



EL PERFORMANCE SONOESFÉRICO ANTIESQUIZOFÓNICO: POTENCIALIDAD RIZOMÁTICA Y POLÍTICA

THE ANTI-SQUIZOPHONIC SONOSPHERIC PERFORMANCE.
RHIZOMATIC AND POLITIC POTENCIALITY

Javier Andrade Córdova
Facultad de Artes, Universidad de Cuenca (Ecuador)

Recibido: 25 de Agosto de 2015
Aceptado: 1 de Septiembre de 2015

Resumen:

En este artículo proponemos una deliberación alrededor de la conformación de un performance rizomático o deleuziano basado en una sonoesfera construida con sonidos relacionados con los afectos. Esta sería una composición artística de resistencia a la sonoesfera ensordecedora del mundo urbano industrial y digital.

Palabras clave: Performance, sonoesfera, esquizofonía, rizoma, Deleuze, Sloterdijk.

Abstract:

In this paper we propose a deliberation around the conformation of a rhizomatic or Deleuzian performance, based on a sonosphere constructed with sounds related to affects. This would be an artistic composition of resistance to the deafening sonosphere of both the industrial and digital urban world.

Keywords: Performance, sonosphere, schizophonia, rhizome, Deleuze, Sloterdijk.

* * * * *

"La lujurante isla humana está llena de olores y ruidos que podrían definirse [...] como el *soundscape* característico de un grupo: un paisaje sonoro, una sonoesfera que atrae a los suyos como hacia el interior de un globo terráqueo psicoacústico."

En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica.
Peter Sloterdijk

1. Introducción

Edgar Morin (citado por Gil, 2007, p. 5), propone que un sistema ortodoxo es aquel que "destruye los conjuntos y las totalidades, aísla todos los objetos de sus ambientes. No puede concebir el lazo inseparable entre el observador y la cosa observada." Estos principios nos motivan a imaginar una construcción performativa basada en un sistema que podamos calificar como no ortodoxo. A partir de esta inquietud, el presente artículo propone una reflexión sobre el sistema filosófico de Deleuze, considerado en general un tipo de pensamiento de esas características, en relación con una creación performativa a partir del sonido.

Deleuze postula procedimientos cuyo axioma central sería conservar "lo que aumenta el número de conexiones" (Deleuze & Guattari, 1980, pág. 517), vale decir por lo tanto, eliminar aquello que las reduce en pos de lograr multiplicidades, aspecto que se resume en la noción de rizoma expuesta por Deleuze y Guattari como introducción a su proyecto *Capitalismo y esquizofrenia*, a partir de la imagen del rizoma botánico, configuración que puede ramificarse e interconectarse en cualquier punto y en cualquier dirección en una red multidireccional, y que constituye una contrapropuesta a la imagen arbórea del mundo, es decir, a su representación en base a un tronco central de jerarquizaciones, crecimiento unidireccional y ramificaciones secundarias por mecanismos de división dicotómica.

Deleuze y Guattari (1976), proponen que dos formas heterogéneas con funcionalidades diferentes en un sistema, que se interrelacionan en busca de una multiplicidad marcada por conexiones de diversas dimensiones y naturalezas, configuran un rizoma, sistema en el que: "cualquier punto [...] puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo" (pág. 17), cualquier ruptura o interrupción siempre se recupera según "[...] ésta o aquella de sus líneas, y según otras" (pág. 22), el desarrollo "[...]no responde a ningún modelo estructural o generativo" (pág. 27), por lo cual, el azar se mantiene como una de sus condiciones articuladoras y determina un desenvolvimiento imprevisible. El rizoma como imagen de los procesos vitales, y en consecuencia también de los flujos de la creación artística, propone una imagen del mundo en permanente proceso de metamorfosis, del ser como devenir.

A partir de estos conceptos centrales, presentamos a continuación una reflexión que nos permita imaginar un performance de orden deleuziano, para lo cual exponemos unas propuestas acerca de cuáles deberían ser algunas de sus características particulares. Posteriormente, proponemos una hipótesis sobre un tipo peculiar de performance deleuziano, imaginado a partir de la sonoesfera como configuración sonora que

envuelve a los participantes de un hecho performativo, para finalmente deliberar sobre las posibles connotaciones que esa construcción artística tendría en términos de resistencia al ambiente sonoro ensordecedor que el capitalismo ha configurado en el mundo urbano industrial y digital.

2. Desarrollo

2.1 El devenir deleuziano como experiencia estética en el performance

Los postulados deleuzianos nos parecen en general fundamentales para la producción artística. Según Rajchman (2000, pág. 129), el filósofo francés propone en este ámbito una idea central: el arte “es sensación y nada más”, y la sensación, a su vez, “no está determinada por la representación”. Esta postura frente al arte resuena con la perspectiva que propone Féral (1982), de forma específica con respecto al performance, definiéndolo como un género que “[...] no significa nada y no persigue un sentido único y específico, pero intenta, por el contrario, revelar lugares de pasaje”¹ (pág. 174), en base a lo cual, Cull (2009, pág. 18), concluye que el performance es una expresión profundamente relacionada con el sistema filosófico de Deleuze, puesto que la idea de pasaje resuena con el postulado del devenir deleuziano, como noción del ser en permanente proceso de metamorfosis.

Según esto, la calidad rizomática de un performance se configuraría en su capacidad para originar “procesos en marcha [sobre los que] no tenemos un conocimiento claro de su principio ni de su final” (Cage citado por Gil, 2007, pág. 5), que mantienen la condición experiencial y transformadora de su desarrollo como eje central. Particularmente sugestiva para la reflexión acerca de una construcción performativa desde esta imagen, resulta la noción de que el rizoma origina un traspaso de código entre las formas en interrelación, mecanismo que Deleuze y Guattari (1980, pág. 49), definen como la adopción por parte de una forma de los modos de codificarse y descodificarse de la otra. En el caso del encuentro entre actantes y expectantes² - instancia fundamental de las artes vivas, en la cual es posible imaginar el surgimiento de un rizoma-, esa transferencia generaría un *devenir actuante* del expectante y un *devenir expectante* del actante.

El sistema de Deleuze configura, por lo tanto, una invocación en el plano actante-expectante a un tipo de performance que constituya una experiencia estética colectiva en la que participen estos dos frentes heterogéneos en un devenir colectivo que permita superar las fijaciones dicotómicas en términos de sujeto-objeto.

2.2 El cuerpo como sustrato político en lo performativo y la sonoesfera paleopolítica

En la búsqueda de un contexto específico para la indagación de estos entendimientos y posibilidades rizomáticas en la creación performativa, nos acercamos a la obra *En el mismo barco. Ensayo sobre hiperpolítica* de Peter Sloterdijk (1993, pág. 22), quien

¹ “[...] a performance means nothing and aims for no single, specific meaning, but attempts instead to reveal places of passage” (Féral, 1982, pág. 174)

² Proponemos el uso de los adjetivos *actuante* y *expectante* como alternativas a las palabras actor y espectador por la connotación más intensa que proponen acerca de una condición activa de los participantes de un hecho escénico.

propone un análisis del desarrollo del sentido de lo político a través de tres estadios: la paleopolítica, la política clásica y la hiperpolítica.

Con relación a la paleopolítica y los procesos básicos de socialización humana y de instauración de una noción originaria de lo político, como lo relativo a la convivencia y organización social, el pensador alemán postula que:

Tanto las hordas primitivas como sus sucesores [...] socializan a sus miembros en una continuidad psicoesférica y sonoesférica en la que existencia y correspondencia mutua aún son dimensiones casi indiferenciables. La sociedad más antigua es una bola mágica pequeña y parlanchina, una invisible carpa de circo que, tensada sobre su *troupe*, viaja con ella. Cada uno de sus miembros está unido con mayor o menor continuidad al cuerpo de sonidos del grupo a través de un cordón umbilical psicoacústico. [...] "Corresponderse" mutuamente, en este caso pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos -y en eso consiste, hasta el descubrimiento de las culturas de la escritura y de los imperios, el vínculo social por antonomasia—. (Sloterdijk, 1993, págs. 30-31)

En el planteamiento del filósofo alemán encontramos una invocación a un sentir primigenio de lo político a partir de la percepción del sonido, por medio del cual podemos establecer un puente que nos permita provocar un encuentro entre el performance como expresión artística desde el cuerpo y la voz, y la sonoesfera como construcción permanente de la realidad sonora que nos envuelve, recordándonos los principios básicos de la pertenencia y el sentido de comunidad.

Surge la hipótesis acerca de si es posible que creaciones artísticas que pretendan activar vinculaciones con la sonoesfera paleopolítica originaria -que a manera de una impronta arcaica, todos llevaríamos en nuestra memoria individual y colectiva-, provocarían la activación del sentido originario de lo político, expresado en el reconocimiento primario de nuestra común pertenencia -independientemente de las funcionalidades que cumplimos en un conjunto social- y, por lo tanto, de nuestra común responsabilidad frente al devenir colectivo.

Al respecto del tema del sentimiento de pertenencia comunitaria y su génesis en un *escucharse juntos*, Juan Gil, compositor de música contemporánea, postula que una significativa parte de la:

[...] memoria, ya sea individual o colectiva, es el resultado de la sedimentación en la que participa de forma determinante la auralidad. Cada entorno y cada situación, pero también cada acto y cada instante, están vinculados inexorablemente a unos sonidos concretos que los caracterizan y los identifican, o los individualizan, frente a las acústicas de otros espacios y contextos. (2007, pág. 3)

En este marco, una creación artística alrededor de la invocación a la sonoesfera originaria paleolítica apelaría a una suerte de afinidad aural colectiva, a una familiaridad arcaica, que posibilite la activación del expectante en el proceso de su construcción, dando lugar así, aun cuando sea por un instante, a una utopía política: la comunidad igualitaria de actuantes y expectantes en el marco de un devenir transformador que dé cuenta de un estado de cosas en el que sea factible la participación de todos sobre fundamentos de igualdad. Por lo tanto, es preciso cuestionarse sobre las características que debería poseer la sonoesfera como acción performativa para potenciar sus

posibilidades rizomáticas y convocar a la constitución de lo que Gil (2007, pág. 6), define como un espacio de “la mayor horizontalidad posible”. Es decir, para la configuración de una sonoesfera performativa como construcción de una utopía comunitaria³.

2.3 Resistir al ensordecedor mundo urbano industrial y digital

La decisión de prestar atención a la sonoesfera como espacio para la construcción de un performance con los propósitos enunciados proviene, en parte, de las características específicas de su configuración sonora. Truax (citado Gil, 2007, p.4), considera que una sonoesfera como género de expresión artística debe constituirse con “sonidos originales” los cuales deben “permanecer identificables” de manera que la obra pueda “invocar asociaciones contextuales y simbólicas” en quienes la escuchan. Gil (2007, pág. 4), subraya esta definición de sonoesfera y especifica que una particularidad importante de una construcción sonora de este tipo es que no destruye “los vínculos con la fuente o con el entorno originario”, dando lugar a “una reflexión individual sobre los hábitos cotidianos de la escucha.”

Al respecto, nos parece especialmente importante la tesis de Gil (2007, pág. 3), acerca de que “sólo ahora empezamos a comprender que las sociedades no se definen sólo por lo que producen, sino que también lo hacen, *en ocasiones con mayor determinación, por lo que desechan, por el resultado residual de sus hábitos y de sus actos*” (énfasis nuestro), a través de lo cual concluye que los “sonidos presumiblemente irrelevantes, silenciados durante largo tiempo en beneficio de aquellos otros ordenados”, portadores de “información evidente y premeditada, léase el habla o la música”, expresan de manera profunda y abundante lo que ocurre con quienes los producen.

Corresponde preguntarse, entonces, cuáles son algunas sonoridades que terminan siendo residuales o marginales en el espacio sonoesférico público del mundo contemporáneo urbano, industrial y digital, y que, al mismo tiempo, son capaces de *decirnos mucho* sobre nosotros mismos, constituyéndose en expresiones cuya ausencia es símbolo del vacío creciente de un sentido político originario en el espacio colectivo y cuya presencia, en el plano artístico, es por lo tanto, también un accionar de resistencia política frente al modelo civilizatorio del capitalismo que ha transfigurado profundamente la sonoesfera global. Según Gil (2007, pág. 3), hoy nos enfrentamos a:

La amplitud ensordecedora de una sonoesfera drásticamente modificada por los radicales cambios que la industrialización introdujo en los paisajes sonoros urbanos de la modernidad, así como del incremento de los eventos sonoros que forman parte de la existencia cotidiana marcando las pautas de nuestras acciones o multiplicados ad infinitum en una “reproductividad técnica” sin precedentes.

En este marco civilizatorio, ¿qué sonoridades pueden contribuir a la imaginación de una sonoesfera como base performativa de resistencia al ensordecedor mundo urbano de la sociedad capitalista? Una posible respuesta a esta interrogante proviene de la

³ Cabe mencionar que sobre este propósito ha tenido una influencia significativa el performance *Lips of Thomas* de Marina Abramović ejecutado en Innsbruck en el año 1975, en el cual, conforme lo propone Fischer-Lichte (2004, págs. 23-25) se produjo una articulación de conexiones no solo estéticas, sino también éticas. Según nuestro entender, en dicho performance también se establecieron eslabones afectivos y políticos.

reflexión acerca de sonoridades humanas que activen conexiones con las nociones mencionadas anteriormente: la sonoesfera paleopolítica originaria y la capacidad de metamorfosis del cuerpo individual y colectivo. En este contexto, consideramos que los sonidos vinculados a acciones y circunstancias de profunda significación afectiva tendrían la capacidad de provocar esos eslabones, pues consideramos que aquellas sufren una presión de marginalización que las recluye cada vez con mayor intensidad en el espacio íntimo individual y las aleja, por lo tanto, del espacio de convivencia social colectiva y pública. Carcajadas, sollozos, gritos, gemidos, jadeos, estertores, resoplidos, respiraciones sonantes, etc., por ejemplo, son sonoridades paulatinamente extrañas, como producción viva y directa, en el ambiente sonoro urbano y público.

En este marco, una sonoesfera que acuda para su construcción en vivo como hecho artístico performativo, a dichas sonoridades humanas desplazadas, se posicionaría en un plano de contraposición a aquello que el compositor canadiense Murray Schafer (1977), define como “Esquizofonía⁴ [...], el rompimiento entre el sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica”⁵ (pág. 133), (traducción propia al español). Schafer (1977, pág. 133) propone que este fenómeno se ha consolidado en el siglo XX, puesto que todos los sonidos eran originales en un inicio y estaban firmemente vinculados a los mecanismos productores, tanto espacial como temporalmente, dando lugar, por lo tanto, a que cada sonido fuese irrepetible, ya que incluso un fonema expresado dos veces por la misma persona nunca es exactamente igual.

De acuerdo a estas definiciones, entonces, un performance configurado en base a sonoridades vinculadas a afectos y producidas en vivo desde el cuerpo, sería una creación antiesquizofónica que se postularía como un acto de resistencia a la sonoesfera dominante, la cual se caracteriza por una saturación de sonoridades de producción o manipulación tecnológica e industrial.

2.4 La estrategia aurale de inmersión frente al abismo de lo ocular

Acudir a la sonoesfera paleopolítica presupone, entonces, recuperar la memoria de un estado en el cual la percepción aurale era la base de un sentido de pertenencia mutua, la cual ha sido desarticulada en el marco de una forma de desarrollo civilizatorio que según Sloterdijk (1993, pág. 286), estaría marcado por la consistencia ocular del pensamiento occidental, aspecto que tiene unos mecanismos que debemos analizar con la finalidad de imaginar algunas características de la sonoesfera performativa como un espacio de resistencia. En este contexto el pensador alemán postula que la metafísica occidental es definitivamente una “ontología ocular”, cuyo origen está en la “sistematización de una vista exterior e interior.” Esta calidad implica entre otras cosas una mecánica fundamental de distanciamiento:

Para ver algo, el vidente tiene que estar a una distancia abierta frente a lo visible. Ese estar espacialmente separado y enfrentado sugiere un abismo entre sujetos y objetos que, a la postre, no solo entra en consideración espacial sino ontológica [...]. (pág. 287)

Diríamos que la matriz ocular, entonces, es tal que implica una dependencia de la separación entre quien percibe y lo que es percibido, lo cual promueve la

⁴ De los vocablos griegos *esquizo* y *fono*, disociar y voz respectivamente.

⁵ “Esquizofonia refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução electroacústica.” (Schafer, 1977, pág. 133)

objetualización de lo observado. Esto estaría en contraposición con la matriz aural que, por su parte, propone como eje procesual una mecánica de inmersión, que Sloterdijk (1993) describe de la siguiente manera:

[...] es característico de la naturaleza de la audición no verificarse de modo diverso al ser-en-el-sonido. Ningún oyente puede creer estar en la esquina de lo audible. El oído no conoce ningún enfrente; no se muestra “vista” frontal alguna en el objeto exterior, porque sólo hay “mundo” o “materias” en la medida en que se está en medio del suceso auditivo; también se podría decir: en tanto se está suspendido o inmerso en el espacio auditivo. (pág. 287)

Podríamos concluir entonces, que en nuestro mundo de matriz ocular y *abismos*, los sonidos producidos a partir de profundos estados afectivos han terminado por convertirse en expresiones socialmente inaceptables, incómodas de observar, socialmente incorrectas, no expresables en el espacio de la colectividad, lo cual daría cuenta de que, para la identidad aural contemporánea occidental urbana -vista desde un esquema de apreciación de lo útil y lo desechable-, se trata de sonidos que han ido perdiendo su valor de utilidad, por lo que deben mantenerse en el espacio personal íntimo. Cabría decir, entonces, que son sonoridades que se encuentran en una suerte de cuarentena, como elementos que pueden *contaminar* el espacio público, afectándolo y desequilibrándolo de una forma *inútil*. Al respecto, Nancy (2002) postula que “lo visual sería tendencialmente mimético, y lo sonoro, tendencialmente metéxico (es decir, del orden de la participación, el reparto o el contagio)”⁶ (pág. 27), (traducción propia al español), pues el sonido es “omnipresente, desde que está presente y su presencia nunca es mero ser ahí o estado de cosas, sino que es siempre, a la vez avanzada, penetración, insistencia, obsesión o posesión”⁷ (pág. 25), (traducción propia al español).

La potencialidad rizomática de la sonoesfera performativa se consolida, por lo tanto, por la propia naturaleza de lo sonoro que propone ambientes de inmersión. Los expectantes al entrar en la situación en la que la sonoesfera es perceptible auralmente, tienen solamente la opción de estar en ella. Percibirla implica estar ya inmerso en su sonoridad, asunto que proporciona una circunstancia favorable a la instauración de un estado peculiar de atención, concentración y precepción, que es fundamental para la activación de un proceso rizomático entre los actuantes y los expectantes. Esta capacidad que tiene lo sonoro es plenamente reconocida por ejecutantes y creadores que utilizan esta material para sus procesos artísticos. En este sentido la inmersión como mecanismo de lo sonoro con la potencialidad para provocar dinámicas rizomáticas, plantea consideraciones relevantes ante la pregunta acerca de: “¿Cómo el sonido posee una incidencia tan particular, una capacidad de afectar que no se asemeja a ninguna otra, muy diferente de aquella que compete a lo visual o al tocar?”⁸ (Criton citada por Nancy, 2002, pág. 27), (traducción propia al español).

⁶ “[...] le visuel serait tendanciellement mimétique, et le sonore tendanciellement méthexique (c’est-à-dire dans l’ordre de la participation, du partage ou de la contagion)” (Nancy, 2002, pág. 27)

⁷ “[...] le sonore est omniprésent, dès qu’il présent, et sa présence n’est jamais simple être-là ou état des choses, mais elle est toujours à la fois avancée, pénétration, insistence, obsession ou possession” (Nancy, 2002, pág. 25).

⁸ “Comment le son a-t-il une incidence si particulière, une capacité d’affecter qui ne ressemble à aucune autre, très différente de ce qui relève du visuel e du toucher ?” (Nancy, 2002, pág. 27)

3. Conclusión

Desde las perspectivas propuestas a partir de las sonoridades de los afectos, en relación con las definiciones de un performance de características rizomáticas y de la sonoesfera paleopolítica, consideramos que es posible proponer una convocatoria al expectante a enfrentarse con el marcaje de poder de la matriz ocular y las presiones aurales del mundo urbano industrial y digital contemporáneo.

Una creación que se articule desde los sonidos originados en los afectos y desde el entendimiento de ese proceso como acción corporal directa, sin ayuda de instrumentos o tecnología adicional, es decir desde sonidos propios, únicos y originales, resonaría con la propuesta que hacen Bull y Les Back (citados Gil, 2007, pág. 3) acerca de la urgencia de “replantarse el significado, la naturaleza y la relevancia de nuestra experiencia social” lo cual incluye decididamente la indagación de “cómo nos relacionamos con los otros, con nosotros mismos y con los espacios y lugares que habitamos” y recapacitar sobre “nuestra relación con el poder.”

En este contexto, corresponde concluir que alrededor de la condición efímera y única de esos sonidos originales, la cual nos remite, además, de manera inmediata al sentido esencial de lo performativo, se constata una circunstancia cada vez más notoria: en un mundo de matriz *esquizofónica*, las artes de la acción sonora viva y directa, constituyen espacios de resistencia, que intentan hacer audible lo que corre el riesgo de dejar de serlo, en este caso, la dinámica vital del proceso afectivo humano. Un performance sonoesférico antiesquizofónico construido a partir de los sonidos de los afectos se enmarcaría en estas consideraciones y resonaría desde lo aural con la apreciación que hace Deleuze (1980, pág. 346) de una invocación postulada por Paul Klee para el arte pictórico: “[...] se trata de elaborar un material encargado de captar fuerzas de otro orden: el material visual debe captar fuerzas no visibles. *Hacer visible*, decía Klee, y no hacer o reproducir lo visible.”

Bibliografía:

- Cull, L. (Noviembre de 2009). *Open Research Exeter - Exeter University*. Recuperado el 2015, de <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10036/97094/CullL.pdf?sequence=2>
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1976). *Rizoma, Introducción* (2013 ed.). Valencia, España: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2004 ed.). (J. c. Vásquez Pérez, Trad.) Valencia, España: Pre-Textos.
- Féral, J. (1982). Performance and Theatricality: The Subject Demystified. *Modern Drama, Primavera*(1), 170-181.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Estética de lo Performativo* (2011 ed.). (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: Abada Editores.
- Gil, J. (julio de 2007). *Escoitar*. Obtenido de www.escoitar.org/La-auralidad-consensuada-Paisaje
- Nancy, J.-L. (2002). *A l'écoute*. Paris, Argentina: Editions Galilee.
- Rajchman, J. (2000). *Deleuze, un mapa* (2004 ed.). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schafer, M. R. (1977). *A Afinação do mundo* (1997 ed.). (M. Trench Fonterrada, Trad.) São Paulo: Editora Unesp.
- Sloterdijk, P. (1993). *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica* (2002 ed.). (M. Fontán del Junco, Trad.) Madrid: Siruela.
- Sloterdijk, P. (1993). *Extrañamiento del mundo* (1998 ed.). (E. Gil Bera, Trad.) Valencia: Pre-Textos.