

DE OBJETO A ÍCONO, OTRA FENOMENOLOGÍA DEL SONIDO

**From object to icon, another phenomenology of sound
Do objeto ao ícone, uma outra fenomenologia do som**

Moisés Betancur Peláez

Maestro en guitarra

Grupo de investigación Músicas Regionales, Facultad de artes, Universidad de Antioquia

moises.betancur@udea.edu.co

<https://orcid.org/0009-0006-3572-6962>

Resumen

La imagen y el sonido son las principales guías en las brumosas falacias que la realidad pone ante el ser humano; de ello se vale para significar lo aleatorio, lo caótico del mundo. Las dos palabras principales del título de este artículo son la representación de la propuesta que presenta; la palabra “objeto” se refiere al objeto sonoro de Pierre Schaeffer, la palabra, mientras “ícono” explica la tesis final del texto. Lo novedoso de usar el concepto de ícono en esta ocasión es situarlo en un campo en el que no ha sido puesto aún, el sonido. El artículo ofrece una explicación del objeto sonoro y propone al final el ícono sonoro, que toma su conceptualización de la música concreta, la fenomenología y la iconografía. En el arte religioso hay un extenso recorrido milenario del uso ritual de la imagen; el sonido, por su lado parte, ha tenido un uso muy privilegiado en lo musical. El término “ícono” ha estado reservado exclusivamente al uso de imágenes contemplativas que representan a personajes fabricados como objetos de veneración, en tanto que; el sonido no ha tenido espacio en este campo; por eso es pertinente proponer el uso de lo sonoro en la simbología iconográfica.

Palabras clave: iconografía, fenomenología, música concreta, objeto sonoro, Pierre Schaeffer.

Abstract

Image and sound are the main guides in the misty fallacies that reality puts before the human being; it is used to signify the randomness, the chaotic of the world. The two main words in the title of this article are the representation of the proposal it presents; the word “object” refers to Pierre Schaeffer's sound object, the word, while “icon” explains the final thesis of the text. The novelty of using the concept of icon on this occasion is to place it in a field in which it has not yet been placed, sound. The article offers an explanation of the sonorous object and proposes at the end the sonorous icon, which takes its conceptualization from concrete music, phenomenology and iconography. In religious art there is an extensive millenary route of the ritual use of the image; the sound, on the other hand, has had a very privileged use in the musical. The term “icon” has been reserved exclusively to the use of contemplative images that represent characters made as objects of veneration, while the sound has not had space in this field; that is why it is pertinent to propose the use of sound in the iconographic symbology.

Keywords: iconography, phenomenology, concrete music, sound object, Pierre Schaeffer.

Resumo

A imagem e o som são os principais guias nas falácias nebulosas que a realidade coloca diante do ser humano; ela os utiliza para significar a aleatoriedade, o caos do mundo. As duas palavras principais do título deste artigo são a representação da proposta que ele apresenta; a palavra “objeto” remete ao objeto sonoro de Pierre Schaeffer, a palavra, enquanto “ícone” explicita a tese final do texto. A novidade de usar o conceito de ícone nesta ocasião é situá-lo num campo em que ainda não foi colocado, o som. O artigo oferece uma explicação do objeto sonoro e propõe, no final, o ícone sonoro, cuja concetualização parte da música concreta, da fenomenologia e da iconografia. Na arte religiosa existe uma extensa trajetória milenar de utilização ritual da imagem; o som, por outro lado, tem tido uma utilização muito privilegiada na música. O termo “ícone” tem sido reservado exclusivamente para o uso de imagens contemplativas que representam personagens fabricadas como objectos de veneração, enquanto o som não tem tido lugar neste campo; por esta razão, é pertinente propor o uso do som no simbolismo iconográfico.

Palavras-chave: iconografia, fenomenologia, música concreta, objeto sonoro, Pierre Schaeffer.

Introducción

Al estudiar las implicaciones fenomenológicas del sonido desde la percepción, los vínculos psicológicos que se tejen entre sujeto y objeto, es inexorable toparse con Pierre Schaeffer, padre y fundador de la escuela de música concreta en la Francia de la posguerra, una vanguardia que investigó el sonido musical con un enfoque no convencional.

Este escrito aborda, en la primera sección, la propuesta de este compositor e investigador, específicamente la referente al sonido y a la imagen, a la relación simbólica y psicológica que la cultura ha creado, la biología ha descubierto y la física ha medido en estos dos campos perceptivos: visión y audición. Ello se complementa con bibliografía más reciente de otros autores que han trabajado el mismo campo de estudio, explicando en detalle cómo se piensa el objeto desde esta posición.

En la segunda sección se contrasta lo que Schaeffer propuso con la visión de la fenomenología como disciplina de pensamiento. En este punto es clave problematizar las falencias que desde el método husserliano se le pueden encontrar al *Tratado de los objetos musicales*, de Schaeffer (2003), con algunas fallas puntuales y contradictorias respecto a planteamientos fundamentales de Husserl; se hace referencia al condicionamiento propuesto de la escucha reducida, importante para entender esta contraposición al descondicionamiento esencial en la fenomenología.

Para finalizar, la última sección propone una tesis respaldada en la teoría de la escuela de música concreta, de la fenomenología y del arte religioso en lo referente a la iconografía, para ofrecer al lector una nueva posibilidad de representación sonora. Así, se expande el concepto de Schaeffer a un campo diferente del conocimiento, en el que la morfología sonora alrededor de un ícono religioso es parte de la simbología contenida en él, con prácticas sonoras tomadas de rituales profanos o religiosos en homenaje al ícono, que tipifican sus características identitarias en lo auditivo.

El objeto sonoro

El *Tratado de los objetos musicales*, de Pierre Schaeffer (2003), que aborda el sonido con un enfoque fenomenológico, es una fuente primordial para la investigación musical en lo referente al procesamiento sonoro. Desde el estudio de la percepción auditiva hasta la construcción subjetiva del sonido, Schaeffer descompone en partes detalladas lo que constituye al *objeto sonoro*. Este autor plantea la comparación entre sonido e imagen, y los separa en las dimensiones de tiempo y espacio respectivamente. También advierte cuán ligado está la asimilación auditiva con la visual. Schaeffer contrasta, además, el análisis filosófico desde la fenomenología con el estudio experimental positivista que otras disciplinas aportaron, como la psicología y la física.

En el segundo capítulo del primer libro, “Tratar los sonidos: la acústica”, el autor puntualiza en uno de los apartados la deficiencia que existe, a su juicio, en el trato que se le da al sonido. Compara los procesos de las percepciones visuales y los de las auditivas. Para lo visual, distingue el objeto

de su fuente lumínica, como un objeto que es multisensorial (vista, tacto, olfato), por ejemplo, como se logra diferenciar la luz que emite una bombilla eléctrica, en su calidad de fuente lumínica, de un pocillo ubicado sobre una mesa, al que dicha bombilla ilumina, como un objeto. En cambio, argumenta que no sucede igual con el sonido, al quedarse relegado únicamente a una categoría de fuente, tratado de manera causal a pesar de que las tecnologías de grabación y las técnicas de procesamiento permitieran ya en esa época desligar el sonido de su condicionamiento temporal en su estado natural.

No obstante, al seguir el hilo del capítulo, la relación audiovisual es más notoria en lo que al sonido se refiere. Schaeffer (2003) muestra cuán determinante es la vista para la aprehensión del sonido, por cuanto ayuda al oído a distinguir la espacialidad y la migración de las ondas sonoras que transitan entre reverberaciones hasta llegar al sujeto que las procesa y las organiza coherentemente. Para esto compara la escucha directa de la indirecta, siendo la primera la que se ejerce en vivo, y la segunda, la que sucede en la escucha de una grabación; el oído es el que capta en directo y el micrófono tiene la función de puente en lo indirecto.

Un buen ejemplo para entender esto es el de tener una conversación en persona con alguien en comparación con escuchar un mensaje de voz de esa misma persona. Si bien, en ambos casos, todo el contenido sonoro irá al oído, en el mensaje de voz hay una extensión adicional en el canal de transmisión sonora, que consta del micrófono de un aparato telefónico emisor y un altoparlante de otro aparato telefónico receptor en medio de las dos personas que se comunican, por lo que se vuelve indirecto respecto de la conversación en la persona en la que el sonido va directamente del aparato fonador del emisor al aparato auditivo del receptor. En este caso, la escucha directa se ejerce con la conversación en persona y la indirecta con el mensaje de voz.

Cuando el oído no puede ayudarse de la vista para organizar los sonidos, sucede esa confusión espacial en la que la reverberación se vuelve nebulosa e ininteligible. Este proceso es el que se presenta cuando el micrófono es puesto en reemplazo del oído, es decir, cuando graba algo en un lugar específico: al no categorizar, relacionar, agrupar o jerarquizar los sonidos que capta, se asemeja a escuchar a ciegas y, al pasar a la escucha indirecta, el entendimiento del sonido se desprende de los otros sentidos perceptivos que están presentes, por ejemplo, en la escucha directa en una sala de conciertos.

En la dominación visual lo sonoro corre el riesgo de desfasarse, de ser relegado o escapar de los cánones de lo vincular. Pero nuestro cerebro no para de procesarlo porque el corpus epistemológico fracase al crear la imagen del fenómeno. (Ferreira, 2018, p. 2)

Para su artículo “Acercamiento al objeto sonoro”, Ferreira (2018) acude a esta vinculación existente entre la imagen y el sonido, y reitera lo dicho por Schaeffer en su tratado: la imagen domina el entendimiento sonoro.

La importancia que Schaeffer (2003) le da al sonido grabado es equiparado nuevamente con el campo visual, la fotografía, haciendo un paralelo en la selectividad del material visual con el plano y el encuadre, en comparación con captar detalles o intensidades mediante el micrófono que la escucha ordinaria o en vivo no logra captar. La ubicación premeditada de un micrófono es, para este fin de estudiar un sonido, privilegiada, ya que al no tener esa selectividad sensorial propia y natural del oído, es una herramienta poderosa de estudio para los objetos sonoros. Al permitir que el micrófono capte el sonido por contacto, por ejemplo, el detalle que se puede lograr con este sobrepasa las posibilidades del oído en su función de escuchar directamente algún acontecimiento sonoro.

Esto desemboca, en últimas, en un aspecto fundamental del estudio del objeto sonoro: la acusmática. Esta manera de oír es la que se describe como una inhibición de la ayuda visual para apreciar la causa de un sonido. Justamente, la relación causal del sonido, que prevalece para Schaeffer (2003) como algo innato en el oído, es problemática como ya lo mencionó en partes anteriores del texto, ya que cohibe la posibilidad apreciativa del sonido como objeto y no solo como fuente. Empero, vuelve a destacar la importancia de la grabación para permitir que la escucha sea más elevada y pueda captar el sonido en sus cualidades de objeto, más que dejarlo reducido a una fuente, como usualmente sucede en la escucha ordinaria. Con la acusmática, el sujeto puede significar el sonido como objeto a través de una escucha por completo dispuesta para percibir sin las distracciones que puede tener cuando la emisión sea en vivo. Para Schaeffer, el objeto sonoro puede revelarse casi que solo bajo el efecto de la escucha acusmática.

Sobre el objeto sonoro, Ferreira (2018) dice que se encuentra en un umbral perceptivo entre la fuente física y el sonido en sí, retomando un poco la reflexión sobre lo acusmático, en la medida en que es algo que se percibe sin la vista puesta sobre el fenómeno.

Pasa que el sonido es lo que se produce en los bordes, en lo más extremo de la cosa, en lo cercano a lo que no es ella. O en el impacto de una cosa con otra, en el encuentro, en la turbulencia. El sonido es un recorrido o una cavidad. (Ferreira, 2018, p. 4)

Los cuatro niveles de percepción que enuncia Schaeffer (2003) —oír, escuchar, entender y comprender— muestran dos polos de receptividad y actividad. *Oír* es el acto receptivo de ser golpeado por el sonido. La voluntad no tiene cabida en este proceso, pues el oído cumple con la función fisiológica

de captar los sonidos que nos rodean. No se puede dejar de oír, tal como no se puede controlar el diafragma o los latidos del corazón. Es un proceso autónomo. El sonido es, en primera instancia, oído.

Luego viene la *escucha* que, para Schaeffer, es “poner el oído hacia”, dirigir la atención auditiva hacia algún sonido. En este proceso, ya hay una muestra clara de voluntad subjetiva: poner el oído hacia algo que llama nuestra atención es lo que se define en este tratado como *escuchar*.

Entender es la siguiente fase de este proceso, en el que ya empieza a haber una abstracción: privilegiar un sonido sobre otro, seleccionar mediante la escucha y la audición, sonidos o ruidos por encima de otros. Se da un significado, una ilación que tiene, además, cohesión y coherencia.

Finalmente, el autor presenta el último nivel de percepción, *comprender*. Aquí sí se abstrae un mensaje de lo que se oye, escucha y entiende; se teje una narración subjetiva propia del contenido sonoro, un mensaje de lo que otro interlocutor quiere comunicar en una conversación, o una deducción causal de algún ruido lejano que, mediante una conjetura, se puede descifrar. Por ejemplo, un grito puede interpretarse como un llamado de auxilio, una expresión de cólera, una voz de queja o exclamación de júbilo, dependiendo de los referentes que el sujeto que comprende e interpreta tenga de intensidad, de entonación, en un contexto cultural determinado.

Luego de presentar los cuatro niveles de percepción, el tratado se enfoca en el segundo proceso de entendimiento, la *escucha*. Propone cuatro maneras diferentes de escuchar, en los que la educación condiciona al sujeto para codificar el sonido, siguiendo estructuras aprendidas en la cultura a la que pertenece.

Las cuatro escuchas propuestas por Schaeffer son la natural, la cultural, la vulgar y la práctica. En la *natural*, el contenido sonoro es entendido desde lo concreto; busca ir especialmente hacia algún acontecimiento. Esta escucha es tenida como universal, ya que se relaciona con la parte más instintiva: buscar en el sonido una fuente que señala un acontecimiento.

En la *cultural*, el acontecimiento es asimilado mediante un significado que se le otorga gracias a un interés colectivo que no es innato, es aprendido.

La *escucha vulgar* y la *escucha práctica* o especializada se relacionan con las dos escuchas anteriores, se pueden clasificar como derivaciones de aquellas. En la primera, el contenido o acontecimiento se percibe sin filtros, no hay un condicionamiento que privilegie ciertas características sobre otras o que otorgue significados de relación a los sonidos mediante un adiestramiento. En cambio, la segunda entrena para sistematizar los sonidos en algún

código específico; cada sonido tiene una relación con otro, y juntos forman mensajes dentro de un sistema creado por abstracción.

Un ejemplo que ilustra la diferencia entre escucha vulgar y especializada es la música. En el caso de quien no tenga entrenamiento musical, un oído relativo que distinga los sonidos por alturas o intervalos, y los ponga en bloques armónicos, no va a captar toda esta información en la escucha de un recital musical, no va a distinguir todos estos matices que un oído especializado puede captar sin mayor inconveniente.

En el capítulo IV del primer libro del tratado, Schaeffer (2003) continúa el análisis de la escucha y ahora muestra un poco del enfoque objetivo en otras disciplinas como la física, los estudios y el abordaje que desde ella se hicieron. Aquí toca dos puntos importantes en el proceso de escuchar: la sensación y la percepción. En los estudios de acústica de los que habla, la sensación es a la que más atención se le da. Schaeffer se opone a ese enfoque de estudio experimental, ya que, según él, para el fenómeno musical, la percepción musical aporta lo más importante, mas no así la sensación (Schaeffer, 2003, p. 79).

El abordaje de este tipo de estudio es incipiente para el interés de Schaeffer, pues se enfoca en la experiencia sensorial de la audición y no estima el componente psicológico del fenómeno. Sin embargo, no desprecia el enfoque científico para el estudio de su objeto; solo muestra que lo principalmente problemático es el enfoque sesgado, por un lado, de la física y, por otro, de la psicología. Justo en medio de esos dos polos es donde Schaeffer quiere ubicar su método investigativo. Él plantea los asuntos de estudio comunes en la experiencia musical, elementos que se encuentren en distintos campos que van todos al entendimiento de la significación consciente relacionada con el material exterior dado.

Es importante destacar la voluntad en la escucha que insinúa Schaeffer. En el transcurso del capítulo IV retoma la idea de la escucha práctica. Refiere, además, del adiestramiento necesario para llegar a ella, como también a una intención especializada, producto de una búsqueda dirigida que intenta hurgar en el sonido mediante sensaciones. Según esto, la composición de los objetos sonoros estará guiada y profundamente determinada por la orientación de escucha que cada sujeto tenga.

El enfoque, a pesar de estar tan volcado hacia el sujeto, es más inclinado hacia la divergencia de objetos sonoros condicionados por la subjetividad. En un extremo está entonces lo experimental, que termina dejando la relación sonora en una causa-efecto, al hacer un abordaje medible y comprobable, pero descuidando la parte del proceso auditivo como el sujeto puede percibir, lo que es capaz de captar el oído en un rango de frecuencias determinado

y qué significado puede extraer de ello. En el otro extremo está la posición filosófica que se centra en discernir psicológicamente lo que sucede en la escucha y en la audición.

Para este aspecto, Ferreira (2018) también aporta una reflexión importante acerca de la naturaleza de esta asimilación del fenómeno, apoyando lo dicho por Schaeffer (2003) sobre cómo el entendimiento relaciona, categoriza y simboliza aspectos constitutivos del sonido para su procesamiento subjetivo.

El objeto sonoro es un objeto de información del mundo. Puede ser una voz, la palabra hablada o el canto. Así como la simbología y las asociaciones de la memoria, lo que se crea y lo que vuelve. Es él mismo siendo nombrado. (Ferreira, 2018, p. 2)

En el capítulo v, “Equívocos de la acústica musical. Timbres y alturas”, Schaeffer (2003) muestra un enfoque experimental sobre el fenómeno acústico, la composición de los sonidos en lo espectral y cómo el oído lo percibe. Habla de la formación de armónicos alrededor de una fundamental y de cómo los sonidos pueden ser alterados físicamente mediante filtros y manipulación. Sin embargo, en el proceso auditivo ocurren confusiones que desplazan la identidad sonora a pesar de estas alteraciones artificiales. Se pueden llegar a confundir como un mismo sonido dos muestras que estén levemente modificadas, suponiendo que ese procedimiento se haya hecho con el fin de distinguirlas entre sí.

De forma muy detallada y acudiendo a estudios físicos, Schaeffer muestra cómo estas relaciones se van tejiendo entre lo perceptible y lo asimilado, es decir, una relación psicoacústica de la percepción sonora. Este punto es de suma importancia, ya que muestra cómo el sonido se entiende de una manera distinta a cómo se percibe, repercutiendo de manera directa en cómo se forman los objetos sonoros en el sujeto.

La masa sonora de un sonido es reconstruida por el oído y da al procesamiento psicológico una unidad cuando no toda la información que se escucha está de hecho presente acústicamente; frecuencias físicas ausentes en la grabación son escuchadas por el sujeto. El camino que el oído toma es deductivo desde los parciales y armónicos, para llegar a la notación fundamental. Esto aplica para los sonidos temperados que poseen una altura musicalmente distinguible. Mas, esto también se puede aplicar a sonidos no temperados o ruidosos: el oído los reconstruye o los adapta a referencias psicológicas ya conocidas, para entenderlos en un contexto específico en el que el sujeto se encuentre.

Al finalizar su artículo, Ferreira (2018) comenta sobre esto de manera muy similar, especificando la mezcla que hay entre visión y audición, enfatizando

en lo auditivo sobre todo. Coincide con lo que dice Schaeffer acerca de la reconstrucción del sonido con esa deducción imaginativa dada por el sujeto al escuchar lo que no está oyendo.

Pertenece a la escucha, a la visión, a la audiovisión, al tacto, a la inteligibilidad. El objeto sonoro es el objeto de la experiencia acústica. Está hecho de lo que se escucha, y de lo que no se escucha también. (Ferreira, 2018, p. 6)

La metodología propuesta por Schaeffer (2003) nos remite a la fenomenología en el aspecto de efectuar un estudio subjetivo del fenómeno. Tenemos un objeto dado y un análisis subjetivo del objeto (noema, noesis), en el que las implicaciones pueden variar de sujeto a sujeto, pero es posible encontrar invariantes intersubjetivas que nos llevan a la esencia del objeto sonoro.

Hasta aquí es posible observar la aplicación de los principios metodológicos que Vargas Guillén (2012) señala en su artículo “En torno a la fenomenología de la fenomenología, una pregunta por el método”, cuyo contenido tiene, además, una parte dedicada a mostrar los principios metodológicos de Husserl en palabras del propio Guillén. Pero ¿cómo aplicó Schaeffer estos principios a su objeto de estudio?

Específicamente, todo parte del provecho que decidió sacar de la fijación del sonido en medios tecnológicos como el disco y la cinta, que eran los que la tecnología de esa época ofrecía; con ellos tenía su objeto y de ahí partía su análisis.

Las etapas más importantes para aplicar los principios de la fenomenología al sonido fueron las que Schaeffer dejó consignadas en su tratado:

1. *Tematizar*: esto se ve en el proceso que se lleva a cabo con la toma del sonido en la grabación.
2. *Variaciones*: manipulación de las muestras grabadas y alteración de todas las formas posibles. Schaeffer varía las alternativas tímbricas del sonido original.
3. *Descripción del eidos*: al pasar todo el proceso de manipular el sonido no solo encontró nuevos sonidos, sino que descubrió también invariantes en las muestras con las que trabajaba.

Una de las partes más importantes de este proceso de aplicar los principios fenomenológicos al objeto sonoro se encuentra en la búsqueda de variaciones. Ahí es donde Schaeffer hizo su gran aporte, al tratar al sonido como no se lo había tratado hasta entonces, porque lo llevó a un laboratorio de observación privilegiada que fue el estudio de grabación y lo trató como

una cosa dada en sí a la que desnaturalizó. En este punto específico de las variaciones husserlianas, aplicadas por Schaeffer, se puede hallar el nacimiento del objeto sonoro: “el objeto sonoro se sitúa en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha” (Schaeffer, 2003, p. 166). La corregibilidad está presente en el hecho mismo de publicar todo su trabajo investigativo en el libro del tratado; allí pretende dejar consignada toda su experiencia subjetiva y llevarla a otros sujetos que también la puedan comprobar y vivir como él mismo lo hizo, mediante la aplicación de su método al estudio de su objeto sonoro.

El problema del objeto sonoro

Según Rivas (2010),

Si la teoría de Schaeffer fuera coherente con el punto de vista fenomenológico, como a todas luces pretende, tendría que inferirse que la noción de objeto sonoro está a la base de cualquier intención de escucha, ya sea está condicionada o descondicionada. (p. 3)

Es claro que el concepto que plantea Schaeffer tiene sus lagunas si lo vemos a la luz de la fenomenología en rigor, ya que padece de un tratamiento más detenido en el contenido hilético y mórfico. A grandes rasgos, lo primero (*Hyle*) es lo dado, el sonido o hecho sonoro externo dado, y lo segundo (*Morphé*) es el significado subjetivo que se forma desde el sujeto con el sonido que se escuchó previamente. Es decir, el objeto sonoro es una creación finalmente subjetiva que se queda capturada en la conciencia del receptor y se ve imposibilitada de poder trascender como Schaeffer pretendió proponer.

Lo que dice Rivas (2010) acerca del inconveniente de la escucha no condicionada es también un problema que limita una conceptualización fenomenológica, ya que, como él mismo afirma, el proceso de escucha debería poder percibir el objeto sonoro teniendo una disposición condicionada o sin ella también, cosa que finalmente no sucede en el *Tratado de los objetos musicales* (2003), puesto que todo termina encausándose hacia el concepto de *escucha reducida*, una manera de desnaturalizar la escucha para acercarse al objeto (noesis), que finalmente puede clasificarse como noema (lo pensado).

Como señala Rivas (2010): “Por consecuencia, el objeto sonoro se forma, se objetiva, en el ‘diálogo’ y movimiento que realizan en la conciencia las diferentes intenciones de escucha con respecto a un sonido dado” (p. 6). En efecto, según este autor, el objeto sonoro solo cabe en la conciencia del sujeto que lo escucha y no será el mismo, o lo será difícilmente, para otro

sujeto diferente. Para nosotros, es problemático hablar de la corregibilidad que propone Husserl, donde distintos sujetos corroboran la apreciación de un fenómeno en común, siguiendo esta lógica.

Otro aspecto objetable de la tesis de Schaeffer es que la tipología y la morfología que busca discriminar en su tratado está encaminada a darle un tratamiento musical al objeto sonoro. En cierta medida, lo que describe Rivas (2010) es una paradoja conceptual en la que Schaeffer pretende quitar la investidura del sonido de todos sus condicionamientos visuales y extrasonoros, para terminar condicionándolo en una nueva manera de percibirlo con la noesis que propone para escucharlo y oírlo (escucha reducida). Se tendría que hablar de un objeto sonoro musical y de otro no musical, según dice Rivas en su texto (2010).

Además, el objeto que propone Schaeffer es necesariamente un sonido grabado, fijado en un medio de reproducción, llámese “cinta” o “disco”, en el que su condicionamiento espacio-temporal queda anulado gracias a que se vuelve un sonido grabado y artificial. Para Husserl, el objeto sonoro también es aquel que se percibe sin ser grabado, ya que todo aquel sonido que llegue a nuestro oído y pase a la conciencia será un objeto sonoro igualmente. De esa manera, el concepto de *objeto sonoro* queda en parte desestimado si se ve desde el punto de vista de Schaeffer a la luz de Husserl en su totalidad.

En resumen, lo que Rivas (2010) deja ver en su artículo es que la propuesta de acercamiento fenomenológico al objeto sonoro que hace Schaeffer no se alcanza a llevar a cabo, ya que, finalmente, es presa del sujeto que lo percibe y no termina de aplicar los principios husserlianos, en la medida que deja cabos sueltos o se contrapone a lo que Husserl plantea teóricamente.

El ícono sonoro

Para entender lo que el concepto de *ícono* representa, hay que remontarse al uso cultural de la imagen en la antigüedad grecorromana, donde cumplía la función de plasmar una reproducción idéntica a la “real” de dioses, emperadores o personajes eminentes (retrato funerario). En la época tardía de la Antigüedad, el cristianismo, convertido en una religión de Estado, se dividió en dos grandes Iglesias, oriente (imperio bizantino) y occidente (Roma).

El ícono fue resignificado y puesto a favor del simbolismo cristiano, que absorbió todo el legado de los cultos “paganos” precristianos. El uso ritual de la imagen fue copiado casi al calco de como los griegos, romanos y egipcios, principalmente, la usaban en el culto, teniendo nuevos personajes de veneración como Cristo, María y los santos cristianos, en vez de dioses

o humanos dotados de poderes divinos, propios de religiones politeístas anteriores al cristianismo.

En su libro *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Hans Belting (2009) se detiene a explicar cómo la iconografía religiosa fue tomando forma en el cristianismo. Un asunto muy presente en las reflexiones y hechos presentados por este autor es el de la imagen pretendiendo ser una representación real del personaje plasmado en ella.

Una de las maneras más asombrosas de ratificar la veracidad fueron los relatos que la Iglesia tomaba como testimonios auténticos de historias alrededor de las imágenes en las que se implicaban personajes bíblicos como los apóstoles. Es el caso de la *Madonna de San Lucas*, réplica de un retrato auténtico hecho en vida a María con el niño Jesús en brazos pintado originalmente por Lucas el apóstol, o imágenes milagrosas que aparecían y se reproducían sobre telas o tablas sin la intervención de manos humanas.

También estaban presentes las reliquias, objetos como ropajes, joyas, libros, entre otros, que gozaban de un trato especial y milagroso por haber pertenecido o haber estado en contacto con alguien sagrado. A ellos se les veneraba como objetos milagrosos que otorgaban favores, curaban o protegían a los que les ofrecían fe, a la vez que también cumplían con la labor de probar la existencia real de los personajes a los que habían pertenecido en vida o con quienes habían hecho algún tipo de contacto físico (santos, María y Cristo). De acuerdo con Belting (2009): “El ícono narrativo viste todo lo que normalmente define una narración con el lenguaje intemporal de una repetida representación ritual del mito” (p. 41).

Es apreciable la importancia que la relación visual con un objeto estimula; despierta y crea lazos afectivos que se tejen desde el sujeto hasta el objeto icónico que representa al personaje. Por añadidura, se puede ver al ícono como una representación visual que busca retratar una imagen real de un objeto que no puede estar presente como sujeto (dios, emperador, difunto-Cristo, María, santo) y es de suma importancia tener este referente de la tradición cultural religiosa con la imagen como el más preponderante para asumir el simbolismo encerrado en ella.

En este punto se puede afirmar que el objeto sonoro tiene la misma representatividad que la imagen en el ícono: puede haber un equivalente sonoro para un ícono, puede haber una serie de sonidos de distintas clases que, reunidos, sean la representación de un ícono no sonoro. Un ejemplo de eso son los innumerables *jingles* publicitarios que existen en el mercado de bienes de consumo, en los que la música tiene un papel fundamental en el juego emocional que se desencadena sobre el consumidor para persuadirlo o manipularlo a través de una pauta publicitaria. Las grandes marcas

saben que sus productos deben tener una identidad musical o sonora, desde notas musicales solas, pasando por intervalos, hasta llegar a melodías que al solo escucharlas desencadenan una asociación inmediata y directa con una marca. De acuerdo con Porras Velásquez (2018), “La intención de unir música y publicidad es básicamente lograr que el consumidor recuerde la marca que se está publicitando” (p. 11).

Es claro el nexo que existe entre percepción y memoria alrededor de la música y la imagen, junto con toda la asociación cognoscitiva que se crea en este vínculo. Un sonido musical representa una imagen, una marca, una emoción asociada a esa imagen y puede traducir ese contenido visual en un sonido compuesto de música. Esta misma relación es la que más arriba mencionaba Rivas (2010) en el *Hyle* y el *Morphé*: son asociaciones o recuerdos que se instalan en la memoria y que luego se detonan con el sonido, como en el caso del *jingle* cuya intención es evidentemente premeditada.

Con esta relación imagen-sonido juega la publicidad y recurre al material sonoro para crear una red de asociaciones que sean beneficiosas, que cumplan el propósito de llevar al sujeto a la compra de un producto.

Sin embargo, la naturaleza del *jingle* es la de recordar una imagen que no alcanza la trascendencia de un ícono como símbolo, puesto que al estar pensado y ser creado con el propósito de reforzar auditivamente una imagen, tiene tiempo de caducidad, se vuelve una melodía más o un intervalo musical más en medio del infinito mar de sonidos musicales olvidados. Prueba de ello es el hecho de que en la publicidad es frecuente ver cómo las marcas que perduran en el mercado durante décadas tienen que estar renovándose, adaptándose a los cambios estéticos, a la renovación de los públicos, a las tendencias que logran captar con mayor precisión el nicho de mercado que, por supuesto, va cambiando de generación en generación. Es decir, el sonido como *jingle* fenece junto con el logotipo publicitario que musicaliza o representa. Es una relación donde la imagen sigue prevaleciendo más que el sonido.

Otra de las formas expresivas que reúnen imagen y sonido es el arte sonoro; este se nutre mucho de la propuesta hecha por Schaeffer (2003) en su tratado, así como en sus obras de música concreta. En este formato, imagen y sonido se mezclan, se evocan, a veces se anhelan o se completan. El artista sonoro juega con esta línea divisoria tan endeble a su favor, para crear piezas que involucran al espectador en su relación con el mundo que lo rodea.

Un ejemplo de esto es el artículo de Vera Y. Picado, “Arte y escultura sonora: del sonido como objeto al objeto sonoro” (2012). En este escrito se detalla con ejemplos históricos un recuento de la relación entre lo visual y lo sonoro en el arte, citando exactamente obras que usan sonido e imagen:

El ejemplo de la colaboración interdisciplinaria es también interesante; Pierre Henry había realizado la composición titulada Espaciodinamismo (1954) inspirado en una de las facetas de producción de N. Schöffer; algunos años más tarde, utilizará las esculturas de dicho artista, manipulándolas como objetos sonoros, extrayendo una gran variedad de ruidos para el Espectáculo espacio-dinámico cibernético experimental Klydex 1 de 1973. (Picado, 2012, p. 55)

Muchos más ejemplos hay en este artículo en el que Picado (2012) muestra con generosidad la manera en la que el sonido y la imagen se relacionan en el arte para crear obras. Valga leerlo si se quiere tener más detalle al respecto.

El artículo “En los arenales del arte sonoro”, de Carmen Pardo Salgado (2012), además de explicar la formalización del término “arte sonoro”, aclara por qué se funden imagen y sonido en esta manera de hacer arte, pues también se relacionan de modo complementario: el sonido narra, cita o pinta la imagen en la oscuridad. “En la declaración de Don Goddard es la visión externa la que es convocada. Escuchar es otra forma de verlo, si se prefiere, de percibir el espacio” (Pardo, 2012, p. 18). Se entiende que el sonido está representado una imagen en el espacio imaginativo de la conciencia, se funde con lo visual en esa asociación.

Para llegar a lo que se propone en este ensayo, es necesario remitirse de nuevo al objeto sonoro de Schaeffer (2003), en este caso, trasladado al concepto de *ícono* y teniendo como referente esa relación existente entre música, publicidad y arte sonoro.

Ir más allá de lo que el sonido musical puede ofrecer es lo que podemos encontrar en la esencia del ícono sonoro, una serie de características que se reúnen para conformar lo que finalmente es una cosa dada en sí, a la que vamos directamente, que experimentamos y llevamos a la conciencia. Es un objeto en la medida en que es concreto (hablamos de sonido grabado, como en el caso de Schaeffer) y lo podemos escuchar sin las limitaciones espaciales o temporales propias del sonido natural, en directo. Hay una conexión entre el objeto sonoro y nuestro ícono sonoro también en el hecho de que se recurre a la acústica para presentar este ícono, para analizarlo y para manipularlo, tal como sucede con el objeto sonoro propuesto por Schaeffer.

El objeto sonoro se convierte en ícono cuando es capaz de sustituir la representación visual al que está ligado en el momento determinado que suena; se funde con esta, con la imagen. Es un paso más allá en la relación auditiva que se tiene con el sonido, en el sentido que busca representar un ícono como fenómeno.

Si tomamos en cuenta lo que dice Rivas (2010) y tenemos presente las falencias que se encuentran en la fenomenología del tratado de Schaeffer, podemos llegar a un nuevo lugar en el que el sonido no pretenda desvincularse

de su naturaleza representativa y que al mismo tiempo no se quede atado a ella; es decir, podemos llevar el recuerdo de la imagen sonora viendo el sonido en sí como cosa dada.

Si se toma lo que se expuso en la morfología de Schaeffer (2003), el sonido llega a un punto de contemplación especial que permite aislarlo en una cápsula de observación en la que es posible examinarlo y jugar con él; esto, hablando, por supuesto, del sonido grabado, sono-fijado mediante el procesamiento artificial. Así mismo, si se le suma la amplitud de percepción que queda faltando en lo que la fenomenología propone como objeto sonoro, se tendría lo que anteriormente se bautizó como “ícono sonoro”, un sonido que puede ser de cualquier índole: musical, ruido, ambiental..., y que puede representar lo que, según la Real Academia Española (2023), es el ícono: “Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado”, siendo la parte auditiva la cosa dada y la parte visual lo que la conciencia construye en el recuerdo, una imagen compuesta de sonido, como, por ejemplo, puede sonar un desfile alegórico con su ruido característico, su música característica, sus cualidades sonoras específicas que, siendo captadas y grabadas, pueden generar el ícono sonoro de ese evento.

Este ícono sonoro tiene que estar ligado necesariamente a un ícono que goce del reconocimiento cultural necesario para ser reconocible; de lo contrario, se caerá en lo que ya se ha hablado, que es recordar una imagen con el sonido que llega a la conciencia mediante la escucha. Debe tener una cohesión visual fuerte, que quede plasmada en el sonido captado. Debe ser un fenómeno colectivo que recaiga sobre un conglomerado de personas y ser reconocible por ese grupo específico.

Si se toma el ejemplo del culto mariano, se va a encontrar una cantidad grande de diferentes advocaciones, en las que la iconografía ha desempeñado un papel fundamental, al tejer un simbolismo con mucho cuidado en el transcurso de décadas, siglos y milenios. Este simbolismo iconográfico tiene componentes sonoros, muy incrustados en las diferentes idiosincrasias donde la Virgen María tiene presencia; son expresiones extramusicales que identifican a los colectivos que hacen uso de ellas.

Un ejemplo puede ser el homenaje anual que se le rinde a la Virgen del Carmen en distintas localidades del país, cuando los autos y camiones salen por las calles en caravanas haciendo ruidos y piruetas. Ruidos que van, además, relacionados con el frenesí colectivo que expresan afectos individuales, personas que quieren ser visibles en una práctica colectiva, quieren formar parte de una costumbre establecida y aprobada culturalmente. Todo este fenómeno sonoro puede quedar haciendo parte del ícono de esta Virgen, puede ser otra manera de caracterizar a no visualmente, sino desde el

sonido, al ícono, ya que puede asociarse fácilmente a esta advocación en su totalidad.

El ícono sonoro se encuentra justo al lado de las imágenes religiosas, representando con simbolismo en el sonido al ícono religioso con el que está ligado. Este simbolismo es más cultural que meramente religioso y no es musical, va más allá de la música sacra: son los sonidos que hay en los festejos populares en homenaje a esas advocaciones, elementos que pueden ser tan identitarios como la imagen religiosa únicamente. Sin embargo, hay que explorar más esta categoría en el arte religioso para ver qué resultados arroja.

En síntesis, el ícono sonoro propone fundir la representación visual en la auditiva y se respalda en la relación entre sujeto y objeto propuesta desde la fenomenología de Husserl, donde el sujeto vive el objeto y lo lleva a la conciencia, desde la experiencia, en busca del *eidos* o esencia, para crear un nuevo aparte del ícono que se fundamente en el sonido como representante, como objeto dado.

A causa de esto, debe haber una tipificación iconográfica que recurra a la simbología arraigada en la idiosincrasia más profunda, en la que los valores característicos lleven consigo un mensaje fuerte y claro, tal como se ha hecho durante siglos en la elección de historias para las biografías de santos, o en escoger prendas y objetos con las cuales representar pictóricamente a Cristo. Estos elementos son contingentes en el conjunto que los reúne; son sonidos usados por las personas que celebran fiestas en honor a un santo o a una virgen, y que distinguen estos eventos, construyen una identidad sonora reconocible y representativa.

Ahí es donde se encuentra el ícono sonoro, en esa representación espacio-temporal única que está asociada indisolublemente a un ícono religioso, como la pintura en tabla bizantina, la escultura en yeso o madera, el mosaico y todas las manifestaciones artísticas de las que la sociedad se ha servido para visibilizar lo que no tiene imagen, lo que es abstracto en su naturaleza. En este caso, el sonido es el medio representativo de este nuevo tipo de ícono, puesto en la grabación como sobre una tabla que lo deje fijado e inmortalizado, y que deje piezas de arte sonoro en las que el componente religioso se muestre expresado en las prácticas culturales que nacen de este.

Es volver a ese aspecto que Schaeffer (2003) nombra en su tratado cuando está empezando a explicar la naturaleza fenomenológica del sonido y la especie humana, la *fuerza*, este lado causal, de asociación espacial, de explicación, que lleva a pensar en la parte más animal de la humanidad, la que se debe situar a oscuras con la escucha y sonoriza la imagen que visualiza o, en sentido contrario, imagina (da imagen) el sonido que escucha.

Oír y escuchar son dos categorías de la percepción auditiva que Schaeffer (2003) explica con detenimiento en su tratado; poner el oído y descifrar, construir, entender y comprender un mensaje que se rige por un código de comunicación específico. Todo eso está presente en el ícono sonoro, porque se nutre de la capacidad representativa que el sonido tiene y que expresa en su naturaleza asociativa con lo visual.

Referencias

- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Ediciones Akal.
- Ferreira, M. (2018, noviembre). *Acercamiento al objeto sonoro*. Trabajo presentado en XVI Congreso Argentino de Acústica de la Asociación de Acústicos Argentinos, Buenos Aires, Argentina. <https://adaa.org.ar/wp-content/uploads/2021/04/adaa2018-009.pdf>
- Husserl, E. (2013). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero: Introducción general a la fenomenología pura*. Instituto de Investigaciones Filosóficas, Fondo de Cultura Económica.
- Pardo, C. (2012). En los arenales del arte sonoro. *Arte y Políticas de Identidad*, 7, 15-28. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173931>
- Picado, V. Y. (2012). Arte y escultura sonora: del sonido como objeto al objeto sonoro. *Arte y políticas de identidad*, 7, 51-60. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173951>
- Porras Velásquez, N. R. (2018). Percepción y memoria en los jingles publicitarios: reflexiones desde la psicología de la publicidad. *Revista Electrónica Psyconex*, 10(16), 1-19. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/Psyconex/article/view/334761>
- Real Academia Española. (2023). Ícono. En *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es/icono?m=form>
- Rivas, F. (2010). *¿Qué es el objeto sonoro? la fenomenología en Pierre Schaeffer* [Ponencia]. Museo de Arte Moderno, Rijeka, Croacia.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza.
- Vargas Guillén, G. (2012). *En torno a la fenomenología de la fenomenología. La pregunta por el método*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Para citar este artículo:** Betancur Peláez, M. (2023). De objeto a ícono, otra fenomenología del sonido. *Artes La Revista*, 22(29), 100-116.