

# ¿ESCUCHARON?

## Del derrumbe del mundo a la música de frontera

Jorge David García

*Se cree que para liberar la escucha basta con tomar la palabra, mientras que una escucha libre es esencialmente una escucha que circula, permuta, que destroza, por su movilidad, el esquema fijo de los papeles del habla.*

Roland Barthes

El 21 de diciembre de 2012, en las mismas plazas en las que diecinueve años antes emitieran su grito de guerra, las bases zapatistas emergieron de la montaña y marcharon silenciosas por las calles chiapanecas. Silenciosamente subieron a los templetes, marcando con su silencio una suerte de frontera con quienes observábamos curiosos en espera de alguna palabra. Pero ninguna palabra llegó en ese momento, hubo que esperar a leer en las *redes* el famoso comunicado que provocó nuestro propio silencio: “¿ESCUCHARON? Es el sonido de su mundo derrumbándose. Es el del nuestro resurgiendo...”

El comunicado zapatista co-incidía con el inicio del nuevo *Baktún*, a saber, la llamada “cuenta larga” que los mayas reconocen como el cambio de una era. A tres semanas de que el PRI recobrarla la presidencia de México, los zapatistas protagonizaban un acto tan peculiar que sugería la presencia de mensajes ocultos. ¿A quién se dirigían aquellas palabras? ¿Qué debíamos escuchar quienes leíamos aquello, y qué sonidos resurgían frente a cuál derrumbamiento? Considerando la carga simbólica que tanto el regreso del PRI como el cambio de *Baktún* tienen para las comunidades indígenas de Chiapas, era de esperar que hubieran manifestaciones y que la dirigencia del EZLN emitiera un nuevo comunicado. Lo que no se esperaba fue la forma enigmática en la que los zapatistas se hicieron escuchar.

Aunque iniciar esta ponencia aludiendo al zapatismo podría sugerir una intención de análisis político, mi objetivo en realidad es un tanto diferente. Lo que pretendo hacer en las páginas siguientes no es analizar la actual etapa del movimiento zapatista, sino abordar una pregunta que, derivada de aquel pronunciamiento, me he venido repitiendo desde hace cuatro años: ¿cómo suena un mundo que se derrumba?

Para responder a ello, propondré en lo que sigue una serie de discusiones que nos llevarán a considerar, desde el terreno particular de lo que he de denominar *música de frontera*, la relación existente entre las prácticas creativas y los derrumbes de códigos que se dan en nuestra era.

Poniendo las cosas en términos semióticos, y más específicamente en los de la teoría de Iuri Lotman, comencemos por definir su concepto de *semiosfera*, que se refiere a una suerte de “organismo semiótico” cuya estructura se compone de partes asimétricas: a saber, de un centro constituido de códigos relativamente estables que la cultura considera legítimos, y de una periferia en la que los textos y lenguajes pierden legitimidad pero ganan, en cambio, dinamismo. En el extremo de la periferia, en el límite estructural en el que un sistema entra en contacto con otro, se ubica lo que Lotman denomina la *frontera*: esa zona marginal cuya función es delimitar el espacio interno de un sistema dado, al mismo tiempo de vincularlo con el mundo “exterior” y permitir que sus códigos se comuniquen con el afuera (cfr. Lotman, 1990). Partiendo de ello, existen tres aspectos cruciales del discurso lotmaniano que me interesa subrayar a propósito de la frontera: en primer lugar la idea de que las zonas fronterizas son altamente productivas, dado que en éstas se generan procesos de intercambio entre sistemas culturales convergentes; en segundo lugar, el argumento de que los intercambios culturales generan confusión, ambigüedad y violencia, siendo que la frontera es una zona liminal en donde la mezcla de códigos y textos desentona con las normas del centro; y en tercer lugar el hecho de que las fronteras semióticas, justamente para conciliar la confusión y hacer de la mezcla un proceso productivo, requieren de un complejo mecanismo de traducción que asimile la información exógena, volviéndola comprensible para el propio sistema.

Pero dejemos por un momento los conceptos semiológicos y regresemos a la pregunta que nos concierne: ¿cómo suena un mundo que se derrumba? Si bien sería ingenuo contestar a tan amplia interrogante con una respuesta concreta, cabe suponer que el derrumbe de ciertos mundos, con el respectivo resurgimiento de otros, implica un proceso de marginalidad entre lo que decae y lo que regresa. Lo que queda por explicar es en dónde podemos encontrar esa clase de sonidos: cuáles son los ruidos de derrumbe y resurgimiento que se perciben en nuestra vida cotidiana. Para responder a ello, propondré a continuación una serie de consideraciones sobre el papel que tiene la música, en tanto práctica cultural que suena, dentro de los flujos, derrumbes y resurgimientos que se dan en los procesos semióticos.

La historia musical está plagada de momentos fronterizos, muchos de ellos vinculados con el derrumbe de sistemas culturales. Un ejemplo de ello es el llamado período barroco, en el que el dominio de la música sacra fue sustituido por el de la música cortesana, con todas las transformaciones estéticas que aquello implicó. En la misma época en la que se derrumbaban paradigmas científicos tan arraigados como la generación espontánea, y hacia los mismos siglos en los que Europa asimilaba el choque cultural con sus colonias en América, surgía lo que Bolívar Echeverría denominara el *ethos barroco*: un proceso cultural altamente dinámico, en el que la producción artística fue la cara amable de la violencia colonial y sus respectivos procesos de mestizaje. Desde una perspectiva diacrónica, el barroco fue la frontera entre el renacimiento y la ilustración; desde una sincrónica, fue un producto fronterizo del encuentro del “viejo mundo” con el “nuevo”. En palabras de Echeverría, en esta época se dio “una guerra sorda entre dos universos de sentido, que pone en disputa todo el edificio de los contenidos cualitativos del mundo” (Echeverría, 2011: 212). Un mundo que se derrumba, dijeron los zapatistas, con un sonido propio que musicaliza su caída.

Está de más decir que podríamos sacar conclusiones similares si analizáramos la relación de las rupturas musicales con los derrumbes de sentido que se vivieron en otras épocas. Pero aunado a ello, podríamos también considerar el plano sincrónico, para hablar de las fronteras semióticas que se dan en las prácticas musicales de una misma región en una misma época. Pensemos en la Ciudad de México. A propósito del reggeaton, por ejemplo, es común escuchar toda clase de asociaciones entre este género musical y conflictos sociales como la violencia, el machismo o la drogadicción; en contraste, sobre la mal llamada “música clásica” existe un discurso todavía dominante que la vincula con la educación y la “alta cultura”. Sobra señalar que este tipo de estigmas no sólo responde a preferencias estéticas, sino que manifiesta también un profundo marcador socio-semiótico. No es casual que el Palacio de Bellas Artes, recinto principal de la Orquesta Sinfónica Nacional, se ubique en el centro cultural y político de la ciudad, mientras que los eventos de reggeaton más concurridos suelen ocurrir en delegaciones periféricas que desde el centro son definidas como zonas de perdición, de peligro y de violencia.

Ahora bien, un rasgo fundamental de toda semiosfera es que sus centros y periferias no son estructuras inamovibles ni definidas de manera permanente, sino que se encuentran en un constante dinamismo que fomenta el intercambio semiótico. De ahí que prácticas musicales periféricas, como es el caso del reggeaton, ocupen con

frecuencia espacios culturales céntricos, dando lugar a festivales internacionales como el *Reggeaton Live México*, así como a investigaciones académicas, notas periodísticas y toda clase de dispositivos de legitimación social. Lo mismo ocurre, en sentido contrario, con las orquestas delegacionales y los ensambles de música de cámara que llevan la “buena música” de Bach, Brahms y Beethoven a los suburbios periféricos. Es evidente que lo anterior no implica que los estigmas sociales dejen de existir, ni que los géneros musicales dejen de definirse a partir de marcadores socioeconómicos, pero sí nos deja ver que la cultura no es un lienzo que se componga de “blancos” y “negros”, sino de una amplia gama de grises en donde los núcleos y las fronteras se contaminan entre sí.

Un aspecto adicional del pensamiento de Lotman que resulta útil para nuestros fines es la forma en que concibe los textos artísticos como formaciones semióticas particularmente propicias para la producción de innovaciones de sentido. “En el sistema general de la cultura”, nos dice el semiólogo, “los textos cumplen por lo menos dos funciones básicas: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos” (Lotman, 1996: 94). Siendo que el arte es una actividad en la que las funciones discursivas del lenguaje, particularmente aquéllas destinadas a la eficacia comunicativa, ceden su lugar a la expresión de emociones, afectos, intuiciones, y toda clase de elementos no-del-todo-codificables, es comprensible que los textos que genera tiendan a romper con las convenciones culturales, mismas que por definición responden a códigos estables. Lotman es enfático al decir que incluso en el arte canónico, a saber, aquél que más encaja en los principios estéticos del *centro*, “no puede producirse una automatización del sistema codificador” (1996: 184) que sirve para interpretar las expresiones artísticas bajo un determinado código de recepción. En otras palabras, no se puede asegurar que la intención de los artistas, instituciones y mecanismos de legitimación correspondan con la lectura de quienes significan una obra o participan de una práctica creativa. Muchos son los casos en lo que la “alta música” de Bach, de Brahms o de Beethoven sido utilizada como bandera de movimientos “contra-culturales”, y muchos son también los de expresiones que comenzaron siendo revolucionarias, pero prontamente fueron premiadas por prestigiosas academias y colocadas en salas de museo.

En resumen, las obras y prácticas de arte son fenómenos semióticos particularmente propicios para la generación de nuevos sentidos, en parte debido a su naturaleza propiamente creativa, pero en parte también a las continuas divergencias que se dan entre quien emite y quien recibe un determinado mensaje

artístico. Son, en otras palabras, procesos culturales cuyos lenguajes carecen de la precisión comunicativa que hasta cierto punto tiene el lenguaje verbal con el que nos comunicamos cotidianamente. Es por ello que el sentido del arte no se puede establecer completamente a través de códigos que se dictan desde el centro de la semiosfera, sino que se está constantemente re-significando a partir de las convenciones micro-sociales, de los lazos comunitarios y de las necesidades específicas que surgen en cada localidad. El arte, por lo tanto, constituye un fenómeno semiótico particularmente útil para analizar los mecanismos de apropiación, transformación e incluso subversión de los códigos que definen a un sistema cultural. De ahí que cuando la cultura se encuentra en un momento dinámico, en una etapa de reconstitución de sus códigos dominantes, se *escuchen* en el arte sus cambios estructurales.

Llegados a este punto, es necesario trascender las abstracciones teóricas para revisar con mayor profundidad cómo es que éstas se aplican a casos concretos. Es con este objetivo que pasaremos a analizar un fenómeno musical que en los últimos años he estudiado con especial atención, y que servirá como un ejemplo particularmente útil para analizar los procesos contemporáneos de cambio cultural. Me refiero a lo que genéricamente podría denominarse como “música ruidista”, y más particularmente al movimiento musical que se conoce como *japanoise*.

Con “música ruidista” me refiero en general a las prácticas musicales que utilizan el ruido como elemento central de su discurso. Esto implica un uso explícito de recursos sonoros que no sólo se consideran ruidosos, sino que además se asumen como una forma de oposición a los cánones musicales que dominan en cierto contexto. De acuerdo con un relato que ha logrado relativo consenso entre quienes estudian el ruidismo, éste nació durante las primeras décadas del siglo pasado, particularmente con la publicación de los manifiestos futuristas de Pratella y Russolo (cfr. Russolo, Pratella, et. al, 2012), y a partir de entonces ha tenido diversos exponentes que, desde distintos enfoques, coinciden en transgredir los “buenos gustos musicales” a través de su ruido. Paul Hegarty, en su conocida historia sobre la música y el ruido (Noise/Music, 2007), traza un recorrido historiográfico que va de las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX hasta géneros musicales como el punk, el jazz o la música industrial, pasando por el arte conceptual, la música experimental y distintas clases de música electrónica. De acuerdo con él, el aspecto definitorio del *noise* no es su adhesión a un determinado tipo de sonido, sino su carácter de negación respecto a lo que la cultura considera positivo.

Es evidente que una definición como la de Hegarty admite muchos tipos de música, e incluso abre la posibilidad de que ciertos géneros o prácticas adquieran un carácter ruidista bajo ciertas condiciones históricas, aun cuando en sus orígenes no hayan sido concebidas de tal manera. Obviamente, esto puede pensarse también en sentido opuesto, de modo que ciertas prácticas musicales pueden haber surgido como negaciones al canon cultural, pero con el tiempo pueden ser revalorizadas e incluso convertirse en fenómenos de moda. Bajo esta perspectiva, no sería impertinente asociar la definición que autores como Hegarty hacen de la música ruidista, con la noción de frontera semiótica. En ambos casos estaríamos hablando de mecanismos culturales en los que la periferia y el centro se contaminan entre sí, dando lugar a procesos de traducción que transforman constantemente la estructura semiosférica.

Para proseguir con nuestro análisis conviene trascender el ámbito general de las músicas ruidistas, para abordar un caso particular que nos permitirá colocar nuestro debate en un contexto más específico. Concretamente, me interesa proponer, como dije algunas párrafos atrás, algunas reflexiones sobre el género musical denominado *japanoise*.

Cuando se habla de *japanoise* se suele referir a un movimiento musical que se dio en japon hacia las décadas de 1980 y 1990. Entre sus exponentes más conocidos se encuentran personajes como Merzbow, Massona o Aube, todos ellos caracterizados por mezclar la improvisación libre con un uso recurrente de ruido. Si bien podríamos ahondar en descripciones sobre algunas de las estrategias creativas más comunes del *japanoise*, resulta más ilustrativo ver y escuchar el siguiente video:

<https://www.youtube.com/watch?v=rxJUbd66Vcc>

Lo que acabamos de escuchar es un fragmento de un concierto que el grupo Hanatarash realizó en Tokio el 4 de agosto de 1985. Esta presentación es recordada porque Yamantaka Eye, uno de los miembros de la banda, destruyó con un trascabo parte del escenario e incluso amenazó con arrasar con el público, el cual había firmado una carta en la que asumía la responsabilidad por los daños físicos que pudiera sufrir. ¿Ficción o realidad? ¿peligro verdadero o violencia simulada? Estas preguntas no llegaron a responderse, pues el concierto fue suspendido cuando Yamantaka Eye sacó una bomba molotov que, de haberse detonado, habría sido fatal para quienes asistieron a aquel evento.

Intentemos valorar este fragmento en términos musicales. ¿Quién sería capaz de transcribir el ritmo de esta música? ¿Quién podría tararear su melodía, analizar su fraseo o encontrar una coherencia estructural que permitiera describirla en términos formales? Frente a preguntas como estas, no nos queda más que reconocer que la composición sonora de aquel fragmento no responde a los criterios estéticos de lo que *normalmente* entenderíamos por música; fuera del hecho de que se trata de un performance con alta carga sonora, pocos son los elementos que nos permitirían reconocerlo, interpretarlo y valorarlo con oídos musicales. De ahí que podríamos considerar este tipo de expresiones como fenómenos performativos que se encuentran en la frontera entre ser y no ser concebidos como arte: entre ser leídos bajo códigos estéticos, y ser concebidos como un fragmento de “realidad” que invade, parasitario, el espacio protegido del concierto.

Pasemos ahora a considerar el contexto histórico y social en el que el performance de Hanatarash fue presentado. ¿Qué realidades son las que se reflejan en este tipo de expresiones? ¿Qué se busca derrumbar cuando el sonido de un trascabo es al mismo tiempo la amenaza de destruir físicamente a los miembros de la audiencia? Matthew Mullane, uno de los pocos académicos que ha logrado reconstruir con fuentes documentales aquel mítico concierto, contesta lo anterior al sugerir que el japonise es una “actividad creativa cuyos elementos formales son análogos a porciones del esquema socio-político que le fue contemporáneo” (Mullane, 2011: s/p). Concretamente, Mullane compara la amplificación extrema del japonise con la amplificación económica que se vivía en aquellas mismas épocas en Japón, cuando la llamada “burbuja financiera” valorizó exacerbadamente los inmuebles de dicho país. Asimismo, él propone una analogía entre los sonidos distorsionados y la distorsión especulativa que permitió aquel acelerado crecimiento económico, mismo que no se sustentaba en condiciones productivas reales, sino en ficciones de rentabilidad que estaban destinadas a derrumbarse, como de hecho ocurrió hacia principios de la década de 1990.

Si bien la propuesta analítica de Mullane resulta convincente, conviene agregar otro tipo de consideraciones. Cabría, por ejemplo, asociar el ruidismo japonés con otras formas de arte, como es el caso de la danza butoh, que surgieron como reacción a la segunda guerra mundial, particularmente en lo relacionado con el trauma social que dejaron las bombas nucleares. Otra lectura posible es la que vincula la violencia del japonise con un intento de liberarse de la explotación laboral que, aunque con una cara aparentemente amable, propició el modelo industrial toyotista. Y otra más

podría ser la que asociara la violencia corporal con una urgencia por externar las tensiones y amenazas que a nivel global representaba la guerra fría.

Pero de todas las lecturas posibles, la que me interesa destacar es la que hace David Novak, quien comienza por derrumbar el mito historiográfico que concibe al *japanoise* como creación de la cultura japonesa. Según este investigador, el concepto de *japanoise* se generó en realidad en los Estados Unidos, hacia inicios de la década de 1990, cuando la música experimental japonesa de los años anteriores fue considerada como altamente disruptiva. Fue en la circulación entre oriente y occidente donde se formaron los códigos estéticos que definirían el noise japonés, justamente en la frontera cultural entre dos países que, aunque pactaron después de la segunda guerra, compartían antagonismos históricos y profundas diferencias de idiosincrasia. Si ya el noise norteamericano se encontraba, a juzgar del propio Novak, “completamente en los márgenes de los géneros musicales” (2013: 13), el llamado *japanoise* se consideró por los estadounidenses como una expresión más radical, más definitoria de lo que estéticamente podía ser concebido como ruido. En sus propias palabras,

Escuchando desde lejos, los norteamericanos imaginaron una escena de noise japonés que definieron como cohesiva, políticamente transgresiva, y sostenida por una comunidad local que se asumía en resistencia (...). Sin embargo, los músicos japoneses vivían en ciudades diferentes, muchas veces no conocían sus respectivos trabajos artísticos, y estaban más interesados por la recepción transoceánica que por la construcción de una identidad cultural local. (Novak, 2013: 16).

¿Habría que decir, entonces, que el *japanoise* es un mito cultural que no se sustenta en realidades concretas? De ninguna manera. Lo que habría que asentar es que las cosas no son tan sencillas, tan unidireccionales y culturalmente delimitadas como la historia de los *centros* hiciera parecer. De lo que se trata, justamente, es de plantear una historia de *periferias* culturales en la que los códigos resultan mucho menos estables, y en la que los fenómenos se definen por interpretaciones cruzadas, contaminaciones identitarias y faltas de claridad. Lo que Novak demuestra no es la falsedad historiográfica del *japanoise*, sino las condiciones transculturales en las que éste fue definido. Se trata, en sus términos, de un fenómeno que se produce en el filo, entendiendo a éste como un espacio de transición entre lo que existe y lo que no: “Los fillos son límites, así como márgenes que definen texturas. Los fillos marcan las



fronteras del espacio vacío, pero al mismo tiempo representan los espacios de transformación en los que resurgen posibilidades nuevas“ (Novak, 2013: 19).

Hasta aquí hemos lanzado varios argumentos sobre el modo en el que prácticas como el japoise son reflejo de los procesos de transformación cultural de su tiempo. Sin embargo, hablando precisamente de cómo dichas prácticas dan lugar a nuevas posibilidades de sentido, falta preguntarnos de qué manera éstas, con sus respectivas rupturas semióticas, pueden ser pensadas no sólo como reflejo de los cambios que ya están ocurriendo, sino también como premoniciones de las transformaciones que vienen en el futuro. Para quien coincida con la famosa frase en la que Jacques Attali plantea que “la música anuncia, pues es *profética*” (1995: 12), no resultará extraña la pregunta siguiente: ¿qué clase de “profecías” podríamos extender del análisis semiológico de prácticas musicales como aquéllas?

No me extenderé en un asunto que, para ser abordado a profundidad, requeriría un espacio diferente, y que de hecho es el centro de mi propia investigación doctoral (cfr. García, 2015). No obstante, sí quisiera plantear un trío de interrogantes que servirán para redondear la propuesta que en esta ponencia planteo:

- ¿Qué relaciones se pueden sospechar entre la falta de identidad musical de un ruido que carece de melodías, patrones rítmicos y frases discernibles, y las crisis identitarias que se derivan de la cultura global?
- ¿De qué manera el carácter transnacional, al mismo tiempo disperso y localizado, de fenómenos musicales como el japoise se vincula con la economía neoliberal característica del actual capitalismo?
- ¿Hasta qué punto la incorporación del ruido a la paleta de posibilidades musicales nos habla de un rechazo a la discriminación cultural, en aras de un ideal de democracia radical como la que defienden hoy en día algunos movimientos sociales?

Si bien el japoise tuvo su auge hace ya un cuarto de siglo, se ubica en un momento histórico en el que se gestaron muchos cambios culturales que hoy estamos todavía viviendo. En la frontera entre la guerra fría, con toda su carga de utopía, y el totalitarismo económico, político y cultural que la caída del Muro de Berlín representa, el ruidismo japonés puede ser pensado como la expresión de un mundo que termina frente a otro que comienza. Esto es algo que se observa en los cambios tecnológicos, en la instauración de un nuevo modelo económico, en las nuevas

estrategias de guerra que los países imperiales están promoviendo, o en las “reformas estructurales” que países como México se encuentran sufriendo. ¿Qué clase de *ethos*, retomando el lenguaje de Echeverría, es el que estamos viviendo en la actualidad?

Lo que en los años de 1990 era el futuro, corresponde con lo que hoy en día es nuestro presente. De ahí que el analizar expresiones artísticas de aquella época nos sirva para entender nuestro propio contexto. Ciertamente, las prácticas de *noise* han dejado, hasta cierto punto y desde cierta perspectiva, de tener el carácter fronterizo que tenían hace décadas. Esto es evidente cuando miramos los festivales, los encuentros y las revistas especializadas que hoy existen sobre el tema, o cuando consideramos que la “escena ruidista” de ciudades como México se encuentra en buena parte sustentada por las instituciones oficiales, por grupos de personas que tienen la solvencia económica suficiente para poder autogestionar sus propios eventos, o acaso por empresas privadas que “buenamente” apoyan a las “artes experimentales”. Todo aquello es indicativo de una asimilación cultural de lo que antes era considerado marginal, pero no por ello hemos de subestimar los cambios en la sensibilidad, en la escucha y la percepción que estas lógicas estéticas implican. La pregunta, a fin de cuentas, no es en qué medida pueden ciertas prácticas mantener su carácter disruptivo, sino en qué medida pueden transformar sus propios mecanismos para abrir con ello, con todas las contradicciones que esto conlleva, nuevos modos de sentir y nuevas posibilidades de sentido.

Pero aclaremos algo: cuando pensadores como Novak o Lotman hablan de la generación de nuevas posibilidades, no están necesariamente pensando, como probablemente harían los zapatistas, en la apertura de vías hacia una mayor justicia social o hacia sistemas culturales más incluyentes. Cuando la música experimental japonesa entró en contacto con el medio musical estadounidense, no sólo se abrieron canales de intercambio que nutrieron las estéticas locales, sino que además se dio un proceso de subsunción económica y cultural de la música nipona por parte del mercado norteamericano. Dicho de otro modo, el hecho de señalar que los sistemas culturales se encuentran en perpetuo movimiento, no significa que se muevan en el sentido que quisiéramos otorgarles bajo determinados criterios éticos. Lo que interesa de momento es comprender una lógica semiótica, sin por ello suponer que nos estamos acercando a universos de sentido que respondan, por ejemplo, al llamado zapatista con el que abrimos este texto.

Si es verdad que estamos en un cambio de era, si hemos de ser optimistas frente al comienzo del nuevo *Baktún*, no podemos esperar que los procesos de transformación

sean sencillos. “¿Escucharon?”, preguntaban los zapatistas, y al tratar de responder a tan amplia interrogante nos dimos cuenta de que efectivamente algo se oía, pero no sabríamos decir si lo que oímos entonces era el mundo que se derrumbaba o aquél que resurgía. El sonido era ambiguo. Cuando trasladamos esta ambigüedad al terreno de la música, encontramos toda clase de situaciones que nos remiten a lo que señalamos a propósito del japoise. Pensemos en el reggae, en el death-metal o en la cumbia sonidera, o en muchas otras músicas que se definen a partir del intercambio cultural, de la internacionalización de prácticas locales, de la entrada en un mercado neoliberal cuyos mecanismos no acabamos todavía de comprender. Pensemos, por otra parte, en el impacto que los medios masivos y las tecnologías digitales tienen en los circuitos de recepción, producción e intercambio de arte. ¿Podemos hablar de mayor facilidad para expresarnos libremente? ¿Podríamos decir, en cambio, que hoy en día existe mayor alienación y que el mercado global ha absorbido todo tipo de expresiones? ¿Habríamos de quejarnos ante una pérdida de identidad y de valores locales, o habríamos de celebrar la caída de los “muros” y el supuesto debilitamiento de las barreras culturales? He aquí algunas interrogantes para las cuales no tenemos, y quizás no podamos tener, respuestas contundentes que nos posicionen de manera definitiva.

Si algo nos enseña Lotman, es que la cultura no es una entidad estable que se define una vez y para siempre. Existen centros que dominan, que dictan y controlan, y existen periferias que padecen los estragos de la dominación, la exclusión, la violencia. Pero al mismo tiempo existen flujos, movimientos e intercambios entre estas dos regiones semiosféricas, lo que al pasar del tiempo constituye procesos de subversión en los que los centros se ven trastornados por las periferias. Otra enseñanza fundamental de Lotman es que las normas de una cultura, llámense sistemas económicos, mecanismos de control o discriminaciones sociales de índoles diversas, no son independientes de los códigos semióticos que definen nuestras ideas y se materializan en nuestro propio comportamiento. Pensamos a partir de signos, y a partir del pensamiento nos comunicamos con el otro; generamos sociedad a partir de nuestros vínculos, y en sociedad creamos normas de convivencia que, por injustas e inamovibles que parezcan, son en el fondo resultado de nuestras propias ideas. Si a través de los signos construimos nuestro mundo, es absurdo separar las llamadas “realidades simbólicas” de las circunstancias materiales que determinan nuestra existencia. Por eso el arte, al ser laboratorio de nuevas formas de pensar, abre un camino hacia la creación de nuevas realidades sociales. Más aún, al ser la creación

artística una práctica cultural que no sólo se limita al pensamiento racional y a la generación de signos meramente comunicativos, se desborda en los registros menos codificables, pero al mismo tiempo más dinámicos y productivos, de lo que implica construir sociedades y culturas.

A todo esto volvemos a preguntar: ¿a qué suena un mundo que se derrumba? Citando en este punto al “Gato-perro”, en voz del Sub-comandante Galeano, hemos de contestar lo siguiente: “no lo sabemos todavía”. (SupGaleano, 2015: 230). No obstante, tenemos ciertas intuiciones sobre la relación entre los sonidos que producimos, sobre todo aquellos que significamos estéticamente, y las fisuras culturales que constituyen aquel derrumbe. Falta mucho por *escuchar*, y aunque espero haber mostrado que la semiótica cultural puede ser una herramienta potente para adentrarnos en dicha tarea, ni ésta ni otras teorías son todavía suficientes. Es por ello que cerraré mi ponencia no con afirmaciones conclusivas, sino con una frase de Attali que nos invita a continuar reflexionando sobre el tema:

Hay pues que imaginar formas teóricas radicalmente nuevas para hablar de las nuevas realidades. La música, organización del ruido, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad (Attali, 1995: 12).

Escuchemos.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Attali, Jacques (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, textos, voces*. Barcelona: Paidós.

Echeverría, Bolívar (2011). *Discurso Crítico y Modernidad. Ensayos escogidos*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

García, Jorge David (2015). “Ruido Libre: la economía musical de la política”. Tesis de doctorado en Música. México: Facultad de Música, UNAM.

Hegarty, Paul (2007). *Noise/Music. A history*. Nueva York: Bloomsbury.

Lotman, Iuri (1990) *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trad. Ann Shukman. Bloomington: Indiana University Press.

Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I*, edición y traducción por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra.

Mullane, Matthew (2011). “Hurt Now, Feel Later: Noise, Body and Capital in the Japanese Bubble”. *Art & Education*. Disponible en: <<http://www.artandeducation.net/paper/hurt-now-feel-later-noise-body-and-capital-in-the-japanese-bubble/>> [Consulta: 20 de octubre de 2016].

Novak, David (2013). *Japanoise. Music at the edge of circulation*. EUA: Duke University Press.

Russolo, Luigi, Francesco B. Pratella, et. al. (2012). *The art of noise. Destruction of music by futurist machines*. Sun Vision Press.

SupGaleano (2015). “El método, la Bibliografía y un Drone en las profundidades de las montañas del Sureste Mexicano”. En *El Pensamiento Crítico Frente a la Hidra Capitalista I*, por la Comisión Sexta del EZLN, 210-230. México: edición independiente.

## SITIOS DE INTERNET CONSULTADOS

*Comunicado del Comité Clandestino Revolucionario Indígena - Comandancia General del Ejército Zapatista De Liberación Nacional, 21 de diciembre del 2012*. Disponible: <<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2012/12/21/comunicado-del-comite-clandestino-revolucionario-indigena-comandancia-general-del-ejercito-zapatista-de-liberacion-nacional-del-21-de-diciembre-del-2012/>> [Consulta: 20 de octubre de 2016].

*HANATARASH bulldozer gig*. Video disponible en Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=rxJUbd66Vcc>> [Consulta: 20 de octubre de 2016]