

USTED ESTÁ AQUÍ

José Luis Espejo Díaz

Investigador independiente

Resumen

Este artículo habla de la escucha en tres contextos: un auditorio, un museo y el espacio entre ambos. En él se trata de demostrar de qué forma el auditorio, como dispositivo arquitectónico, participa de una interiorización de determinados imperativos estéticos y sociales, de la misma manera en que lo hace el hospital y el museo. Por otra parte busca presentar alternativas a las dinámicas de atención y separación impuestas por dicho dispositivo buscando soluciones tanto dentro del terreno artístico como del cotidiano.

Palabras clave: RESONANCIA; MOVIMIENTO; ATENCIÓN; RUIDO; ESPACIO

YOU ARE HERE

Abstract

This article talks about listening in three contexts: an auditorium, a museum and the space between them. The text shows in one hand the auditorium, as an architectural device, capable of an internalization of aesthetic and social imperatives in the same way it does the hospital and the museum. On the other hand seeks to present alternatives to the dynamics of attention and separation imposed by the device seeking solutions both in the artistic field and the daily life.

Keywords: RESONANCE; MOVEMENT; ATTENTION; SOUND; SPACE

.....
Espejo, José Luis. 2015. "Usted está aquí". *AusArt* 3 (2): 31-44. DOI:
10.1387/ausart.15930

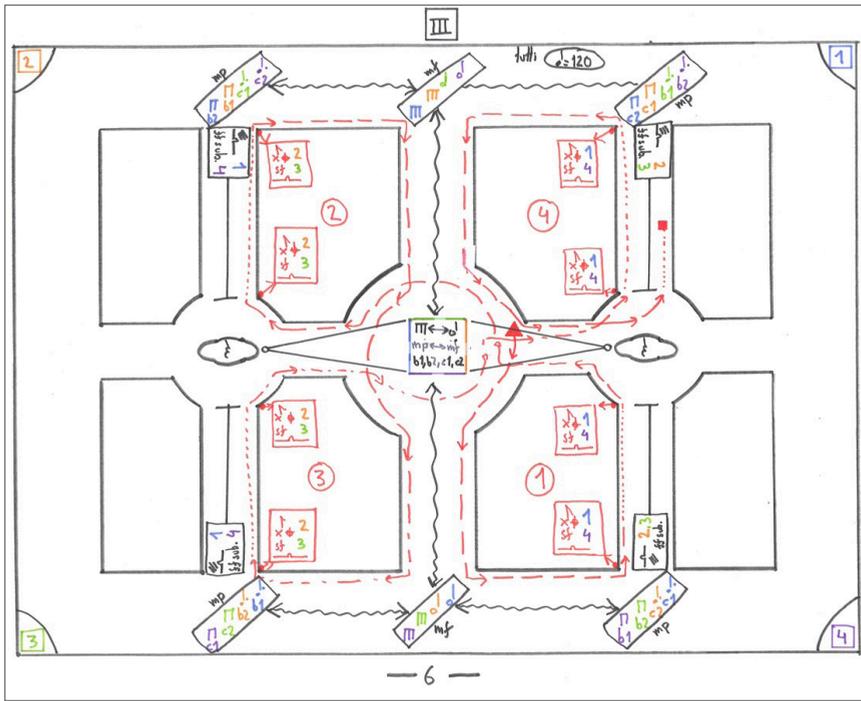
INTRODUCCIÓN

Quien busque en este texto una metodología académica coherente quedará desilusionado o, más bien, encontrará una farsa. Para hablar de nuestra escucha en relación al espacio, son ineludibles las experiencias; de ahí que en este artículo se usen indiferentemente referencias teóricas y experiencias personales. Al fin y al cabo, para el tema que se viene a comentar, quizá esa permeabilidad sea necesaria.

RESONANCIA

Resonancia es el título de un ciclo de conciertos para lugar específico en el que trabajé que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid entre el 20 de mayo y el 24 de junio de 2015. El ciclo consistió en seis intervenciones en distintas localizaciones del edificio Sabatini del mismo museo. Comenzó con un Taller a cargo de Mattin y una *Performance colectiva para bóvedas y voces* (Mattin, en colaboración con Maite Barreras, Susana Carmona, Rubén Coll, Fátima Cue, Julie Mathieu, Julián Mayorga, Jorge Ocasio Colón y Marta Sainz) (img. 2), *Dos conciertos simultáneos para dos escaleras, farfulleos y tarabillas* por parte de Jean-Luc Guionnet y Artur Vidal, *Un Concierto para un patio, una sala, 1/2 litro de jabón líquido, agua, 248 globos, grifos y etcéteras* de Alex Mendizabal, la pieza de Eliane Radigue *Occam I* interpretada por Rhodri Davies, la *Performance para palmas y sala* de Itziar Okariz y *mobile. Obra para percusión y caminante* de Alberto Bernal (con Neopercusión) que tuvo lugar en el Jardín (img. 1).

El lugar para el que se había concebido el ciclo, el Edificio Sabatini del Museo Reina Sofía, fue en su día Hospital General de Madrid, diseñado por Herosilla por encargo de Fernando VI, quedó inacabado y fue concluido por Francisco Sabatini. En su momento fue considerado un edificio de avanzada excelencia dado que se adaptaba perfectamente a sus funciones, esto es, por ejemplo, al movimiento rápido en su interior que otorgaban las escaleras, a la separación entre géneros y a la ventilación de las estancias de los enfermos para evitar infecciones¹. Todo esto lo convierte en lo que se ha definido como arquitectura disciplinaria o dispositivo, capaz de moldear la subjetividad, identidad e incluso los cuerpos que cobija².



IMG 1 Bernal, Alberto. 24 de junio de 2015. *mobile* Obra para jardín, caminante y percusión en movimiento. Encargo para Resonancia. Museo Reina Sofía. Madrid

El ciclo partía de esta circunstancia para analizar la resonancia de este antiguo dispositivo evitando premeditadamente el uso del auditorio, que, como se trata de demostrar en este artículo, también participa de una interiorización de determinados imperativos estéticos y sociales. Esta operación se completaba al pensar las intervenciones dentro de un museo, que como el hospital y el auditorio, también funciona como institución disciplinaria. Así pues, se trató de pensar el edificio en sus distintas dimensiones institucionales, desde una de las propiedades del sonido que el auditorio moderno ha tratado de evitar: la reverberación o resonancia.



IMG.2 De izquierda a derecha Marta Sainz, Maitte Barreras, Mattin y Ruben Coll durante el taller 19 mayo 2015. En la Real Academia de las Artes de San Fernando, buscando posibles marcas realizadas por los dementes reclusos en el San Jerónimo de El Greco que, según una noticia del periódico ABC de 1931, el Dr Marañón encontró en esa misma sala cuando el edificio era Hospital General.

LUZ Y REVERBERACIÓN

En las mismas fechas en que preparaba en ciclo trabajaba para una subcontrata del INAEM como técnico de escenario en el Auditorio Nacional de Madrid. En junio de 2015 Jordi Savall realizó un solo de *viola da gamba* en la sala de cámara del mismo auditorio e interpretó las piezas con una lámpara de pie en lugar de con la iluminación propia del escenario. Sentado entre bambalinas, pensaba en este uso expresivo de la luz, en cómo se relaciona con los criterios historicistas de Savall, dado que, en su día, no habría espacios tan potentemente iluminados o con semejante contraste entre quién toca y quién escucha.



IMG. 3 Guardi Francesco. 1782 *Concierto de gala en Venecia*. Óleo sobre lienzo. Bayerische Staatgemal-desmmlungen Alte Pinakothek. Múnich.

Al mirar *Concierto de gala en Venecia* pintado por Guardi no se ven luces potentes y focalizadas (img. 3), sino que se puede apreciar cómo las personas comparten un espacio iluminado, cómo la arquitectura está pensada para que se puedan mirar, vigilarse incluso, y cómo con ello podemos imaginar que, aunque regidos por los estrictos modales que uno siempre le supone a

la aristocracia barroca, la atención de esta asistencia sería algo más relajada y discontinua. Esa lámpara buscaba romper la estructura visual del auditorio en la que el músico está dramáticamente separado del que escucha. Quizá el deseo explícito de tocar con una lámpara de pie, que iluminaba apenas las fotocopias de códices con las que interpretaba piezas barrocas, sugería la oscuridad que necesita la escucha meditativa, mística, ciega. Se dice que “desde tiempos muy lejanos (era) muy común entre los adivinos, los poetas y los músicos la condición de ciegos, ya que su visión no se produce en la fisicidad de la naturaleza sino en la percepción de lo incorpóreo y lo invisible”, que la música despierta “un ojo interior³” (img. 4).

Todo ello recuerda a la escucha ciega de Francisco López (Champ Libre 2006) y los términos en los que éste habla de una escucha espiritual, al “interior”, sin aspectos “exteriores” del sonido⁴. López incluso había desarrollado una pieza con el nombre de Blind City, donde los asistentes caminaban por la ciudad con los ojos tapados, guiados por una persona ciega. Tanto en este caso como en de Savall se busca, mediante la negación de la visión y el uso expresivo de la luz, una conexión con las propiedades del sonido que se opone a la frontalidad audiovisual en el espectáculo musical.

Uno de los primeros ejemplos que usa Jonathan Crary en su estudio de la visualidad *Suspensiones de la Percepción* para hablar de los mecanismos disciplinarios, a los que llamará “Tecnologías de la separación”, es la habitación para la escucha telefónica en la Exposición d'Electricité de el París de 1881 (Crary 2008, 71). Según argumenta el autor, el espectáculo busca separar, no tanto distribuir imágenes. Hay más de un ejemplo de este tipo para pensar estos dispositivos de separación junto a modelos arquitectónicos y tecnológicos de escucha musical. Uno de ellos sería el Taetrophone, presentado también en 1881, que permitía escuchar las actuaciones a través de auriculares en salones conectados por teléfono a la Ópera de



IMG.4 La Tour, Georges de. 1620 - 1630. *Ciego tocando la zanfonia*. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Madrid.

París (Van Drie 2015). Otro buen ejemplo de cómo la movilidad estaba cambiando la manera de percibir la música sería el Telharmonium o Dynamophone que había inventado Thaddeus Cahill en 1897 para enviar música electrónica a través del teléfono y que funcionó durante algunas décadas⁵. Los inventores de finales del siglo XIX y principios del siglo XX pretendían, siguiendo el camino de Edison, que la escucha fuese cada vez una experiencia más íntima.



IMG5 Seurat, George. 1987-1988. *Parade de cirque*. Pintura al aceite. Metropolitan Museum. Nueva York.

También en *Suspensiones de la Percepción*, Jonathan Crary analiza *Parade de cirque* (img.5), pintado entre 1887 y 1888 por George Seurat⁶. El análisis del cuadro le lleva a Wagner, que según el autor utilizó maniobras visuales, técnicas y arquitectónicas que hacían funcionar a sus óperas como cajas de luz capaces de hipnotizar a la audiencia. Crary dice que: “quizá el fenómeno social más importante de la segunda mitad del siglo XIX, donde confluyen los problemas del teatro, el espectáculo y las técnicas de control psicológico, sean las óperas de Richard Wagner” cuyo legado, puntualiza, tiene que ver con cuestiones de “atención perceptiva y cohesión social” dado que su obra buscaba “forjar a los individuos en una unidad social, imponiendo el modo uniforme de percepción y respuesta” (Crary 2008, 238). Las obras de Wagner debían mantener la atención continua de la audiencia, por lo que para ello el compositor realizó una serie de cambios en Bayreuth, sin consultar a su

arquitecto y basándose en unos proyectos de Gottfried Semper. Eliminó los palcos laterales, donde los asistentes se miraban unos a otros, para concentrar la atención hacia el plano frontal. También enterró la orquesta para que no pudiera verse la fuente del sonido. El nuevo modelo de ópera de Wagner produce, según Cray, un tipo de espectáculo al que el cuadro de Seurat presenta una alternativa mediante su forma, con una profundidad pictórica llena de luminosidad, pero también con su tema, que evoca una actuación musical donde las dinámicas de atención aquí expuestas no son tan estrictas.

Las relaciones entre oído y vista, entre luz y reverberación, fueron importantes en la construcción de arquitecturas acústicas en el siglo XIX, aunque no siempre del mismo modo. Charles Garnier, arquitecto de la ópera de París, afirmaba no tener conocimientos de acústica y se centró en darle todo lujo de ornamentos visuales a su edificio⁷. Otros análisis incluyen la ópera de Garnier, así como los desfiles militares, los escaparates o incluso los viajes en tren a las afueras, entre los ejemplos que configuraron de un espectáculo imperial con la utilidad específica de rellenar el tiempo tras el trabajo, lo que entendemos que, con el tiempo, ha definido también la duración y características de los eventos musicales (Harvey 2008, 271-88).

Para la confección del ciclo de conciertos *Resonancia*, fue imprescindible pensar el espacio arquitectónico desde sus propiedades acústicas, en este caso, desde aquellas que han sido apartadas como “indeseadas” por la historia de la arquitectura moderna. El sonido contemporáneo ha basado así su modernidad en la eficiencia, en la eliminación de lo innecesario, en poder ser concebido como objeto y en última instancia consumido como tal⁸. En este sentido la reverberación fue pensada como sonido indeseado o incluso como ruido que debía eliminarse del mismo modo que las distracciones visuales en el teatro de finales del XIX.

“When reverberation was reconceived as noise, it lost its traditional meaning as the acoustic signature of a space, and the age-old connection between sound and space—a connection as old as architecture itself—was severed. Reverberation connected sound and space through the element of time, and its loss was just one element in a larger cultural matrix of modernity dedicated to the destruction of traditional space—time relationships.”

(Thompson 2004, 271)

Este sonido moderno estaba caracterizado especialmente por su falta de reverberación, conformando una perspectiva estética donde toda la atención se centra en la música. Esta caracterización, sin embargo, pasa por alto que la respuesta humana a la reverberación también tiene una perspectiva histórica⁹ y otra social que deben ser exploradas¹⁰. Lewis Mumford (2014, 164), hablando sobre la tecnología y arquitectura de los auditorios, expone que todas estas distracciones tienen, también, una utilidad social.

EN BICICLETA

En esta última sección del texto se tratarán de mostrar posibilidades de recuperar una perspectiva social e histórica del espacio, en este caso, desde la auralidad. Para ello se hace uso del trayecto en bicicleta entre el Auditorio Nacional y Museo Reina Sofía, un espacio en movimiento que permite pensar con un optimismo que rara vez se da en los análisis teóricos.

El espacio acústico del ciclista es muy complejo en varios sentidos. Uno de los sonidos más molestos se produce al alcanzar cierta velocidad, es decir, cuando el movimiento mismo se hace audible por la fricción de las orejas con el aire. Esto permite percibir el espacio y el sonido en su dimensión física y material. El espacio del ciclista es además complejo porque, pese a que es compartido, el que pedalea se encuentra casi siempre solo sobre su vehículo. El ciclista contribuye a una ciudad más silenciosa desde un esfuerzo individual. De hecho cuando se produce una masa crítica, esta hace uso de amplificadores y megáfonos de manera festiva, pero el resto del tiempo el ciclista no abulta mucho más que un pequeño timbrado mecánico en el enorme volumen del tráfico.

En *El Elogio a la bicicleta* Marc Augé escribe con un optimismo que es casi ensoñación¹¹. Lo más interesante del análisis de Augé, influyente como sabemos por sus reflexiones sobre los no-lugares, es la conciencia que despierta el uso de este vehículo y que nos habla de esa individualidad colectiva.

“Por consiguiente, hay que dar a la bicicleta el crédito de la reinserción del ciclista en su individualidad propia, pero también la reinención de vínculos sociales amables, livianos, eventualmente efímeros, pero siempre portadores de cierta felicidad de vivir. Por

otra parte, hay sin duda una relación entre el redescubrimiento de cierta presencia de uno mismo y el descubrimiento de la presencia de los otros. El hecho de que la práctica del ciclismo, aun cuando sea episódica, ofrezca la ocasión de experimentar algo semejante a una identidad (cierta permanencia en el tiempo) permite prestar atención al prójimo (una forma de espera, una apertura a lo que pueda suceder). [...] Los ciclistas han optado por la relación directa y, durante un tiempo, se niegan a recurrir a los medios. ¡Ojalá que dure!, tiene uno ganas de exclamar. ¡Ojalá pueda la bicicleta llegar a ser el instrumento discreto y eficaz de una reconquista de la relación y del intercambio de palabras y de sonrisas!”.

(Augé 2009, 46)

Paradójicamente es el movimiento del cuerpo lo que, de alguna manera, permite asentar las relaciones en un espacio reglado por maniobras de separación para “alejar a la gente”¹². Presentar la bicicleta como ejemplo de pensamiento alternativo fue común en la segunda mitad del siglo XX en el contexto cultural francés del que Marc Augé precede, un contexto en el que el *brutalismo* arquitectónico y la proliferación del tráfico rodado destruía las ideas sobre el espacio compartido. En este sentido la obra de Jacques Tati en su conjunto expone como pocas las cuestiones referidas a las relaciones paradójicas, por no decir estúpidas, que el individuo establece con los espacios arquitectónicos, los electrodomésticos y los medios de transporte (img.5).

La distopía expuesta en *Playtime* (1967) queda patente también en el texto de 1964 *La Autopista* de Julio Cortazar, en el que se relatan las vidas de un grupo de personas atrapadas en un embotellamiento en las afueras de París. El movimiento es sustituido por la quietud y, de repente, se reavivan las añoradas relaciones personales entre los automovilistas. *La Autopista* de Cortazar es una heterotopía que refleja a la perfección el control por separación que se da en el movimiento cibernético.



IMG.5 Tati, Jacques. 1949. *Día de Fiesta Francia*.

“¿Cual es el dispositivo perfecto, el dispositivo-modelo que hace imposible cualquier malentendido sobre el concepto mismo de dis-

positivo? El dispositivo perfecto es, a mi juicio, la autopista. En ella un máximo de circulación coincide con un máximo de control. Nada se mueve sin que sea a la vez indudablemente libre y aparezca estrictamente identificado, clasificado e individualizado en el exhaustivo fichero de las matriculaciones. Organizado a manera de red [...] el sistema de autopistas es representación del territorio mismo, como banalizado por líneas a través del paisaje, de una heterotopía cibernética. Todo está cuidadosamente diseñado para que no suceda nada, nunca. [...]La autopista, pues, como utopía concreta del Imperio cibernético. ¡Y pensar que alguno oyó hablar de “autopistas de la información” sin advertir la amenaza de vigilancia total que prometían!”.

(Tiqqun 2012, 48)

La circulación reglada que propone una ciudad, cincela la subjetividad de un individuo cada vez más aislado para el que el movimiento mismo se ha convertido en un modo de consumo. En este sentido el coche se presenta como una tecnología de separación, tema ampliamente estudiado en el contexto de los estudios sobre la escucha. La búsqueda de libertad fraguó, a partir de determinado momento, una individualización de los espacios que tenía por objetivo hacernos sentir en un hogar cuando se estamos, por ejemplo, dentro del coche. Los sistemas de sonido y la insonorización de estos coches aumentan esta separación, no sólo con respecto al entorno, sino al del resto de personas que lo habitan (Bull 2004). Michael Bull llega a sugerir, contestando a Augé, que con la llegada de los dispositivos móviles o los coches, todo espacio urbano es potencialmente un no-lugar (Bull 2007, 5). Esta tendencia a la privatización de la experiencia urbana no sólo se da en los coches, sino que funciona de modo similar con tecnologías como los auriculares, el teléfono o los altavoces, todos ellos herederos del modo de escucha especializado, aislado y personalizado de los auditorios.

Así es como, pedaleando y rodeado por todas aquellas cápsulas de separación que llenan los lugares de ruido para mantener aislados a sus ocupantes, fue posible pensar con más determinación la necesidad de concretar un ciclo de conciertos que evitase la separación, que llevara al espacio de la programación institucional esos “vínculos sociales amables, livianos, eventualmente efímeros, pero siempre portadores de cierta felicidad de vivir” de los que habla Augé. Una serie de conciertos donde, lejos de una escucha focalizada, se filtrasen palabras, ruidos, reverberaciones inesperadas y voces que en el contexto de la música se entienden como indeseadas.

CONCLUSIÓN

Como trata de mostrar Crary, la desconexión es, de alguna manera, un modo de liberación. Esto es algo que se hace evidente en el extracto recogido en el texto de Tiqqun, así como en la teoría de Bull. Pareciera que, como argumenta Auge, la bicicleta puede ser un medio para la desconexión de la red, un lugar y a la vez un movimiento en el que aprender de nuevo modos de escucha capaces de presentar alternativas a los dispositivos habituales.

Este texto deja pendientes algunos puntos importantes. El primero sería un análisis pormenorizado de la respuesta que tuvo *Resonancia* entre la asistencia. El segundo sería una reflexión sobre si este pensamiento, articulado desde el espacio público, desde los límites de la institución y dentro de ella, puede ser una práctica válida, o siquiera interesante, para proponer alternativas a las redes de control.

Con todo, sería importante, por una vez, mantener el optimismo como el ciclista de Auge, para escapar, aunque sea de manera “eventualmente efímera”, de los dispositivos de fijación de sus recorridos, reclamando la importancia de la percepción expresa y crítica, en el lugar y en el momento.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (2014) 2006. “¿Qué es un dispositivo?”. Traducción de Mercedes Ruvituso. <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>
- Andrés González-Cobo, Ramón. 2012. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Madrid: Acantilado
- Augé, Marc. 2009. *El elogio a la bicicleta*. Barcelona: Gedisa
- Blesseer, Barry & Linda Ruth Salter. 2006. *Spaces speak, are you listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge MA: MIT
- Bull, Michael. 2004. “Soundscapes of the Car: A critical Study of automobile Habitation”. En *The Auditory Culture Reader* Michael Bull and Les Back (eds.), 357-74. Oxford: Berg
- 2007. *Sound Moves*. London: Routledge
- Champ Libre. 2006. *Cité Invisible* [Invisible City], Manifestation Internationale Vidéo et Art Électronique (7^e. Montréal) www.champlibre.com
- Crary, Jonathan. 2008. *Suspensiones de la percepción: Atención, espectáculo y cultura moderna*. Traducción, Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal
- Forsyth, Michael. 1985. *Building for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the seventeenth century to the present*. Cambridge MA: Cambridge University Press

- Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard
- 2002. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Harvey, David. 2008. "Consumismo, espectáculo y ocio". En *París, capital de la modernidad*, traducción de José María Amoroto Salido, 271-88. Madrid: Akal
- López Gómez, Francisco. 2001. "Blind Listening". En *The book of Music and Nature*, ed. David Rothenberg & Marta Ulvaeus, 163-8. Middletown, CT: Wesleyan University Press
- 2010 "Contra el escenario" en *ARTe SONoro*, 109. Madrid: La Casa Encendida
- Mumford, Lewis. 2014. *Arte y Técnica*. Traducción del inglés de Federico Corriente. Logroño: Pepitas de Calabaza
- Muñoz Alonso, María Dolores. 2010. "De hospital a museo: Las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado, el Hospital General de Madrid". Tesis Univ. Politécnica de Madrid
- Sterne, Jonathan. 2008. "Música programada y políticas del espacio público". En *La música que con se escucha*, ed. de Marta García Quiñones. Barcelona: Orquesta del Caos
- "The 'Telharmonium' or 'Dynamophone' Thaddeus Cahill, USA 1897". 2015. *120 Years of Electronic Music: The history of electronic music from 1800 to 2015* (blog). Última modificación 19 nov. 2015 <http://120years.net/the-telharmonium-thaddeus-cahill-usa-1897/>
- Thompson, Emily. 2004. *Soundscape of Modernity*. Cambridge MA: MIT
- Tiqqun (Grupo). 2012. "Podría surgir una metafísica crítica como de ciencia de los dispositivos...". En *Contribución a la guerra en curso*, traducción de Javier Palacio Tauste. Madrid: Errata Naturae
- Van Drie, Melissa. 2015. "Hearing through the theatrophone: Sonically constructed spaces and embodied listening in late 19th century French theatre". Special issue: Functional Sounds *Sound Effects Journal* 5, n.1

Notas

¹ "Los esquemas circulatorios de enfermos (diferenciando hombres de mujeres), del personal médico (diferenciado entre médicos y capellanes del resto de empleados), el acceso y movimiento de útiles y alimentos, así como la jerarquía de los espacios debieron ser las premisas iniciales y, junto a otras cuestiones sanitarias como la ventilación e independencia de las salas, acabaron determinando formalmente el proyecto" (Muñoz Alonso 2010, 128).

La hipótesis que quiero proponerles es que la palabra "dispositivo", que da el título a mi conferencia, es un término técnico decisivo en la estrategia del pensamiento de Foucault (1977, *Dits et écrits*, 3, 299): "Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos" (Agamben 2006).

² La hipótesis que quiero proponerles es que la palabra "dispositivo", que da el título a mi conferencia, es un término técnico decisivo en la estrategia del pensamiento de Foucault (1977, *Dits et écrits*, 3, 299): "Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enuncia-

dos científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos" (Agamben 2006).

³ *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (Andrés 2012), s.v. "ceguera" (pp. 640-41).

⁴ "Counter to this trend, I believe in the possibility of a 'Blind' listening', a profound listening that delves deeply into the sounds and is freed as much as possible from such contains. This form of listening doesn't negate what os outside the sounds but explores and affirms all that is inside them" (López 2001, 163).

"La oscuridad visual enciende regiones del paisaje mental y el espíritu que están normalmente aletargadas y oscurecidas por la luz visual. El oído no sólo oye, también tiene una influencia decisiva en nuestras percepciones espaciotemporales. La combinación de la oscuridad visual con la experiencia de estar "dentro" del sonido (en lugar de escucharlo) crea una intensa sensación de inmersión en la que el cuerpo se interna en un plano más profundo de la percepción" (López 2008, 109).

⁵ "Dr. Thaddeus Cahill's system of generating music at a central station in the form of electrical oscillations, and of transmitting these oscillations by means of wires to any desired point, where they are rendered audible by means of an ordinary telephone receiver or a speaking arc, is now embodied in a working plant situated in the heart of New York. Although this apparatus constitutes but a portion of a plant that may ultimately assume very remarkable dimensions, and although it has limitations imposed by its size, the results obtained are so promising, that many applications have been made by prospective subscribers for connection with the central station." ("The 'Telharmonium' or 'Dynamophone'...". En el blog *120 Years of Electronic Music* <http://120years.net/the-telharmonium-thaddeus-cahill-usa-1897/>)

⁶ "Los efectos del cuadro son inseparables de su sedimentación histórica, que preserva la resonancia del espacio escénico al tiempo que lo aniquila, reteniendo una alusión al rito y la participación colectiva mientras revela su vacuidad, evocando las relaciones armónicas y los misterios premodernos implícitos en la música y en las formas geométricas mientras los funde en la abstracción moderna y en la imagen de un mundo totalmente administrado" (Crary 2008, 197).

⁷ "I gave myself pains to master this bizarre science (of acoustics) but... nowhere did I find a positive rule to guide me; on the contrary, nothing but contradictory statements... I must explain that I have adopted no principle, that my plan is based on no theory, and that I leave success or failure to chance alone... like an acrobat who closes his eyes and clings to the ropes of an ascending balloon" (Forsyth 1985, 179).

⁸ This sound was characterized first and foremost by its lack of reverberation; unprecedentedly absorptive materials created a sound that was clear and direct. In a culture preoccupied with noise and efficiency, reverberation became just another form of noise, an unnecessary sound that was inefficient and best eliminated. Reverberation was inefficient because it interfered with the transmission of speech, like electrical noise in a telephone circuit. It also impeded the performance of work by amplifying and sustaining the cacophony of sounds that sapped workers' energy and productivity. The modern sound that resulted from the use of new acoustical materials was thus stripped not only of reverberation but also of these inefficiencies. It both constituted and signified the efficiency of the spaces in which it was heard. (...) The efficiently nonreverberant quality of this sound was not all that made it modern, however. It also signaled the power of human ingenuity over the physical environment. If science had failed to silence the city, acoustical technology could nonetheless create quiet places of refuge within it. (...) The modern sound was achieved through private commerce, not public policy; it was experienced by individualized consumers, not citizens.

The quiet, controlled efficiency of the new sound was thus modern in its economic, as well as its physical, nature" (Thompson 2004, 270-2).

- ⁹ "La proliferación de este procedimiento fue abundantísima durante el Barroco – cuando se usaba el término *echegiatta* para indicar una composición con efectos de eco – también dentro de su música intrumental, como sucede en algunas sonatas pioneras de Gian Paolo Cima(c.1570c.1622), Antonio Bertali (16051699) y Biagio Marini (c15971665), autor de la Sonata para tres violines en eco". En *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (Andrés 2012), s.v."ceguera" (pp. 640-1).
- ¹⁰ "From a social perspective, reverberation does not intrinsically produce a specific affect; rather, the affect is indirectly determined by listeners' aural expectatios. [... We cannot specify what the listener's affective response to reveeberation will be whether stress, anxiety, comfort, or well being – without examining the social context; this aspect of reverberation in aural architecture is culturally relative" (Blesseer & Salter 2007, 62).
- ¹¹ "El primer pedaleo constituye la adquisición de una nueva autonomía, es la escapada, la libertad palpable, el movimiento en la punta de los dedos del pie, cuando la máquina responde al deseo del cuerpo e incluso casi se le adelanta. En unos pocos segundos el horizonte limitado se libera, el paisaje se mueve. Estoy en otra parte, soy otro y sin embargo soy más yo mismo que nunca: soy ese nuevo yo que descubro" (Augé 2009, 39).
- ¹² "Durante décadas, la música de fondo, el easy listening de Mantovani y una legión de imitadores, era fácil de identiicar como el típico sonido de ciertos interiores: ascensores, supermercados, tiendas 24 horas y sistemas de espera telefónica. Ahora, como parte de una nueva estrategia de gestión empresarial, este sonido luía también hacia afuera" (Sterne 2008, 39).

(Artículo recibido 29-11-15 ; aceptado 09-12-15)