

Identidad acústica, ¿una categoría viable para el estudio del timbre en la música y el sonido?

Fabián Villalobos Medina

Doctorado Estudios Interdisciplinarios sobre pensamiento, cultura y sociedad
Universidad de Valparaíso
fabianvil@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 20-07-03

ACEPTADO: 20-12-07

RESUMEN

Este trabajo se propone repensar el vínculo de la música y el sonido con la noción de identidad, nexo de larga data pero que en la actualidad presenta dificultades en la articulación de una discusión global que permita su profundización. Para lograr lo anterior, proponemos que la noción de timbre como categoría central, sumado a los aportes entregados por el filósofo Cornelius Castoriadis a propósito del imaginario, nos indican el camino hacia las identidades acústicas que, como perspectiva, nos puede ayudar a profundizar la relación entre los sonidos y la música con lo social y lo político.

PALABRAS CLAVE

timbre, imaginario, música, sonido, identidad.

RESUMO

Este trabalho visa repensar a ligação entre música e som com a noção de identidade, uma ligação antiga que atualmente apresenta dificuldades na articulação de uma discussão global que permita seu aprofundamento. Para tanto, propomos que a noção de timbre como categoria central, somada às contribuições do filósofo Cornelius Castoriadis sobre o imaginário, nos indique o caminho para identidades acústicas que, em perspectiva, podem nos ajudar a aprofundar a relação entre sons e música com o social e o político.

PALAVRAS-CHAVE

timbre, imaginário, música, som, identidade.

ABSTRACT

This work aims to rethink the link between music and sound with the notion of identity, a long-standing link that currently presents difficulties in the articulation of a global discussion that allows its deepening. To achieve the above, we propose that the notion of timbre as a central category, added to the contributions provided by the philosopher Cornelius Castoriadis regarding the imaginary, show us the way to acoustic identities that, as a perspective, can help us to deepen the relationship between sounds and music with the social and the political.

KEYWORDS

timbre, imaginary, music, sound, identity.

INTRODUCCIÓN

Dentro de las áreas de estudio de la música y el sonido, el timbre se inserta como un término que se menciona de manera reiterativa, siendo comprendido como parte de un sentido común. Esta noción, junto con la altura, intensidad y la duración, han sido tratadas a lo largo de la historia occidental como características propias del fenómeno del sonido. Ahora bien, como nos comenta Pierre Schaeffer, el timbre hasta la mitad del siglo XX había sido entendido como la cualidad del sonido que nos permite reconocer y distinguir a un sonido de otro (2003: 95:96). Si bien, como nos comenta este autor, el timbre hasta la década de los setenta había sido entendido de manera brumosa y con poca especificidad, en la actualidad existen esfuerzos particulares por su estudio en los campos de la acústica, la psicoacústica, la estética, la fenomenología entre varios otros¹.

Específicamente, en el ámbito de la composición musical, el timbre es un término constantemente empleado para poder abordar el estudio de la organología, la instrumentación y ya a más grandes rasgos, la orquestación, cada una con sus propias dificultades y aprendizajes específicos. En este sentido, el timbre ha sido algo que configura, de diferentes formas, las narrativas de gran parte de las propuestas musicales y sonoras desde principios del siglo XX, con una vivaz fuerza en lo que entendemos hoy por música actual o contemporánea (Kievman, 2000: 3). Por lo anterior y, en pos de un mejor entendimiento, es necesario hacer un breve repaso de la trayectoria histórica de este término, sendero que por supuesto estará esbozado en la historia de la música occidental.

¹ Born destaca los campos interdisciplinarios que emergen y evolucionan para investigar las interconexiones entre sonido y espacio tales como: paisaje sonoro y *Sound Studies*, estudios de culturas de la escucha, estudios del sonido cinematográfico, los crecientes vínculos entre sonido e historia, antropología y musicología, entre varios otros (2013: 4). La vinculación entre sonido y espacio sin duda es un territorio de intersección disciplinar que se ocupará abiertamente de la cuestión del timbre.

EL TIMBRE: ALGUNOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y PROBLEMÁTICAS

Para Kievman, la noción del término timbre² o *tone-coloring* aparece de la mano del compositor alemán Richard Wagner, que luego se desarrollará como una noción clave dentro de la composición musical de la segunda mitad del siglo XX en adelante, de la mano de compositores como Jean Sibelius, Charles Ives, Edgar Varese y Olivier Messiaen, por nombrar algunos (Kievman, 2000: 4). Pero por supuesto, la experiencia del timbre no nace con el término mismo (Gordon en Villegas, 2018: 14), situación que nos retrotrae incluso a la prehistoria, a las primeras experiencias humanas con el sonido. Más allá de las especulaciones y a forma de situarnos, Kievman propone como uno de los puntos de partida el canto gregoriano, donde la voz y la arquitectura se relacionan íntimamente; esta alianza se produce en pos de conseguir ese sonido prístino, celestial que nos otorga este tipo de práctica musical (2000: 9). A pesar de que en la época no existía el término, es muy probable que la noción del timbre haya sido conocida y trabajada, al menos en términos arquitectónicos; la construcción de edificaciones pensadas para amplificar y reverberar a la voz de una manera bastante específica.

Ahora bien, cuando hablamos de documentación escrita que hable del timbre, Villegas (2018) nos propone la *encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, en donde el mismo Rousseau escribe sobre el sonido y particularmente sobre el timbre:

Timbre es la palabra utilizada para describir la calidad de un sonido que lo hace áspero o dulce, opaco o brillante (*aigre ou doux, sourd ou éclatant*). Los sonidos dulces, como los de una flauta, normalmente tienen poco brillo; Los sonidos brillantes a menudo son ásperos, como los del *vielle*³ o el oboe. Incluso hay instrumentos, como el clavecín, que son aburridos y duros al mismo tiempo; Este es el peor timbre. El hermoso timbre es el que combina la dulzura con el brillo del sonido; El violín es un ejemplo (Dolan en Villegas, 2018: 15)

Para Villegas, Rousseau es aquel que expone la voz como el principal referente -siempre en términos de lo bello- de los 'buenos' timbres. Esto se debe a la importancia que el filósofo brindaba al papel de la voz en el lenguaje (2018: 16), elemento fundamental para la ilustración francesa ya que consistía en "un medio para salvaguardar una cierta idea del ser humano a través del poder afectivo de la voz, en una época en la que la razón europea luchaba por medirse frente a las demás" (2018: 17). Este fonocentrismo, como lo llama Villegas, perduró en las nociones sobre el timbre en las raíces de la musicología del siglo XIX en adelante, inclusive hasta el día de hoy, en donde -como un sentido común- consideramos que esos sonidos melódicos, de trayectorias perfectamente pensadas desde lo *cantabile*, completamente preparadas y compensadas desde un punto de vista de la construcción contrapuntística, como aquello que es 'bello'.

2 Cabe destacar que el timbre es un término francés que se ha instalado con fuerza en el mundo de la música hispano y anglosajón, dejando a un lado a términos como *Klangfarbe* del alemán o propuestas particulares como *Clangtint* de Alexander Ellis (Kievman, 2000: 5).

3 Violín medieval.

El timbre ha despertado algunas atenciones particulares en el estudio del sonido y la música en las últimas décadas que han tratado de profundizar teóricamente en éste, en donde incluso se ha considerado ya como emancipada de las categorías paramétricas del sonido (Saitta, 2003: 2), configurándose como un incipiente terreno en disputa por su sentido. Ahora bien, debido a ser un parámetro multidimensional del sonido (Villegas, 2018:3) a diferencia de otros parámetros -duración, intensidad y altura-, ha complicado el desarrollo de estudios de los aspectos técnicos del timbre (Kievman, 2000: 5), situación que ha preservando la indeterminación de su sentido, siendo finalmente considerada una "papelera de atributos" de todo aquello que no se puede medir del sonido (Villegas, 2018: 3). Inclusive, el préstamo de analogías que corresponden a otros sentidos -a pesar de la alerta que nos ofrece Ranciere con el reparto de los sentidos- es tomado peyorativamente y así, en su incompreensión, ha sido históricamente relegado a un segundo plano como parámetro sonoro⁴ (Villegas, 2018: 7).

A pesar de lo anterior, podemos ver que campos como la acústica y la psicoacústica se han preocupado por la relación entre la música, el sonido y la percepción. Born nos comenta justamente que en la década de 1970 surgen con la psicoacústica corrientes de análisis de la percepción del timbre musical en términos de espacio tímbrico⁵ como los estudios de Wessel en 1979, claramente influenciado por las posibilidades que ofrecían la música por computadora y la síntesis musical (Born, 1995 en Born, 2013: 10). Ahora bien, para Born sigue siendo un modelo euclidiano y estadístico del análisis del timbre en donde "lo normativo y lo técnico envuelven y ordenan lo subjetivo y lo perspectivo" (2013: 11). Stephen McAdams, a propósito de un proceso de investigación sobre el análisis del sonido musical, nos comenta:

Después de todo, [esta investigación] se basa en un enfoque "libre de cultura" en el que la prominencia y el impacto de los eventos, por ejemplo, se basa únicamente en sus propiedades acústicas y perceptivas y no en sus resonancias culturales o significado semiótico. Un hallazgo bien establecido en la psicología de la percepción, a veces denominado el "fenómeno del cóctel", demuestra que cuando las personas prestan atención a múltiples fuentes de sonido, una fuente que tiene un significado especial para ellos (como su nombre, o una palabra con carga emocional) captará su atención incluso cuando compita con otras fuentes de sonido que pueden ser considerablemente más destacadas (más fuertes, más cercanas, tímbricamente más prominentes) (2004: 195).

4 McAdams nos comenta: "Nattiez (2007) en particular ha tomado la distinción de Meyer (1989) entre parámetros musicales primarios y secundarios y ha cuestionado su relegación del timbre a un estado secundario" (2013: 61).

5 Esta noción nace a partir de la investigación *Timbre Space as a Musical Control Structure* realizada por David Wessel: "en este artículo describiremos un sistema para la medición del contraste perceptual entre objetos sonoros y el uso de estos datos en programas de computación. Programas que usan algoritmos de escalamiento multidimensionales para generar representaciones geométricas de los datos. En los espacios tímbricos que resultan de los programas de escalamiento, los sonidos son representados como puntos, y a partir de sus distancias es posible buscar relaciones estadísticas interesantes y establecer juicios sobre el contraste de los distintos tonos" (1979: 45).

Con lo anterior nos damos cuenta de las complejidades que se presentan a partir de la multidimensionalidad del timbre como parámetro sonoro. Ahora bien, podemos tener sonidos sin ritmo o tono, pero invariablemente no sin timbre (Villegas, 2018: 6) o, dicho en otras palabras, no podemos pensar el sonido sin él. Es aquí donde se produce lo que Fales llama la paradoja del timbre; éste es el parámetro del sonido que está más imbricado en la identificación de una fuente sonora pero también completamente implicado en la indeterminación que causa la distancia entre una señal acústica y la percepción que provoca (Fales, 2002: 91).

VÍNCULO SONIDO - IDENTIDAD

Al parecer, este conjunto de conflictos es lo que ha hecho que el timbre como tópico de estudio sea tan difícil de abordar, a pesar de ser referencia obligada cada vez que hablamos del sonido. Esto no nos deja más remedio que reforzar ese ‘sentido común’ que nos dice: “si se juzga que dos tonos son ‘diferentes’ y, sin embargo, tienen la misma altura y el mismo volumen, entonces deben diferir en el timbre” (Glorig en Villegas, 2018: 3), asumiendo la dimensión de la identidad.

A partir de lo anterior, nace la pregunta por las identidades acústicas como una categoría relativa a los sonidos, que estaría íntimamente relacionada con el timbre. Incluso el musicólogo griego Makis Solomos, a propósito del trabajo de los compositores Jonathan Harvey y Gerard Grisey, nos habla directamente de la identidad del sonido⁶ (1998). Ahora bien, a pesar de los muchos cuestionamientos que puedan emerger a partir del uso del término identidad en otros campos disciplinares, no podemos poner en duda que el timbre a lo largo de la historia de la música occidental la ha tomado como una dimensión ineludible; cada sonido, de la manera que fuere, ha estado históricamente relacionado con el acto de reconocer e identificar. Un claro ejemplo de lo anterior son los instrumentos musicales: cuando escuchamos un piano o un violín sonando, podemos identificarlos como aquello que son por cómo suenan.

No es extraño pensar en la relación del sonido y la música con la noción de identidad. Ya Warden (2016) nos alerta desde la musicología norteamericana, a través de una profusa revisión bibliográfica, acerca de cómo emerge esta categoría en la etnomusicología. Por otro lado, Arellano (2019) nos presenta también la problemática identitaria en las músicas de América Latina, a partir de la construcción de identidades colectivas nacionales. En este sentido, podemos pensar que la noción de identidad ha articulado gran parte de los esfuerzos musicológicos por vincular las músicas al ámbito del estudio de las sociedades y culturas diversas. De todas maneras, ambos autores nos alertan del sentido polisémico y flexional del término, advirtiendo que la profundidad teórica de muchas de estas aproximaciones se quedaba en lo coloquial y en el ya referido sentido común. Desde esta perspectiva, al menos desde la etnomusicología, no se ha logrado articular una discusión y diálogo entre las diferentes perspectivas teóricas acerca de identidad (Rice 2007, en Warden, 2016: 7).

Con la intención de demostrar lo anterior, Warden nos presenta un amplio estudio bibliográfico sobre la trayectoria que recorre el término identidad a través de los estudios musicológicos norteamericanos; toma todos los escritos que hablan en su título sobre identidad, siempre en relación a la música. Este estudio se basa en una investigación anterior hecha por Timothy Rice (2007, en Warden 2016), pero esta vez se propone ampliar la cobertura del estudio

6 El autor nos menciona: “Más allá [de] la comparación entre estos dos compositores, a pesar de tantos rasgos que los separan, se puede captar el momento en el cual, frente a una noción que parecía evidente surge la duda: “¿Qué es la identidad de un sonido?”. Esta sería la pregunta que, tanto en uno como en otro, sirve de preludio a otra forma de componer el tiempo musical (Solomos, 1998: 173). Justamente en el párrafo siguiente, a propósito de una obra de Jonathan Harvey, nos comenta: “*Inner Light 3* (1976, para orquesta y banda) emplea la electroacústica para sembrar la duda sobre la identidad de un instrumento, vale decir, sobre su timbre” (1998: 173)..

hacia obras y escritos que hablen sobre música latinoamericana. Si bien, se destaca del tratamiento de la díada identidad-música el acercamiento hacia lo cultural, cabe mencionar que el diálogo teórico entre diferentes autores ha estado un tanto sordo y, por ende, se hayan tratado desarticuladamente temas como la identidad propia, grupal, social, cultural, local, musical, religiosa, ocupacional, de clase, de género entre otras, haciendo las cosas aún más difíciles para la misma noción (Warden, 2016: 9). Ahora bien, por otro lado, es claro que el término, a propósito de la música latinoamericana, es constantemente usado como vínculo entre la música y la realidad, tanto cultural como étnica del territorio, discusión que Arellano (2019) nos ejemplifica con la problemática de la identidad en la música latinoamericana del siglo XIX.

Quizás esta dispersión del término y su polisemia hizo que se empezara a mirar ya no sólo a la música en términos sociales o culturales, sino que las perspectivas se difuminaron hacia el sonido mismo, preocupación que ya advierte Schaeffer desde el estudio del sonido desde mediados del siglo XX, a propósito de repensar las categorías epistémicas naturalizadas hasta ese momento sobre el timbre. Aún así, actualmente “Muchos académicos parecen estar contentos con una definición coloquial que tomaría la identidad como simples características que determinan quién o qué es una persona o cosa” (Warden, 2016: 8). Es en este sentido que es importante tomar en cuenta las reticencias en torno a nociones como la identidad y la cultura, ya que fácilmente tienden a la reificación. Pisano⁷ nos recuerda a propósito del paisaje sonoro que “los acontecimientos sónicos son híbridos, borrosos y fluidos en la mayoría de los paisajes sonoros contemporáneos” (2015: 138), por tanto, “es posible cuestionar cualquier noción esencialista de la identidad sonora” (2015: 143). Ahora bien, pensando en que la condición de posibilidad de todo paisaje sonoro es el sonido y que además, la vinculación entre sonido e identidad es una cuestión altamente problemática pero a su vez recurrente en los estudios musicales y sonoros, la pregunta por las identidades acústicas emerge como una cuestión contingente en el confuso giro entre música, sonido e identidad.

Arellano, a propósito de la música latinoamericana, nos comenta: “Si hablamos de identidad a través del sonido, esto debe ser un reflejo de algo previamente constituido y compartido por miembros de una comunidad determinada” (2019: 50). Con lo anterior, emerge la pregunta por eso que se preserva de los sonidos que, como nos comenta Warden, es una pregunta que se desenvuelve en un estado vago y volátil en la discusión sobre los tópicos mencionados. Ahora bien, para tratar de dilucidar de qué podría tratarse, primero es necesario realizar algunos apuntes sobre el paisaje sonoro.

APUNTES SOBRE PAISAJE SONORO

El compositor canadiense Murray Schafer es una figura emblemática cuando se habla de paisaje sonoro. Una de las primeras acotaciones que el autor realiza y que sería relevante mencionar es que el objeto sonoro, como lo entiende Schaeffer, sería un espécimen de laboratorio. Esto se debe a que la preocupación fenomenológica de Schaeffer sólo se dedica al estudio de los sonidos en términos físicos y psicofísicos, excluyendo los aspectos semánticos o referenciales de los objetos sonoros (Schafer, 1977: 130), por tanto, como consideración definitiva de sus intereses, “el objeto sonoro no debe ser confundido con el cuerpo sonoro que lo produce” (Schaeffer, en Schafer, 1977:130). Para Schafer, si bien el objeto sonoro -como caso clínico- nos ayuda en términos de entrenamiento auditivo, siempre debe considerarse los sonidos de forma íntegra, para lo cual nos plantea dos nuevos términos: el evento sonoro (*sound event*) y el paisaje sonoro (*soundscape*), en donde, tanto el objeto sonoro como el evento sonoro, son “la partícula autónoma más pequeña de un paisaje sonoro” (1977: 129).

Schafer define el paisaje sonoro como el ambiente sonoro en sí (*sonic environment*) (1977: 274). Woodside, para ejemplificar de mejor manera nos comenta:

El Paisaje Sonoro [...] es cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una cámara o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad (2008: párr. 3)

Por otra parte, tanto el evento sonoro como el objeto sonoro son las partículas más pequeñas de un paisaje sonoro, pero el segundo sería un objeto acústico abstracto con el propósito de ser estudiado, mientras que el primero “es un objeto simbólico, semántico o estructural para el estudio y, por lo tanto, un punto de referencia no extraíble, relacionado con un conjunto de mayor magnitud que él mismo” (1977: 274). Ahora bien, Barry Truax, otra figura emblemática del *soundscape*, diferencia un medio ambiente sónico de un paisaje sonoro, siendo el primero la totalidad de la energía acústica en un contexto particular, mientras que el segundo es la comprensión del mismo medio ambiente sónico por aquellos que lo habitan y que a su vez lo crean de manera continua (Truax, 2001 en Rocha, 2009: 3).

Ya sea en términos de eventos sonoros o medioambientes sónicos, los sonidos pueden ser escuchados e identificados; el sonido de un río, el canto de los pájaros, el despegue de un avión, el de una orquesta de cuerdas en una sala de concierto, el toque de las *pifilkas* o las flautas chinas, etc., Es en este sentido que las identidades acústicas podrían estar operando. Ahora bien, para ejemplificar el problema que se quiere mostrar, retomaremos el ejemplo

⁷ Justamente Pisano nos habla de la identidad sónica y las nuevas posibilidades de movimiento e hibridación que le ofrece el acercamiento de la práctica auditiva a una perspectiva pos-digital devenida de la “amplia genealogía de la deconstrucción, la cual ha irrumpido en diversos campos de estudio en un intento por llegar a acuerdo sobre la condición de habitar el contemporáneo mundo global y relacionarse con sus estructuras de poder” (2015: 140).

del piano y del violín. Como mencionamos anteriormente, los sonidos que producen estos instrumentos los podemos diferenciar de manera general y, en el mejor de los casos, podemos identificarlos a cada uno como tales. Cuando escuchamos alguno de los 24 *Caprices* de Paganini para violín o la *Sonata para piano n.º 16, K. 545* de Mozart, nos damos cuenta que estas sonoridades son parte de algo, digamos por ahora, de un sentido común; en estas músicas las sonoridades de estos instrumentos musicales probablemente sean reconocidas, aunque sea de manera vaga, en gran parte del mundo. En este punto es importante mencionar dos cuestiones fundamentales; una, relativa al problema de eso ‘común’ y, por otro lado, una puntuación que nos ofrece Murray Schafer acerca de los paisajes sonoros a propósito de los instrumentos musicales. Comencemos por la segunda.

Schafer hace una importante distinción dentro de los paisajes sonoros, con ello empezaremos a hablar de señales sonoras, tonalidad y marcas sonoras -*sound signals*, *keynote sounds* y *soundmarks*-. La señal sonora sería cualquier sonido al que se le dirija especialmente la atención -*foreground sounds*- (1977: 275), teniendo como telón de fondo una tonalidad construida por sonidos que son escuchados de manera continua por una sociedad dada, configurándose como sonidos de fondo -*background sounds*- (1977: 275). Ahora bien, cuando hablamos de las marcas sonoras, un tipo particular de señales sonoras, decimos que son aquellos sonidos comunitarios, únicos y que son destacados e identificados por la comunidad por poseer cualidades particulares (en Woodside, 2008: párr. 5), en donde también se cuentan las propias prácticas sonoras de la comunidad. Es en este sentido que aquellos sonidos como los de un violín o un piano son parte de lo que llamaríamos marcas sonoras. Entonces cabe destacar aquello que nos menciona Cárdenas-Soler y Martínez-Chaparro: estas marcas sonoras podrían describir con mayor exactitud los aspectos socioculturales relevantes de una comunidad⁸ (2015: 132).

Entonces, las cualidades particulares de los sonidos que nos menciona Woodside podrían ser entendidas como sus timbres, o al menos como parte de ellos, parte de aquello que los hace reconocibles e identificables. Ahora bien, ¿qué posibilita que estos sonidos sean parte de un ‘sentido común’ o, en otras palabras, que estos sonidos sean reconocidos, distinguidos e incluso cuidados por una comunidad en particular?. Tanto en el caso del violín como del piano, así como de miles de instrumentos en el mundo, lo que posibilita lo anterior lo podemos explicar desde una noción que explora el psicoanálisis y que luego Cornelius Castoriadis la retomará desde la filosofía política: el imaginario (1994: 64 - 77).

APUNTES DE UNA PERSPECTIVA FILOSÓFICA-POLÍTICA: CASTORIADIS Y LA IDEA DE IMAGINARIO

Para comenzar a hablar del imaginario, Castoriadis parte de la pregunta por la unidad del orden social; ¿qué es lo que le da cohesión a la sociedad? Por supuesto, su institución entendida de manera amplia⁹, compuesta por un conjunto de instituciones particulares. Ahora bien, en última instancia, e inclusive en los más fuertes conflictos al interior de las sociedades, hay unidad en ella debido a “la urdimbre inmensamente compleja de significaciones que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen” (1994: 68). El autor, a estas significaciones, las nombra como significaciones imaginarias sociales, debido a que, por un lado, escapan a la categoría de elementos racionales o reales y no se agotan por estos elementos ya que están dadas por creación y por otro, porque existan sólo siendo partícipes de una colectividad (1994: 68). Por último, para referirse a la urdimbre o el entramado que se da entre estas significaciones imaginarias sociales, Castoriadis acuña el concepto de magma. Antes de profundizar en estos conceptos y, siguiendo el análisis de este autor, se hace necesario mencionar una pequeña trayectoria de la noción de imaginario en la historia de la filosofía.

Para Castoriadis, el imaginario siempre fue una noción marginada o maltratada dentro de la filosofía, no obstante, uno de los primeros filósofos en donde el autor reconoce los aspectos fundamentales de esta idea es en Aristóteles: “[...] el alma no piensa nunca sin un fantasma, o sea, sin representación imaginaria” (2002: 93). Ahora bien, aunque al final del tratado *Del Alma* aborda la cuestión de la imaginación, la deja de lado para seguir el hilo conductor de sus planteamientos. A pesar de que se reconocen algunos aportes en torno al tópico que se menciona de parte de los filósofos neoplatónicos, es tratada incipientemente como una facultad psicológica a partir de los planteamientos más superficiales de lo dicho por Aristóteles, situación que perdurará hasta el siglo XVIII.

A propósito del arte y el buen gusto, esta noción hace nuevamente su aparición en la segunda mitad del siglo XVIII tanto en escritores ingleses, escoceses y luego con fuerza en Alemania con Kant. Según Castoriadis, en la primera edición de *Crítica de la razón pura*, aparece la noción de *imaginación trascendental* como “[...] la imaginación requerida para abarcar el conocimiento cierto y no empírico” (2002: 94), aunque en la segunda edición el papel de ese concepto se reduce considerablemente dentro de los planteamientos de Kant. También con Fichte regresa con fuerza la cuestión del imaginario, pero no logra tornarse en un tópico de importancia en la filosofía hasta 1928 con Heidegger. Este último descubrió en Kant la idea de imaginación trascendental e intentó insertar esta idea dentro de la discusión de la relación del ser humano con el mundo, aunque nuevamente después de esto, Heidegger no vuelve a hablar sobre imaginación.

8 Es justamente acá cuando nociones como la ‘comunidad acústica’ cobran sentido, término que Pisano revisa y critica a partir de preguntas como “¿qué es una comunidad?” o “¿cuándo y cómo es posible lograr identificar un grupo de personas como una ‘comunidad’?” (2015: 136).

9 Castoriadis nos comenta: «lo que yo llamo la “institución de la sociedad como un todo”; aquí la palabra institución está empleada en su sentido más amplio y radical pues significa normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas y, desde luego, el individuo mismo, tanto en general como en el tipo y la forma particulares que le da la sociedad considerada (y en sus diferenciaciones: hombre/mujer, por ejemplo)» (1994: 67).

Ahora bien, cabe destacar que Castoriadis tuvo una importante cercanía con el psicoanálisis, llegando incluso a ser miembro de la Escuela Freudiana en Francia fundada por el psicoanalista Jacques Lacan. A pesar de la distancia que toma luego del psicoanálisis para introducirse en la filosofía política, lo interesante de este autor es que cruza la dimensión psíquica con la dimensión social.

Retomemos la noción de significaciones imaginarias sociales. Para Castoriadis, “el fantástico mundo de cuestiones relacionadas con la existencia del hombre y con el tipo ontológico de ser representado por el hombre no puede reducirse a la física o a la biología” (1994: 66), por esto que las significaciones imaginarias sociales y su entramado, *el magma*, nos ayudan a dilucidar -pero bajo ningún caso explicar de manera acabada- la construcción e instauración por parte de la sociedad de un propio mundo en donde “su propia identidad no es otra cosa que ese “sistema de interpretación”, ese mundo que ella crea” (1994: 69). Observando esta operación, el autor nos propone dos dimensiones que son irreductibles una a la otra e indisociables entre sí: la dimensión conjuntista-identitaria y aquella dimensión imaginaria. En el caso de la primera, dentro de la cual contamos con aquello lógico y racional, hace alusión a todo aquello con lo que la sociedad opera, obra y piensa y que se determina como real, teniendo como premisa base: la existencia es determinación. Por otro lado, con la dimensión imaginaria viene a mostrarnos que la existencia es significación (1994: 71) y es aquí donde Castoriadis introduce la discusión por el orden social en el campo de lo indeterminado (Contursi, 2015: 17).

A pesar de ser dimensiones diferentes e inclusive de carácter antagónico, ambas son imprescindibles para la existencia de los sujetos en tanto seres antropológicos (Contursi, 2015: 12), por tanto, se relacionan directamente con la historia de la humanidad. Por lo anterior, Castoriadis nos presenta dos nuevas categorías; Lo *histórico social*, que vincula la dimensión conjuntista-identitaria con la socialización o, en otras palabras, “la trama de la historia a la que estamos habituados [...] realizada por “individuos” socializados” (Contursi, 2015: 12) y, por otro lado, aquella vinculada a la dimensión psíquica que constituirá lo histórico psíquico y que se despliega a través de la noción de significaciones imaginarias sociales. Estas últimas están en un constante remitirse; cada una de las significaciones remiten a un número incierto de otras significaciones y, aún más, todas estas se relacionan de manera arbitraria (Castoriadis, 1994: 68) ilógica, irracional. Por eso cuando hablamos de la dimensión psíquica aparece como antagónica, ya que los procesos psíquicos, de alguna forma, se resisten a las determinaciones y escapan de la socialización, lo que hace posible la creación de nuevas realidades (Contursi, 2015: 12).

Finalmente la posibilidad de creación viene de la psique humana, que en principio es imaginación radical, un flujo incesante de representaciones, deseos y afectos sin funcionalidad, desde donde emergen imaginario e imaginación (Castoriadis, 2002: 94) que conforman al imaginario social instituyente y que una vez instituido¹⁰, se transforma

en el magma de significaciones imaginarias sociales -por supuesto, ajeno a toda explicación analítica que pueda reconstituir éste en su totalidad- que le otorga unidad y cohesión a una sociedad dada. Ahora bien, cuando hablamos de creación es creación *ex nihilo*, creación ontológica, situación que pone en jaque las miradas de la lógica y la tradición de la ontología en particular, ya que estas últimas devienen, o bien de posturas teológicas que otorgan la creación a Dios o de aquella racionalista-determinista que reduce el análisis a la búsqueda de principios primeros que pudiésemos explicar. Sin embargo, para Castoriadis, la creación pertenece al ser socio histórico (2002: 95), ya que “como obra del imaginario social, de la sociedad instituyente (*societas instituens*, no *societas instituta*) es el modo de ser del campo histórico social, modo en virtud del cual ese campo es. la sociedad es creación que se despliega como historia” (1994: 73) -por supuesto con la determinación de un despliegue arbitrario, lejos de la lógica y la racionalidad-. En resumen, planteamientos que vienen a subvertir las preguntas base sobre los sujetos, las sustancias y las causas en la ontología tradicional (1994: 73).

10 A este proceso de cristalización de ciertas significaciones sociales particulares y sus instituciones, Castoriadis lo llama imaginario social instituido..

LA POSIBILIDAD DE LAS IDENTIDADES ACÚSTICAS

Con todo el planteamiento filosófico político que Castoriadis propone y que imbrica el pensamiento psicoanalítico en él, podemos entender la importancia de la concepción de imaginario. Por supuesto para el filósofo, la música y las artes nunca estuvieron ajenas a estas discusiones, incluso llegando a ser importantes motores de cuestionamiento para éste¹¹ debido a su poder *poietico*, de creación. La relevancia de las obras de arte, en particular las obras musicales a propósito del imaginario, es nuestro enlace con el sonido; así, podemos decir que las nociones de objeto, evento y paisaje sonoro estarían siempre mediadas por estas significaciones imaginarias sociales que, a través de las lógicas operacionales de la dimensión conjuntista-identitaria, proporcionan identidades acústicas como cristalizaciones de los imaginarios. La identidad acústica, completamente imbricada con el timbre, entonces viene a ser una institución del imaginario que opera en la sociedad y que pasa a ser parte de la dimensión conjuntista-identitaria. Gracias a ella como al magma de significaciones imaginarias sociales que la sustenta, identificamos a través de los sonidos aquello que pueda sonar como un piano o como un violín. Así el conflicto ontológico presentado por Castoriadis toma cuerpo también en el estudio del timbre:

La primera dificultad es que nos falta el lenguaje para discutir el timbre como tal y, argumentaré aquí, esto no es una supervisión inocente. Más bien, es el resultado de modos arraigados de pensamiento sobre la materia, la identidad y la diferencia que condicionan la teoría musical occidental. La forma en que hablamos del timbre es inseparable de cómo pensamos en las diferencias entre las entidades sonoras y oyentes y, por lo tanto, de la distribución ontológica de los seres en el mundo (Villegas, 2018: 2-3).

No es raro que tanto Castoriadis, con la idea de magmas, como Villegas con el timbre como el contenedor de aquello difícilmente mensurable del sonido, nos hablan del exceso, de aquello que excede los márgenes de lo que ya está instituido. Por supuesto, el timbre es mucho más que la identidad acústica que podría albergar, no sólo es el conjunto de cosas que podemos catalogar y reunir en conjuntos para poder identificar, sino que rebasa cualquier dilucidación o esbozo de éste. Por tanto, el timbre del sonido no se reduce a una identidad acústica, como la dimensión conjuntista-identitaria no se reduce a lo que es una sociedad. Por otro lado, como nos menciona Warden, es importante destacar que para la identidad no todo le es importante, advirtiéndome aquella sobre lectura en donde todo se podría convertir en parte de la identidad (2016: 19).

Pensando en que la dimensión de la identidad, o como nos dice Castoriadis, la dimensión conjuntista-identitaria, es condición para la existencia de una sociedad determinada, es que sigue siendo relevante hablar de las identidades

acústicas en términos de construcción psicosocial, más allá de una perspectiva ontológica tradicional. La potencialidad de oír los sonidos y sus timbres desde la lógica identitaria, cambia el rumbo lógico-ontológico o étnico-cultural tradicional que le precede a la vinculación de la identidad con el sonido y ponen en el campo de lo institucional a las identidades acústicas. A pesar de que “las situaciones auditivas en las que estamos inmersos son fluidas, nómades y transitorias, y, por tanto, implican una reconfiguración de las categorías estáticas heredadas que solía referirse al sonido como sonido puro en sí mismo” (Pisano, 2015: 143), el descartar la dimensión de identidad en el timbre desconoce, al menos, una forma que tienen de operar los sonidos en las diferentes sociedades. Es en este sentido que la apertura hacia el reconocimiento de identidades acústicas como cristalizaciones de los imaginarios sonoros nos permite adentrarnos en los terrenos de lo instituido, des-en-cubriendo la posición que toman los mismos sonidos y sus timbres en una sociedad dada. Ochoa Gautier, de alguna forma, nos alerta sobre esto a partir de los modos de escucha en relación con la dimensión epistemológica y estética de la música y el sonido:

los modos de escucha están determinados por juicios estéticos propios de la cultura de cada escucha. así quien registra y analiza unos cantos, no sólo lo hace desde paradigmas epistemológicos específicos sino desde juicios de valor ligados a su concepción estética de lo sonoro (Ochoa Gautier, en García, 2012: 14).

Es en este sentido que hablamos de institución; son los paradigmas epistemológicos¹² y estéticos los que, por un lado, moldean y posicionan las identidades acústicas y, por otro, median la experiencia auditiva. A fin de cuentas, son estos sistemas de conocimiento establecido -por una comunidad sónica- los que dan forma a un tipo de institucionalidad¹³, pero que a su vez no dejan de ser, en alguna medida, arbitrarios. Lo interesante de todo esto es que en esta dimensión -conjuntista-identitaria nos dirá Castoriadis- podrían emerger los conflictos entre distintas comunidades sónicas a propósito de los sonidos, sus identidades acústicas y sus posiciones -digamos- institucionales, pugnas en donde también emerge una dimensión política. Es en este sentido que destacamos el pensamiento de Rancière en torno a la relación de lo político con el arte; por un lado, emerge la política cuando se produce un quiebre en el orden de dominación, que genera “un reacomodamiento de los lugares que ocupa cada quién y lo que está permitido y prohibido (Capasso, 2018: 218). Por otro lado:

es la distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignaciones de lugares y funciones en relación con un orden social, lo que tienen en común el arte y la política (Rancière 2002). De esta manera, el arte es político en la medida en que, al igual que la política misma, irrumpe en la distribución de lo sensible, generando nuevas

11 «Ahora tengo aquí el recuerdo de mi sueño de la noche anterior; ¿qué me puede mostrar ese recuerdo como rasgos característicos de un ser real?» Ningún filósofo comienza diciendo: “Sea el *Requiem* de Mozart como paradigma del ser: comencemos por esto.” ¿Por qué no podríamos nosotros comenzar postulando un sueño, un poema, una sinfonía como instancias paradigmáticas de la plenitud del ser y considerar el mundo físico como un modo *deficiente* del ser en lugar de ver las cosas de la manera inversa, en lugar de ver el modo de existencia imaginario, es decir humano, un modo de ser deficiente o secundario?» (Castoriadis, 1994: 66)

12 Acustemología es un término acuñado por Steven Feld que propone problematizar el tipo de conocimiento que se construye a partir de nuestra escucha y de significar lo escuchado (Bioletto-Bueno y Burdick, 2019: 105).

13 Es en este mismo sentido que Born nos comenta: “existe una necesidad urgente de realizar más investigaciones tanto sobre la naturaleza enculturada de la experiencia acústica y los entornos acústicos como sobre los mundos sonoros institucionalizados” (2013: 41).

configuraciones de la experiencia sensorial (Capasso, 2018: 218).

Es en este sentido que propuestas como la de agencia sónica *-sonic agency-* de Brandon Labelle (2018) adquieren mucho más fuerza y sentido¹⁴. Entonces, el reconocimiento de la dimensión de identidad de los sonidos nos permitirá adentrarnos en los modos de operación de las identidades acústicas en una dimensión institucional y, a su vez, des-en-cubrirán algunos conflictos que se suscitan a partir del material sonoro fundamental que nos otorga el timbre.

CONCLUSIONES

Según el recorrido de este escrito, se hace plausible hablar sobre identidad acústica dentro del marco de la discusión por el timbre, tomando como base lo planteado por Castoriadis respecto de la creación ontológica que, a través del reconocimiento de la importancia del imaginario -en este caso un 'imaginario' de lo sonoro- en la construcción de la identidad y la introducción de lo arbitrario en la creación como poder al instituye, surge a contrapelo de las lógicas tradicionales de una filosofía que reserva la creación a lo divino -aproximación teológica- o bien son de un carácter lógico-deductivo que no reconoce lo irracional como elemento constitutivo del mundo (2002: 95).

Por supuesto, con este giro, emergen muchas más preguntas que respuestas, por ejemplo, sobre qué significaciones imaginarias sociales delinean cierto tipo de identidad acústica, o qué sucede con lo que excede a la misma y que sí es parte del timbre. Estas son interrogantes que naturalmente emergen al intentar ver -o más bien oír-, pensar y repensar las categorías que históricamente se han llamado 'propias' del sonido. Ahora bien, en el mejor de los casos, estas preguntas se podrán ir resolviendo con el tiempo, generando nuevas significaciones imaginarias sociales, y a su vez remitiendo a nuevas preguntas.

Quizás una de las cosas que se destacan como relevantes al hablar sobre identidades acústicas dice relación con la vinculación a lo histórico social, en específico a la dimensión conjuntista identitaria. Habría que preguntarse cómo y cuándo emergen ciertas identidades acústicas y cuál es lugar que ocupan en estructuras e instituciones que componen esta dimensión. Por otra parte, habría que revisar de qué forma estas identidades acústicas se relacionan, por un lado, con lo institucional y por otro, con otras identidades acústicas. Creo que si bien, no es plausible explicar -nos instruye Castoriadis- de forma acabada la cuestión del timbre y las identidades acústicas, pensar en las formas de relación de éstas últimas, además de las posiciones que toman en una dimensión institucional y más ampliamente en lo histórico-social, puede permitir esbozar estos problemas a modo general.

Así, con este giro permitimos poner en evidencia las formas de relación entre distintas comunidades sónicas que, a partir de la relación con las identidades acústicas, puedan cuestionar, criticar y subvertir aquello que ya se encuentra establecido acerca de la comprensión de la experiencia de la música, los sonidos y sus timbres. Quizás una buena forma de entender lo anterior es visualizar a la academia musical, sobre todo aquella que se encuentra instalada en la institución universitaria, como una parte de esta dimensión conjuntista-identitaria, y por ende también, como parte de lo histórico social. Esto no es un hecho menor ya que las instituciones universitarias en general son el lugar donde actualmente, en mayor grado, se legitiman los conocimientos.

Pienso que todas estas preguntas que emergen en este giro son potencialmente interesantes a propósito de los supuestos epistemológicos y estéticos que cimientan el área de estudio de la música, ya sea desde una perspectiva musicológica, estética, de la composición y la interpretación musical. Ahora bien, eso que nos muestra el

14 "En un mundo dominado por lo visual, ¿podrían las resistencias contemporáneas ser auditivas? Este oportuno e importante libro [...] destaca las cualidades invisibles, disruptivas y afectivas del sonido y pregunta si la naturaleza invisible del sonido puede apoyar una transformación política. En *Sonic Agency*, Brandon LaBelle se propone abordar las crisis sociales y políticas contemporáneas mediante el pensamiento y la imaginación sonoros" ("*Sonic Agency*", 2020).

timbre en exceso y que la identidad acústica puede esbozar -muchas veces de manera vaga-, podría configurar exterioridades antagónicas en forma de sonidos con potencialidades descolonizadoras, pensando específicamente en aquellas músicas que proponen nuevos paisajes sonoros con otros timbres y que abren la posibilidad a la configuración de nuevas identidades acústicas que, de alguna forma, podrían disputar lo ya establecido, instituido, en el área del estudio de la música. Con esto, sospecho que el timbre podría ser el vehículo que nos permita escuchar -en el intento de dejar de ver- estos posibles, nuevos imaginarios sonoros vinculados con ciertos tipos de identidades acústicas, además de poner dentro del paisaje sonoro de las instituciones musicales una potencial capacidad mutante, de remoción, en donde la emergencia de lo político a través de los sonidos sea lo inminente. Por eso, tanto para el estudio de la música como para el estudio del sonido, la categoría y preguntas por la identidad acústica podría ser de suma relevancia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, J. (2019). El concepto de identidad. Una aproximación a la música en América Latina, *Revista Neuma* 1, 36-59.
- BIELETTO-BUENO, N. Y BURDICK, C. (2019). Los sentidos en las artes y sonidos de Chile. Usos del olfato y la escucha para una reescritura histórica de la colonialidad. *Revista Pasado Abierto*, (9), 91 - 122.
- BORN, G. (2013). Introduction - music, sound and space: transformations of public and private experience. En: Born, G. (ed); *Music, sound and space: transformations of public and private experience*. New York: Born, G., 1 - 70
- CAPASSO, V. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de filosofía* (58), 215 - 235.
- CÁRDENAS-SOLER, R. N.; MARTÍNEZ-CHAPARRO, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista de investigación, desarrollo e innovación*, 5 (2), 129-140.
- CASTORIADIS, C. (1994). Lo imaginario: la creación en el dominio históricosocial. En: Castoriadis, C. *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Editorial Gedisa, 64 - 77.
- CASTORIADIS, C. (2002). Imaginario e imaginación en la encrucijada. En: Castoriadis, C. *Figuras de lo impensable*. México: Editions du Seuil, 93 - 113.
- CONTURSI, A. (2015). Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas. *Revista Laocoonte*, 2 (2), 74 - 85.
- FALES, C. (2002). The paradox of Timbre. *Ethnomusicology*, 46 (1), 56-95.
- GARCÍA, M. (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Buenos Aires: Del Sol.
- KIEVMAN, C. (2000). Sound-Color & Visceral Perception: The Historical Ascendancy of Timbre. Recuperado de: https://www.academia.edu/2112469/SOUND-COLOR_and_VISCERAL_PERCEPTION_THE_HISTORICAL_ASCENDANCY_OF_TIMBRE [acceso 02 de febrero de 2020].
- MCADAMS, S. (2004). Analyzing Musical Sound. En: Clarke, E.; Cook, N. (eds); *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Nueva York, 157 - 196.
- MCADAMS, S. (2013). Musical Timbre Perception. En: Deutsch, D. (ed); *The Psychology of Music*. Third Edition. California, 35 - 67.
- LABELLE, B. (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Londres: Goldsmiths Press.
- PISANO, L. (2015). Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo. *Revista Panambí* (1), 129 - 145.
- RANCIÈRE, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- ROCHA, M. (2009). Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico. Recuperado de: <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/composicion/complementarias/Rocha-Estructura.pdf> [acceso 10 de diciembre de 2020].
- SAITTA, C. (2016). El timbre como factor estructurante. Recuperado de: http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2016/09/01.-Carmelo-Saitta_40_2016.pdf [acceso 04 de febrero de 2020].

- SCHAEFFER, P. (2003).** *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Editorial Alianza.
- SCHAFER, M. (1994).** *The soundscape*. Vermont: Knopf, A.
- SONIC AGENCY. (DICIEMBRE, 2020).** Recuperado de : <https://mitpress.mit.edu/books/sonic-agency> [acceso 17 de diciembre de 2020].
- SOLOMOS, M. (1998).** L'Identité du son. Recuperado de: <http://articles.ircam.fr/textes/Solomos98a/> [acceso 15 diciembre de 2020].
- VILLEGAS, D. (2018).** The Matter of Timbre: Listening, Genealogy, Sound. Recuperado de: https://www.academia.edu/38333097/The_Matter_of_Timbre_Listening_Genealogy_Sound [acceso 04 de febrero de 2020].
- WARDEN, N. (2016).** “Ethnomusicology’s “Identity” Problem: The History and Definitions of a Troubled Term in Music Research”. *Revista El oído pensante*. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7509> [acceso 30 de marzo de 2020].
- WESSEL. (1979).** Timbre space as musical control structure. *Computer Music Journal* (3), 44 - 52.
- WOODSIDE, J. (2008).** La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista transcultural de música*. Recuperado de: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular> [acceso 04 de octubre de 2019].