DIFERENCIA(S)
revista de teoría social contemporánea

CRITON, P. (2016) LA ESCUCHA PLURAL.

EN REVISTA DIFERENCIA(S). Nº3. AÑO 2. NOVIEMBRE 2016. ARGENTINA.
ISSN 2469-1100. PP. 178-195.

LA ESCUCHA PLURAL[1]

PASCALE CRITON

TRADUCCIÓN ANA BELÉN BLANCO

1 Artículo publicado originalmente en Solomos, M.; R. Barbanti, G.; Loizillon; K. Paparrigopoulos y C. Pardo (dir.) (2016) Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde. Paris: L'Harmattan. Ha sido gentilmente enviado por la autora a la Revista autorizando su traducción y publicación.

¿Cómo experimentar de forma plural el espacio acústico de un lugar? ¿Cómo proponer al público elaborar su escucha a lo largo de un recorrido móvil, marcado por momentos musicales e instalaciones que se desplazan e impregnan la visita de un monumento? Durante dos días, la *Conciergerie* (Paris) se convirtió en el sitio de una experiencia de escucha múltiple, distribuida en sus distintos espacios: la Sala de guardia, la Capilla de los Girondinos, la antigua Prisión[2]. La compleja arquitectura de estos edificios cargados de historia –teatro de la revolución de 1789 y de los días del Terror–, se prestaba a la experiencia subjetiva de una escucha no unificada, dando a cada uno la posibilidad de elaborar sus sensaciones en la co-existencia superpuesta del pasado y del presente. Las *Écoutes croisées*[3], concebidas para dar a "escuchar" y "hacer hablar" a la arquitectura del monumento, provocaron una curiosidad que desplazaba las perspectivas entre el momento presente y la realidad histórica: una propuesta para una ecología de la escucha como experiencia trasversal de un "medio" [*milieu*]. Esta presentación se desarrolló en el marco de la cátedra del *Labex Arts et Mediations Humaines* con los estudiantes de la Université Paris 8 – Sitio web: http://www.labex-arts-h2h.fr/ecoutes-croisees.html?lang=fr.

LA ESCUCHA PLURAL

¿Qué es la ecología desde el punto de vista de la música y del campo sonoro? Se podría estimar la forma en la cual el enfoque ecológico, en función de los dominios que concierne (el ambiente, la salud o los cultivos), modifica las representaciones, las jerarquías, el orden de las prerrogativas; pero, además, los usos y las formas sociales de estar juntos. Muchos de los objetos de saber –así como aquello que tenemos en común–, se presentan de forma estratificada, orientados por perspectivas, asociados a principios. Los modos de hacer adhieren, muy a menudo, a representaciones completamente formadas y, luego, en ausencia de una (re)puesta en cuestión, a formas estandarizadas. Para el despliegue de una sensibilidad ecológica, se trataría entonces de deshacer las amalgamas y desplazar las relaciones sobredeterminadas en pos de considerar otras nuevas. Más que una *tecnhe*, la ecología es una apreciación diferente de los valores, es un movimiento, un descentramiento distributivo de las conexiones según criterios que tienen en cuenta la actividad plural de variables en un "medio" [*milieu*] particular. Los paradigmas de la ecología nos invitan a pensar de otro modo, a formular interrogantes desde el punto de vista de lo múltiple y la interacción. Preocupada por las condiciones propias de un estado de equilibrio en un medio, la ecología sonora se orientará hacia la reciprocidad interactiva de las variables que constituyen la acontecimentalidad sonora y musical.

¿Qué ocurre entonces con las representaciones del sonido, de la música y del concierto, así como del ambiente sonoro? El sonido ha experimentado grandes mutaciones con las revoluciones tecnológicas, del registro a la amplificación, del sonido eléctrico al sonido digital, de la síntesis a la telecomunicación, y estas nuevas realidades conviven con prácticas muy diversificadas, actualmente accesibles al gran público. En el cruce de estas renovaciones, la música se dirige a un oyente formado en una nueva cultura del sonido, no sólo al alcance de su mano, sino también infinitamente manejable y móvil. Más que una realidad identificable en sí misma, la ecología sonora implica al hombre en sus enfoques y elecciones. Las prácticas ecológicas mostrarían una disposición, una atención para considerar al sonido como resultante de un conjunto de variables sensibles.

La realidad musical es eminentemente plural, tanto por la naturaleza dinámica y propagativa del sonido, como por el cruce entre las condiciones de su producción y las de su recepción colectiva, pública. Asociando las condiciones de un proyecto y su realización, la música puede ser considerada como una manifestación tripartita: concepción, realización y puesta en común. Si estos tres tiempos se superponen, la elaboración de sus relaciones internas y de sus interacciones puede ser considerada desde el renovado punto de vista de un paradigma ecológico. Se trabajará en torno a la noción de reciprocidad, de tran-

2 La Conciergerie –también conocida como el Palais de la Cité– es un edificio histórico de París situado en la Île de la Cité (I arrondissement). Fue la residencia de los reyes de Francia entre los siglos X y XIV. En 1932, luego de que Carlos V abandonara este palacio, el edificio fue convertido en Prisión del Estado [Nota de la trad.].

3 Se ha priorizado mantener el título original de la intervención artística realizada en la Conciergerie, cuya traducción al español podría ser: Escuchas cruzadas.

sitividad, con la escritura y el agenciamiento de variables en función de sus consecuencias. A partir de este abordaje plural, nos acercaremos a una ecología, a la vez, material y técnica, pero también social y ético-poética, en el sentido en que Félix Guattari lo presenta en *Las tres ecologías*[4]. En este libro, escrito en 1989, Guattari pone en valor las interacciones ecológicas, sin disociar la ecología medioambiental de la dimensión social, que muestra el "ser conjunto", y la ecología mental, relativa a "las relaciones del sujeto con el cuerpo". Estas tres dimensiones son constitutivas del proyecto ecosófico, cuyas raíces, para este filósofo y analista, se remontan al proyecto de una "revolución de la subjetividad", iniciado en la década de 1950. Co-autor, junto a Gilles Deleuze, de obras internacionalmente reconocidas tales como *Mil mesetas* o *¿Qué es la filosofía?*, Félix Guattari otorga un especial interés a las prácticas experimentales del arte que, desde su punto de vista, poseen una fuerza de invención y transformación ejemplar, de las cuales el juego político podría nutrirse para estimular los dominios de la sociedad (Guattari,1989: 47). En oposición a los programas mass-mediáticos, las elecciones ético-políticas y estético-éticas exigen una recomposición de la subjetividad y reclaman para ello nuevas políticas.

UNA NUEVA SUBJETIVIDAD

¿Cómo estas tres dimensiones ecológicas – social, mental y medioambiental – se implican entre ellas en las músicas que nosotros tocamos, concebimos, escuchamos? En principio, quisiera subrayar algunos aspectos que nos permitirían pensar la música desde el punto de vista de una ecología social y mental. La dimensión subjetiva concierne, por ejemplo, a las relaciones, los roles, los lugares que cada uno ocupa en la distribución autor-intérprete-técnico-público y alcanza, por extensión, la forma del concierto, la concepción del dispositivo de producción y el desarrollo de la performance. ¿Qué proceso de subjetivación se pone en marcha entonces en las personas implicadas? ¿Qué propuesta estructural y qué dinámica institucional sostienen el proyecto? Las nuevas formas de recepción musical implican necesariamente una reinvención de las atenciones y de los usos. ¿Qué es lo que se experimenta? ¿Se trata de la repetición de un modelo pre-establecido o de una ruptura innovadora? Desde el punto de vista de una ecología "mental", la cuestión de la subjetividad ataña a la reinvención de las relaciones con el cuerpo, así como a la diversidad sensorial y a la toma en cuenta de una variedad de modos de temporalización, incluso a la participación creativa que concierne tanto a los que tocan como a los que escuchan. Más adelante evocaré algunos aspectos de estas cuestiones en relación con un proyecto reciente, que indaga en las formas de trabajar en conjunto, tanto como en los dispositivos de captura y difusión innovadores.

LA MULTIPLICIDAD ACÚSTICA

Tomemos ahora el punto de vista físico: el sonido es un "ser físico", sensible a las condiciones que lo producen, lo mantienen o lo absorben. El comportamiento del sonido, desde su emisión a su propagación, supone la interacción compleja de aquello que lo constituye y determina como evento sensible. Es un conjunto de variables que no cesan de modificarse. Cada señal sonora es un evento específico, producto de circunstancias y determinaciones que se desarrollan en un espacio y en un tiempo particulares. Las señales sonoras son indisociables de las condiciones que las provocan: fuerzas, tensiones, energías, materiales, estructuras; así como del medio físico circundante en el que ellas son emitidas y se propagan: exterior, interior, en superficies más o menos densas, lisas o porosas, por las cuales ellas son reflejadas o absorbidas. El conjunto de estos factores constituye una cadena de determinaciones espaciales y temporales que concurre a la especificidad de una información sonora, en la acepción abierta de todo aquello que es audible (incluso antes de la música). La *multiplicidad acústica*, tal como yo quisiera proponerlo

4 "(…) Las perturbaciones ecológicas del medio ambiente sólo son la parte visible de un mal más profundo y considerable, relativo a las maneras de vivir y de ser en sociedad sobre este planeta. La ecología medioambiental debería pensarse como formando un bloque totalmente inseparable con la ecología social y la ecología mental, a partir de una ecosofía [écosophie] de carácter ético-político" (Guattari, 1989: texto de contratapa).

aquí, integra el conjunto de factores que moldean el sonido y la potencialidad de las variables espaciales y temporales que van a especificarse en un evento sonoro particular. El modelo de la ecología sonora sería entonces aquel de la inestabilidad, aquel de un sistema físico sensible a las condiciones que determinan el evento musical (regímenes, intensidades, estimulaciones, focalización, diseminación). En este sentido, se trataría de tener en cuenta la reciprocidad del conjunto de variables de un sistema plural, en lugar de privilegiar los sistemas cerrados, exteriores los unos a los otros.

MOVILIDAD DEL PUNTO DE ESCUCHA

El sonido audible exige, por otra parte, una situación de escucha, un punto de observación (de recepción) subjetivo. Las cualidades y las dimensiones físicas en el seno de las cuales las señales sonoras se propagan, natural o artificialmente, son tomadas con una escucha relativa, una subjetivación sensible, ajustable gracias a un sistema auditivo y a diversos receptores somatosensoriales y kinestéticos. Por costumbre, evocamos el sonido como relacionado a alguna cosa conocida: un instrumento, una voz, los ruidos. Identificamos los sonidos concretos de la vida real porque ellos nos recuerdan alguna cosa localizable: el sonido de las campanas, el ruido del tren. Con todo, una multitud de variables entran en acción para constituir el sonido que me alcanza de *ese tren allí* (según que éste sea lento o rápido, del interior o del exterior); una multiplicidad de fuentes que concurren al murmullo de un sitio urbano, y la relatividad de un punto de observación o de un "punto de escucha" abre a la pregunta: ¿dónde y cómo tiene lugar su escucha?

Nuestro oído se desplaza, se posiciona y practica activamente ciertas operaciones tales como extraer, hacer *zoom*, asociar, disociar, constituir planos, navegar de un plano o de un punto al otro, apreciando la simultaneidad, provocándola, recortándola; en fin, toda una movilidad de la escucha que llamo la subjetividad del oído o "el oído ubicuo". Puesto que el oído que nos interesa, para la composición como para la experiencia de la escucha, se construye con la elaboración misma de nuestra sensibilidad a las señales sonoras, nos vuelve literalmente perceptibles (audibles). ¿La transmisión de las señales se opera de manera aérea o bien se estabiliza en contacto directo con los materiales, asociada a los mecano-receptores de la piel y a la conducción ósea? Abundan los gestos cotidianos que nos aseguran de aquello que nos rodea, gracias a la información vibratoria y al ajuste táctil. Desplazando las relaciones kinestésicas movimiento-velocidad, determinan nuestras percepciones de planos y de distancias. Paradójicamente, la escucha experimenta una espacialidad muy diferente a la del ojo (incluso si el ojo concurre a menudo a confirmar aquello que es escuchado). La espacialidad auditiva no supone un plano frontal, es un espacio pluridimensional, capaz de asociar simultáneamente lo más cercano con lo más lejano, el afuera con el adentro, lo alto con lo bajo: la naturaleza propagativa y dinámica del sonido nos permite deconstruir (dislocar) el espacio, y recomponerlo, proyectarse mentalmente en la imbricación de un "espacio membrana" con densidades múltiples, reversibles, extensibles, desplazables del interior al exterior.

Desde un punto de vista ecológico, nos encaminaremos a sensibilizar las fronteras de aquello que no puede ser aún la música, pero puede devenir: interesándonos en las condiciones de emergencia, en la idea sonora y musical, tanto como en las maneras de sentir y trabajar juntos. Deshacer los hábitos estratificados, privilegiar una puesta en relación que permita a un estado o a un evento sonoro tomar consistencia, acordar un valor a aquello que pueda parecer del orden del detalle, son todas atenciones que dan acceso a nuevas individuaciones y nuevas subjetivaciones.

UNA ESCRITURA DE VARIABLES

Orientándose hacia el campo de las determinaciones sonoras, la reflexión musical se ubica en el nivel de la acontecimentalidad del sonido. Para decirlo de otro modo, la escritura de lo "sonoro", bajo la diversidad de sus ángulos, forma parte de la escritura musical, del estado inicial de las condiciones de la emisión del sonido a los regímenes de energía que lo mantienen, su proyección, su difusión y su propagación, hasta

la concepción de su recepción en un espacio acústico. Entiendo que componer música implica aquello que moldea y condiciona los acontecimientos sonoros y las pequeñas diferencias que intervienen también por las dimensiones de escalas micro y macro, desde el acorde infratonal de los instrumentos a la cadena de la propagación del sonido, según las escalas heterogéneas implicadas. Me inclino con frecuencia en torno a las preguntas relativas a la acústica, aquellas que conciernen a las condiciones de producción de lo sonoro, de lo instrumental a lo electrónico, pero también de los comportamientos físicos *in situ*, en las situaciones reales implicadas en el juego de la propagación del sonido en los materiales, según la variedad de lugares y de espacios. Más recientemente, desarrollé las "experiencias de escucha" sensibles a la arquitectura, incluso al medio ambiente. El sonido, espacio de relación, es una configuración de variables a definir, y la concepción de conciertos "fuera de escena" convoca a los espacios acústicos abiertos y heterogéneos más que el espacio escénico frontal habitual. Se trata de sacar provecho del espacio dado, de sus cualidades espaciales y materiales, y de favorecer las potencialidades subjetivas de la escucha según relaciones múltiples y plurilocales – que llamaría también *heterotopías sonoras* – con la ayuda de dispositivos que permiten las recepciones variadas: escucha móvil, dispositivos de escucha "estructural" o de escuchas "mixtas", por contacto y/o por conducción aérea.

En efecto, la llamada música "de concierto" se inscribe tradicionalmente en una relación convencional con el espacio en el cual es presentada al público: espacio cerrado, horarios fijos, asignada la ubicación del auditorio y de los músicos, así como la disposición de los sistemas de difusión, ya sea en una posición frontal, incluso por debajo, o rodeando al público. De este modo, reproduce el ideal de una unidad de tiempo y espacio y se protege de la intrusión de eventos indeseables, de avatares perturbadores. Puesto que, en efecto, el acoplamiento del sonido y del espacio, sea conceptual o *sui generis*, se inscribe en relaciones de reciprocidad determinantes. El sonido es un acontecimiento condicionado por los instrumentos y las máquinas, pero también por la variedad de espacios, volúmenes, distancias y materiales que lo materializan. ¿Esta relación debe ser controlada de una forma unívoca o puede abrirse a los agenciamientos colectivos composibles, inventivos?

En este contexto, la experiencia de la escucha me interesa, a la vez, como realidad física y como "escena" orientada a provocar las condiciones del acontecimiento; una puesta en el espacio o teatralidad del sonido que se vincula a la sensación del presente, al "tiempo vivo", en una relación estratificada en lo imaginario, en la memoria y la ficción. Considero la escucha como una producción subjetiva – como una elaboración y no como una realidad por fuera de aquello que es percibido. Es por esto que el agenciamiento colectivo, el esfuerzo de los músicos para la recepción del auditorio, gana al ser explorado en sus dimensiones polivalentes, plurilocales y multisensoriales.

ESPACIO MÚLTIPLE/ESCUCHA NO-CORRELACIONADA

El oído ubicuo explora esta movilidad y realza la cuestión de la realidad compleja de lo sonoro y de la subjetivación de la escucha en un espacio plural y simultáneo. ¿Cómo construir la escena auditiva de un espacio múltiple? ¿El punto de escucha (punto de observación) es una variable susceptible de "autonomizarse"? Varias realizaciones musicales ligadas al espacio arquitectónico[5] me han permitido experimentar las posibilidades de un espacio plural y simultáneo. El horizonte es poder incidir al nivel de la movilidad, de las posibilidades direccionales, de los efectos contrastantes o de los umbrales, de las dualidades (exterior-interior, visible-no-visible). Lejos de proponer un punto de vista – o de escucha única – se trata de aprovechar el espacio dado, de explorar (explotar) la plasticidad acústica del lugar: jugar con las contigüidades, las aberturas, los umbrales, los volúmenes y las distancias. El espacio es considerado entonces como componente dramatúrgico, definido por sus sistemas ensamblados, sus dimensiones imbricadas e interactivas que expresan el *ethos* histórico y material de un sitio.

5 Ausculter, écouter le son dans l'espace du Couvent de La Tourette, « Musique de l'Architecture», Eveux (2008) ; Voyager avec Le Corbusier, Villa Savoye, La Quinzaine - Louis Vuitton, production Art&Fact (2009) ; Music in situ, « Le Corbusier et la couleur » Rendez-vous sur l'architecture à la Villa Savoye, Centre des Monuments Nationaux (2009).

Gracias a las posibilidades de simulación ofrecidas por la síntesis modal, en el 2005 en el *Ircam* (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*)[6], experimentaba diversos estados de propagación según relaciones de velocidad y posiciones variables, disociando los puntos de emisión y los puntos de escucha (fuera-dentro, alto-bajo). Esta experiencia me ha permitido poner en relación escalas exógenas, una representación extensiva de la propagación del sonido, susceptible de transitar de la ejecución instrumental a la ejecución en general: aquella que concierne a los materiales, a las formas y a los objetos, hasta llegar a nuestros hábitats y espacios de vida. El enfoque modal llama la atención sobre sobre las "modalidades" de la propagación: la imbricación de plenos y vacíos, el grosor de las paredes, la forma de las membranas que delimitan las estructuras determinando zonas resonantes; e, incluso, las calidades de los materiales, más o menos absorbentes o reverberantes. Pero también las aberturas y cierres que organizan el afuera y el adentro, en la imagen de nuestros instrumentos de música, así como de nuestras casas y de nuestros edificios e, incluso, de nuestros cuerpos. Es desde este enfoque plural, susceptible de pasar de lo local a lo global, de la realidad de los pequeños objetos de proximidad hasta los eventos contiguos, incluso lejanos, fuera de nuestro alcance y de nuestra vista, que comencé a elaborar los "escenarios de escucha in situ", teniendo en cuenta la multiplicidad del espacio real, de sus configuraciones específicas, sus volúmenes y materiales, con el proyecto de asociarlos a la idea y a la escritura musical[7]. A continuación, experimentando situaciones de captación y difusión, integré dispositivos de escucha a través del tacto – *Tablas sonotáctiles* y *estaciones de escucha estructural* (Criton, 2014). A diferencia del alto parlante, que pone el aire en movimiento, estos dispositivos transmiten la información sonora *via* los propios materiales y permiten una recepción por conducción ósea: se puede entonces escuchar los sonidos con el cuerpo. Estos diferentes ejes de experimentación plantean interesantes interrogantes relativos a las variables de la escucha y de la representación psicofísica del espacio por el sonido. Asociados, estos dispositivos han sido empleados en las *Écoutes Croisées* presentadas en la *Conciergerie*.

II. *ÉCOUTES CROISÉES*. EL ESPACIO DE LA *CONCIERGERIE*: UNA EXPERIENCIA DE ESCUCHA

Las *Écoutes Croisées* se desarrollaron en la *Conciergerie*, los días 21 y 22 de marzo de 2014[8]. La *Conciergerie*, monumento histórico situado en pleno corazón de París, se compone de diversos espacios que testimonian un denso pasado, las intensas horas de la Revolución de 1793. De la sala del personal de armas, amplia sala gótica compuesta por tres tramos abovedados, a la gran Sala de guardia, bordeando el Muelle del Reloj, el monumento continúa con los espacios más reducidos de la prisión, pasillos rectos y celdas destinadas a los prisioneros durante el Terror, y se prolonga justo hasta la capilla de los Girondinos y el patio llamado "de las mujeres", que linda con el Palacio de Justicia. Estos espacios, tan diferentes y de múltiples tamaños, presentan características acústicas específicas según sus dimensiones y sus materiales – según si están equipados o no con mobiliarios, según si sus pisos están hechos de baldosas, madera o adoquinados con grandes piedras.

Écoutes croisées invitaba al público a descubrir el espacio arquitectónico de la *Conciergerie* desde el punto de vista de sus ambientes sonoros y de sus cualidades acústicas. Esta experiencia de escucha *in situ*, sensible a la arquitectura y atenta a la diversidad sensorial de los públicos, proponía sumar a la visita del monumento la posibilidad de una participación en experiencias de escucha: instalación, tiempos musicales, escucha sonotáctil, difusiones de paisajes sonoros *live*. Abierta a todo público, esta propuesta

6 Modalys, programa de síntesis por modelos físicos, programa informático de realización instrumental virtual definido por la representación modal, desarrollado en el Ircam. Ver: Criton, P. (2004) « Modèles de frottements et écoute spatialisée », Synthèse sonore par modèles physiques, conférence Ircam/ France Culture, 15 de noviembre.

7 Plis pour ensemble instrumental et captations (2007).

8 Idea y realización del evento de Pascale Criton, en el marco del proyecto « Musique, philosophie, écologie du son » dirigido por Makis Solomos en el Labex Arts et Médiations Humaines (Arts H2H, Université Paris 8). Producción: Art&Fact. Un documental audiovisual, Écoutes croisées, ha sido realizado por Peterson Negreiros de Almeida. Ver: Labex Arts H2H, 2015. http://www.labex-arts-h2h.fr/ecoutes-croisees.html.

buscaba reflexionar en torno a la relación entre la mirada y la escucha, invitando a los visitantes a explorar la plasticidad acústica del sitio, (des)colocando la situación "normal" – vidente y auditiva – hacia una experiencia "no-vidente" y táctil. Ubicada bajo el signo de una atención puesta en la representación del espacio en situación no-vidente, esta visita proponía, tanto a un público general y de toda lengua como a un público específico (no-vidente), tejer una memoria polisensorial: se trataba de revelar (hacer hablar) un lugar histórico en relación con su ambiente, sensibilizando al visitante en el descubrimiento de diferentes espacios del monumento, al integrar sensaciones auditivas, kinestésicas y táctiles propias de su arquitectura y de sus materiales.

LA *CONCIERGERIE*: UN ESPACIO PLURAL

Écoutes croisées juega con la memoria y la diferencia, superponiendo variados estratos de flujos sonoros, proponiendo diferentes maneras de escuchar. Ya sea que se trate de la visita a un monumento o de la conmoción de un acontecimiento, mi hipótesis es que los recuerdos son tanto más vivos y durables si ellos están asociados a sensaciones. Éstas no necesariamente tienen relación de contenido directo, pero ofrecen consistencia a la "apreciación" del tiempo y del momento vivido, en una "constelación del Universo"[9]: captura de elementos presentes, flotantes, que vinculan signos heterogéneos. En este monumento con fuerte carácter histórico, lejos de cargar la experiencia con informaciones didácticas, se trata sobre todo de hacer jugar una falla que, por su irrupción, permite un vacío propicio en las materias asociativas, inscribiendo la diferencia: ya no un escape sino un efecto de corte a-significante, una ruptura para un reencadenamiento subjetivo.

Las diferentes propuestas, tiempos musicales, instalación, recorrido de escucha, difusión de paisajes sonoros, lecturas, escuchas sonotáctiles, apuntan a crear un clima polivalente re-ligando los espacios acústicos del monumento, al tiempo que doblan el curso normal de la visita con flujos sonoros que aparecen-desaparecen, integrados al ambiente general. Entonces, era posible tomar poco a poco conciencia de su presencia a la vez dispersa, pero repetida, jugando sobre el recuerdo. Calcos sobre la visita al *Palais de la Cité* –ella misma operando una serie de cortes en la historia, Merovingios en el Palacio de reyes de Francia desde el siglo X al XIV, prisión de Estado en las celdas de los prisioneros bajo el Terror, poniendo en valor a veces los vestigios, otras las partes reconstruidas–, el marco de las *Écoutes croisées* proponía, de cierta forma, en la visita, un segundo pliegue y en línea de puntos, una continuidad "a construir".

Se trataba de sensibilizar los ambientes acústicos de una arquitectura, revelando sus características por los sentidos, de una forma sugestiva y no restrictiva. La idea era impregnarse del sitio, crear una memoria-sensación tejida de desajustes, ligando elementos del presente, auto-reflexiones, informaciones, fragmentos de visitas guiadas en todas las lenguas, constituyendo una trama asociativa compleja. Se trataba, además, de poner en práctica una experiencia de escucha en un espacio múltiple, elaborado sobre una complementariedad entre lo local y lo global, favoreciendo las idas y vueltas, deconstruyendo y reconstruyendo el espacio por fragmentos, transportando los elementos escuchados, asociándolos a otros nuevos. Todos tiempos superpuestos participando en un amontonamiento discreto, inconstante, que favorecía una consistencia poli-sensorial. La idea era crear una confusión entre la realidad de lo audible y la elaboración imaginaria ligada al sitio, de imbuir el pasado histórico y las sensaciones del presente, activando una perplejidad productiva para el recuerdo que cada uno se formaría subjetivamente de la *Conciergerie*.

9 En referencia a la expresión de Félix Guattari: "no se trata de Universos de referencia en general, sino de dominios de entidades incorporales que se detectan al mismo tiempo que se los produce (…)" (Guattari, 1992: 33).

EN LA ESCUCHA DEL SITIO: UN PROGRAMA

Distribuido en tres horas[10], el programa orquesta la superposición de estos tiempos diferentes en el corazón de los cuales el público puede hacer la experiencia de estas escuchas en diversos lugares.

Los *tiempos musicales* interpretados por los músicos del ensamble Dedalus[11] ofrecen las obras de Pascale Criton[12], James Tenney[13] y Michael Pisaro[14] en relación con la acústica del sitio. Estas obras de música de cámara trabajan en las fronteras de lo sonoro, juegan con ínfimas variaciones infratonales, elaboran texturas transitivas integrando los ambientes presentes o centrados sobre un fenómeno acústico. Más allá de su atención por la reciprocidad acústica, crean focos efímeros que sobresalen en el seno del ambiente difuso del monumento, sin imponer una ruptura entre la circulación de los visitantes y la escucha de la performance. Los emplazamientos inesperados –elegidos por los músicos por sus cualidades acústicas– permiten que cada uno se acomode, que ajuste su distancia y su tiempo de escucha. Ciertas obras presentadas implican intensamente al intérprete, en las formas procesuales[15] que favorecen la escucha inmediata y una fuerte coherencia en el registro de la reciprocidad acústica. El oyente es entonces confrontado con la necesidad de orientarse, de hacer su propia mezcla. *Ways* para flauta y trombón es una pieza para dos músicos en desplazamiento, cuyo propósito es sensibilizar umbrales acústicos[16]. Dos fuentes se desplazan, volviendo sensibles los campos acústicos que atraviesan. Se busca hacer valer el ajuste de los volúmenes y de las distancias, de sensibilizar la presencia propagativa, sub-audible, que constituye una parte no menor del color acústico que nos rodea, reflejo móvil que circula en los espesores y densidades de los materiales propios del lugar: piedra, madera, metal.

Los *paisajes sonoros*, realizados a partir de los ambientes sonoros del monumento[17], testimonian un recorrido del sitio, mezclando diferentes estados de tiempo (sonidos fijos eventualmente asociados a las capturas en tiempo real en el transcurso de las difusiones). Cada creación sonora reposa sobre un trabajo de localización realizado previamente, durante los dos meses de estancia del proyecto en la *Conciergerie*. Durante este periodo, estudios y registros permitieron analizar las características acústicas del monumento, teniendo en cuenta sus diferentes espacios, los más amplios y los más estrechos, su acústica propia y sus modificaciones según la cantidad de visitantes; relevar los eventos que allí se producen regular u ocasionalmente; situar los puntos de escucha subjetivos, así como adentrarse en la vida del monumento, de la forma en la que la historia allí resuena y deja trazos impregnados en el imaginario.

Una instalación de escucha con auriculares, *Escucha in situ*[18], dispuesta en torno a una gran tabla de madera en la Sala de guardia, revela en detalle los acontecimientos presentes, reales y transformados, así como pre-registrados y ficticios: ambientes percibidos en el monumento a diferentes horas. Se integra allí la captación directa de lecturas de extractos de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, leídos por el personal del monumento y el público en la misma sala[19]. Simultáneamente, una lectura de “últimas cartas”, textos escritos por los condenados a muerte bajo el Terror, tiene lugar en la sala llamada “los Nombres”, situada al fondo de los espacios de la Prisión, dando a escuchar una tensión histórica propia de la *Conciergerie*.

10 Y a lo largo de dos días, 21 y 22 de marzo de 2014.

11 Amélie Berson (flauta), Silvia Tarozzi (violín), Didier Aschour (guitarra), Deborah Walker (violonchelo), Thierry Madiot (trombón).

12 Pascale Criton: Process para cinco instrumentos (2013), Circle process para violín (2012) y Ways para trombón y flauta (2014).

13 James Tenney: Cellogram para violonchelo (1971) et Koan para violín (1971).

14 Michael Pisaro: Fields Have Ears (4) para ensamble (2009).

15 Ver: Circle process. P. Criton, S. Tarozzi.

16 Ways, composición de Pascale Criton (2014).

17 Paysages sonores realizados por Ariadna Alsina Tarrés, Kumiko Iseki, Irina Prieto y Namur Matos Rocha, estudiantes de la Université Paris 8 bajo la dirección de Pascale Criton, artista invitada en el marco de la cátedra del Labex Arts et Médiations Humaines (Arts H2H, Université Paris 8).

18 Instalación Écoute in situ de Jules Wysocki (estudiante, Studio électroacoustique du Conservatoire de Pantin, Pr. Christine Groult).

19 Agradezco al personal y a los representantes de la Conciergerie que propusieron los textos y aceptaron gentilmente participar en sus lecturas.

El conjunto de estas propuestas activa los hechos sonoros provenientes del monumento o ligados a su ambiente inmediato, y juega con las relaciones recíprocas entre presencia y memoria.

UN DISPOSITIVO MULTIPUNTO

La distribución del dispositivo reposa en la implantación de capturas y difusiones locales y su circulación acústica en la imbricación de distancias y volúmenes, superponiendo tiempo real y tiempos diferidos. Esta superposición de estratos de tiempo (inmediatos, desplazados, fijados) fue posible por un conjunto de distintas instalaciones, co-existiendo en diversos puntos del sitio: capturas de ambientes en directo, capturas puntuales montadas, transformaciones *live*, restituciones modificadas y paisajes sonoros (sonidos fijados) que asocian el *field-recording* al montaje, a la transformación del sonido y su mezcla en directo. Las capturas directas, realizadas gracias a las micro-posiciones en siete puntos estratégicos del monumento, son resituadas en una instalación en la capilla de los Girondinos. Diseminadas en un espacio diferente, estas capturas dan cuenta de eventos sonoros simultáneos en el monumento: *tiempos musicales*, *lecturas*, pero también fragmentos de ambientes acústicos, reportando las características distintivas de un espacio difuso o de una sala confinada, de un patio exterior o de un lugar de pasaje, así como de los acontecimientos sonoros que allí se producen, tejiendo las fibras inciertas de una visita virtual "recompuesta".

La difusión en directo o desfasada de estos acontecimientos y ambientes hace de la instalación de la capilla de los Girondinos un "prisma" en torno al cual convergen los diferentes focos sonoros. Esta instalación, gestionada mediante un programa informático de mezcla y espacialización[20], está equipada de un sistema de difusión 5.1 en el que se asocian los dispositivos de escucha por tacto: dos *Tablas sonoctáctiles*[21] y una *Estación de escucha estructural*[22]. La instalación completa permite la experiencia de una escucha "mixta" de estos diferentes estratos sonoros, pasando de la escucha global a la recepción táctil. Permite, además, componer un recorrido virtual en movimiento, que se desplaza y asocia diversos puntos simultáneos en el monumento.

UNA ESCUCHA SUBJETIVANTE

Así, la escucha de los paisajes sonoros realizados a partir de los ambientes sonoros del monumento[23] fue parcial o integralmente posible en escucha mixta o aérea, pero también en escucha de contacto, siguiendo las configuraciones elegidas y almacenadas previamente[24]. La posibilidad de pasearse *via* el programa informático en el seno de diferentes focos sonoros, permite, por otra parte, hacer coexistir los estratos de sonidos fijados con la recepción de los acontecimientos simultáneos captados en diversos puntos del monumento: sala del Personal de armas, Sala de guardia, sala de los Nombres. En alternancia con la escucha de estos *paisajes sonoros*, la difusión de ambientes captados en directo en el monumento puede ser asociada con las capturas puntuales realizadas por los visitantes-oyentes con la ayuda de grabadores digitales a lo largo de recorridos acompañados en "situación no-vidente"[25]. El monumento les habla: el cuerpo, el torso o la cabeza apoyada sobre las bandejas de madera de las *Tablas sonotácticles*; el público se abandona a la escucha por el tacto, atento a la recepción de las señales que reportan la simultaneidad

20 Hololive, programa informático de espacialización desarrollado para MaxMSP por Charles Bascou en colaboración con Pascale Criton en GMEM (Marseille, 2010).

21 Dispositivos sonotáctiles (Dispositifs sonotactiles) concebidos por Hugues Genevois y Pascale Criton, LAM (Institut d'Alembert, UPMC, CNRS).

22 Estación de escucha estructural (Station d'écoute solidienne) concebida por François Gautier y equipo LAUM/ENSIM, Université du Mans; Diseño: Thomas Bonnenfant.

23 Obras realizadas y difundidas por los estudiantes de la Université Paris 8. Ariadna Alsina: C'est comme ça que vous l'imaginiez? (7'30); Kumiko Iseki: MAHL97 (7'); Irina Prieto: La Ruche (4'30); Namur Matos Rocha: Espace sonore imaginé (7') (Ver: Alsina Tarrés et al.: 2015).

24 Agradezco a Stefano Bassanese por el seguimiento informático y la puesta en espacio sonora de las obras de los estudiantes, así como a Fréderic Peugeot por la edición de sonido.

25 Las grabaciones realizadas durante los recorridos en situación "no-vidente" (se extendían entre 5 y 10 minutos, con los ojos vendados, junto a un acompañante y bajo inscripción) fueron luego incorporadas a la edición de sonido; capilla de los Girondinos (todos mis agradecimientos a los acompañantes).

de ambientes en el monumento, *tiempos musicales*, *lecturas*, fragmentos de visitas guiadas y conversaciones en lenguas extranjeras. Desprovista de sus reparos visuales en el espacio, desplazada en su relación con el cuerpo, desviada en su linealidad temporal, la escucha "subjetivante" convoca a relaciones poli-sensoriales. Los testimonios recogidos a lo largo de los paseos en «situación no-vidente" han permitido poner en cuestión la percepción del tiempo y del espacio recorrido, mostrando la considerable pérdida de punto de referencia que produce el vendaje de los ojos, la notable modificación de las evaluaciones auditivas y la importancia de los relevos táctiles.

El conjunto de las propuestas ofrecidas al visitante-oyente se orienta al potencial latente de las fuentes (fijas, desplazadas, directas), confronta con la posibilidad de una experiencia transversal, de un trazo subjetivo. Gracias a las interfases manuales (tableta gráfica, manija) es posible jugar con los ambientes del espacio de la *Conciergerie* o constituir un "recorrido virtual" religando los diferentes focos transmitidos, en directo o diferidos. Es posible, como una ficción radiofónica en vivo, (re)componer de una forma particular el espacio físico del monumento y (re)constituir un nivel de escucha global por "empalmes".

En este espacio híbrido, que mezcla lo real y los gestos de escritura, las personas no-videntes han podido hacer la experiencia de una situación poiética y relacionar la representación simultánea de un espacio recorrido con su "recomposición" virtual y ficticia. Ciertas proposiciones nacidas en el marco de nuestras investigaciones en el LAM sobre la sensorialidad –en particular, las herramientas adaptadas a prácticas de sonido para los no-videntes– pudieron ser experimentadas en situación[26]. Gracias a las diversas participaciones y al compromiso de los equipos de la *Conciergerie*, la transdisciplinariedad valorada por el *Labex Arts et Médiations Humaines*, ha sido posible en colaboración con un lugar público[27].

EL CONCIERTO FUERA DE ESCENA

El *concierto fuera de escena* no reposa en la escucha en el sentido tradicional del término, tampoco en una actividad controlada, estática. Paseo, a la vez, sonoro, espacial, visual (¡o no-visual!), incluso táctil, la experiencia dinámica de las configuraciones y las posiciones de escucha en movimiento, comprometen la subjetividad por las emociones estéticas que se superponen, se yuxtaponen. Elegí situaciones jugando con la aparición y la desaparición de las fuentes reales o su redoblamiento en el espacio ficticio. En este espacio de relación a la vez presente, nacido en el instante y, de alguna forma, "disfrazado/trasvestido", el oyente busca elaborar su escucha. Provocada en un tiempo plural (estratificada), teje un espacio-sensación o constelación semiótica en la que se juega la incorporación de signos heterogéneos. Interpelada en una sucesión de experiencias que se asocian y complementan de forma inesperada, el visitante-oyente experimenta una autoconstructibilidad; o, podría decirse con Guattari, de una "autorreferencia existencial" (Guattari, 1989: 52-53).

Si el número de propuestas y de performances está organizado, el paseo efectuado por cada uno es único: ¿Qué sucesión, qué duración, qué situación el visitante-oyente ha observado? Aunque esta realidad sea compartida –en diferentes tiempos y puntos–, ninguna identificación global es posible. Ninguna suma de localizaciones podría dar cuenta de esta realidad plural, modificada, conectada. Sólo una experiencia sensible, jugando con la puesta en relación y la asociatividad, sostiene las subjetividades parciales e impersonales. Por consiguiente, la espacialidad no se limita a la difusión espacial ni al movimiento de un ser físico identificable en el espacio, sino que se comprende en la experiencia de la reciprocidad, aquella de las variables asociadas de un "medio", que incluye las características físicas del lugar (no disociables de su historia), las condiciones técnicas ligadas a los dispositivos, así como el trabajo de una "autorreferencia existencial" del oyente-visitante, actuando como una (retro)proyección semiótica en la que se mezclan reflexiones, sensaciones, conocimientos, experiencias sonoras, táctiles, visuales, individuaciones

26 En colaboración con el proyecto ANR PANAM; agradezco a Gabriela Patino-Lakatos (Paideia, CIRCEFT) por el estudio entonces realizado de este evento y el informe que amablemente nos envió.

27 Agradezco al equipo de acción cultural de la Conciergerie, Martine Royer-Valentin, Béatrice de Parseval y a la asistencia logística comprometida con este proyecto del Centre des Monuments Nationaux Ile de France.

paradojales acumuladas en el entrelazamiento móvil de la memoria y de los sentidos. La investigación de tales “agenciamientos semióticos” es también aquella de una transposición subjetiva que se desplaza, se proyecta, sueña y juega espacios, distancias y alturas, ahondando así en lo impensado, lo no representado. Ahora bien, la pregunta será, para cada acontecimiento, para cada lugar: ¿qué música, qué forma dramatúrgica, para qué escucha? ¿Qué campo perceptivo, qué dispositivo, qué herramientas para una experiencia subjetivante?

BIBLIOGRAFÍA

Almeida, P. (2015). *Documental Écoutes croisées (35 minutos)*. Recuperado de: http://www.labex-arts-h2h.fr/ecoutes-croisees.html.

Benjamin, W. (1997). *Paris, capitale du XIXe siècle*. Le livre des passages. Paris: Le Cerf. Trad. de J. Lacoste [Trad. esp.: Libro de los pasajes. Madrid: Akal, 2005].

Criton, P. (2016). *Promenade architecturale: entendre la villa Savoye*. Aller-Retour. Arts, culture, éducation. Paris: L'Harmattan.

Criton, P. (2014). *Listening otherwise: playing with sound vibrations*. En ICMC/SMC 2014, Universidad de Atenas, Grecia.

Criton, P. (2013). *Corps conducteurs : jouer avec les vibrations*. Practiques, 62, 66-68.

Criton, P. (2013). *Hacia un pensamiento de las multiplicidades: la heterogénesis de lo sonoro*. En J. Sosa y S. Díaz (eds.) Hacer Audibles…Devenires, Planos y Afecciones Sonoras entre Deleuze y la Música Contemporánea. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata (Trad.: E. Justel).

Criton, P. (2010). *Mobilité et Hétérotopies*. Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société, 11. Recuperado de : http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=307.

Criton, P. y Meier, A. (2006). *Musique et Architecture, la composition en question* - Entrevista. Archistorm, 22.

Criton, P. (2004). *Micropoliticas del sonido y de la imagen*. Subjetividad y Cultura, 22, México. (Trad.: M. Matrajt). Recuperado de: http://subjetividadycultura.org.mx/micropoliticas-del-sonido-y-de-la-imagen/

Foucault, M. (2009). *Des espaces autres* (Conferencia pronunciada en el «Cercle d'études architecturales» de París, el 14 de marzo de 1967). Le corps utopique, Les hétérotopies. Paris : Nouvelles Editions Lignes (réed.). [Trad. esp.: Espacios diferentes. En Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III. Barcelona: Paidós, 1999].

Goetz, B. (2002). *La Dislocation*. Architecture et Philosophie. Con el prefacio de J-L Nancy. Paris : Les Éditions de la Passion (2da. ed., revisada y corregida).

Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Paris: Galilée. [Trad. esp.: Las tres ecologías. Valencia: Pre-textos, 2000].

Guattari, F. (1992). *Chaosmose*. Paris : Galilée. [Trad. esp: Caosmosis. Buenos Aires: Ed. Manantial, 1996].

Le Corbusier y Jeanneret, P. (1964). Œuvre complète de 1929-1974. Zurich : Édition d'architecture.

Younès, C. y Mangematin, M. (1998). *Penser l'art des établissements humains*. En Maison Mégapole. Paris : Éditions de la Passion.

Younès, C. (2010). *Penser les rythmes de l'architecture et de la ville*. En C. Doumet y A. Wald Lasowski (dirs.). Rythmes de l'homme, rythmes du monde. Paris: Hermann.

SOBRE LA AUTORA

Pascale Criton

Explora la variabilidad del sonido, las recepciones multisensoriales y la espacialización de la escucha. Estudió composición con Ivan Wyschnegradsky, Gérard Grisey y Jean-Etienne Marie, se formó en electroacústica (CIRM 1980-1982) y en informática musical (IRCAM, 1986). Doctora en musicología, se interesa en la filosofía, principalmente a partir de su decisivo encuentro con Gilles Deleuze. Artista invitada en la Université Paris 8 en el marco de la Cátedra del Labex Arts et Méditations humaines (2013), es actualmente investigadora asociada en el laboratorio Lutherie, Acoustique y Música (Institut d'Alembert, UPMC). Directora artística de Art&Fact diseña eventos que combinan la experiencia de la escucha con la arquitectura, los sitios y los materiales. Conciertos in situ, talleres de experimentación que invitan al público a explorar nuevas representaciones de lo sonoro: Écouter autrement, Panthéon (2010); Écoutes croisées, Conciergerie (2014); Écoutes sonotactiles, Centre Pompidou-Metz (2015). Página web: www.pascalecriton.com.