

El sonido del mundo: experiencia cultural y estética del ruido

Alcántara, J. (2022). *Ruido y cultura. Negociaciones sobre el ruido en el siglo de la burguesía* (314 pp.). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

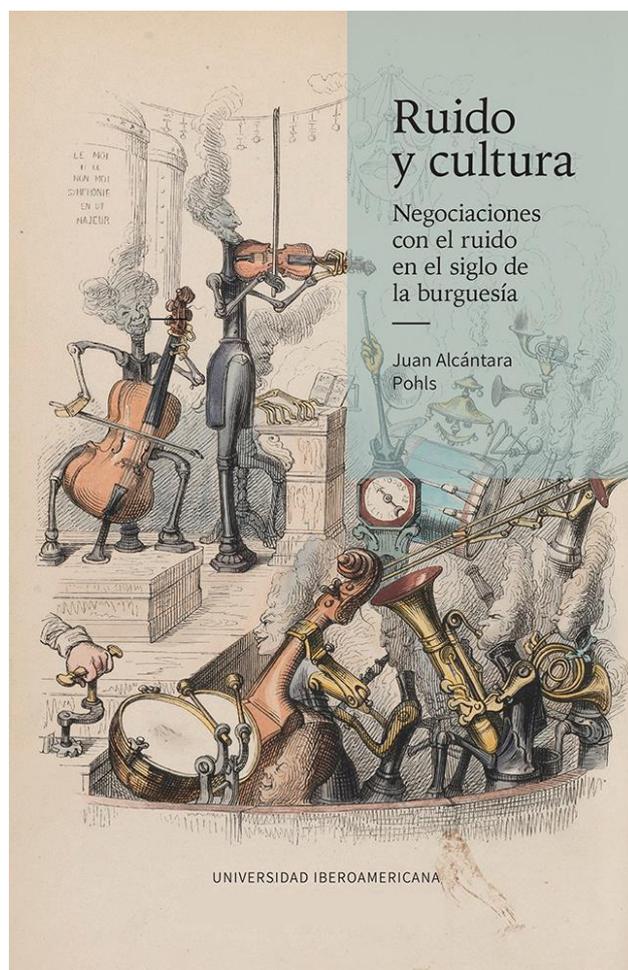
Juan Luis Loza León

Universidad Iberoamericana CDMX

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5770-8646>

juanluisiber@gmail.com

Recibido: 12/04/2024. Aceptado: 24/04/2024



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 25 (Enero- Junio 2024) ISSN 2718-658X. Juan Luis Loza León, El sonido del mundo: experiencia cultural y estética del ruido, pp.269-274.

El libro de Juan Alcántara Pohls nos ofrece una reflexión sobre lo que significa el acto de pensar la literatura y los artefactos culturales o artísticos más allá de los límites de los modelos de análisis tradicionales y gastados en el ámbito mexicano y, quizá, también, en el latinoamericano. Nos abre una ventana diferente, no muy utilizada aún en el campo del análisis literario y mucho menos en el amplio panorama de los estudios históricos. No se trata de un libro que busque en la música su hilo conductor como lo hace *El ruido eterno* (2009) del musicólogo Alex Ross, porque se ocupa de reflexionar sobre los testimonios literarios, epistolares y textuales en general que plasman la experiencia y negociaciones con y en torno al ruido.

Según la última página del libro, esta investigación nace de leer las experiencias de Rilke, el poeta, quien era amante del silencio en el que podía escuchar las voces de los espíritus que, como sabemos, se dirigían a él hablando. El poeta, como puede leerse en *Elegías de Duino*, siempre otorga suma importancia al grito, al sollozo y a la escucha:

¿Quién, si yo gritara, escucharía en los órdenes celestes? [...]
Así yo, ahora,
me reprimo y sepulto en mi pecho
el oscuro sollozo de mi grito de reclamo. (Rilke, p.27)

Y más adelante la voz y el susurro, también en la primera elegía:

Voces, voces. Escucha, corazón mío, como en otro tiempo
únicamente
los santos escucharon: la colosal llamada
los elevaba del suelo, pero ellos, imposibles,
permanecían de rodillas sin advertirlo:
Tanto estaban escuchando. No que tú de Dios soportaras
la voz, ni de lejos. Pero escucha el soplo,
el incesante mensaje que se forma de quieto silencio.
Es susurro que ahora viene a ti de quienes murieron
jóvenes. (Rilke, p.8)

El poeta también gustaba del sonido musical del cantar de los pájaros en libertad, cuyo canto no se halla reprimido ni ahogado, porque sonido es el de la pureza libre:

Reclamo ya no, reclamo no, brote de voz libre
sea la naturaleza de tu grito; en verdad gritarías
puramente como el pájaro. [...] (Rilke, p.45)

Como puede notarse, el universo sonoro tenía importancia vital para el cultivo poético-espiritual que Rilke buscaba; por eso mismo es importante que Juan Alcántara ponga especial atención en que, un día cualquiera, el poeta de las *Elegías* descubre, mediante un ruido estruendoso, que han instalado una serrería cerca del castillo de Muzot donde estaba hospedado; el ruido lo desconcierta, le molesta demasiado, porque interrumpe su hablar con los espíritus y la escucha del cantar de las aves. Rilke abandona ese castillo, es errante, se dirige a otro. Sin embargo, queda reflexionar que las expresiones vitales como los gritos en medio de las tormentas, que podrían ser alaridos desesperados y pasionales mientras escribía las *Elegías*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 25 (Enero- Junio 2024) ISSN 2718-658X. Juan Luis Loza León, El sonido del mundo: experiencia cultural y estética del ruido, pp.269-274.

de Duino, eran la manera simbólica/sonora en que Rilke se conectaba con el ruido cósmico de los rayos, precisamente, haciendo ruido. Aquí el libro abre la discusión y con ella varias preguntas: ¿Gustaba o no gustaba del ruido el poeta? ¿Qué tipo de ruido era el que le molestaba y cómo definir aquél que le agradaba? ¿El sonido de la naturaleza no es ruido? ¿Es ruido solo el sonido de las máquinas contra la naturaleza? O será que, como escribe Hanni Ossot, “Rilke previó la invasión del espacio humano por esas cosas que carecían de historia íntima y sagrada” (1991, p.8).

Aunque estas preguntas están provocadas por el libro que nos ocupa, no pretende platear ni resolver un problema filosófico; sin embargo, da lugar a preguntas que hacen recordar aquellos escritos de Heidegger, quien tenía en especial estima a la poesía de Rilke, pienso en *De camino al habla* de 1959, y desde luego *La pregunta por la técnica* de 1953, por no detenernos en aquellos que se ocupan de la poesía.

A partir de lo anterior, y por todo lo que va desarrollando, *Ruido y cultura* tiene una suerte de punto de partida que se deja ver con singular filo en algunos momentos mientras arranca el primer capítulo y luego a lo largo de todas las páginas que lo componen; el punto es radical, a saber: la literatura no solo es un terreno donde se aplica o se ponen a prueba algunas teorías o formas de conocimiento que le son ajenas o distantes, sino que, ante todo, la literatura produce conocimiento, es decir, no solo reproduce, produce conocimiento sobre el mundo material e inmaterial. Y es en esta singular forma de conocimiento que Juan Alcántara plantea la hipótesis central, a saber, que la relación que los sujetos establecen con los sonidos de su entorno y de su interior, de aceptación o rechazo al ruido, marcan la singular emergencia del modo de vida moderno.

Lo que ocurre dentro o fuera de las casas habitadas por Rilke, Baudelaire, Schopenhauer, Kafka, tiene alcances tales que permiten pensar incluso el modo en que se gesta una relación con el entorno que, a su vez, está atravesada por una suerte de “conciencia de clase” y a veces de “clasismo” en cada poeta, escritor o pensador. Pero sobre todo tiene relación directa con el modo en que el surgimiento de una época, que hoy denominamos capitalismo industrial avanzado, va produciendo reacciones no de orden teórico, tampoco de orden argumentativo, sino en forma de simples y sencillas reacciones narradas de la experiencia vivida con y ante el ruido. Lo que Juan Alcántara hace es recoger estos textos o, quizá sea mejor decir, recoger estos modos en que se fijaron estas experiencias frente a y entre el ruido, para tener un diálogo crítico con ellas.

El primer capítulo expone un proceso histórico en cuanto a la representación de lo sensorial, se trata más concretamente de la exploración comparativa de un periodo que se desgaja entre siglo XVIII al XIX. Y va dejando clara una idea, que la narración o representación de los sentidos en el ámbito de la literatura no ocurre sino hasta que los códigos o convenciones del romanticismo y de la literatura libertina enfocada en el sexo como la única experiencia relevante, van cediendo sus temas al naturalismo y el realismo, donde la sensorialidad comienza a ser explorada como una vía para reproducir con la mayor fidelidad posible la realidad. Lo que tiene que ver desde luego, con estudios acuciosos de la realidad y los aspectos del sonido. Así es como queda abierta cierta brecha para la exploración de los sentidos, pero, sobre todo, queda abierta la brecha para “integrar el ruido y el sonido como valores dentro de sistemas imaginarios” para luego hacer de ellos no solo productores, destructores o ironizadores de sentido en términos literarios, sino también productores de efectos de realidad (*Ruido y cultura*, p.41). La investigación que nos ofrece *Ruido y cultura* se ocupa de materialidades que registran la experiencia del sonido y del ruido, como ocurre en la novela



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 25 (Enero- Junio 2024) ISSN 2718-658X. Juan Luis Loza León, El sonido del mundo: experiencia cultural y estética del ruido, pp.269-274.

realista o naturalista que, a su vez, permitió la posibilidad de reflexionar sobre esa experiencia produciendo en quienes leían múltiples sensaciones nuevas, y con esto la apertura a nuevos mundos sensoriales que, además, requerían que se fueran mostrados los caminos o medios para encontrarlos.

A lo largo del libro, y eso es un punto muy destacable, la investigación sostiene que los sentidos no son naturales, y muchos menos el sentido del oído. Me explico, no oímos ruidos o sonidos porque tenemos oídos, sino porque estamos educados para escucharlos. En el caso del ruido cada cultura y cada tiempo habrá de hacer negociaciones con él, aprenderá o no prestarle oídos, a distinguirlo de los sonidos deseables o desagradables, pero en el caso del siglo de la burguesía que estudia el libro, el autor se dirige a una cuestión importante: la cultura burguesa será también una cultura del ruido, lo que significa que el ruido estará ya siempre en el ambiente y el sonido de la música.

Escuchar el ruido, atenderlo, comprenderlo, es algo que tendrá su proceso literario, y eso es lo que señala Alcántara desde el inicio de este libro. Por eso cuando se refiere a *Bola de sebo* de Moupasant, señala que este “utiliza sus capacidades de representación sensorial para ofrecer al lector una estrategia de expansión de la percepción de lo real operada por la vía de la experimentación” (*Ruido y cultura*, p. 51). Así sucede con el caso del reconocimiento del mundo por parte de los personajes, pero también como ofrecimiento del mundo narrado a la instancia lectora, ocultando o dejando de lado la vista como sentido guía o dominante para conocer el mundo.

Cuando *Ruido y cultura* se ocupa de Shopenhauer y a Rilke, hace notar una cuestión incómoda en tanto política, la cuestión del exabrupto de clase que tiene el primero contra la clase baja considerada como ruidosa y exasperante, mientras que Rilke considera que las máquinas como signo afirmativo del progreso deberían estar sometidas a lo humano, de la misma manera que la mujer que le servía a él silenciosamente y soportando sus arrebatos y sus muy probables gritos extáticos en el castillo de Muzot, donde esa mujer que era su asistente le servía como duendecillo solícito apenas visible (*Ruido y cultura*, p. 131).

Mi lectura, es decir, mi apreciación personal, es que estamos ante un libro que muestra la cuestión estética como un asunto político, más aún cuando ese no es el objetivo del libro, sino que aparece en notas y observaciones que, para decirlo en términos de Gilles Deleuze, el libro coloca como “desterritorialización” o bien como “líneas de fuga”, en un estudio minucioso y atento ante los testimonios y cartas de estos dos personajes gigantes de la filosofía y de la poesía (Zourabichvili, 2007, p.53). Pero esta es solo una muestra. El punto es que el autor no ataja los caminos en los que su estudio puede derivar, más bien les da cauce y los pone ahí adelante.

Hay una operación crítica importante que merece ser no solo destacada, sino que debe ser puesta en evidencia. Se trata del modo o manera en que las páginas de *Ruido y cultura* plantean la existencia de la contradicción en propuestas que parecen del todo afirmativas y sin visos de error, por ejemplo, cuando señala la contradicción que hay en Baudelaire en su argumentado desprecio por el ruido, pero, al mismo tiempo, su manifiesta atracción hacia eso que rechaza con vehemencia. Algo similar ocurre con Schopenhauer, para quien el ruido y quienes lo producen le parecen despreciables, no obstante, en su texto hay guiños que pueden colocar dicho desprecio en el terreno de la sátira, lo que parece una forma de negociación con lo inevitable. En el caso de Rilke la cuestión es más evidente, pues en su juventud pensó en los ruidos que podría producir la fisura craneal si se colocara como si fuera un disco en el fonógrafo; y aunque Rilke sabía que eso produciría ruidos o sonidos sin algún referente, y de antemano sabía que serían desagradables, se mostraba seriamente atraído por la idea y pensó



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 25 (Enero- Junio 2024) ISSN 2718-658X. Juan Luis Loza León, El sonido del mundo: experiencia cultural y estética del ruido, pp.269-274.

en llevarla a cabo. Alcántara hace una indicación muy precisa y con una gran dosis de genio, a Rilke no le desagradan los ruidos, siempre y cuando fueran naturales, y respecto de las máquinas le desagradaba en realidad que estas no fueran imperceptibles y obedientes al producir o dejar de producir sonido, pues el poeta hubiera querido que las máquinas se comportaran como sirvientes fieles e imperceptibles, del mismo modo que la mujer que lo asistía en el castillo de Muzot.

Hay más, en otro capítulo encontramos —destacado de manera puntual por tratarse del futurismo italiano vinculado a Mussolini— que el mismo Luigi Russolo parece contradecirse en sus exaltaciones del ruido, pues consideraba que el silencio era propio de la naturaleza y su monotonía, mientras que el vigor, la velocidad y la violencia de lo nuevo estaba siempre en el ruido de máquinas. Al estudiar a los futuristas italianos entre los que está Marinetti, pero sobre todo Luigi Russolo como impulsor del ruidismo, el libro hace notar que en esta lucha por hacer coincidir los sonidos de las máquinas con el nacimiento de una nueva voluptuosidad, había varios antecedentes, pero uno de los destacados era la música colosal de Wagner que buscaba la saturación y la exaltación mediante el sonido, aunque esta vez, en Russolo se trata de la saturación y la voluptuosidad sensorial de los ruidos provenientes de lo antinatural, el ruido de las máquinas que acabarían por abrir la música a nuevas tonalidades, nuevos modos de producción y en suma a una nueva sensualidad. Buscando distanciarse siempre de los salones, del refinamiento aburrido y aletargado igual que sus instrumentos y sus sonidos. El libro explora el hecho de que Luigi Russolo, parece seguir algunos trazos propuestos incluso por Beethoven, como el mal gusto y los malos modales, exaltados al insulto e interrupción de la brutalidad futurista. Aquí Juan Alcántara encuentra un problema importante en Russolo, su interpretación causalista del ruido, que consiste en asociar cada ruido con una fuente de dicho ruido, es decir, asociar el ruido a la máquina que lo produce; además de la insistencia de Russolo en acomodar los ruidos por tonos y hasta tesituras, como si no le hubiera sido posible abandonar completamente la música estructurada hecha por instrumentos musicales que tanto despreciaba. Russolo sostenía que “Cada ruido tiene su tono, a veces también un acorde que predomina en el conjunto de sus variaciones irregulares”, y pretendía “afinar y regular armónica y rítmicamente esos ruidos tan variados” (*El arte de los ruidos*, p.18).

A propósito de esto, en el libro queda patente la imposibilidad de separar la música del ruido, esto lo hace con un ejemplo donde expone que la música de la guitarra no es solo el sonido que sale de las cuerdas, también es parte de su música el sonido de las uñas o las yemas de los dedos deslizándose sobre las cuerdas, los golpes en la madera, el sonido del tallar de la parte interna de los dedos en el brazo de la guitarra, etc. Con este y con otros ejemplos, el libro se aproxima a la conclusión de que la idea europea de la música separada del ruido no es más que una falsedad. El ruido es parte de la música, es “sonido-ruido” (Russolo, 15). Por eso, de alguna manera el futurismo es una vanguardia que derrumba las fronteras entre el arte y la vida, aunque ciertamente, nos hace ver el autor, para la cultura moderna, de modo inevitable, la música ya es parte de la voluptuosidad del mundanal ruido.

En el libro encontramos que durante el siglo XIX el espíritu burgués se siente alagado y fascinado por la aparición de los aparatos reproductores de sonido que pueden instalarse en la intimidad de la casa y también en los espacios abiertos y hasta públicos, estos aparatos instalan humores, mundos, estados de ánimo tan buscados por el sentimiento burgués. La pianola, el fonógrafo, el organillo, órganos gigantes, impulsados por vapor o incluso mecánicos. Todos estos, aunque quizá el fonógrafo con más amplitud que los otros, se vuelven una especie de ruido que se integrará a la cultura burguesa y continuará transformándola.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 25 (Enero- Junio 2024) ISSN 2718-658X. Juan Luis Loza León, El sonido del mundo: experiencia cultural y estética del ruido, pp.269-274.

Hacia el final del libro, se ejercita un análisis de lo que se denomina ruido metafísico, es decir, una forma de metaforización del ruido cuando se trata de estados del alma, para decirlo en términos más cercanos al romanticismo: el ruido perturbador de la culpa que entorpece y altera el orden de una vida que debería ser tranquila a la manera burguesa. Ahí mismo tiene lugar una observación importante a partir del *Cuento oriental* de Wackenroder, el ruido metafísico es producido por la incapacidad para aprender la teoría musical. Es decir, lo que produce ruido no es la vida, sino la incapacidad de aprender teoría para hacer buena música. Y esta cuestión de la incapacidad aparece más adelante en un personaje llamado Jakob en un relato de Grillparzer, que hace música que ni los músicos callejeros reconocen como música; así, el erudito Jakob ejecuta música, pero la gente escucha ruido.

Hacia el final del libro encontramos algo más, y es que Juan Alcántara se acerca al piano como el instrumento que no solo es resultado de una técnica que ha logrado producir una máquina a la que se le han reducido los ruidos que podría producir al ejecutar su operación, es decir una máquina que no hace ruidos al funcionar, sino que produce música pura. Este mismo instrumento que para inicios del siglo XIX se había popularizado, se ha convertido en una plaga, a decir del poeta francés Jules Laforgue. El piano que además se había convertido en uno de los principales administradores de la sensibilidad burguesa, inducía a las mujeres a sentir y desear de cierta manera, las preparaban para el matrimonio en el aprendizaje de la virtud y la gracia de la ejecución de la música, pero además, y no es menor el asunto, el mismo piano fue una manera de hacer que las mujeres permanecieran en casa como el piano mismo, y que el sonido de sus prácticas llegara hasta donde las ondas sonoras pudieran extenderse, al fin y al cabo quienes escucharan aquella música, buena o mala, ruido o armonía virtuosa, sabrían que la joven de la casa estaría tocando, que no sale de casa, que es sensible, disciplinada y que pone empeño en sus tareas. El piano se había convertido no solo en el terror de quienes buscaban silencio, también en un sonido que se unió al modelo de comportamiento de las mujeres burguesas que esperaban, gracias al piano y su ruido, encontrar y atraer un prospecto para el matrimonio.

Estamos pues ante un libro interesante de principio a fin, hecho con un importante rigor académico y desde luego, muy cuidado y bien escrito.

Referencias bibliográficas

Ossot, H. (1991). Prólogo. En R. M. Rilke. *Elegías de Duino* [Prólogo y traducción de Hanni Ossot]. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

Rilke, R. M. (2010) *Elegías de Duino* [Ed. y Trad. Jorge Mejía Toro]. Medellín: Universidad de Antioquía.

Russolo, L. (2023). *El arte de los ruidos* [Trad. Sharbel Pimentel]. México: Universidad Iberoamericana.

Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze* [Trad. Víctor Goldstein]. Buenos Aires: Atuel.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 25 (Enero- Junio 2024) ISSN 2718-658X. Juan Luis Loza León, El sonido del mundo: experiencia cultural y estética del ruido, pp.269-274.