

HACIENDO AÑICOS

LA INDIFERENCIA DEL OÍDO

Justificación para la creación de encuentros sonoros intersectoriales

AUTORA

Ana Ramírez Castillo

TUTORA

Lucía Sell Trujillo

Trabajo de fin de grado
Grado en Comunicación Audiovisual
2020/2021

Resumen

El presente trabajo expone una introducción a las relaciones de poder en lo sonoro. Para ello se realizará la revisión bibliográfica de musicólogas e investigadores que han reflexionado sobre esta problemática, que se manifiesta en las discriminaciones de género y colonialistas. Como solución a estas marginaciones, se analizarán dos casos prácticos de metodologías didácticas y se incluirá una propuesta propia de proyecto de investigación y creación destinada a favorecer la presencia de la mujer en el campo sonoro.

Palabras Clave

Estudios sonoros, género, colonialismos, proyecto de investigación y creación, metodologías didácticas

Abstract

This paper presents an introduction to power relations in sound. For this purpose, a bibliographic review of musicologists and researchers who have reflected on this problem will be carried out, which is manifested in gender and colonialist discrimination. As a solution to these marginalizations, two case studies of didactic methodologies will be analyzed and a research and creation project proposal will be included to favor the presence of women in the field of sound.

Keywords

Sound studies, gender, colonialisms, research and creation project, didactic methodologies.

Índice

1 Introducción	p.4
2. Revisión bibliográfica. Marco teórico y exploración conceptual	p.6
3. Objetivos	p.32
4. Análisis de casos prácticos	p.33
5. <i>Curare Sonoro</i> . (Documento Anexo I)	p.37
6. Conclusiones	p.38
7. Bibliografía	p.40

1. Introducción

“La primera preocupación de toda música, de un modo u otro, es hacer añicos la indiferencia del oído, la insensibilidad de la sensibilidad, crear ese momento de solución que llamamos poesía, nuestra rigidez disuelta cuando se produce el renacimiento -en un sentido- de la audición por primera vez”

Lucia Dlugoszewski

Según la RAE, lo sonoro corresponde a la categoría gramatical de adjetivo, haciendo referencia a algo que suena o puede sonar. ¿Pero qué es lo que puede sonar? Respondiendo a esta sencilla pregunta, para que algo suene debe de existir al menos un origen y al menos un destino, medios que emitan sonidos y que los reciban. Además estos sonidos deberán de estar situados en un espacio que estará delimitado por los alcances de las cualidad acústicas de dichos medios. Sin embargo, lo sonoro no sólo requiere de medios y espacios para poder existir.

Nuestro oído nunca descansa. A diferencia de lo visual, que depende de la apertura de nuestros ojos para que la imagen pueda llegar hasta nuestra retina, el sistema acústico funciona constantemente. Sin embargo es más complejo y está menos desarrollado. *Sensus communis* hacía referencia en la edad antigua al equilibrio de todos los sentidos: tacto, olfato, gusto, oído y vista. “La definición latina del hombre en su estado natural saludable era la de que todas sus energías físicas y psíquicas eran constantes y estaban distribuidas balanceadamente en las diferentes áreas sensoriales.” (McLuhan, 1986, p.37) Con el paso de los años se ha ido produciendo un reparto desigual en los usos de estas zonas sensitivas. Lo visual ha monopolizado la percepción. Aún así y a pesar de que el oído está menos desarrollado, una de las prácticas más extendidas en las sociedades de todo el mundo, es precisamente sonora. Para poder ser disfrutada, la música, necesita además de ser oída escuchada. Recibimos sonidos constantemente, pero prestamos atención sólo a unos pocos. Nuestra escucha es selectiva y está predeterminada, y no únicamente por nuestras preferencias y deseos. Hablamos aquí por tanto de la existencia de unos modos de escucha, constructos sociales que han sido creados desde determinados contextos, culturas y bajo unas intenciones.

Regresando a la música, sabemos que ésta responde al arte de combinar y crear sonidos que cumplan las leyes de armonía, melodía y ritmo. ¿Son estas leyes las únicas permitidas para que algo sea considerado musical? ¿Han existido por tanto y siguen existiendo relaciones de poder en lo musical? ¿Y cómo se han contado las historias acerca de este arte? Musicólogas como Salomé Voegelin o Susan Campos Fonseca, han reflexionado sobre estas cuestiones, haciendo visible la historia que ha discriminado y sigue discriminando por motivos de género, raza, clase social y que mantiene una jerarquía cultural. Estas autoras han contribuido a mostrar los procesos sociales y culturales de lo sonoro, tanto en la educación como en la creación, y proponen nuevas maneras de escucha que ayuden a paliar estas marginaciones.

Hacer añicos la indiferencia del oído es el tema del presente trabajo, un análisis crítico de los modos de escucha realizado a través de la revisión de las obras las autoras Salomé

Voegelin, Susan Campos Fonseca, Nina Eidshem, Pauline Oliveros, Ximena Alarcón y Susan McClary, entre otras. Todas ellas músicas e investigadoras, han reflexionado sobre las preguntas planteadas en esta introducción, analizando la desigualdad de la presencia de la mujer en la música, la colonización de las escuchas y las posibilidades sociales y políticas de lo sonoro. Además de la revisión bibliográfica, el trabajo de análisis se cerrará con una propuesta de proyecto de investigación y creación de encuentro sonoro destinado a contribuir a la igualdad de género, elaborado según la interpretación de estas lecturas.

Por tanto, los objetivos del presente trabajo serán principalmente tres:

- Justificar la necesidad del desarrollo de propuestas educativas sonoras que amplíen las estrechas metodologías que únicamente enlazan con lo estético y formal, para que también puedan mostrar las desigualdades en procesos culturales y sociales, y que además sirvan de herramienta y estrategia a fin de alterar jerarquías y reducir estas discriminaciones.
- Plantear nuevos modos de escucha más libres y cooperativos que favorezcan el diálogo entre la comunidad y su entorno.
- Contribuir al aporte del trasvase de lo académico a lo cotidiano, mediante programas de estudios intersectoriales, adaptados a las sociedades y a los contextos, y que sobre todo sirvan para la creación de sonoridades propias, tanto individuales, como colectivas.

2. Revisión bibliográfica. Marco teórico y exploración conceptual

2.1 INTRODUCCIÓN A LA ESCUCHA | Problemáticas sonoras

En este primer apartado de la revisión bibliográfica se expondrán una selección de contenidos como introducción al marco teórico del trabajo. No se enunciarán aspectos relacionados con la fisiología o la biología acústica¹, así como tampoco se entrará en el análisis de la evolución histórica de lo sonoro², lo que no significa que no sea conveniente investigar estas áreas para ampliar lo detallado en el presente documento. En consecuencia, los conceptos que se mostrarán en este apartado han sido escogidos como respuesta a las preguntas que han motivado el trabajo y como apoyo y defensa de los objetivos del mismo, teniendo en cuenta el momento actual y prestando especial atención a las problemáticas generadas por las relaciones de poder en lo sonoro. Se han seleccionado las obras y textos de investigadores, musicólogas y compositoras contemporáneas con motivo de facilitar su análisis, justificación y puesta en práctica en contextos actuales. Las preguntas que han determinado las ideas aquí presentes son las siguientes:

- ¿Cómo escuchamos?
- ¿Son los sonidos generadores de significados? ¿Y la música?
- ¿Qué consideramos que es música? ¿Existe un antropocentrismo musical?
- ¿Cómo se manifiestan las relaciones de poder en lo sonoro?
- ¿Es la música un arte formulado desde una mirada patriarcal y colonialista?
- ¿Se puede utilizar lo sonoro como herramienta de cambio en las sociedades?

La escucha | Pauline Oliveros

Según la compositora Pauline Oliveros, la escucha hace referencia a un acto acústico voluntario que enlaza sonidos y significados. Una acción atenta que se produce a través de la práctica y la experiencia, que se diferencia del acto involuntario de oír, a pesar de que sea realizado por el mismo órgano auditivo. En su ensayo *Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practice Practice)* la autora nos plantea un método para generar nuevas conciencias sonoras que interactúan con el oyente y los entornos, al que denomina *escucha profunda*.

Deep Listening is listening in every possible way to everything possible to hear no matter what you are doing. Such intense listening includes the sounds of daily life, of nature, or one's own thoughts as well as musical sounds.

¹ Para la consulta de estos aspectos se recomienda la lectura de la obra de Kinsler, Lawrence E. (1983) *Fundamentos de Acústica*. Editorial Limusa.

² Igualmente se propone la revisión de textos relacionados con el estudio del fenómeno sonoro. Se sugiere la obra de Milner, Greg (2015) *El sonido y la perfección: Una historia de la música grabada*. Leeme Editores.

[Escuchar profundamente es escuchar de todas las maneras posibles a todo lo que sea posible escuchar, sin importar lo que estés haciendo. Esta escucha intensa incluye los sonidos de la vida cotidiana, de la naturaleza, de nuestros pensamientos, así como de los sonidos musicales] (Oliveros, 1999, p.1)

Para que podamos realizar escuchas equilibradas, la compositora nos habla de dos modos de atención que son trabajados a través de su método de escucha profunda: la atención focal y la atención global. La primera es como una lente que produce detalles claros limitados al objeto de atención. La atención global es difusa y se expande continuamente para abarcar todo el continuo espacio/tiempo del sonido. (Oliveros, 2005) Combinando estos dos tipos de atenciones se facilitará también el acceso a una escucha multidimensional. En esta escucha se tiene presente que los sonidos son temporales y espaciales, están ubicados entre distancias y entornos, como pueden ser el espacio íntimo que se genera entre dos cuerpos conversantes y el espacio situado fuera de éste. (Oliveros, 2005)

The intimate dimension is overlapping with a more public dimension that we may or may not be aware of. We can hear the dimensions of the space consciously and unconsciously. Simultaneously we may be taking in other dimensions—a dog barking outside, other conversations in the same room, passing traffic and so forth. Our global attention is engaging with numerous overlapping dimensions created by sounds. [La dimensión íntima se superpone a una dimensión más pública de la que podemos o no ser conscientes. Podemos escuchar las dimensiones del espacio consciente e inconscientemente. Simultáneamente podemos estar captando otras dimensiones: el ladrido de un perro en el exterior, otras conversaciones en la misma habitación, el tráfico que pasa, etc. Nuestra atención global se relaciona con numerosas dimensiones superpuestas creadas por los sonidos.] (Oliveros, 2005, p.27)

Con estos ejemplos la compositora diferencia entre la escucha inclusiva a la que considera imparcial, abierta y receptora, y la exclusiva que recoge los detalles y utiliza la atención focal. La primera es ilimitada y la segunda limitada, y a través de su combinación, se produce el enriquecimiento de nuestra presencia activa en el entorno. (Oliveros, 2005)

La semántica del sonido | Nina Sun Eidsheim

En el libro *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice* de la musicóloga y artista Nina Sun Eidsheim (2015), aparece planteado el concepto de *reducciones sonoras*, definido por la autora como una tendencia a restringir nuestra comprensión del sonido a través de referentes que ya están previamente definidos y de valores relativos asignados según la utilidad que queremos darle al sonido (Eidsheim, 2015). Desde esta restricción, se conceptualiza la sonoridad para que sea estable y cumpla la función que se le ha asignado. Como ejemplo, Eidsheim (2015) plantea la distinción que realizamos entre sonido, ruido y música. Al enlazar un determinado sonido con su significado, se produce una reducción del evento sonoro.

Sonic reductions—that is, the tendency to constrain our understanding of sound through previously defined referents—arise from assumptions and values concerning the usefulness of sound in constructing meaning. That is, we rely on the phenomena

that we broadly conceptualize as sound to be stable, carrying out the work we need them to accomplish—for example, in something as commonplace as distinguishing between sound and noise, or sound and music, or noise and music.

[Las reducciones sonoras -es decir, la tendencia a restringir nuestra comprensión del sonido a través de referentes previamente definidos- surgen de suposiciones y valores relativos a la utilidad del sonido en la construcción del significado. Es decir, confiamos en que los fenómenos que conceptualizamos a grandes rasgos como sonido sean estables y lleven a cabo el trabajo que necesitamos que realicen, por ejemplo, en algo tan común como distinguir entre sonido y ruido, o sonido y música, o ruido y música.] (Eidsheim, 2015, p.2)

De su cualidad dinámica y multidireccional, el sonido pasa a ser unívoco y lineal cuando es filtrado por esquemas restringidos y fijos como pueden ser el ritmo, melodías o géneros. Este acotamiento sonoro es denominado por la musicóloga como *figuración del sonido*. (Eidsheim, 2015) Basando sus investigaciones en sus prácticas pedagógicas, la autora defiende que la escucha, el sonido y la música no pierdan su multisensorialidad, evaluando críticamente las nociones de sonido y conversiones tales como *este es el sonido de un hombre negro*³, con ayuda de modelos analíticos que desafíen estas reducciones y sus impactos.⁴

En cuanto a la música, el patrón de reducción es similar al de las *reducciones sonoras*. Además Eidsheim (2015) plantea que esta reducción se limita a lo aural por motivos académicos.

Reducing the thick event of music to a singular sensory mode, aurality, is driven by the high value afforded to epistemology—how to know, based on the assumption that knowing is possible—within academia and beyond.

[La reducción del evento musical a un modo sensorial singular, la auralidad, se debe al gran valor que se le otorga a la epistemología -cómo conocer, basada en la suposición de que el conocimiento es posible- dentro y fuera de la academia.] (Eidsheim, 2005, p.4)

Eidsheim (2015) expone tres ejemplos de limitaciones que definen a lo musical desde una reducción exclusivamente aural. El primero son los sistemas de medición tales como puede ser los asociados al tono, ritmo o tempo, modelos abstractos que se han mantenido como hegemónicos. El segundo es la acotación de áreas de conocimiento a determinadas experiencias sensoriales, poniéndonos como ejemplo el arte y la historia enfocados desde lo visual, aunque también reconozca que actualmente esta situación está cambiando⁵. Y en tercer lugar, plantea cómo la academia produce y perpetúa estas reducciones. Por tanto, para la musicóloga definir la música a través de un orden semántico y estético, puede desplazar el estudio de lo musical de lo ontológico a lo metodológico y puede convertirlo en un discurso

³ La escritora ha reflexionado sobre cómo la unión de raza y sonido a través del estudio de la voz. Para más información se recomienda la lectura de su obra *The Race of Sound Listening, Timbre, and Vocality in African American Music* publicada (2019) Duke University Press

⁴ Para ello Eidsheim defiende el estudio y uso de la voz como objeto de conocimiento que pueda liberar a la música y al sonido de sus restricciones.

⁵ Para Eidsheim los recientes estudios sonoros, visuales y sensoriales están modificando esta limitación y afirma que su obra *Sensing Sound* “se nutre de estas desestabilizaciones”, que busca ampliar el dominio de la audición.

unidireccional en donde el oyente y sus circunstancias apenas formen parte del proceso musical.

Hence, for a relationship with sound to take place, we must be willing to take part in, propagate, transmit, and—in some cases—transduce its vibrations. From this it follows that entropy occurs when we focus on the preconceived identity of another rather than on our own ability (or inability) to undergo change. I posit, then, a strong parallel between how sound is realized or propagated through certain materialities and how we as unique beings are being realized through transmission and the reception of another person who approaches us as a unique, unrepeatable human being.

[Por lo tanto, para que se produzca una relación con el sonido, debemos estar dispuestos a participar, propagar, transmitir y, en algunos casos, transducir sus vibraciones. De ello se desprende que la entropía se produce cuando nos centramos en la identidad preconcebida de otro en lugar de en nuestra propia capacidad (o incapacidad) para experimentar el cambio. Postulo, pues, un fuerte paralelismo entre cómo se realiza o propaga el sonido a través de ciertas materialidades y cómo nos realizamos nosotros como seres únicos a través de la transmisión y la recepción de otra persona que se acerca a nosotros como un ser humano único e irrepetible.] (Eidsheim, 2005, p.25)

Con motivo de estas apreciaciones Eidsheim (2015) plantea un *sentir del sonido*, en el que seamos sonido, que abarque otras perspectivas multisensoriales que sobre todo puedan ponerse en práctica en el ser y con la comunidad. Para ello utiliza la metáfora física del sonido, que para que pueda ser escuchado necesita de materiales que lo puedan transmitir. De la misma manera plantea que los humanos requieren de otros humanos, de la interacción y la relación para hacer posible su voluntad y capacidad (Eidsheim, 2015).

Una aproximación antropocentrista a lo musical | Simone Borghi

En el libro *La casa y el cosmos: El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari* escrito por Simone Borghi (2014) se realiza un estudio sobre la filosofía de los pensadores Guilles Deleuze y Felix Guattari⁶ en relación al campo sonoro, quienes extrapolan el concepto filosófico del devenir a lo musical cuestionando el enfoque antropocentrista de artes y epistemologías. (Borghi, 2014)

La música o el arte en sentido lato no son, según Deleuze y Guattari, exclusivas del hombre y de su mundo. En el mundo animal, de hecho, podemos encontrar fácilmente fenómenos que a todo efecto, dicen los dos filósofos, deben ser considerados artísticos. Para ubicarnos en tal punto de vista es preciso, por cierto, por una parte, dejar atrás nuestra costumbre de poner una distancia o una frontera neta entre el hombre y el animal, y por otra, ya no ver en la obra de arte el resultado del trabajo individual de un sujeto sino un devenir expresivo mucho más amplio. (Borghi, 2014, p.7)

⁶ En el libro se analizan numerosas obras de ambos filósofos. Para este apartado en concreto se recomienda la lectura de una de ellas: Delleuze, Gilles & Guattari, Felix (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Borghi recupera también la analogía entre naturaleza y música estudiada por el biólogo J. von Uexküll⁷ y que supone un cambio radical para los métodos musicales al equiparar sonoridades de instrumentos con las de animales, plantas u objetos considerados no melódicos. Con estos ejemplos, el autor no busca desestimar el uso de determinadas reglas musicales, pero sí propone otros modelos para no depender de éstas (Borghi, 2014). Justifica que la música “no acústica” no es una creación de Uexküll, y retoma “la teoría de las esferas” de Pitágoras, quién según el autor es considerado el primero en occidente en haber creado una escala de sonidos a través de métodos objetivos abstractos, más concretamente, a través de las matemáticas. De esta manera la música adquirió un orden lógico pero metafórico, provocado por la creación de una disciplina teórico-sonora. Se creó aquí por primera vez según el autor la brecha entre “música audible y pensable”.⁸

Arte patriarcal | Susan McClary

Susan McClary (1991) es autora del libro *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, una de las primeras obras que cuestionó desde el campo de la musicología la discriminación de género en la música a través del análisis de su historia, la identificación de una semiótica musical de género y las construcciones realizadas a través de la simbología consensuada de lo masculino y lo femenino. Para la investigadora la música no es sólo un reflejo pasivo de la sociedad, sino también un foro público en el que se afirman, se adoptan, se discuten y se negocian diversos modelos de organización de la mujer. (McClary, 1991) La musicóloga también afirma la existencia de una semiótica musical de género, desarrollada con el auge de lo musical a partir del siglo XVII y que consistió en un conjunto de convenciones para construir lo masculino y femenino en lo musical. Estos códigos simbólicos guardan correspondencia con el momento histórico en el que son delimitados y al mismo tiempo participan del proceso de formación social, ya que según McClary (2011) los individuos aprenden a ser seres de género a través de los discursos culturales como puede ser la música.⁹ También expone cómo gran parte de esta simbología de género perdura con el paso del tiempo, siendo algunos códigos muy resistentes, como puede ser el caso de valentía masculina o la seducción femenina, y cómo se realiza el trasvase de estas cualidades al lenguaje musical. (McClary, 2011) Rechaza del concepto de “lenguaje universal musical” que según McClary apoya a este tipo de códigos, y hace una llamada de atención sobre las intenciones patriarcales que protegen estas actitudes sociales discriminatorias. Por estos motivos, la autora defiende que la semiótica musical de género puede revelar mucho sobre la música actual.¹⁰

⁷ El autor complementa esta relación con el texto de Deleuze y Guattari (1965) *J. von Uexküll, Mondes animaux et monde humain / La théorie de la signification*. Pocket.

⁸ Recuperado de la obra Fubini, Enrico (2001) *Estética de la música*. Antonio Machado.

⁹ Para más información sobre la relación entre música y comunicación se puede revisar el artículo de Jaime Hormigos (2010) La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, n° 34, v. XVII, Revista Científica de Educomunicación

¹⁰ Todas estas cuestiones serán ampliadas en el siguiente apartado de la revisión bibliográfica titulada *MÚSICAS.Perspectivas de género en la cultura y lo musical*.

Colonialismos sonoros | Susan Campos Fonseca

Para la musicóloga Susan Campos Fonseca la música al igual que el resto de artes, están elaboradas desde una mirada colonizadora y etnocéntrica. En su artículo *¿Arqueologías sonoras del presente?* (2014) la autora cuestiona cómo “los discursos de «colonialidad del saber»¹¹” han estandarizado una única música que ha tenido como resultado la discriminación del resto de sonoridades como “otredad”. Esta otredad se encuentra definida por lo contemporáneo como “una cultura en peligro de extinción” y arcaica que viene acompañado por procesos de recuperación y apropiación auspiciados por lo académico, contemporáneo y occidental. (Fonseca, 2014)

La idea de «resto», «materialidad» y «pérdida» constituye, junto a las de «cultura» y «extinción», una referencia a esa ilusión por lo arcaico, mencionada por Torrente. Siendo así, la posibilidad de arqueologías sonoras del presente se identifica en el «derrumbamiento». El artista como etnógrafo realiza un proceso de búsqueda de la «ilusión» en algo que entiende como «arcaico», anterior a..., pero visto desde un después de... La mirada «coloniza» el resto y lo inserta en una construcción de presente (Campos Fonseca, 2014, p.28)

Fonseca (2014) sostiene la necesidad de creación de un propio “ser sonoro” como “gesto decolonial” que sea capaz de identificar los procesos de colonización en la música.¹²

La propuesta es pensar un «instalar-Ser sonoro» como «gesto decolonial» y la «opción decolonial» como camino de invención a partir de la «otredad propia». El «instalar-Ser» es entendido como «erigir/emergir» frente a un «construir» en «lo sonoro», y su colonización a través de «lo musical». (Campos Fonseca, 2014, p.30)

Igualmente plantea la necesidad de explorar los dispositivos de la colonización de las escuchas, y como ejemplo, sugiere que el campo de la historia es otra forma de escucha más expresada desde un pensamiento etnocentrista occidental. Por tanto, Fonseca (2014) expone que sonoro no es inocente y que hay que tener cuidado con los procesos de decolonización más orientados a caer en giros etnográficos, como pueden ser movimientos nacionalistas o exotismos, que perpetúan las “heridas coloniales”. El hecho de considerar “las otras sonoridades” como restos en peligro de extinción provoca una contradicción, según la musicóloga, con la idea de que lo sonoro constituye un patrimonio inmaterial, que no pertenece al pasado, y que se sigue construyendo en el presente por sus propias comunidades lo indígena no es un pasado petrificado al que se puede acceder cada vez que se necesita de renovación o diferenciación identitaria. Se trata con personas que continúan creando y que son en el presente (Campos Fonseca, 2014)

¹¹ Lander, E.(2000) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Clacso.

¹² Tal y como nos comenta en las anotaciones de su artículo, aquí Fonseca se ayuda de Martin Heidegger en su concepto acerca del erigir/emergir frente al construir. Ver Martin Heidegger (2010) *Caminos de bosque*. p. 31.

El potencial de cambio político y social del sonido | Salomé Voegelin

Según la artista y escritora Salomé Voegelin, en la escucha se pueden insertar prácticas socio-políticas. Su trabajo con el sonido analiza cómo se crean los mundos a través de éste, y cómo sus potenciales pueden encontrar nuevas verdades y articulaciones sobre cómo es el mundo en su pluralidad simultánea y asimétrica. (Voegelin, 2020) En una de sus entrevistas recogida en la página web *Digicult*, Salomé argumenta cómo lo sonoro puede ayudar a difundir acontecimientos desconocidos y a identificar por qué tenemos acceso a determinadas vivencias acústicas:¹³

There is also, within post-colonial studies and in ongoing efforts at decolonialisation, a recognition of sound as a useful tool and strategy. To work for example with oral history to pluralise seemingly singular historical facts from sonic experiences, or to debate listening as a political complex of selective auditions and purposeful not hearing.

[En los estudios poscoloniales y en los esfuerzos de descolonización que se están llevando a cabo, también se reconoce que el sonido es una herramienta y una estrategia útil. Trabajar, por ejemplo, con la historia oral para pluralizar hechos históricos aparentemente singulares a partir de experiencias sonoras, o debatir la escucha como un complejo político de audiciones selectivas y de no escuchar a propósito.] (Voegelin, 2020)

Cuáles son los potenciales políticos de la escucha o cómo el sonido define la hibridación de los territorios en la contemporaneidad según diferencias de raza, género o pertenencia social, son algunas de las preguntas que se realiza la autora en sus obras, para justificar una forma activa de estar en la vida tanto colectiva como individual a través del sonido. Esta forma activa pone de relieve no sólo los significados estéticos y formales de la escucha, sino también los sociales y políticos, que ayudan a entender la práctica sonora como una práctica generativa y participativa que nunca está predeterminada, sino que se construye en el hacer a través de la suspensión de cualquier idea de género, contexto, teoría y propósito (Salomé Voegelin, 2020)¹⁴

Sus estrategias y métodos de escuchas plantean el poder relacionarlos con lo sonoro de manera diferente, por ejemplo teniendo en cuenta que el sonido es un material efímero que se construye en la relación con el otro, idea que expone en la siguiente declaración de la entrevista:

And so it is exactly sound's materiality as the ephemeral materiality of the in-between – that is not you or me, but what we sound together – that allows us to rethink what we think we are and mean, our values and subjectivities. And from there it can help us rethink what things mean and what they do, beyond an established expectation and prejudice, based on their name and referential autonomy as separate things, but as generated contingently in the in-between.

¹³ Las citas seleccionadas en este apartado pertenecen a la entrevista realizada a la artista. Pisano, Leandro.(2020). *The Political Possibility of Sound. Interview with Salomé Voegelin*. Digicult <http://digicult.it/articles/the-political-possibility-of-sound-interview-with-salome-voegelin/>

¹⁴ *Idem*

[Y es precisamente la materialidad del sonido como materialidad efímera de lo intermedio -que no somos ni tú ni yo, sino lo que sonamos juntos- lo que nos permite repensar lo que creemos ser y significar, nuestros valores y subjetividades. Y desde ahí puede ayudarnos a repensar lo que las cosas significan y lo que hacen, más allá de una expectativa y un prejuicio establecidos.] (Voegelin, 2020)

Por otra parte presenta al *materialismo femenino* como medio responsable y no especulativo que permite la escucha a través del encuentro y de filosofías prácticas.¹⁵ Según la autora, estas prácticas podrán modificar los imaginarios del mundo desde el entre y en las interacciones de las que formamos parte en la creación y escucha de sonidos (Salomé Voegelin, 2020), y que generarán un nuevo *materialismo sonoro* que posibilite la creación de nuevas actitudes y pensamientos respecto a cuestiones sociales, ecológicas y políticas.

I make a clear distinction between what I term a masculine new materialism, that speculates on the nature of the real from afar and through the space of objectivity as distance and via flat ontologies, and a feminine new materialism, that is engaged in objectivity as responsibility and tries to acknowledge a different relationship between human and non-human things from its intra-actions. I align my thinking and ambitions with the latter, and articulate sound as a feminine new materialist strategy and consciousness that re-imagines the world from the in-between and in interactions that we are part of in sound making and listening and which produce the truth of the mobile and the inaudible simultaneity of interbeing that cannot be observed from a distance but has to be generated in the encounter, in a practical philosophy [Hago una clara distinción entre lo que denomino un nuevo materialismo masculino, que especula sobre la naturaleza de lo real desde lejos y a través del espacio de la objetividad como distancia y mediante ontologías planas, y un nuevo materialismo femenino, que se compromete con la objetividad como responsabilidad e intenta reconocer una relación diferente entre lo humano y lo no humano desde sus intra-acciones. Alineo mi pensamiento y mis ámbitos con estos últimos, y articulo el sonido como una estrategia y una conciencia de nuevo materialismo femenino que reimagina el mundo desde el entre y en las interacciones de las que formamos parte en la fabricación y la escucha del sonido y que producen la verdad de lo móvil y la simultaneidad inaudible del inter-ser que no puede ser observada desde la distancia sino que tiene que ser generada en el encuentro, en una filosofía práctica.] (Voegelin, 2020)

Con el análisis de las obras citadas en este apartado se ha pretendido situar al lector en el tema de análisis de este trabajo, haciendo una breve introducción a sus principales problemáticas y citando algunas soluciones que serán posteriormente recuperadas para la elaboración de la propuesta de investigación y creación de encuentro sonoro. Por un lado se ha citado a Pauline Oliveros en respuesta a la cuestión del concepto de la escucha, de cómo se realiza y de qué manera puede ampliarse, a través de su método de *escucha profunda* que se plantea en este trabajo como inicio de tratamiento para la indiferencia del oído. Seguidamente y con motivo de la pregunta relacionada con la semántica del sonido y de lo musical, se ha

¹⁵ Concepto mencionado en 2021 su libro *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. Bloomsbury Academic como ampliación a su otro concepto *materialismo sonoro* ya analizado en la obra *The Political Possibility of Sound: Fragments of Listening*. Bloomsbury Academic de 2018

expuesto la reflexión de Nina Sun Eidsheim y sus *reducciones sonoras*, que demuestran cómo los significados han sido sometidos a procesos de filtrado para asegurar connotaciones unívocas que cumplan correctamente sus objetivos. Esto supone una reducción de lo simbólico y de la libertad de lo sonoro, para lo que Eidsheim propone *sentir al sonido*, una recuperación de la relación entre el cuerpo, la mente y lo aural, que además deberá de ponerse en práctica tanto en lo individual como en lo comunitario. Posteriormente se ha citado a Borghi con motivo de sus reflexiones respecto a las miradas antropocentristas en el campo de lo musical. El propósito de haber enunciado esta idea se conecta nuevamente con la búsqueda de una ampliación del marco de lo sonoro. Se propone la escucha de la naturaleza y del entorno como solución al antropocentrismo musical que margina a las sonoridades no humanas. Después se han querido citar dos de las principales problemáticas asociadas a las relaciones de poder en lo sonoro, la discriminación de género y los colonialismos presentes en el sonido. Para ello se ha seleccionado la obra de Campos Fonseca y de McClary, ambas feministas y musicólogas. Por un lado McClary introduce la problemática de género en lo sonoro mediante la observación de la presencia de una semiótica patriarcal y que ha supuesto una reafirmación en la música de determinadas actitudes sociales discriminatorias. Igualmente Fonseca sitúa el dilema de los colonialismos en el sonido y la necesidad de paliar las marginaciones y relaciones de poder vinculados al mismo. En ambos casos la creación de una sonoridad propia se plantea como algo fundamental para dar solución a estas problemáticas y se analizarán con más profundidad respectivamente en el apartado 2.2 *Músicas* y 2.3 *Territorios* de este marco teórico. Como colofón del apartado y propuesta común para las problemáticas citadas en el apartado, se ha presentado una de las entrevistas realizadas a la compositora Salomé Voegelin, defensora de la aplicación de prácticas socio-políticas en lo sonoro, para analizar las vivencias acústicas desde una mirada crítica y activa. De la misma manera, la autora plantea un sistema filosófico que se retomará en la propuesta de encuentro sonoro, el *materialismo femenino*, que defiende el encuentro y la práctica para solucionar las restricciones asociadas al sonido y permite la creación de nuevos imaginarios sonoros.

2.2 MÚSICAS | Perspectivas de género en la cultura y lo musical

Este apartado surge con motivo de justificar la marginación que se produce en lo sonoro y lo musical con respecto a la mujer. Se mostrarán algunas de las principales revisiones de la problemática de género en estos campos, concretamente a través del resumen de las obras *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem* publicada en 1991 por la musicóloga Suzanne G. Cusick y *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality* de la también musicóloga Susan McClary (ya presentada en la introducción de esta revisión bibliográfica), cuya primera edición se editó en 2002. Tanto Cusick como McClary están consideradas como iniciadoras del estudio de la música a través de enfoques feministas que tienen muy presentes la corporalidad y sexualidad en lo sonoro. Cusick por un lado es la editora de la revista *Mujeres y Música*. Una revista de género y cultura, publicación pionera que puso en relación género, sexualidad y cultura musical. Su texto *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem* ha sido seleccionado por documentar el proceso personal de la musicóloga en el encuentro producido con las teorías feministas y el dilema que le supuso en su propio campo de trabajo. McClary es otra de las autoras seleccionadas por su gran aporte al estudio y justificación de la creación de una teoría feminista que ha permitido analizar de una manera crítica a lo musical, tanto su historia como en sus significados o sus formas. Su obra más conocida y controvertida es *Feminine Endings : Music, Gender, and Sexuality* (1991), una crítica a la cultura y los estudios musicales que supuso una gran referencia para el nacimiento de nuevos enfoques y debates en lo sonoro y musical a través de una perspectiva de género. Además, para completar este apartado se tendrán en cuenta las reflexiones de la escritora Laura Freixas realizadas en el programa de televisión *Para Todos la 2*, en relación con el significado del concepto de cultura patriarcal, sus motivos y sus consecuencias. Las preguntas que han motivado este capítulo son las siguientes:

- ¿Cómo ha afectado el patriarcado a lo sonoro?
- ¿Qué atributos musicales se relacionan con lo masculino y con lo femenino?
- ¿Qué lugar ocupa la mujer en el sector cultural y más concretamente en la música?
- ¿Por qué sigue existiendo más hombres dedicados a lo sonoro que mujeres?
- ¿Cómo se puede mejorar su presencia y reconocimiento?
- ¿Es posible la aplicación de una teoría feminista en la música?
- ¿Pueden ayudar nuevas narrativas musicales a cambiar los modelos patriarcales?

El cuerpo de la música | Suzanne G. Cusick

Suzanne G. Cusick (1994) comienza su artículo *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem* recordando cómo la primera vez que le plantearon la pregunta de cómo sería una teoría de la música feminista, hizo que se cuestionara su propia labor como musicóloga. (Cusick, 1994) Su interés por utilizar una teoría feminista en lo musical surgió con motivo de la observación de que tal y como expone lo sonoro no había sido examinado por las técnicas de descodificación de género y por los paradigmas teóricos tomados de la crítica feminista de otros campos, como pueden ser la literatura y el arte. (Cusick, 1994)

It has been my impression that the various critical strategies we have tried to borrow from those disciplines have not taken us nearly as far as they have taken scholars in these other fields; worse, I think they have taken us to oddly paralyzing rather than empowering conclusions about gender; perhaps worst of all, I fear that these borrowed critical strategies are justifiably criticized as bringing us to intellectually interesting but ultimately unmusical places, or to places that make us begin to hate what we once most loved in the world.

[Tengo la impresión de que las diversas estrategias críticas que hemos intentado tomar prestadas de esas disciplinas, no nos han llevado tan lejos como han llevado a los estudiosos de esos otros campos; peor aún, creo que nos han llevado a conclusiones extrañamente paralizantes en lugar de empoderadoras sobre el género; quizás lo peor de todo, es que me temo que esas estrategias críticas prestadas son criticadas, con razón, por llevarnos a lugares intelectualmente interesantes, pero en última instancia poco musicales, o a lugares que nos hacen empezar a odiar lo que antes más amábamos en el mundo.] (Cusick, 1994, p. 9)

Para la musicóloga, el enfoque fijo y textual de la música, que en ocasiones se torna contrario a la propia musicalidad, es uno de los motivos por lo que este arte sonoro falla a la hora de descifrar las codificaciones de género, además asume, que desde un análisis de crítica literaria, la obra de las mujeres puede ser diferente a la de los hombres en su codificación (Cusick 1994). Cusick (1994) define el género como un sistema de relaciones de poder, diseñado para dar a los hombres y a las mujeres diferentes experiencias de vida. Esta idea la retoma de la historiadora Joan Scott, quien lo define como un sistema de metáforas de relaciones de poder entre diferentes tipos de cuerpos ¹⁶. Estas metáforas están presentes tanto en el discurso público como privado, y son capaces, tal y como nos comenta Cusick (1994), de cristalizarse en áreas de la vida que aparentemente no diferencian entre géneros.

If gender metaphors actually do circulate throughout a society's discourse, it seems logical that gender metaphors are circulating in a society's music- in the sounds composers choose, in the ways people hear those sounds and in the associations they make with them.

[Si las metáforas de género circulan realmente por el discurso de una sociedad, parece lógico que las metáforas de género circulen en la música de una sociedad: en los sonidos que eligen los compositores, en las formas en que la gente escucha esos sonidos y en las asociaciones que hacen con ellos.] (Cusick, 1991, p.14)

Cusick también retoma otras ideas como son las de la filósofa Judith Butler, quien sostiene la proposición de que todo género corresponde a un acto concreto ¹⁷. Según esta teoría, el género se interpreta, se realiza a través de acciones, como actuaciones corporales y comunicativas, que en conjunto y a través de su repetición, permiten que sean fácilmente identificables por la sociedad. (Cusick, 1994) Haciendo uso de estas ideas, la autora extrapola esta idea al ámbito de lo musical, exponiendo que si determinados actos corporales son considerados ejecutantes de un sexo concreto, la música es en consecuencia una representación más del género. (Cusick, 1994) Sin embargo, para la musicóloga existe otro dilema en este razonamiento. El problema de la relación entre mente y cuerpo:

¹⁶ Se puede encontrar la definición en el ensayo "Gender: A useful Category of Historical Analysis" de la publicación *Gender and the Politics of History*. New York. 1988, p28-50)

¹⁷ Butler, Judith (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós

Music, an art which self-evidently does not exist until bodies make it and/or receive it, is thought about as if it were a mind-mind game. Thus, when we think analytically about music, what we ordinarily do is describe practices of the mind (the composer's choices) for the sake of informing the practices of other minds (who will assign meaning to the resulting sounds). We locate musical meaning in the audible communication of one creating mind to a cocreator, one whose highly attentive listening is in effect a shared tenancy of the composer's subject position. We end by ignoring the fact that these practices of the mind are nonpractices without the bodily practices they call for-about which it has become unthinkable to think [La música, un arte que evidentemente no existe hasta que los cuerpos la hacen y/o la reciben, se piensa como si fuera un juego mente-mente. Así, cuando pensamos analíticamente en la música, lo que solemos hacer es describir las prácticas de la mente (las elecciones del compositor) para informar a las prácticas de otras mentes (que asignan significado a los sonidos resultantes). El significado de la música se encuentra en la comunicación audible de una mente creadora con otra mente cocreadora, cuya escucha atenta es, en efecto, una tenencia compartida de la posición de sujeto del compositor. Terminamos ignorando el hecho de que estas prácticas de la mente no existen sin las prácticas corporales que exigen, sobre las que se ha vuelto impensable pensar.] (Cusick 1994 p.16)

Tal y como expone Cusick (1994), negar los actos corporales de lo musical conlleva a una negación de la misma, y esta negación se ha realizado de manera metafórica, reduciendo su poder simbólico y sensual. Además cree que hay motivos teológicos, morales y de clase en lo que ella llama una *negación de la carne*, en un arte que no puede existir sin la carne. Para solucionar estas cuestiones Cusick (1994) defiende una *exploración feminista corporal de lo musical*.¹⁸ Esta teorización feminista encarnada consistiría en hipótesis o preguntas que se diferencian de la teoría musical tradicional, por entenderse sus prácticas como objetivas y verdaderas. Se trataría pues de cuestionar significados sociales y simbólicos de las técnicas corporales utilizadas para producir sonidos. Algunas de las preguntas que la autora plantea para llevar a cabo esta teoría, cuestionan la disciplina impuesta a los cuerpos que producen sonidos, entendida más como una sumisión que como un acto de constancia, y las metáforas que se atribuyen a determinadas prácticas sonoras que se constituyen como símbolo de género. (Cusick 1994) A pesar de la dificultad que la autora expresa en aplicar este tipo de pensamiento en lo musical, motiva a la persona lectora a que lo intente, para cumplir el objetivo de restablecer el reconocimiento de la contribución del cuerpo a la significación de la música.

We as listeners and critics can hear much of what musical bodies do, and in so hearing we more fully know the Mind/Body resolution which music promises-even if we know it only with our minds. We escape the limitations of the mind-mind game by acknowledging in our descriptions (analyses, hearings) the mediations and meanings of bodies. Thus, we stand to know music more intimately if we know it as a complex conversation of (situated) minds and (situated) bodies. And since gender is the system of power relationships among bodies, we cannot possibly know all the gender content

¹⁸ Se plantea este concepto por la reiteración de la condición de incluir prácticas corporales en los análisis realizados a lo sonoro desde una teoría feminista: Cusick, Suzanne G. *Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem*. 1994 (p.17-22)

there might be in a given work without understanding how our music's complex conversations require actual bodies to behave.

[Nosotros, como oyentes y críticos, podemos oír mucho de lo que hacen los cuerpos musicales, y al oírlo conocemos más plenamente la resolución Mente/Cuerpo que promete la música, aunque la conozcamos sólo con nuestras mentes. Escapamos de las limitaciones del juego mente-mente al reconocer en nuestras descripciones (análisis, audiciones) las mediaciones y los significados de los cuerpos. Así, podemos conocer la música más íntimamente si la conocemos como una conversación compleja de mentes (situadas) y cuerpos (situados). Y puesto que el género es el sistema de relaciones de poder entre los cuerpos, no podemos conocer todo el contenido de género que pueda haber en una obra determinada sin entender cómo las complejas conversaciones de nuestra música requieren que los cuerpos reales se comporten] (Cusick 1994 p.21)

La puerta prohibida | Susan McClary

En su obra *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* Susan McClary (2002) reflexiona sobre las cuestiones epistemológicas y metodológicas de lo sonoro, exponiendo cómo los intereses tradicionales de lo musical, la han mantenido protegida de cualquier tipo de interpretación que no fuera la hegemónica. Estos intereses representados en determinadas estructuras, teorías y códigos estéticos, son reflejo según la autora de diversos actos discriminatorios que esconden relaciones de poder. (McClary 2002)

To be sure, music's beauty is often overwhelming, its formal order magisterial. But the structures graphed by theorists and the beauty celebrated by aestheticians are often stained with such things as violence, misogyny, and racism. And perhaps more disturbing still to those who would present music as autonomous and invulnerable, it also frequently betrays fear —fear of women, fear of the body.

[Sin duda, la belleza de la música es a menudo abrumadora, su orden formal magistral. Pero las estructuras graficadas por los teóricos y la belleza celebrada por los esteticistas suelen estar manchadas de cosas como la violencia, la misoginia y el racismo. Y, lo que es aún más inquietante para quienes quieren presentar la música como algo autónomo e invulnerable, a menudo también revela el miedo, el miedo a las mujeres, el miedo al cuerpo.] (McClary 2002, p.4)

La autora relata su proceso personal como investigadora de lo musical, argumentando que tras años de trabajo de análisis estructurales e investigaciones empíricas, fue siempre consciente de la existencia de una *puerta prohibida* en lo sonoro, a la que ha podido tener acceso a través de una crítica feminista. (McClary 2002)

When feminist criticism emerged in literary studies and art history in the early 1970s, many women musicologists such as myself looked on from the sidelines with interest and considerable envy. But at the time, there were formidable obstacles preventing us from bringing those same questions to bear on music. Some of these obstacles were, of course, institutional: the discipline within which we were located was still male-dominated, and most of us were loath to jeopardize the tentative footholds we had been granted.

[Cuando la crítica feminista surgió en los estudios literarios y la historia del arte a principios de la década de 1970, muchas musicólogas como yo mirábamos desde la barrera con interés y bastante envidia. Sin embargo, en aquella época había obstáculos formidables que nos impedían plantear esas mismas cuestiones en el ámbito de la música. Algunos de estos obstáculos eran, por supuesto, institucionales: la disciplina en la que nos encontrábamos seguía estando dominada por los hombres, y la mayoría de nosotras nos resistíamos a poner en peligro los tímidos puntos de apoyo que se nos habían concedido.] (Mcclary 2002 p.5)

De entre las cuestiones analizadas en su trabajo feminista, establece las cinco más importantes: cómo se construye la música a través del género o la sexualidad, cómo toman forma en las narrativas musicales, el estudio de aspectos de género en la teoría tradicional musical, cómo la música se institucionaliza como discurso de género y finalmente plantea estrategias discursivas para mujeres músicas. Además recomienda que todas estas observaciones y estrategias puedan utilizarse como metodología provisional de teorías feministas aplicadas a lo musical. (Mcclary, 2002)

Respecto a la construcción de la música a través del género y lo sexual, McClary nos plantea cómo a partir del auge de la música del S.XVII se comenzó a gestar una *semiótica musical de género* y que constituye un conjunto de simbologías que definen la masculinidad y feminidad de lo musical. (Mcclary, 2002) Como ya se citó en la introducción de esta revisión bibliográfica, los códigos de género asociados a lo sonoro participan según la musicóloga en la educación de las sociedades.¹⁹

The codes marking gender difference in music are informed by the prevalent attitudes of their time. But they also themselves participate in social formation, inasmuch as individuals learn how to be gendered beings through their interactions with cultural discourses such as music. Moreover, music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organization (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated. These codes change over time—the "meaning" of femininity was not the same in the eighteenth century as in the late nineteenth, and musical characterizations differ accordingly.

[Los códigos que marcan la diferencia de género en la música se basan en las actitudes predominantes de su época. Pero también participan en la formación social, en la medida en que los individuos aprenden a ser seres de género a través de sus interacciones con discursos culturales como la música. Además, la música no se limita a reflejar pasivamente la sociedad, sino que sirve de foro público en el que se afirman, adoptan, impugnan y negocian diversos modelos de organización del género (junto con muchos otros aspectos de la vida social). Estos códigos cambian con el tiempo: el "significado" de la feminidad no era el mismo en el siglo XVIII que a finales del XIX, y las caracterizaciones musicales difieren en consecuencia.] (Mcclary 2002)

A través de este trabajo de estudio crítico, la autora busca justificar la *semiótica musical de género*, y cómo gran parte de su simbología sigue manteniéndose en los imaginarios

¹⁹ Para más información se puede consultar el artículo "Feminine Endings at Twenty Susan McClary", publicado en el *Dossier: Música y estudios sobre las mujeres / Music and Women's Studies* de la revista TRANS 15 (2011). SIBE-Sociedad de Etnomusicología

actuales. Además, explica cómo el estudio de la música realizado desde una visión crítico-feminista, puede aportar más datos en otros campos de conocimiento, como puede ser la historia, la sociología o la antropología. (Mcclary, 2002)

También expone cómo la música está íntimamente relacionada con el deseo, comparando los patrones de mapeo del sonido con los de la sexualidad y plantea que uno de los principales objetivos de la crítica musical feminista es examinar las semióticas del deseo, la excitación y el placer sexual que circulan en el ámbito público a través de la música. (Mcclary 2002). En su libro, amplía este concepto hablando también de la problemática asociada a la experiencia sexual humana, con la ayuda de las palabras de Stephen Heath²⁰ :

There is no such thing as sexuality; what we have experienced and are experiencing is the fabrication of a "sexuality," the construction of something called "sexuality" through a set of representations— images, discourses, ways of picturing and describing —that propose to confirm, that make up this sexuality to which we are then referred and held in our lives, a whole sexual fix precisely.

[No existe tal cosa como la sexualidad; lo que hemos experimentado y estamos experimentando es la fabricación de una "sexualidad", la construcción de algo llamado "sexualidad" a través de un conjunto de representaciones -imágenes, discursos, formas de pintar y describir- que se proponen confirmar, que conforman esta sexualidad a la que luego nos referimos y sostenemos en nuestras vidas, toda una fijación sexual precisamente.] (Stephen Heath, 2002, p.3)

Asimismo, Mcclary (2002) busca recalcar el binario masculino/femenino elaborado para lo sonoro, poniendo como ejemplo la clasificación de las cadencias del lenguaje musical, que pueden ser masculinas o femeninas. Si se trata de la primera categoría, ésta se caracterizará por poseer un final de compás fuerte, siendo al contrario en la femenina que se identifica con un final de compás débil. Además la terminación masculina está estandarizada como la normativa más racional, que deja a la femenina reservada a estilos más románticos y menos comunes. La autora demuestra con este ejemplo que las denominaciones masculino/femenino no son arbitrarias, y suelen hacer referencia a una simbología de poder decretada según criterios subjetivos de fuerza. (Mcclary 2002)

Por último, plantea orientaciones para la creación de nuevas estrategias discursivas que permitan aumentar la presencia de la mujer en lo sonoro, modificando las estructuras narrativas predominantes que reproducen viejas ideologías y que pueden menospreciar su labor musical. (Mcclary 2002)

There have been many obstacles preventing women from participating fully (or, at some moments in history, from participating at all) in musical production. Most of these have been institutional: women have been denied the necessary training and professional connections, and they have been assumed to be incapable of sustained creative activity. The music that has been composed by women (despite all odds) has often been received in terms of the essentialist stereotypes ascribed to women by masculine culture: it is repeatedly condemned as pretty yet trivial or—in the event that it does not conform to standards of feminine propriety—as aggressive and unbecoming a woman.

²⁰ Heath, Stephen (1982) *The Sexual Fix*. Schocken Books

[Ha habido muchos obstáculos que han impedido a las mujeres participar plenamente (o, en algunos momentos de la historia, participar en absoluto) en la producción musical. La mayoría de ellos han sido institucionales: a las mujeres se les ha negado la formación y las conexiones profesionales necesarias, y se ha asumido que son incapaces de desarrollar una actividad creativa sostenida. La música que han compuesto las mujeres (a pesar de todos los obstáculos) se ha recibido a menudo en términos de los estereotipos esencialistas atribuidos a las mujeres por la cultura masculina: se condena repetidamente como bonita pero trivial o -en el caso de que no se ajuste a las normas de propiedad femenina- como agresiva e impropia de una mujer.] (Mcclary, 2002 p.18)

Por todo esto, Susan McClary propone someter a examen cualquier convención sonora heredada para no sólo estudiarla, sino también recomponerla, a través de la creación de nuevos significados que permitan la creación de nuevas estructuras narrativas con *finales femeninos*. (Mcclary, 2002)

Thus I am especially drawn to women artists who, like myself, are involved with examining the premises of inherited conventions, with calling them into question, with attempting to reassemble them in ways that make a difference inside the discourse itself, with envisioning narrative structures with feminine endings. The work of these women broadens the range of possible musics, as it comments both on the assumptions of more traditional procedures and on the problematic position of a woman artist attempting to create new meanings within old media.

[Por ello, me siento especialmente atraída por las mujeres artistas que, como yo, se dedican a examinar las premisas de las convenciones heredadas, a ponerlas en tela de juicio, a intentar recomponerlas de manera que marquen la diferencia dentro del propio discurso, a imaginar estructuras narrativas con finales femeninos. El trabajo de estas mujeres amplía el abanico de músicas posibles, ya que comenta tanto las premisas de los procedimientos más tradicionales como la posición problemática de una mujer artista que intenta crear nuevos significados dentro de medios antiguos.] (Mcclary, 2002 p.19)

Distorsiones de la cultura patriarcal | Laura Freixas

En la entrevista llevada a cabo en el programa *Para Todos la 2* de Televisión Española, Laura Freixas reflexiona sobre lo que ella llama la *distorsión de la cultura patriarcal*. Según la escritora, este proceso es llevado a cabo por las instituciones culturales que siguen manteniendo viejos prejuicios asociados, en este caso, a la literatura realizada por mujeres. Según Freixas (2015) hay que diferenciar entre la literatura hecha por mujeres, sobre mujeres y para mujeres, y mantiene que “creer que una literatura hecha por mujeres es sólo para mujeres, es un juicio patriarcal que rechaza que las obras creadas por mujeres, puedan ser leídas por hombres” (Freixas, 2015) También insiste en que las temáticas literarias siguen estando elaboradas principalmente desde el imaginario masculino, que además busca una identificación de la mujer con estos contenidos. La autora afirma por tanto que no existe una literatura de hombres para hombres, como sí puede ocurrir con las mujeres. “Los hombres son los protagonistas, las mujeres objeto de deseo, y aunque parezca que en algún momento

se les valore por el discurso del tipo que sea, generalmente está enlazado a sus cuerpos y a cómo son vistos por los hombres” (Freixas, 2015)

De la misma manera, Freixas (2015) responde a la pregunta de por qué sigue siendo desigual el acceso de la mujer a la cultura como creadora, argumentando que “el campo cultural es un campo de poder” que sigue perteneciendo a los hombres. Expone que la cultura posee una forma piramidal contradictoria, en la que existen más mujeres estudiantes y lectoras, en donde sin embargo la autoridad y creación sigue perteneciendo al sexo masculino. (Freixas, 2015). Reclama por tanto, una igualdad de género en lo social que debe trabajarse desde lo cultural, “igualdad tiene que entrar en la agenda de la cultura y la cultura tiene que entrar en la agenda de la igualdad” (Freixas, 2015). Asimismo, expone que otro motivo que provoca que existan menos mujeres creadoras, responde a un problema de tipo conceptual, asociado a que la cultura no ha integrado como temas relevantes cuestiones asociadas al sexo femenino, como pueden ser la menstruación o la maternidad:

Quando una mujer empieza a vivir experiencias propias exclusivas de las mujeres, en particular la maternidad, pero también el cuidado o el ser ama de casa, siente que eso le excluye de la cultura. Podemos escribir y hacer cine sobre esto, pero el problema no es nuestro, el problema es que es interpretado como algo que es de mujeres. Cultura de segunda categoría que no es alta cultura. (Freixas, 2015)

Finalmente, cierra su entrevista argumentando que no será posible una igualdad de géneros mientras la cultura siga manteniendo una postura patriarcal que contrarresta su avance, a través de la transmisión de mensajes machistas como son la normalización del protagonismo masculino o que se siga legitimando la violación como representación de la sexualidad en medios como el cine. (Freixas, 2015)

En este apartado se ha podido comprobar cómo el patriarcado ha afectado y sigue modelando lo musical y sonoro. La obra de Cusick ha desempolvado por una parte la relación entre el cuerpo y la música, relación ya mostrada por Eidsheim en su idea del *sentir sonoro* que recupera al cuerpo como materia susceptible a las vibraciones sonoras. En este caso, Cusick centra esta idea de la corporalidad de lo sonoro para mostrar las relaciones de poder que se pueden producir en el cuerpo de la mujer a través lo musical y cómo determinados movimientos o gestos corporales pueden ser etiquetados como pertenecientes a un sexo en concreto. Como solución para identificar estas discriminaciones y otros prejuicios sonoros, la autora plantea el uso de una *exploración feminista corporal de lo musical* que se retomará en la propuesta de encuentro sonoro de este trabajo. Por otro lado, se ha analizado la obra más conocida y controvertida de McClary, obra que en su momento supuso una ruptura de los estudios tradicionales asociados a la musicología, en concreto por su estudio a través de la representación de la mujer en los mismos. Con objetivos similares a los de Cusick pero mediante una retórica diferente, McClary establece su discurso desde una teoría feminista más radical y menos autobiográfica, que pone en entredicho las visiones misóginas centradas en el hombre y que han supuesto una marginación para la mujer. Uno de sus principales objetivos busca enfatizar la sensualidad femenina, que según la autora ha sido descuidada y ocultada por la música convencional a través de la semiótica de género establecida en lo sonoro. De la misma manera que Cusick, McClary plantea una investigación de enfoque feminista para analizar y crear nuevas narrativas musicales, que según la autora posean

nuevos *finales femeninos*, más libres y más inclusivos. Por último la escritora Freixas cierra este apartado con una reflexión más general sobre la influencia del patriarcado en la cultura, imaginario y contenidos. Freixas critica las jerarquías establecidas en lo cultural que han sido decididas por el hombre y cómo la mujer ha tenido que adaptarse a este esquema fijo que limita a lo femenino a seguir sus pasos en el mejor de los casos. Plantea que es necesario un cambio en las programaciones y en los contenidos, que hagan más visible a la mujer y que muestren las temáticas asociadas al sexo femenino como algo relevante y no secundario. Todas estas ideas han sido seleccionadas para la defensa de la propuesta de la investigación y proyecto sonoro de este trabajo, que en concreto se centrará en las mujeres y en establecer una forma de apoyo y lugar de encuentro para las mismas. A continuación se analizará la problemática asociada a los territorios y las relaciones de poder derivadas de los colonialismos en lo sonoro.

2.2 TERRITORIOS | Colonialismos sonoros

A continuación se profundizará en otra de las problemáticas ligadas a las relaciones de poder ya expuesta en la introducción de este trabajo, hablamos de la discriminación producida en lo sonoro ejecutada desde lo territorial. Se esboza en este apartado por tanto una prólogo a la problemática de los posibles colonialismos presentes en el sonido y más concretamente, en la música. Para ello se llevará a cabo la revisión de las obras *Sonoridades supervivientes* de la musicóloga Susan Campos Fonseca (2020) y *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music* (2019) de la también musicóloga Nina Sun Eidsheim, ambas ya presentadas en el texto. En esta ocasión, los dos ensayos examinarán cómo el concepto naturalizado y hegemónico de lo musical está sometido a regímenes coloniales. Además, este capítulo se complementará con las reflexiones de los también musicólogos Franco Fabbri (1982) *A Theory of Musical Genres: Two Applications* y Keith Negus (2005) *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, sobre la categoría de género musical y las posibles ideologías que puede haber tras este proceso de ordenación. Las dudas que han surgido para la exploración de esta sección son las siguientes:

- ¿Podemos hablar de la existencia de colonialismos en lo sonoro?
- ¿Puede el sonido ser racista?
- ¿Existe una ideología detrás de la categorización de género de la música?
- ¿Qué músicas son las etiquetadas como “otras músicas”?
- ¿Se pueden eliminar estas discriminaciones a través de una educación musical decolonial o no racista?

Sonoridades supervivientes | Susan Campos Fonseca

Sonoridades supervivientes es el título elegido por Fonseca (2020) para este texto en el que nos expone la necesidad de reflexionar sobre la “colonialidad del concepto música”²¹, por ello la compositora y musicóloga nos hace la propuesta de reflexionar sobre la existencia de las “sonoridades supervivientes”²² (Fonseca, 2020). Como ya pudimos comprobar en su ensayo *¿Arqueologías sonoras del presente?*, Fonseca (2014) establece la existencia de una mirada colonizadora y etnocéntrica. Esta idea vuelve a ser retomada y ampliada en el presente ensayo, tomando como caso de análisis el “saber-otro” del pueblo BriBri-Cabécar, comunidad indígena superviviente en Costa Rica. (Fonseca, 2020).

De su investigación, la artista sugiere la existencia un problema presente en “las colonizaciones que cargamos y en las formas en que estas se manifiestan” (Fonseca, 2020 p.92) Para demostrarlo, la artista hace uso de la obra Borghi (2014) que le permitirá

²¹ Concepto designado por Mayra Estévez Trujillo (2016). *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

²² Si se desea ampliar sobre estas cuestiones se recomienda la escucha del taller *Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha*. Encuentro con Susan Campos Fonseca (2019). Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/experimentalismos-microcolonialidad-escucha>

establecer una relación en su caso de estudio, entre la danza sorbón del pueblo BriBri-Cabécar y el concepto de *umwelt* analizado en la obra de Borghi ²³

No obstante, me propuse entender el sorbón como un “hacer comunidad de cuerpo en vibración que late, oscilando”, procurando no utilizar categorías como música (Borghi, 2014), que en este contexto expresarían una colonialidad epistémica del arte occidental hacia prácticas y saberes no-occidentales. Esto se suma a que *umwelt* no remite a mundos antropogénicos, sino a inter-especies —entre humanos y no-humanos—, aspecto importante a considerar en la cosmogonía indígena acuerpada por el sorbón y su relación con la casa cósmica. (Fonseca, 2020, p.93) ²⁴

Además de rehusar de la utilización del concepto de *música* para su estudio, Fonseca (2020) también quiere evitar hacer uso del término *indígena*, por ser ambos representantes de la “colonialidad epistémica”. La autora nombra a Brabec de Mori, Lewi y García (2015), autores que plantean el uso del concepto “mundos audibles y cosmogonías sonoras” para hacer referencia a los sonoridades de pueblos no-occidentales en sustitución a la “música indígena” empleado tradicionalmente por la etnomusicología. ²⁵ (Fonseca, 2020) A través de su trabajo de campo, la musicóloga analiza cómo las prácticas sonoras consideradas como indígenas son absorbidas, siendo categorizadas como “saber étnico” que posteriormente será utilizado por los estados como identidades nacionalistas, en este caso concreto, en una identidad costarricenses. (Fonseca, 2020) Se produce pues una colonización de los sonidos que por una parte son etiquetados y por otra son utilizados según los intereses de los grupos de poder. La autora nos habla por tanto de tendencias indigenistas que usurpan el simbolismo indígena y que se convierte en materia prima de los nacionalismos. Como ejemplo de colonización epistémica, expone el caso del uso museístico de lo nativo que se realizó en el proyecto sonoro *La metáfora de los sonidos* en Costa Rica en 2015 y 2016. Tal y como nos comenta Fonseca (2020) no hubo asesoramiento ni diálogo con los miembros de las comunidades indígenas de las que se sustrajeron los fragmentos sonoros utilizados en la exposición.

Proyectos como *La metáfora de los sonidos* coinciden con tendencias “indigenistas” y “primitivistas”, movimientos estéticos occidentales cuyo propósito fue la usurpación del acervo simbólico de los pueblos indígenas, que fueron utilizados como “materia prima” para el diseño de identidades sonoras nacionalistas. (Fonseca, 2020, p.95)

²³ Esta obra ya ha sido presentada en el trabajo en el apartado de introducción de la revisión bibliográfica para presentar el concepto de antropocentrismo musical. Fonseca la tendrá como referencia para el uso del concepto *umwelt*. Para más información revisar el capítulo 1 “Von Uexküll y la naturaleza como música. La máquina antropológica. Umwelt” de la obra Borghi, Simone (2014). *La casa y el cosmos: el ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Cactus

²⁴ Tanto Borghi como Eidsheim han reflexionado sobre la multisensorialidad del concepto de música que ha sido reducida a lo sonoro. Se recomienda la revisión de la obra ya presentada Eidsheim, Nina S. (2015) *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press

²⁵ Brabec de Mori, B., Matthias Lewy y Miguel A. García (2015). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Gebr. Mann Verlag. Disponible en: https://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Estudios_Indiana/Estudios_Indiana_8_online.pdf

Todas estas deducciones llevan a la autora a concluir de que las llamadas *sonoridades supervivientes*, son producto de un proceso de colonización, que todavía sigue muy presente y hace referencia a un “mundo audible no-occidental”. (Fonseca, 2020, p.100) Rechaza igualmente el término de *música universal* por estar asociado a un totalitarismo sonoro impuesto por un régimen colonial de sonoridad (Fonseca, 2020) y finaliza su artículo con las siguientes palabras:

Concluyo que “somos-con” sonoridades supervivientes, brotadas de la herida colonial, latentes en la colonialidad interior que se teje con la obsolescencia tecnológica del registro sonoro desmembrado, descontextualizado, desmoronado, de mundos audibles que se extinguen, y de los cuales quizás solo nos queden los restos codificados/traducidos por el arte y la ciencia, ellos mismos, etnoepistémicos. (Fonseca, 2020, p.103)

La raza del sonido | Nina Sun Eidsheim

...the foundational question asked in the act of listening to a human voice is Who is this? Who is speaking?

[...la pregunta fundamental que se produce al escuchar una voz humana es ¿Quién es? ¿Quién habla?] (Eidsheim, 2019, p.14)

Esta es la pregunta con la Eidsheim (2019) inicia su ensayo *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*, con el objetivo de hacernos reflexionar sobre cómo escuchamos y los lugares desde los que establecemos conexiones entre un sonido con su supuesta fuente, mediante el estudio crítico de prácticas vocales pedagógicas realizadas por la autora. Eidsheim (2019) afirma que se nos ha socializado y obligado a escuchar lo sonoro a través de nociones esencialistas de identidad racial.

We are conditioned to hear what we listen for and to assume that what we hear is indisputable, and this conditioning acts much like planted evidence. As I see it, the dominant Western notions of music making and listening are founded on this paradigm of the figure of sound. Listening that is formed and that takes place within this paradigm is listening that knows only how to listen for and through difference from a fixed referent

[Estamos condicionados a escuchar lo que escuchamos y a suponer que lo que oímos es indiscutible, y este condicionamiento actúa como una prueba plantada. En mi opinión, las nociones occidentales dominantes sobre la creación y la escucha de música se basan en este paradigma de la figura del sonido. La escucha que se forma y que tiene lugar dentro de este paradigma es una escucha que sólo sabe escuchar por y a través de la diferencia de un referente fijo] (Eidsheim, 2019, p.50)

Esta identidad racial se concreta en las clasificación de los diferentes timbres vocales que según la autora, están perfectamente vinculados a supuestas especies, así expone, que de la misma manera que los sistemas culturales de tonos están organizados en escalas para

determinar si un determinado campo vibratorio²⁶ está afinado o no, otro sistema cultural derivado de la raza también establece categorizaciones para establecer diferencias que toman como referencia el timbre vocal blanco. (Eidsheim, 2019)

I aim to indirectly, but nonetheless intentionally, address the ways in which socio physical conditioning (rather than skin color or some other measurement) structures the naming of race. I wish to enumerate some of the many ways in which the advantage of accumulated privilege is preserved, not only across historical time and geographic space but also in sounds, to create the recognition of nonwhite vocal timbre.

[Mi objetivo es abordar de forma indirecta, pero no por ello menos intencionada, las formas en que los condicionamientos socio físicos (más que el color de la piel o cualquier otra medida) estructuran la denominación de la raza. Deseo enumerar algunas de las muchas formas en que la ventaja del privilegio acumulado se mantiene, no sólo a través del tiempo histórico y el espacio geográfico, sino también en los sonidos, para crear el reconocimiento del timbre vocal no blanco] (Eidsheim, 2019, p.7)

Su investigación muestra cómo a pesar de que las cuestiones racializadas asociadas al cuerpo han sido ya criticadas y rechazadas, en lo sonoro todavía se sigue manteniendo conceptos erróneos que asocian voz y timbre a determinadas razas. (Eidsheim, 2019)

Although I am specifically concerned with the cultural-historical formation of one category of vocal timbre, I address the broader concern that researchers in the humanities have no method with which to account adequately for the micropolitics of timbral difference to which voice is still subjected. Racialized conceptions of vocal timbre persist.

[Aunque me preocupa específicamente la formación histórico-cultural de una determinada categoría de timbre vocal, me ocupo más de la preocupación de que los investigadores de las humanidades no tienen ningún método para dar cuenta adecuadamente de la micropolítica del timbre a la que está sometida la voz. Las concepciones racializadas del timbre vocal persisten.] (Eidsheim, 2019, p.40)

Para cambiar esto, Eidsheim (2019) sugiere que se cambien las concepciones que mantienen a la voz y al sonido como esencia²⁷, para así poder examinar críticamente y deconstruir las concepciones arraigadas a lo sonoro y a la voz. Plantea tres proposiciones que ayuden a limpiar prejuicios sobre la voz:

1. *La voz no es innata; es cultural.* Para ello, Eidsheim (2019) propone situar el timbre al mismo nivel que la palabra, la enunciación o la entonación, que se forman a través de patrones de repetición de vocalización que se utilizan en función de su resultado.

²⁶ Eidsheim realiza sus estudios a través de la perspectiva de entender la escucha como una práctica vibracional, en donde los significados no son congénitos, sino que se crean a través del sentido que le aporta la comunidad. Habla por tanto en este caso, de cómo se produce una reducción de campo vibratorio de lo vocal que combina diversos elementos -carne, huesos, ligamentos, dientes, aire y muchos más- a categorizaciones culturales y sociales limitantes, como el tono y la voz. Ver capítulo "The acousmatic question".

²⁷ Según Foucault el sujeto no es esencia, sino forma. Para profundizar se recomienda la lectura Foucault, Michel (1999) "La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad". *Estética, ética y hermenéutica (vol. 3)*. Paidós Ibérica

2. *La voz no es única; es colectiva.* Según Eidsheim (2019), la vocalización y el timbre están asociados a prácticas colectivas que dependen de las costumbres vocales del entorno.
3. *La fuente de la voz no es el cantante; es el oyente.* Por último, para la musicóloga la fuente de voz no es sólo el vocalizador, porque requiere de la evaluación de un oyente. (Eidsheim, 2019)

Such a performative approach can allow us to deconstruct and denaturalize our responses to the acousmatic question. It can also help us identify and name the building blocks from which such naturalized notions are constructed. And by deconstructing notions of voice as innate, singular, and arising solely from within the vocalizer, we can begin to recognize the micropolitics that are carried out through listening.

[Este enfoque performativo puede permitirnos deconstruir y desnaturalizar nuestras respuestas a la cuestión acústica. También puede ayudarnos a identificar y nombrar los componentes básicos a partir de los cuales se construyen esas nociones naturalizadas. Y al deconstruir las nociones de la voz como algo innato, singular y que surge únicamente del interior del vocalizador, podemos empezar a reconocer la micropolítica que se lleva a cabo a través de la escucha] (Eidsheim, 2019, p.43)

La teoría del género musical | Franco Fabbri

Franco Fabbri (1980) estudia en su ensayo *A Theory Of Musical Genres: Two Applications* la definición de género musical y qué es lo que permite que determinados sonidos pasen a ser considerados como género por parte de las comunidades.

A musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course governed by a definite set of socially accepted rules. The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like “sub-genres”, and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain “musical event” may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.

[Un género musical es "un conjunto de acontecimientos musicales (reales o posibles) cuyo curso se rige por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas". La noción de conjunto, tanto para un género como para su aparato definidor, significa que podemos hablar de subconjuntos como "subgéneros", y de todas las operaciones previstas por la teoría de conjuntos: en particular, un determinado "acontecimiento musical" puede situarse en la intersección de dos o más géneros y, por tanto, pertenecer a cada uno de ellos al mismo tiempo.] (Fabbri, 1980, p.1)

Para Fabbri (1980) la definición es controvertida ya que propone que cualquier hecho musical pueda ser considerado como género, siempre y cuando una comunidad lo decida, aunque pueda haber otras que no estén de acuerdo. Sin embargo, según el autor, esta definición no se lleva a la práctica ya que afirma que en la mayor parte de la musicología que ha trabajado el problema de los géneros, las reglas formales y técnicas suelen ser las únicas que suelen tenerse en cuenta. Esto lleva al musicólogo a la conclusión de la existencia de ideologías de género que responden a una jerarquía más científica que musical, (Fabbri,

1980) y a pesar de que afirma que cada género posee una forma típica, defiende que esto no es suficiente para definirlo como tal.

But, to return to the level of compositional structure, one cannot help but notice the number of conventions omitted, the codes governing these aspects of music in such a well-rooted way as to appear banal, but which do show their importance when compared to other musical cultures or when they are questioned by historical development, or also, as in this case, when one tries to find their nuances.

[Pero, volviendo al plano de la estructura compositiva, no se puede dejar de constatar la cantidad de convenciones omitidas, los códigos que rigen estos aspectos de la música de forma tan arraigada que parecen banales, pero que sí muestran su importancia cuando se comparan con otras culturas musicales o cuando se cuestionan por el desarrollo histórico, o también, como en este caso, cuando se intenta encontrar sus matices.] (Fabbri, 1980, p.3)

Plantea la existencia de una semiótica de género que no sólo analice su forma, su texto, sino que además tenga en cuenta otro tipo de códigos, como pueden ser las normas de comportamiento, el contexto social en el que se inserta o la estructura económica o política que ha permitido o provocado que el género se pueda desarrollar como tal. (Fabbri, 1980) En la siguiente cita el autor plantea cómo los factores político-económicos suelen ser los que más se ocultan a la hora de analizar un género.

Amongst the rules of genre, these however readily available for critical analysis, are those most often subject to ideological concealment. One does not expect a musician or a listener of a given genre to let us know the economical and juridical background that guarantee the survival and prosperity of that genre; one does expect this from an avid critic of that genre. This is a very representative example of the difference between ideological hierarchies and hierarchies formed due to the force of codification: these rules, the strength and importance of which has actually been transformed into state laws, can be concealed behind the artist's independence or "the anger of a generation".

[De entre las reglas de género, éstas, sin embargo, fácilmente disponibles para el análisis crítico, son las que más a menudo sometidas a la ocultación ideológica. No se espera que un músico o un oyente de un género determinado nos dé a conocer el trasfondo económico y jurídico que garantizan la supervivencia y la prosperidad de ese género; sí se espera que lo haga un crítico ávido de ese género. Este es un ejemplo muy representativo de la diferencia entre las jerarquías ideológicas y las jerarquías formadas debido a la fuerza de la codificación: estas normas, cuya fuerza e importancia se han transformado en leyes estatales, pueden ocultarse detrás de la independencia del artista o de "la ira de una generación".] (Fabbri, 1980, p.5)

Músicas del mundo | Keith Negus

Tal y como analiza Keith Negus (2005) en el capítulo “Marketing territorial” de su obra *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, las “músicas del mundo”²⁸ empezaron a ganar difusión en el que la industria musical comenzó a adoptar estrategias internacionales y globales. Según el autor es una etiqueta que se utiliza desde finales de los ochenta para hacer referencia a una mezcla ecléctica de estilos, ritmos y sonidos, que se generó para resolver cuestiones de marketing. (Negus, 2005)

La categoría se formuló después de una reunión en Londres de empleados de varios sellos pequeños que deseaban abrir un hueco en el mercado para un grupo diverso de músicas etiquetadas como <<étnicas>>, <<tradicionales>> o <<de raíz>>, cuya popularidad estaba creciendo.” (Negus, 2005)

Para Negus, esto supuso una reterritorialización de diversas identidades sonoras nacionales que pasaron a ser reclasificadas como músicas del mundo. (Negus, 2005) Tal y como nos expresa en el siguiente enunciado “Las músicas del mundo no son músicas <<del mundo>>, sino una limitada selección de sonidos de otros sitios del mundo.” (Negus, 2005) Argumenta que si la venta de determinadas obras musicales demanda de determinados acentos y estilos, las *músicas del mundo* también requieren de marcados acentos, lenguajes y sonidos, que permitan la correcta identificación de la misma. (Negus. 2005)

Asimismo expone un ejemplo en el que aparece reflejada la idea de reterritorialización a la que son sometidas las llamadas músicas del mundo, y que busca destacar los orígenes y el exotismo de la obra para que pueda ser correctamente presentado en el mercado internacional musical.

Por poner un ejemplo: a finales de 1993, el periódico británico *The Independent* realizó una reseña crítica de los <<álbumes de 1993>>. En la categoría de <<rock y pop>> aparecían los siguientes artistas: Björk, Cypress Hill, Smashing Pumpkins.... Aunque incluía referencias vagas a la popularidad de algunos artistas de Estados Unidos y Europa, no había mención de las naciones de origen de los artistas. Björk (Islandia), Crowded House (Nueva Zelanda), Smashing Pumpkins (Estados Unidos)... En cambio en la categoría músicas del mundo, todos los artistas eran identificados con sus países de origen.” (Negus, 2005)

Por todo esto, Negus retoma la idea de Rick Glanvill (1989), quien afirma que el mercado de las músicas del mundo son los restos de esquemas comerciales coloniales en donde la música de América del Sur, África y Asia se explota como una materia prima.²⁹ Negus

²⁸ Para investigar el vasto catálogo de músicas que entran bajo esta categoría se recomienda visitar la base de datos musical de Discogs y su mapa de estilos regionales. Se traduce a continuación la nota que el sitio web hace sobre esta categoría. “Lo más sorprendente es quizá la desigual distribución de las etiquetas. Por ejemplo, la diferencia entre Cuba (17 estilos) y China (1 estilo). En Discogs, nuestra misión es "construir la mayor y más completa base de datos y mercado de música", y los mapas son claros: nos estamos quedando cortos en algunas partes del mundo.” Disponible en: <https://blog.discogs.com/en/regional-music-styles/>

²⁹ Se vuelve a hacer referencia en esta ocasión a los colonialismos ya observados por Susan Campos Fonseca, quien también denunciaba al inicio de este capítulo el uso de acontecimiento sonoros de determinadas comunidades como materia prima.

también cita al etnomusicólogo, músico y productor Stephen Feld quien de igual manera habla sobre este problema:

La apropiación musical firma una doble línea con una sola voz. Es una melodía de admiración, incluso homenaje y respeto, una fuente fundamental de conexión, creatividad e innovación [...] sin embargo, esta voz está armonizada con una contramelodía de poder, incluso de control y dominación, una fuente fundamental de asimetría en la posesión y la comercialización de las obras musicales (Feld. 1994, pág. 238) ³⁰

A pesar de todo esto, Negus propone que se utilicen nuevas prácticas discursivas para las *músicas del mundo*, que no la limite a su papel en los mercados y que permita su contextualización en otros campos, como puede ser el educativo. El escritor defiende que este género musical sigue una ruta ambigua, que se desplaza “entre la búsqueda mística de la auténtica redención y de la pureza, y una especie de escucha reflexiva y post exótica que es consciente de las estrategias de territorialización de la industria musical, los medios de comunicación y la construcción de la identidad musical”. (Negus, 2005) Expone así como un mismo acontecimiento sonoro puede tomar ambos caminos y por tanto no se debería de reducir a uno u a otro, sino que se debería tener en cuenta tanto su lógica formal y económica, como su potencial comunicativo e intercultural, además de no olvidar que como práctica social que es, lo musical no sólo se refiere a los que lo producen sino también a quienes lo escuchan. (Negus, 2005)

Con este apartado se termina el marco teórico de este trabajo que ha servido para situar al lector en las problemáticas más importantes asociadas a lo musical y sonoro. En este caso, el territorio sirve como punto de partida para analizar las relaciones de poder derivadas del mismo. Por un lado Campos Fonseca nos introduce su concepto de las *sonoridades supervivientes*, un producto derivado de la colonización que denuncia los apropiacionismos de occidente y la museificación de los mismos. Eidsheim reflexiona sobre la raza del sonido, una crítica a los esencialismos sonoros que vinculan determinados timbres a identidades raciales. Ante estas problemáticas, ambas musicólogas defienden el uso de un pensamiento crítico y pautas que permitan las creaciones de sonoridades propias y libres de la mirada occidental. Por otra parte se presentan las reflexiones de Fabbri y Negus asociadas al concepto del género musical para justificar cómo su construcción y clasificación ha sido realizada desde los mercados occidentales que siguen manteniendo regímenes coloniales y turistificadores del sonido. Estos textos aquí analizados se han presentado para ampliar la problemática de las relaciones de poder en lo sonoro y como germen para futuras propuestas de investigaciones y talleres que amplíen estos contenidos y permitan trabajar la liberación del sonido en este campo. Posteriormente se presentarán los objetivos y el análisis de dos casos prácticos vinculados cada uno de ellos a una de las dos problemáticas citadas en este trabajo.

3. Objetivos

³⁰ Keil, Charles & Feld, Stephen. (1997) “Music Grooves”. *American Music*. Vol. 15, No. 2. University of Illinois

Como ya se ha detallado previamente en la introducción de este trabajo, los objetivos principales del proyecto están destinados a frenar la indiferencia del oído y permitir la construcción de una sonoridad propia. Para ello se plantean los siguientes propósitos fundamentales:

- Favorecer el desarrollo de encuentros sonoros intersectoriales que tengan en cuenta aspectos sociales, culturales y políticos, sin que ello conlleve a una negación de la estética o lo formal.
- Ampliar la consciencia sonora de los individuos y las comunidades, mediante el planteamiento de modos de escuchas más libres y cooperativos.
- Llevar la teoría a la práctica, mediante el diseño de nuevas metodologías que puedan ampliar el campo de la música y lo sonoro.
- Mostrar el potencial social y político del sonido.
- Posibilitar la recuperación de la corporeidad de lo sonoro y del equilibrio relacional de los sentidos.
- Generar nuevas actitudes y pensamientos respecto a cuestiones sociales, ecológicas y políticas a través del sonido.
- Propiciar el uso de la música y de lo sonoro como herramienta de estudio para la investigación en otras áreas de conocimiento.
- Aumentar la presencia de estudios y proyectos de investigación asociados a lo sonoro.

4. Análisis de casos prácticos. Proyectos de investigación y educación sonora

A continuación se expondrá un breve resumen de dos proyectos de exploración y pedagogía sonora escogidas por su metodología didáctica experimental y por favorecer la ampliación de los hábitos de las prácticas sonoras y musicales. Por un lado se presentará el caso de la propuesta de investigación artística INTIMAL de la investigadora y artista de sonido Ximena Alarcón que tuvo lugar en 2019 en diferentes localizaciones (Oslo, Barcelona y Londres) con un grupo de nueve mujeres migrantes colombianas. Por otro lado se analizará el modelo educativo Sanjomix de Antropoloops llevado a cabo para el tercer ciclo de primaria del CEIP “San José Obrero” de Sevilla entre 2017 y 2020. Este apartado servirá como apoyo a la defensa del uso de herramientas de investigación y educativas sonoras que puedan ayudar en la creación de nuevas conductas respecto a cuestiones ecológicas, sociales y políticas.

4.1 INTIMAL | Ximena Alarcón (2019)

Resumen

INTIMAL es un proyecto de investigación artística desarrollado por la artista sonora Ximena Alarcón, que agrupó a nueve mujeres migrantes colombianas residentes en diferentes ciudades de Europa, para que pudieran experimentar con la escucha de su propia experiencia y la de otras mujeres, gracias a la recuperación del archivo oral de testimonios de la migración y el conflicto colombiano que se utilizó para el proyecto³¹. Para ello realizó un sistema interactivo, físico y virtual, a través de la *escucha relacional*, definido por la creadora como la escucha que pone en relación al movimiento corporal, los archivos orales, la voz, el lenguaje, los sueños y la memoria del lugar (Alarcón, 2019) Este método estaría igualmente basado en una metodología interdisciplinaria que combinó la *escucha profunda*³², la filosofía de la corporeidad,³³ los estudios antropológicos de la migración y los métodos de la teoría de la Embodied Music Cognition³⁴.

Destinatarios y contexto

Este proyecto tomó como caso de estudio la migración de mujeres colombianas en Europa mediante el uso de dos fuentes sonoras migratorias: la experiencia de escucha de nueve mujeres migrantes colombianas residentes en Barcelona, Londres y Oslo, tanto en sus actuales lugares de residencia como en Colombia y el uso del archivo de otras mujeres migrantes colombianas recopilado por la Comisión de la Verdad, la Memoria y la Reconciliación de las Mujeres Colombianas en la Diáspora. Esta comisión invitó a las mujeres a dialogar entre ellas para facilitar su sanación a través de una investigación participativa feminista que orientó la creación de registros orales y escritos de los testimonios de las mujeres. Sus objetivos fueron: la creación de un archivo del relato de cada mujer que recogiera no sólo la historia, sino también el entorno sonoro; devolver el archivo sonoro a la mujer que fue su fuente, para que

³¹ Para más información sobre el proyecto se puede consultar la página web <https://intimal.net/>

³² Modo de escucha Se puede consultar nuevamente la revisión bibliográfica de la artista Pauline Oliveros

³³ Nina Sun Eidsheim también hace referencia a esta corporeidad de lo sonoro. Se puede volver a consultar la revisión bibliográfica y su obra *Sensing sound*

³⁴ Perteneciente a la musicología sistemática que estudia el papel del cuerpo humano y su relación con las actividades musicales. Para ampliar sobre esta teoría se recomienda la lectura de la obra Leman, Marc. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge.

sintiera el control sobre su historia; facilitar el análisis colectivo de los archivos por parte de los miembros de la comisión para identificar patrones en las historias y desarrollar habilidades y estrategias que puedan ser utilizadas por las mujeres para procesar lo que han vivido; crear un material que pueda ser transferido a los niños y a las segundas o terceras generaciones que no vivieron lo ocurrido. (Alarcón, 2019)

Objetivos

El objetivo del proyecto de Alarcón (2019) espera proporcionar una plataforma artística para abrir caminos de curación tras las experiencias de pérdida y dislocación causadas por la migración y la experiencia del conflicto. Para esto, la investigadora busca por una parte cuestionar el papel del cuerpo como memoria del lugar, preguntando cómo las tecnologías colocalizadas y telemáticas pueden ampliar el diálogo de las experiencias migratorias, y por otra parte, utiliza el archivo oral como estimulante del proceso de recuerdo de estas experiencias que unen las historias contadas con las de las personas que las escuchan. De esta manera, uno de los principales fines de la investigación fue ampliar la experiencia de escucha relacionada con los archivos sonoros, además de ofrecer nueva información sobre la historia y situación de Colombia. (Alarcón, 2019)

Metodología

Tal y como comenta Alarcón en el texto que resume el diseño conceptual del proyecto *Conceptual Design for INTIMAL: A Physical/Virtual Embodied System for Relational Listening* (2019), INTIMAL combina el estudio de diferentes disciplinas trabajadas a través del método de la *escucha profunda* de Pauline Oliveros y del uso de la teoría *Embodied Music Cognition*. La *escucha profunda* utiliza meditaciones sonoras, el sueño inconsciente, prácticas energética corporales y el movimiento libre para aumentar la conciencia del sonido en el entorno interno y externo. (Alarcón, 2019) Según la investigadora, escuchar y compartir los sueños junto con las experiencias migratorias en una plataforma virtual, crea experiencias que permiten unir diferentes espacios y tiempos, además de permitir encuentros entre personas de diferentes lugares. (Alarcón, 2019) Con el fin de indagar más en la corporeidad, Alarcón utiliza la *Embodied Music Cognition*, como método para revelar características de movimiento que contrastan con el audio original o para revelar el movimiento que no es fácilmente visible al ojo, como pueden ser los generados por la respiración o acciones musculares. La combinación de estas dos metodologías permiten según la investigadora una mejor comprensión de la relación entre la mente, el cuerpo y la materia, ayudando a integrar los archivos orales y las experiencias de las nueve mujeres que asistieron al encuentro. (Alarcón, 2019)

Resultados

La combinación de relatos de la experiencia de las nueve mujeres asistentes al proyecto, junto con los relatos pertenecientes al archivo, tuvo como resultado la ampliación de la escucha y permitió la creación de un espacio para que las mujeres y sus voces pudieran expresarse libremente. Además el proyecto también quiso ofrecer otra visión sobre las experiencias de migración causadas por el conflicto armado de Colombia que se convirtió en la memoria colectiva de al menos tres generaciones del país. (Alarcón, 2019)

4.2 SANJOMIX | Antropoloops (2017-2020)

Resumen

SANJOMIX es el nombre del programa didáctico llevado a cabo por un equipo de educadoras, programadoras y artistas que quisieron trasladar el proyecto artístico de Antropoloops a los entornos educativos. El término del modelo educativo hace referencia al centro en el que se llevó a cabo, el CEIP San José Obrero, y también presenta la técnica de trabajo utilizada para el proyecto, el collage musical. Tal y como comentan en la introducción a las guías didácticas que elaboraron tras la realización del proyecto, en torno a la mitad del alumnado del colegio en el que se llevaron a cabo las actividades es de origen extranjero, lo que lo convertía en el entorno adecuado para cumplir el objetivo de la propuesta didáctica: “diseñar actividades para trabajar la inclusión cultural y fomentar el respeto y puesta en valor de la diversidad a través de la remezcla musical” (Antropoloops, 2021, p.6)

Destinatarios y contexto

El proyecto educativo se realizó con los alumnos del tercer ciclo de primaria del colegio San José Obrero situado en el distrito de la Macarena, en Sevilla, centro educativo donde la mitad del alumnado es de origen extranjero. Según aparece registrado en el Padrón municipal de habitantes de Sevilla de 2018, el 10% de las personas que viven en este distrito tienen nacionalidad extranjera, siendo mayoritariamente su procedencia marroquí, boliviana, nicaraguense, rumana o china.³⁵ Asimismo, además de las actividades llevadas a cabo para el alumnado, el proyecto ha mantenido una constante comunicación con los docentes del colegio, haciendo más fácil la integración para el centro. También las guías docentes elaboradas tras el proyecto son presentadas como memoria y orientación para futuros docentes que deseen implementar las actividades desarrolladas por Antropoloops en otros contextos.

Objetivos

El objetivo del proyecto “es diseñar actividades para trabajar la inclusión cultural y fomentar el respeto y puesta en valor de la diversidad a través de la remezcla musical, y además, que puedan incorporarse en la educación como parte del currículo.” (Antropoloops, 2021, p.6) De la misma manera, indican que este objetivo no es cerrado y no requiere que se haga con una metodología idéntica a la seguida por el proyecto, sino que se anima a que el método pueda ser tomado como inspiración para que otras personas puedan crear a partir de sus contenidos. (Antropoloops, 2021)

Metodología

El proceso de trabajo toma como medio principal a la música, y permite que su utilización pueda expandirse a otras áreas de conocimiento como pueden ser las ciencias sociales, lenguas o la educación física. Para ello se realizaron actividades y herramientas que pudieran

³⁵ Datos extraídos del periódico elDiario.es (30 de junio de 2019) Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/sevilla/colegio-gueto-convierte-motor-cambio_1_5869946.html

ser utilizadas en las aulas, teniendo como eje central el uso de la remezcla musical o collage sonoro para estimular la interculturalidad. “La remezcla implica copia, reutilización, transformación y resignificación.” (Antropoloops, 2021, p. 3)

Esta reutilización de fragmentos sonoros mantiene unas reglas que consiste en respetar las fuentes originales sin alterar su entonación y hacer visual el proceso sonoro en mapas, que permitan la inserción de una educación musical intercultural en las aulas. De esta manera, su metodología busca situar la música a través del análisis de los entornos, sentimientos, cuerpos o mapas y mediante las relaciones que se crean entre las fuentes sonoras seleccionadas (loops) y su ubicación (mapas).³⁶

Resultados

La remezcla representa según Antropoloops “una manera de celebrar lo común en lo diferente” (2021, p.4), que permite el encuentro entre campos de conocimientos diversos como pueden ser la etnomusicología o antropología, mediante la búsqueda, mezcla y escucha de diferentes prácticas musicales. Además de esta celebración, el proyecto didáctico ha podido realizarse durante tres años consecutivos en el mismo centro educativo, y ha cumplido sus objetivos de ampliar el concepto de remezcla musical a otros campos de conocimiento y entornos, permitiendo la creación de una herramienta online, *play.antropoloops.com*³⁷, que permite situar la música y que pueda ser trabajada por otros docentes y centros educativos. Igualmente la memoria y guías didácticas elaboradas tras la finalización del proyecto, son el resultado de un programa didáctico que comparte sus contenidos y metodologías para fomentar la libre creación de otros proyectos sonoros que puedan ser desarrollados en contextos educativos diferentes.

5. Curare sonoro. Propuesta de proyecto de investigación y creación sonora para la mujer (Ver documento anexo 1)

³⁶ La metodología detallada puede consultarse en el siguiente enlace:

<https://play.antropoloops.com/documentacion/loops-y-mapas>

³⁷ <https://play.antropoloops.com/>

6. Conclusiones

Tras la realización de revisión bibliográfica, el análisis de dos casos prácticos y la elaboración de *Curares Sonoros* como propuesta de investigación y creación sonora para la mujer, se puede concluir que con motivo de que la escucha requiere del deseo que precede a todo acto voluntario, la sonoridad está definida por la representación simbólica consensuada

que las culturas y sociedades le asignan. Hablamos por lo tanto de lo sonoro socializado, de su carácter sociocultural, que establece unas determinadas maneras de relacionarnos con el sonido y de escuchar.³⁸ Esto responde también la pregunta planteada en la introducción que interrogaba por la cualidad semiótica del sonido y de la música. Si la sonoridad a la que tenemos acceso responde a unas intenciones y códigos concretos, lo sonoro está sujeto a la creación de significado, y no sólo por quién emite el sonido, sino sobre todo por quién lo recibe. La persona oyente, la que escucha, interpreta tanto por su deseo como por la de persona creadora. Hay una manera de escucha implícita en toda creación sonora que establece cómo y qué tenemos que escuchar. Por tanto, se llega a otra conclusión, y es que lo sonoro no es inocente. Estas deducciones son extrapolables a la música, arte que como ya se ha podido comprobar, responde a una metáfora cristalizada muy bien definida. Por tanto, la selección de unas determinadas frecuencias y vibraciones que se conceptualizan para que cumplan una función determinada (como puede ser su correcta ubicación en el imaginario social), privilegia o margina los sonidos, y demuestra la presencia de relaciones de poder en lo sonoro. Estas relaciones de poder responsables de las desigualdades en el campo acústico, son análogas a las que se pueden presentar en otras áreas y conocimientos. Producen normas y códigos de carácter absoluto y universal que mantienen jerarquías y generan discriminaciones. El desigual acceso de la mujer al ámbito de la composición o producción sonora, las codificaciones patriarcales en lo musical, los colonialismos todavía presentes en la clasificación de géneros, la apropiación de músicas tradicionales por parte de la élite musical con fines nacionalistas o el antropocentrismo sonoro tan extendido en otras artes y saberes, son sólo algunos de ejemplos presentados brevemente en este trabajo y que se han seleccionado con la intención de cumplir con el objetivo de *hacer añicos la indiferencia del oído*. Sin embargo, hay que reconocer que todo lo expuesto en este trabajo representa una mínima parte de los dilemas asociados al mundo acústico y es por ello, que se sostiene la necesidad de la ampliación del marco teórico aquí expuesto en futuras investigaciones y proyectos. Además, para cumplir el objetivo de aumentar la presencia de estudios sonoros, a la que se considera escasa en los programas audiovisuales, se plantea como solución la elaboración de propuestas de investigación y creación sonora, que por una parte permitan ampliar las sonoridades y por otra hagan posible el encuentro necesario para compartirlas. En el caso concreto de este trabajo, la propuesta *Curares Sonoros* se ha centrado sólo en una de las problemáticas, el desigual acceso de la mujer a lo audible y la sibilina discriminación simbólica con la que es paralizada y marginada. No obstante, se cree imprescindible que este tipo de programas puedan ser cada vez más frecuentes y se extiendan a otras cuestiones sociales, políticas, culturales o ecológicas, para permitir la creación de redes sonoras libres que tengan en cuenta los contextos y que eviten el error de realizarse a través de mecanismos unidireccionales. Se espera pues al menos que tras la lectura de este texto, nuestra escucha haya comenzado a liberarse de la indiferencia mental-auditiva, tanto para lo “audible” como para lo “inaudible”, el “experto” o el “profano”, y que haya ofrecido la posibilidad del encuentro con otras formas de sonar y de escuchar.

³⁸ Esta idea es una adaptación de las ideas expuestas en relación con la visualidad que John Berger (1972) analizó en su documental *Modos de ver*; También se han recuperado las teorías sobre la cultura visual de Gonzalo Abril (2012) *Tres dimensiones del texto y de la cultura visual*. Revista Científica de Información y Comunicación Núm. 9 Pág. 15-38

7. Bibliografía

- ANTROPOLOOPS (2021). “Introducción”. *Guías didácticas proyecto SANJOMIX*. Ed. Antropoloops. Disponible en: <https://play.antropoloops.com/documentacion/loops-y-mapas>
- ALARCÓN, Ximena (2019). “Conceptual design for INTIMAL: a physical/virtual embodied system for Relational Listening”. *The Journal of Somaesthetics Volume 4*,

Number 2. Ed. Somaesthetics.aau.dk. Disponible en:

<https://somaesthetics.aau.dk/index.php/JOS/article/view/2393>

- BERGER, John, DIBB, Michael, & BBC Enterprises. (1972). *Ways of seeing*. London: BBC Enterprises.
- BORGHI, Simone (2014) *La casa y el cosmos: El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari*. Ed. Cactus
- BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós
- CAMPOS FONSECA, Susan (2014). “¿Arqueologías sonoras del presente?” *Boletín Música, Casa de las Américas* 37:27–43. De Alencar Jacques, Tatyana. 2016
- CAMPOS FONSECA, Susan (2011). “La musicología feminista ante el Plan de Educación para todos”. En: *Música y Educación, No. 85 Año XXIV*, 1 Marzo 2011, pp. 216-224. Universidad de Costa Rica.
- CAMPOS FONSECA, Susan (2019). *Sonoridades supervivientes*. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XVIII, núm. 2. Ed. Cesmeca
- CUSICK, Suzanne G. (1994). “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”. *Perspectives of New Music Vol. 32, No. 1*. Ed. Perspectives of New Music.
- DE MORI, Brabec, LEWY, Matthias y GARCÍA, Miguel (2015). *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz/Gebr. Mann Verlag. Disponible en:
https://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Estudios_Indiana/Estudios_Indiana_8_online.pdf
- DELLEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix (1965) *J. von Uexküll, Mondes animaux et monde humain / La théorie de la signification*. Ed. Pocket
- DELLEUZE, Gilles & GUATARRI, Felix (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Ed. Pre-Textos.
- EIDSHEIM, Nina Sun (2015). *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Duke University Press
- EIDSHEIM, Nina Sun (2019). *The Race of Sound. Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Duke University Press
- FABBRI, Franco (1980). *A Theory Of Musical Genres: Two Applications*. Cambridge University Press
- FOUCALT, Michel (1999) “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad”. *Estética, ética y hermenéutica* (vol. 3). Paidós Ibérica
- FUBINI, Enrico (2001) *Estética de la música*. Ed. Antonio Machado.
- GONZALO, Abril (2012) *Tres dimensiones del texto y de la cultura visual*. Revista Científica de Información y Comunicación. Universidad Complutense de Madrid.
- GREEN, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Morata
- HEATH, Stephen (1982) *The Sexual Fix*. Schocken Books
- HEIDEGGER, Martin (2010) *Caminos de bosque*. Ed. Alianza
- HOLSINGER, Bruce (2002) *Music, Body, and Desire in Medieval Culture: Hildegard of Bingen to Chaucer*. Stanford University Press
- HORMIGOS, Jaime (2008) *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Ed. Fundación Autor-Sociedad General de autores

- KEIL, Charles & FELD, Stephen. (1997) “Music Grooves”. *American Music*. Vol. 15, No. 2. University of Illinois
- KINSLER, Lawrence E. (1983) *Fundamentos de Acústica*. Editorial Limusa.
- LANDER, Edgardo (2000) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Ed. Clacso
- MARC, Leman. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge University press
- MARSHALL & POWERS, McLuhan & Bruce R (1992). *The Global Village. Transformations In World Life and Media in the 21st Century* (1986), New York: Oxford University Press
- MCCLARY, Susan (2002) *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press
- MCCLARY, Susan (2011) “Feminine Endings at Twenty Susan McClary”. *Música y estudios sobre las mujeres / Music and Women’s Studies*. Revista TRANS 15. SIBE-Sociedad de Etnomusicología
- MILNER, Greg (2015) *El sonido y la perfección: Una historia de la música grabada*. Ed. Leeme Editores.
- MUSEO NACIONAL CENTRO ARTE REINA SOFÍA (2019). *Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha*. Encuentro con Susan Campos Fonseca. Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/multimedia/experimentalismos-microcolonialidad-escucha>
- NEGUS, Keith (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Ed. Paidós Ibérica.
- OLIVEROS, Pauline (1999). *Quantum Listening: From practice to Theory (To Practice Practice)*. IEd. Deep Listening publications
- OLIVEROS, Pauline (2005). *Deep listening: A Composer’s Sound Practice*. Ed. Deep Listening publications
- PARDO, Juanjo (2015). Entrevista a Laura Freixas. *Para todos la 2*. Disponible en: <https://www.rtve.es/alcarta/videos/para-todos-la-2/para-todos-2-entrevista-laura-freixas/3087873/>
- PISANO, Leandro.(2020). *The Political Possibility of Sound. Interview with Salomé Voegelin*. Ed. Digicult. Disponible en: <http://digicult.it/articles/the-political-possibility-of-sound-interview-with-salome-voegelin/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española (22nd ed.)*. Real academia española
- SCOTT, Joan (1988) “Gender: A useful Category of Historical Analysis”. *Gender and the Politics of History*. Oxford University Press
- SMITH, Mark M. (2015). “Sound-So What?”. *The Public Historian* 37 (4): 132–144. University of California press
- TRUJILLO, Mayra E. (2016) *Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
- VALENCIA, Gema (2019). *El San José Obrero: un colegio sevillano con alumnos de 30 países rompe prejuicios y sirve de ejemplo pedagógico*. elDiario.es Disponible en: https://www.eldiario.es/andalucia/sevilla/colegio-gueto-convierte-motor-cambio_1_5869946.html

- VOEGELIN, SALOME (2021). *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. Bloomsbury Academic
- VOEGELIN, SALOME (2018). *The Political Possibility of Sound*. Bloomsbury Academic