

Sonido, musicología, archivo: tres genealogías (hacia un catálogo de arte sonoro)

Miguel Álvarez-Fernández

Departamento de Arte y Diseño (Universidad Europea de Madrid)
Departamento de Historia del Arte y Musicología (Universidad de Oviedo)

Una ciencia del archivo debe incluir la teoría de esa institucionalización, es decir, de la ley que comienza por inscribirse en ella y, a la vez, del derecho que la autoriza. Ese derecho establece o supone un haz de límites que tienen una historia, una historia deconstruible.

Jacques Derrida, «Mal de archivo. Una impresión freudiana»

En el presente texto rastreamos la génesis histórica de los conceptos de sonido, musicología y archivo, tal y como fueron definidos desde la Modernidad, y nos preguntaremos acerca de sus posibles relaciones con la idea de un catálogo de arte sonoro. Nuestro examen genealógico¹ de los mencionados conceptos intentará, principalmente, identificar qué elementos ideológicos fundamentan las nociones analizadas, en la esperanza de que ello nos pueda proporcionar indicios acerca de sus limitaciones respecto a la posibilidad de fundamentar la reflexión acerca del mencionado catálogo de arte sonoro.

Al referirnos aquí a ideología usamos esta expresión no en un sentido restrictivamente político —como quien habla de «ideología conservadora» o «ideología comunista»—, sino conforme a una acepción más amplia, que aspira a señalar, en términos genéricos, una determinada forma de

organizar las ideas (insistimos, no solamente las ideas políticas, sino más bien nuestras ideas acerca de la realidad y su posible estructuración).²

Desde este punto de vista, lo primero que debemos destacar respecto de las tres categorías que someteremos a estudio (sonido, musicología y archivo) es que se trata de tres genuinas creaciones de la Modernidad, que reflejan la ideología y los rasgos propios de ese momento —o, más bien, ese clima— epistemológico, que es también el de la Ilustración,

.....

2 «Es importante señalar que este concepto de ideología que aquí emplearemos también se opone a los usos más convencionales del término en un aspecto fundamental para los intereses de nuestro análisis: así como la ideología, entendida en el sentido político más habitual de la expresión, presupone una comprensión consciente, completa y definida por parte de su titular (así, quien afirma que su ideología es "comunista", en principio parece saber qué quiere decir con ello), según el uso que aquí proponemos de "ideología" esta se caracteriza por ser algo opaco, apenas discernible por el propio sujeto que encarna esa ideología. Y es que, si nos referimos a la manera en que están organizadas las ideas de ese sujeto, por supuesto no solamente deberemos considerar las ideas que tal persona sabe y reconoce que profesa. Tendremos que admitir, más bien, que algunas de esas ideas (si es que no la mayor parte de ellas) le son desconocidas a él mismo, por radicarse más cerca de un plano inconsciente que de su comprensión consciente, más cerca de lo irracional que de lo racional, y posiblemente más cerca de lo recibido a través de la costumbre, la tradición, lo cotidiano... que de lo adquirido a través de un examen racional, metódico y desapasionado de la realidad». Miguel Álvarez-Fernández: «Música electroacústica y arte sonoro. Perspectivas sobre dos concepciones de la tecnología y sus implicaciones ideológicas y estéticas», comunicación presentada en el XIX Festival Internacional de Música Electroacústica *Punto de Encuentro* (Valencia, 17 de noviembre de 2012), actas actualmente en prensa.

.....

1 «La búsqueda de la procedencia no fundamenta, al contrario: agita lo que se percibía inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido; muestra la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo». Michel Foucault: *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia: Pre-textos, 2004, p. 43.

el del Enciclopedismo, y también el de una confianza optimista y plena en las posibilidades ilimitadas del conocimiento humano.

Acaso una de las manifestaciones más claras de ese espíritu, y de la nueva definición de «conocimiento» que lo acompañó (un conocimiento que se desea ajeno a la metafísica, a la intuición, a la introspección...), radique en la noción de «ciencia» acuñada en este periodo, que claramente perfila los contornos de los conceptos de sonido, musicología y archivo, tal y como aquí quisiéramos problematizarlos.

Es precisamente esa definición científica (esto es, conforme al concepto de ciencia moderna) la que nos interesa analizar aquí en su aplicación al sonido. Siguiendo a Jonathan Sterne en *The Audible Past*, en la Modernidad se establece un concepto de sonido que permite pensar esa realidad de manera radicalmente diferente a como se venía haciendo con anterioridad.³ El sonido, gracias a los desarrollos científicos de figuras como el físico Ernst Chladni (1756-1827), el doctor Jean-Marc Gaspard Itard (1774-1838), los anatomistas y fisiólogos Charles Bell (1774-1842) y Johannes Müller (1801- 1858) o el también médico y físico Hermann von Helmholtz (1821-1894), entre muchos otros, pudo concebirse por primera vez como algo diferente y netamente separado de otras categorías, abstractas e idealizadas, como la música o la voz.⁴

.....

3 «Una serie de conjunciones entre ideas, instituciones y prácticas hicieron el mundo audible de nuevas maneras y pusieron en valor nuevas construcciones de la audición y la escucha. Entre, aproximadamente, 1750 y 1925, el sonido en sí mismo se convirtió en un objeto y dominio de pensamiento y práctica, mientras que antes había sido conceptualizado en términos de instancias idealizadas particulares, como la voz o la música. La audición fue reconstruida como un proceso fisiológico, una forma de receptividad y una capacidad basándose en la física, en la biología y en la mecánica. A través de técnicas de escucha, la gente dominó, modificó y reformó sus capacidades de percepción auditiva al servicio de la racionalidad». Jonathan Sterne: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham-Londres: Duke University Press, 2003, p. 2.

4 Como el propio Sterne no deja de recordarnos a lo largo de la obra citada, es muy complejo para nosotros, hoy, no dar por sentadas —o por obvias— estas diferencias conceptuales, si bien solamente mediante ese esfuerzo podemos alcanzar a comprender, y a ponderar en su justo término las aportaciones de autores como los mencionados.

Esos desarrollos en campos como la fisiología o la física acústica purgaron la noción de sonido de múltiples componentes procedentes de otros campos del saber (en cuyas respectivas genealogías se entreveraba lo musical, lo teológico, lo social, lo económico, etc.), hasta reducirlo —en la pretensión de objetividad característica de cualquier afán científico moderno— a una materialidad física, mensurable, cuantificable⁵ y ajena a cualquier veleidad estética o metafísica.

La importancia de recordar aquí tan radicales transformaciones en el concepto de sonido como las que aparejó la Modernidad se hace patente al analizar estrecha la relación entre esos avances teóricos y el desarrollo inicial de las tecnologías de grabación y reproducción sonora. Siguiendo de nuevo las tesis de Sterne, aquellos representan las condiciones de posibilidad de estas; es decir, no podría haberse imaginado la fonografía (tal y como esta se desarrolla a partir del último cuarto del siglo XIX⁶) sino a partir del concepto de sonido que nos ofrece la ciencia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Será más adelante cuando debamos preguntarnos acerca de las posibles (o imposibles) relaciones entre esa fonografía heredera de la comprensión moderna del sonido y el propósito de archivar producciones culturales susceptibles de ser clasificadas bajo el epígrafe de arte sonoro. Antes de ello es conveniente llamar la atención sobre otro fenómeno histórico coincidente en el tiempo con ese proceso de definición científica del sonido, pero en cierto

.....

5 También podría incorporarse el adjetivo «visible» a este listado, pero las limitaciones de este texto impiden examinar adecuadamente las implicaciones de semejante adición. Remitimos, a este respecto, a la reciente publicación de Patrick Feaster: *Pictures of Sound*, Atlanta: Dust-to-Digital, 2012.

6 Podemos recuperar aquí la aproximación al concepto de fonografía empleado por el teórico Douglas Kahn: «Por *fonografía*, en este contexto, me refiero al fonógrafo como instrumento tecnológico para la grabación y reproducción del sonido (incluyendo también las prácticas fonoautográficas y de visualización sonora que precedieron o se desarrollaron en paralelo a las invenciones de Charles Cros y Thomas Alva Edison, así como los desarrollos de este último relacionados con el sonido óptico para cine, etcétera) y también a la fonografía como un emblema del cambio dramático en las ideas sobre el sonido, la aurialidad y la realidad que se produjo en aquel tiempo», Douglas Kahn: *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1999, p. 70.

sentido opuesto a él. Nos referimos a la aparición de la musicología, de nuevo en el sentido más científico —es decir, el sentido más próximo al concepto de Modernidad— del término.

El establecimiento científico de la musicología a través del siglo XIX puede interpretarse, según anticipábamos, como un acontecimiento paradójicamente contrario a la elaboración del concepto moderno de sonido. Ambos procesos históricos tienen en común el mismo sustrato epistemológico que venimos describiendo: la búsqueda racional de un objeto material de conocimiento susceptible de aprehensión científica. La musicología necesitaba —para poder parangonarse con las otras disciplinas que alcanzaban ese estatus dentro del contexto positivista característico de la época— de un objeto de estudio claramente discernible, objetivable, y tan mensurable y cuantificable como resultara posible. Desde luego, la volatilidad del sonido, su carácter necesariamente efímero y transitorio y su difícil aprehensión en tanto que objeto de análisis científico alejaban mucho esta noción de los intereses y necesidades de la naciente musicología.⁷

A esos problemas debieron enfrentarse, en la Alemania de finales del siglo XIX, figuras cruciales como Friedrich Chrysander (1826-1901), Philipp Spitta (1841-1894) o Guido Adler (1855-1941) cuando definieron las líneas maestras de la musicología, entendida como una ciencia moderna. Y la forma de salvar esas dificultades en una época en la que aún no resultaba posible trabajar con grabaciones sonoras fue evidente para aquellos musicólogos pioneros: la partitura sería su principal objeto de estudio. Esos documentos (tangibles, y muy similares a los que los filólogos habían incorporado a su ya modernizada ciencia) permitirían conocer la música de diferentes épocas, y su análisis sería la principal metodología de la nueva ciencia musicológica. Algunas consecuencias de este fenómeno histórico se han proyectado hasta nuestros días:

.....

7 Solamente nos cabe ejercitar la imaginación para suponer cómo podría haberse desarrollado la ciencia musicológica si la fonografía hubiese florecido más rápidamente, ofreciendo la posibilidad de que los musicólogos tomaran como su objeto de estudio principal (acaso podríamos emplear aquí, provocativamente, el adjetivo «natural») el fonograma, en lugar de la partitura.

Las decisiones de aquellos musicólogos decimonónicos alemanes, tan comprensibles dentro del contexto positivista de su época, transformaron la forma de estudiar (y relacionarnos con) lo musical. Así, por ejemplo, aspectos como la improvisación, que había desempeñado un papel fundamental en la formación y la actividad de cualquier músico —pero que, por definición, se oponía a la propia idea de partitura—, perdieron gran parte de su importancia. Y, más allá aún, aquellas decisiones también transformaron nuestras propias ideas acerca de la música, fortaleciendo un determinado concepto de «obra» (como algo acabado y fijado a través de la escritura) y de «autor» (frente a otras concepciones anteriores, más abiertas y flexibles), y restándole importancia a otras dimensiones de lo musical —imposibles de capturar o reflejar en una partitura— que hoy denominaríamos performativas.⁸

Para profundizar en la última categoría que la triada mencionada en el título de estas páginas prometía examinar puede resultarnos muy útil el texto «Mal de archivo. Una impresión freudiana», donde Jacques Derrida escribe: «Exterioridad de un lugar, puesta en obra topográfica de una técnica de consignación, constitución de una instancia y de un *lugar de autoridad* [el arconte, el *arkhefon*, es decir, frecuentemente el Estado, e incluso un Estado patriárquico o fratriárquico], tal sería la condición del archivo».⁹ La referencia al Estado es fundamental desde el punto de vista de nuestro análisis, pues también podemos caracterizar esa configuración política como una de las realizaciones más evidentes de la ideología moderna, tal y como esta se ha perfilado en las páginas anteriores.

.....

8 Miguel Álvarez-Fernández, «Mapas y territorios, partituras y sonidos, medios y materiales. Apuntes genealógicos en torno a la idea de un archivo de arte [sonoro] múltiple», en *Actas del I Foro de Arte Múltiple (Estampa, Feria de Madrid IFEMA, 20-23 de octubre de 2011)*, pp. 169-174, p. 171.

9 El texto procede de una conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 en un coloquio internacional titulado *Memory: The Question of Archives*, y organizado por iniciativa de René Major y Elisabeth Roudinesco, bajo los auspicios de la Société internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse, del Freud Museum y del Courtauld Institute of Art. Nosotros seguiremos la traducción de Paco Vidarte procedente de la edición digital de *Derrida en castellano*, disponible en <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>>.

Las aspiraciones hacia la racionalidad, la objetividad y —como resultado de ellas— el alejamiento de la superstición religiosa encuentran en el Estado moderno un ejemplo político tan claro como el paradigma representado por la ciencia moderna en el plano epistemológico.

Ciertamente, el archivo —como también, desde luego, el sonido, y la teoría o el estudio musicales— tiene una larga pre-historia anterior a esa encarnación moderna en la que nos estamos deteniendo. El propio Derrida repasa la genealogía del término desde sus orígenes griegos en el texto que nos sirve de referencia,¹⁰ aunque aquí nos resultan de especial ayuda sus reflexiones acerca de los dos principios que, según el pensador de origen argelino, se coordinan desde el archivo:

No comencemos por el comienzo, ni siquiera por el archivo. Sino por la palabra «archivo» —y por el archivo de una palabra tan familiar—. *Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan —principio físico, histórico u ontológico—, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado —principio nomológico—.

El término «principio» se nos presenta reiteradamente al referirnos al carácter fundacional y normativo del archivo, pero —desde la perspectiva general de nuestro análisis— también puede atribuirse ese doble carácter a los otros dos conceptos anteriormente presentados: el sonido (en su acepción moderna) y la ciencia musicológica (desde que

10 «El sentido de "archivo", su solo sentido, le viene del *arkheion* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los *arcontes*, los que mandaban. A los ciudadanos que ostentaban y significaban de este modo el poder político se les reconocía el derecho de hacer o de representar la ley. Habida cuenta de su autoridad públicamente así reconocida, es en su casa entonces, en *ese lugar* que es su casa (casa privada, casa familiar o casa oficial), donde se depositan los documentos oficiales. Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos». Jacques Derrida, *op. cit.*

recibe ese nombre) inauguran, respectivamente, nuevos estatutos físicos, históricos y ontológicos, y también representan «lugares desde los cuales el *orden* es dado». El orden de lo sonoro y el orden de lo musicológico. Órdenes que, desde luego, podemos describir como científicos, pero que haremos mejor en calificar de ideológicos, si es que aspiramos a captar las implicaciones que, para los fines de este trabajo, más nos interesan.

Pues, si parece demostrado que la Modernidad nos ofrece una nueva definición de sonido, así como de musicología, solo hace falta continuar el impulso derridiano hacia lo etimológico para recordar que el verbo *definir* nos remite no hacia los principios sino hacia los fines, es decir, nos impone la fijación de los límites de un concepto (o, en su caso, de una práctica). Así, la Modernidad nos indica qué es, efectivamente, un sonido, pero sobre todo nos deja claro qué no es un sonido; lo mismo puede aplicarse a la musicología, que —como se ha mostrado— en el periodo de su génesis moderna (que es también la de una nueva definición de música) debió dejar de lado, o atrás, numerosos aspectos, prácticas, conceptos... anteriormente considerados musicales.

El problema relativo a las definiciones, al igual que el recuerdo del planteamiento derridiano respecto a los principios fundadores del archivo, debe acompañarnos ya desde una primera aproximación a los problemas propios de la concepción de un catálogo de arte sonoro. Pero acaso convenga, antes de ello, explicitar la relación entre las tres nociones hasta ahora examinadas (sonido, musicología, archivo) y la mera idea de un catálogo de arte sonoro.

La dependencia entre las nociones de archivo y catálogo es tan intensa como sutil (o hasta invisible) pueda parecernos la correspondencia entre ambos conceptos. Ciertamente, un catálogo puede referirse a libros, documentos, personas, objetos, etc. que no estén físicamente reunidos en un archivo. Pero, desde la noción moderna de archivo en la que aquí queremos insistir, la mera concepción mental de cualquier catálogo presupone la *posibilidad* de un archivo que recoja esos elementos catalogados. Y si ello puede sorprender a quien haya leído en nuestra enumeración de posibles elementos

susceptibles de catalogación¹¹ la palabra «personas», simplemente debemos recordar las enseñanzas de Michel Foucault —maestro en el desvelamiento de la ideología de la Modernidad— respecto a la fundación, precisamente en nuestro periodo de referencia, de archivos humanos como la prisión, el manicomio, el hospital o la escuela pública, todos ellos redefinidos durante los siglos XVIII y XIX hasta asumir —con muy ligeras variaciones— su fisonomía ideológica actual.

Si estos ejemplos de archivística biopolítica (que, desde luego, se extienden y penetran sutilmente hasta nuestras huellas dactilares, a través de las carteras en las que guardamos nuestros documentos de identidad¹²) nos enseñan algo, es que para la ideología moderna todo es susceptible de catalogación, pues sus pretensiones de universalidad y su capacidad de objetivación (también aplicada a aquello que podría considerarse como eminentemente subjetivo) son idénticas a las de la ciencia con la que comparte el adjetivo de moderna.

Al hablar, por otro lado, acerca de la relación entre sonido y arte sonoro, debemos recordar la apelación a ese «orden de lo sonoro» aludido unas líneas más arriba, y plantearnos si la categoría estética del arte sonoro se ajusta adecuadamente a ese orden. Podemos reformular así la pregunta: ¿«Suenan» el arte sonoro de la misma forma que afirmamos que «suenan» el sonido, ese sonido «científico» surgido en la Modernidad? Si esto fuera así, posiblemente deberíamos pensar que el registro fonográfico (considerando la fonografía, con Jonathan Sterne, como la perfecta plasmación tecnológica de la noción moderna de sonido) es el medio idóneo para archivar cualquier sonido —y, por extensión, los sonidos del arte sonoro—.

.....

11 Que, de hecho, hemos tomado de la definición de «catálogo» del DRAE, en su vigésima segunda edición.

12 Fue precisamente en la Francia del siglo XVIII donde surgieron las primeras cédulas de identificación que, una vez más, podemos adjetivar como modernas. Inicialmente destinadas a las *classes dangereuses* (vagabundos y mendigos), eran controladas por la *maréchaussée*, antes de que esta institución fuese rebautizada en 1791 como *Gendarmerie nationale* (véase, a este respecto, J.P. Gutton: *L'État et la mendicité dans la première moitié du XVIIIe siècle: Auvergne, Beaujolais, Forez, Lyonnais*, Saint Étienne: Institut d'études foréziennes, 1973).

En este punto la propia genealogía del arte sonoro parece desmentir esa hipótesis, al menos si acudimos a algunos de los relatos más establecidos, como por ejemplo los que presentan como un posible momento originario para el arte sonoro el concierto celebrado la tarde del 29 de agosto de 1952 en Woodstock, Nueva York, donde el pianista David Tudor presentó por vez primera en público la composición *4'33''*, de John Cage. Esta obra (que solo erróneamente podemos adjetivar como «silenciosa») efectivamente nos invita a cuestionar la separación entre las categorías de «música» y «sonido» con la misma gravedad, al menos, con la que nos obligó a hacerlo, en su momento, la aparición del moderno concepto de sonido.

No es irrelevante que podamos considerar una obra que «no suena» como la fundación del llamado «arte sonoro». ¹³ Y cabe preguntarse, en este punto, si la expresión española «arte sonoro» debe considerarse una traducción apropiada de los términos *sound art*, *Klangkunst*, etc., o si —más bien— habría sido preferible emplear la fórmula «arte sonido», por ejemplo. Y es que el adjetivo «sonoro», que conforme al DRAE alude a algo «que suena o puede sonar», ciertamente configura la expectativa de un «arte que suena (o puede sonar)», lo que es esencialmente distinto de un «arte [del] sonido» (pues en este último caso el sonido puede, por ejemplo —y para no alejarnos de ese momento fundacional representado por *4'33''*— manifestarse precisamente como una ausencia).

.....

13 Hegarty también ubica en el *4'33''* cageano uno de los estadios fundamentales de su principal objeto de estudio: «El ruido tiene una historia. El ruido no acontece aisladamente, sino en una relación diferencial respecto a la sociedad, al sonido y a la música. Contra el telón de fondo de las nociones acerca de la música y su emplazamiento propias de la Ilustración, y luego del Romanticismo, el pensamiento musical modernista [*modernist thought about music*] intenta expandirse, dirigiéndose hacia el mundo del sonido y hacia la interacción humana con (y la construcción de) ese mundo. El primer momento clave tiene lugar con el Futurismo. [...] el siguiente momento canónico en el pensamiento del ruido es el silencio, bajo la forma de la pieza de Cage *4'33''*, inspirada por una visita a la cámara anecoica». Paul Hegarty: *Noise/Music. A History*, Nueva York-Londres: Continuum, 2008, p. 5. Más adelante, en ese mismo texto, leemos: «El arte sonoro toma su impulso a partir de Cage y Fluxus», *ibid.*, p. 113 — véase también, en este mismo sentido, *ibid.*, p. 171—.

En este mismo sentido, parece importante recordar aquí que una de las más destacadas y trascendentes aportaciones teóricas al campo del arte sonoro de los últimos años, el libro de Seth Kim-Cohen publicado por Continuum en 2009, lleva por título *En el parpadear de un oído. Hacia un arte sónico no-coclear* [*In the Blink of an Ear. Towards a Non-Cochlear Sonic Art*], lo que de nuevo nos remite a una oposición entre ese concepto positivo de sonido propio de la Modernidad y lo que, también según Kim-Cohen, puede considerarse como el objeto estético del arte sonoro.¹⁴

Ese arte sonoro que no necesariamente atraviesa la cóclea —o caracol, como en nuestro idioma se ha denominado tradicionalmente a la cavidad del laberinto del oído que en los mamíferos presenta la forma de un conducto arrollado en espiral—, es decir, que no necesariamente tiene sustancia física o material, que no necesariamente resulta perceptible a través del sentido del oído, nos hace pensar en el concepto de auralidad que Douglas Kahn definió así en otro texto señero en la reflexión teórica sobre el arte sonoro, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts* (publicado por MIT Press ya en 1999):

sonidos, voces y la auralidad [*aurality*] —todo lo que pueda incluir o conectarse con los fenómenos auditivos, bien en forma de eventos sonoros o audibles, o de ideas sobre el sonido y la escucha; sonidos efectivamente escuchados o escuchados a través del mito, la idea o la implicación; sonidos escuchados por todos o imaginados por una sola persona; o sonidos fundidos con otras percepciones sensoriales—. ¹⁵

.....

14 En las primeras páginas de este texto podemos leer el propósito de Kim-Cohen en este trabajo: «Existe un acuerdo tanto entre los practicantes como entre los teóricos acerca de que el sonido sabe lo que es: el sonido es sonido. Intentaré vencer esta resistencia prestando atención a trabajos e ideas obstinadamente recibidas en el espacio insostenible del oído parpadeante. El propósito es reescucharlas, repensarlas, reexperimentarlas partiendo de una perspectiva no esencialista desde la cual la idea del *sonido-en-sí-mismo* es literalmente impensable. Frente a la autoconfianza del sonido —la confianza en la constitución del yo sonoro— propongo repensar las definiciones, reinscribir las fronteras, reimaginar la ontología: un giro conceptual hacia un arte sónico no-coclear [*la non-cochlear sonic art*]». Seth Kim-Cohen: *In the Blink of an Ear. Towards a Non-Cochlear Sonic Art*, Nueva York-Londres: Continuum, 2009, p. XX.

15 Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), p. 3.

Todos estos indicios acerca de cómo el pensamiento estético propio del arte sonoro ha rebasado las delimitaciones impuestas por la definición moderna de sonido (ese «sonido-en-sí» al que se refiere Kim Cohen) no solamente nos confirman la inoperatividad funcional de esa categoría —la de sonido— a la hora de fundamentar conceptualmente un catálogo de arte sonoro; también atestiguan una similar insuficiencia por parte de la musicología (entendida, de nuevo, en su estricta definición moderna) para convertirse en la ciencia auxiliar que oriente o guíe la reflexión acerca de ese catálogo, al que las partituras resultan tan ajenas, al menos, como los registros fonográficos.¹⁶

¿Cómo pensar, pues, un catálogo de arte sonoro? Nuestra respuesta pasa por transformar la pregunta, y sustituir ese «cómo» por un «desde dónde», para así examinar por qué surge —aquí y ahora, y no antes ni después, ni en otro lugar— la necesidad (o, al menos, la pregunta acerca) de ese catálogo. Derrida nos recuerda que «la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento».¹⁷ ¿Estamos ante la necesidad de producir acontecimientos relacionados con el arte sonoro, de darnos una historia que se componga a través de esos acontecimientos, que nos sirva como aval para el porvenir?¹⁸ En otro

.....

16 De nuevo la figura de Cage se torna fundamental como eje del proceso que revela el agotamiento de las definiciones de música y musicología forjadas en la Modernidad y su incapacidad para proyectarse hacia las nuevas realidades estéticas propias del pensamiento musical de las últimas décadas: «Al reimaginar la música como sonido organizado, John Cage altera los parámetros de lo que puede ser considerado musical, y también transforma el rol del músico. [...] La habilidad musical se minimiza, pero por supuesto hay otras habilidades implicadas. Cage desplaza la ubicación de esas habilidades desde las manos hacia la mente (tal y como hacen los artistas conceptuales). [...] Lo no-musical se ha convertido en musical, el no-músico en músico». Paul Hegarty, op. cit., p. 91.

17 Jacques Derrida, op. cit., ibid.

18 «Esta técnica archivadora ha regido aquello que en el pasado mismo instituí y constituía lo que fuera como anticipación del porvenir. Y como empeño imposible. El archivo ha sido siempre un *aval* y como todo *aval*, un *aval* de porvenir. Más trivialmente: no se vive de la misma manera lo que ya no se archiva de la misma manera. El sentido archivable se deja asimismo, y por adelantado, co-determinar por la estructura archivante» (ibid.).

pasaje del mismo texto, Derrida escribe: «Ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria».¹⁹ Quizás esa anti-memoria que es el archivo —siempre según Derrida— deba surgir, pues, cuando la (otra) memoria desfallece... y aquí, al referirnos al arte sonoro, hasta podríamos llevar (posiblemente en contra de los propósitos y deseos derridianos) la expresión hacia su literalidad: en 2009 falleció Max Neuhaus, nacido en 1939, a quien a menudo se le atribuye haber empleado por vez primera la expresión *sound art*. A su misma generación pertenecen muchos de los artistas considerados pioneros en la práctica del arte sonoro, cuya desaparición —y el consiguiente desfallecimiento de su memoria— cabe esperar en el porvenir más inmediato.²⁰

Estas miradas hacia el pasado, hacia esos pioneros que desaparecen, son en realidad miradas hacia el futuro, hacia un lugar en el que ellos ya no estarán. Miradas que se lanzan desde el presente —desde un muy determinado presente—, que responden con un contenido preciso a la pregunta antes formulada, a ese «¿desde dónde?» que es también un «¿desde cuándo?», es decir, desde (o en) qué momento particular lanzamos nuestra mirada —nuestra escucha— hacia la idea de un catálogo de arte sonoro.

Pero acaso nuestras preguntas (o nuestros deseos) acerca de ese catálogo de arte sonoro no surjan solamente del desfallecimiento de esas memorias pioneras, sino también del desfallecimiento de otras memorias, precisamente las de aquellas categorías (sonido, musicología, archivo...) que sabemos y sentimos que desaparecen, que se agotan, que no nos sirven. También nuestro tiempo —el de hoy— es el

.....

19 *Ibíd.*

20 «la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la *pulsión de archivo*. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, el *mal de archivo*. Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finitud o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción» (*ibíd.*).

de categorías que mueren o, más precisamente, el de la constatación (general, pública, y hasta masiva) de que esas categorías (éticas, políticas, epistemológicas...) desfallecen. Por eso resulta tan valioso repensar el archivo, tal y como proponía Derrida en 1994:

Tanto la palabra como la noción de archivo parecen, en primer lugar, ciertamente, señalar hacia el pasado, remitir a los indicios de la memoria consignada, recordar la fidelidad de la tradición. Ahora bien, si hemos intentado subrayar este pasado desde el inicio de estas cuestiones es también para indicar la vía de una problemática distinta. Al igual o más que una cosa del pasado, antes que ella incluso, el archivo debería *poner en tela de juicio* la venida del porvenir. Y si todavía no disponemos de un concepto fiable, unificado, dado, del archivo, sin duda no es que haya ahí una insuficiencia puramente conceptual, teórica, epistemológica, en el orden de disciplinas múltiples y específicas; no es quizá por falta de una elucidación suficiente en algunos ámbitos circunscritos: arqueología, documentografía, bibliografía, filología, historiografía.²¹

«El archivo debería *poner en tela de juicio* la venida del porvenir». Y, al mismo tiempo, ese archivo nos invita hacia el porvenir, nos atrae, nos conduce hacia él, tal y como la musicología (precisamente en virtud de su carácter moderno, es decir, dialéctico, crítico) nos ha guiado hacia su propio acabamiento. Ha puesto en tela de juicio el propio contenido de la musicología, hasta hacerlo desfallecer.

Lo más necesario, pues, para fundar un catálogo de arte sonoro, es la confianza en que tal empresa fracasará —quizá—, pero en ese proceso nos dará pistas acerca de quiénes somos (quiénes éramos), y por qué iniciamos (hoy, aquí) ese proyecto:

Es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca. Una mesianicidad espectral trabaja el concepto de

.....

21 *Ibíd.*

archivo y lo vincula, como la religión, como la historia, como la ciencia misma, con una experiencia muy singular de la promesa.²²

«Como la ciencia misma», escribe Derrida. Y es que, ciertamente, al hablar de la confianza necesaria para hacer(nos) la promesa del archivo, paradójicamente (o no) debemos recuperar ese optimismo al que nos referíamos al hablar de la Modernidad —del siempre inacabado proyecto moderno— en los primeros párrafos de este texto. El optimismo de las ciencias que, en su día, definieron el sonido, el de la musicología, y el de todas las demás creaciones de la Modernidad que han desfilado por estas páginas... incluyendo también al Estado, que forzosamente —y al igual que la musicología, el sonido y el archivo— habrá de redefinirse, siquiera para seguir cumpliendo sus cometidos originales: «Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación».²³

Las últimas preguntas, a las que no podemos dar respuesta aquí y ahora —pues, en realidad, nunca hay ni habrá tiempo ni espacio para ello—, concierne a cómo redefinir esas categorías cuya genealogía hemos intentado recordar. Ignoramos si esa otra musicología, necesaria para acometer el proyecto que aquí se plantea, debería mantener siquiera ese mismo nombre,²⁴ y si la sustitución del concepto de «sonido» por el de «auralidad» facilitará esa necesaria redefinición. Según Derrida —nosotros, en este punto, no estamos tan seguros—, la noción y estructura del archivo puede, o más bien debe, considerarse autónoma respecto a todas estas posibles

transformaciones.²⁵ En cualquier caso, a partir (es decir, desde) todas estas reflexiones, solamente podemos animar al lector arconte a hacer realidad eso que, con Derrida, hemos denominado, a la vez, una promesa y una responsabilidad:

El primero, *el archi-ejemplo*, nos muestra el deseo de un admirable historiador que quiere en suma ser el primer archivero, el primero en descubrir el archivo, el arqueólogo y quizás el arconte del archivo. El primer archivero instituye el archivo como debe ser, es decir, no sólo exhibiendo el documento, sino *estableciéndolo*. Lo lee, lo interpreta, lo clasifica.²⁶

.....

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 En otro intento de responder a la pregunta sobre «desde cuándo» nos planteamos emprender un catálogo de arte sonoro —es decir, de preguntarnos por nuestro hoy—, cabe apuntar que a finales de 2012 la prestigiosa editorial Routledge ha publicado *The Sound Studies Reader*, una sólida compilación editada por Jonathan Sterne (autor de *The Audible Past*, obra mencionada en las primeras páginas de nuestro texto). Las reflexiones terminológicas planteadas por Sterne en la introducción a esta antología aportan numerosas claves acerca de la conveniencia de encontrar otros marcos académicos desde los que plantear reflexiones, y conducir investigaciones, como las aquí descritas.

.....

25 «Una ciencia, una filosofía, una teoría, un teorema, en la estructura clásica de su concepto, son o deberían ser *intrínsecamente* independientes del archivo singular de su historia. Ya se sabe que estas cosas (la ciencia, la filosofía, la teoría, etc.) tienen una historia, una historia rica y compleja que las porta y las produce de mil maneras. Ya se sabe que, de formas diversas y complicadas, los nombres propios y las firmas cuentan. Pero la estructura del enunciado teórico, filosófico, científico, incluso cuando concierne a la historia, no tiene, no debe tener en principio una necesidad intrínseca y esencial del archivo ni de lo que vincula al archivo bajo todas sus formas a lo que es nombre propio o cuerpo propio, filiación (familiar o nacional), alianzas, secretos. En todo caso no tiene una necesidad tal de ello en su relación o en su pretensión de verdad —en el sentido clásico de este término—. Jacques Derrida, *ibid.*

26 *Ibid.*