering Localism*. London: Routledge.

De Maupassant, G. (1884). *Le vieux*, in *Contes du jour et de la nuit*, [Versión en pdf]. Recuperado de: <http://www.quandletigrelit.fr/images/Guy-de-Maupassant-Les-Contes-du-jour-et-de-la-nuit-Le-vieux.pdf>

Giménez, C. (1994), El caleidoscopio cultural europeo: entre el localismo y la globalidad. *Documentación Social*, 97, 9-34. Recuperado de: <http://www.caritas.es/imagesrepository/CapitulosPublicaciones/636/02%20-%20EL%20CALEIDOSCOPIO%20CULTURAL%20EUROPEO%20ENTRE%20EL%20LOCALISMO%20Y%20LA%20GLOBALIDAD.PDF>

Stoller, P. (2009). *The Power of the Between: An Anthropological Odyssey*. Chicago: University of Chicago Press.