

Karina Franco Villaseñor

El cuerpo silenciado

en los espacios de escucha



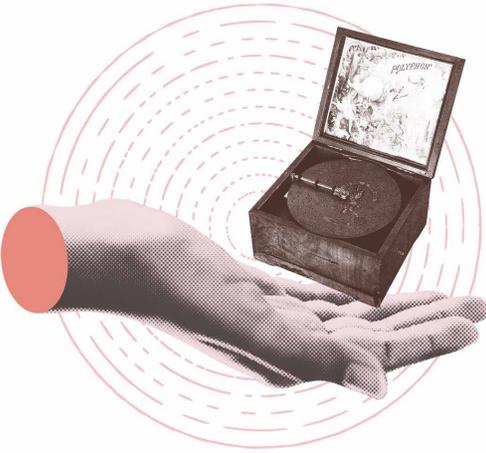
Hace algunos años tuve la oportunidad de trabajar en una obra de teatro donde parte del elenco eran jóvenes sordos. Fui invitada a participar como musicalizadora en escena por iniciativa de oyentes que organizaban el montaje. Hubo un traductor durante algunos ensayos y aprendí un par de señas para comunicarnos. Mi esfuerzo fue limitado por una gestualidad poco abierta y la dificultad de componer una frase en otro lenguaje cuya lógica es muy diferente a la estructura hablada. Mi curiosidad creció el día que decidimos improvisar con objetos. En el ensamble había una cantante que llevó una serie de copas de cristal que al frotar con agua vibraban en frecuencias muy agudas. Jugamos con ellas previo a dar función, mientras el resto del elenco montaba el foro, checaban luces, veían vestuarios. Entre el ir y venir de una compañía numerosa de personas caminando y hablando a lo alto y amplio del lugar, uno de nuestros traductores, sordo de nacimiento, se encontraba a una distancia considerable y de espaldas a la esquina del fondo del escenario, donde un tapete nos encuadraba como la sección musical. De pronto se giró con el rostro iluminado de sorpresa y se acercó hasta donde jugábamos con las copas de cristal. La pregunta, a la fecha, me sigue asaltando: ¿Cómo se siente el sonido? ¿Qué pasa con la sensibilidad de la piel? ¿Quién dice que no se escucha desde el propio cuerpo? Tengo en la mira una ausencia en el desarrollo de las capacidades propias: no sé cómo escuchar desde mi cuerpo, aún me parece una experiencia imprecisa.

En la etapa donde comenzaba a crear sonidos para montajes escénicos y audiovisuales conocí a la maestra Mari-carmen Graue, violonchelista que representa un ejemplo de mujer talentosa e independiente en todos sentidos, y en particular para la comunidad de ciegos. Su experiencia sonora es absoluta, di-

recta, intuitiva, un ser humano con el oído muy despabilado. Gracias a ella logré abrir un paréntesis necesario para intentar suprimir lo visual en mi propia práctica, y dirigir de lleno esfuerzos a tratar de resolver preguntas. Creo que los ángulos más cercanos los encontré en los estudios en sordera, cuyo enfoque sobre el sonido se aleja de posturas cognitivas que restringen lo sonoro al aparato auditivo, lo que nos acerca más a la experiencia de un individuo. La base de la que partí para trabajar lo sonoro con poblaciones sordomudas plantea trabajar con experimentos que revelan una forma de relacionarnos con el fenómeno desde diferentes grados de sensibilidad del sistema háptico¹.

En 2016 tuve oportunidad de trabajar con niños del Instituto para problemas del lenguaje y aprendizaje (IPPLIAP), en el marco de algunas actividades artísticas para Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (CDHDF). El objetivo de estas actividades era la promoción de los derechos de la infancia, compartiendo con niños y jóvenes en diferentes situaciones marginales, desde tutelares a albergues. El grupo creativo de estos talleres estaba dirigido por actrices y actores principalmente, impartiendo actividades por semanas intensivas en cada espacio, entre dibujo, trabajo corporal, hacia la creación de historias escritas por los participantes para la producción de cortometrajes. Mi papel en estas intervenciones

1. Como se ha llamado a la red que interconecta y corporiza directamente cada percepción. Es relativo al sentido del tacto en todas sus formas, incluida la propiocepción (la sensación del estado del cuerpo y el equilibrio), los sistemas vestibular y kinestésico (percepción de postura y movimiento), las sensaciones cutáneas (distinción de presión o temperatura), así como la producción mecánica de información que comunica todos los anteriores con otros sistemas sensoriales (Oakley et al, 2000, p. 416).



era hacer taller de sonido y producir el audio de los ejercicios en video. Realizar un taller dirigido a niños sordos me permitió proponer un laboratorio desde otra perspectiva del mundo sensible. El enfoque se centró en el tacto hacia distintas frecuencias con materiales específicos, a partir de tres objetos: una caja metálica de música, una kalimba y un gancho con una colección de llaves. Con el apoyo de profesoras oyentes y sordas, exploramos diferentes grados de percepción con cada objeto en la cabeza, en el pecho y las manos, y con palitos de madera (abatelen-guas) entre los dientes. El fin de todos los experimentos era observar cómo se distinguen vibraciones rápidas y lentas (agudas o graves) desde diferentes partes del cuerpo. Las reacciones a cada objeto desataron diferentes expresiones faciales, ruidos guturales de sorpresa, curiosidad genuina de niños de casi 10 años de edad, quienes aplicaron sus conclusiones en pequeñas esculturas hechas con ligas y cajas de cartón. Ellos diseñaron la forma de la caja acústica y las variantes de largo en las ligas para crear afinaciones. La experiencia de ver a los niños cantar con las manos, saber qué música les gusta, tratar de comprender cómo reconocen las diferencias de sonido, me provocó tanta fascinación como preguntas derivadas.

Al pensar en las relaciones de intercambio entre cuerpos y espacio, encontramos que la escucha no está aislada del resto de los sentidos perceptivos, sino que involucra modos de operación que evocan distintos procesos en la imaginación, mismos que podemos entenderlos a partir de la *escucha multimodal* (Ceraso, 2014) que se define como la sensibilidad corporizada que se desarrolla respecto al mundo sónico. Ésta no solo involucra a los oídos, sino a todo el sistema háptico, kinestésico y propioceptivo, es decir, a la piel, al movimiento y al equilibrio, o sensación meta-consciente, en pocas palabras, comprende gran parte del sistema nervioso en conjunto con las percepciones que componen la experiencia del sonido². La escucha multimodal concibe una práctica que incluye a los aspectos materiales en el ambiente y que dan forma a la percepción corporizada, de esta manera el acto de la escucha no se limita solamente al oído, por ser este el órgano operativo, sino que se construye con el funcionamiento en conjunto de estos tres sistemas.

A diferencia de prácticas como la *Escucha Profunda*³, donde se profundiza en disciplinas que desarrollan una atención hacia el cuerpo y su relación con lo sonoro para fines musicales, el interés de Ceraso se centra en la experiencia corporizada de escucha en términos más cercanos a lo ecológico, porque no se dirige hacia

2. La Dra. Stephanie Ceraso desarrolla toda una propuesta pedagógica de reeducación de los sentidos para crear experiencias sonoras, inspirada en a partir de su trabajo con personas sordas. Para ampliar información sobre investigaciones específicas, entre otros proyectos, visitar www.stephceraso.com

3. El método desarrollado por Pauline Oliveros se basa en el cuerpo y su combinación con el movimiento, la respiración y la concentración en la escucha, con el fin de crear sonidos en un estado especial de atención.

una especialidad sino a la expansión de la escucha por sí misma. Esta definición funciona como puente para pensar en la fonografía, porque visibiliza cualidades corpóreas tanto de la experiencia como de los fenómenos, es decir, al tener en consideración las relaciones entre temperatura, velocidad de desplazamiento y ubicación de la fuente, se convierten en variables centrales para pensar la experiencia, que en términos de tecnología son también variables para diseñar la captura, en busca de aludir a un estado específico tanto de la materia como del cuerpo que puede (re)construir la experiencia, lo que otorga otro sentido al espacio donde el sonido sucede en tra(ns)ducción, ya que se crea una relación casi metafórica con el cuerpo que lo percibe a través de energías acústicas y el cuerpo que lo percibe en una conversión del estado del sonido, es decir, en su traslado del espacio-tiempo hacia el soporte.

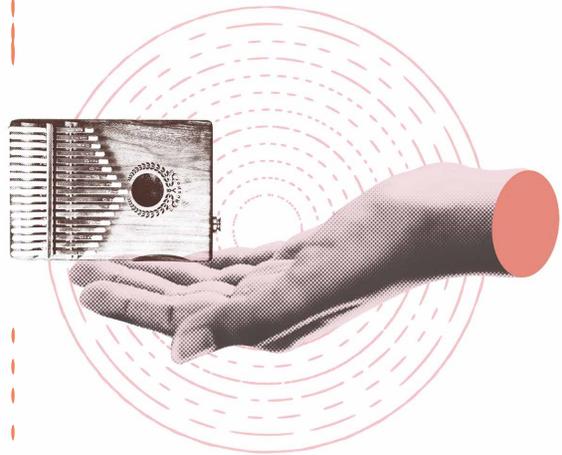
John Berger lo dijo mejor en una sentencia hacia la comodidad de la conciencia: “Sabemos que la tierra gira alrededor del Sol, sin embargo “el conocimiento, la explicación, nunca se adecúa completamente a la visión. [...] Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas” (cursivas y comillas del texto)⁴, con lo que postula que la mirada en realidad es un acto voluntario que nos coloca en relación con lo otro. Con esto quisiera preguntarnos, ¿Sería tan complicado aprender a ver o a escuchar desde otra concepción perceptiva?

La reflexión aborda tanto el derecho a la cultura y las artes como la necesidad de una perspectiva teórica que involucre a los medios existentes para la implementación de una pedagogía No excluyente.

4. Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M; Hollis, R. (2000). “Modos de ver”. Trad. Justo G. Beramendi. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. p.13

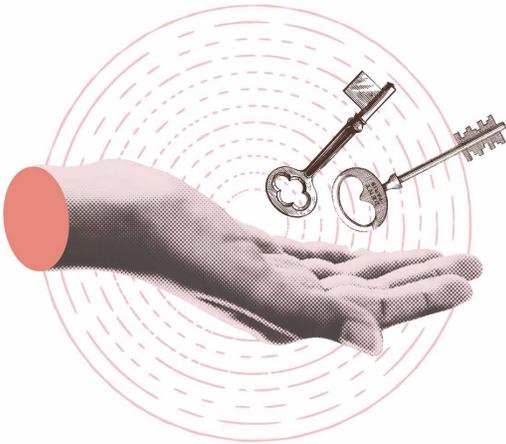
Claro está que el estudio de la *discapacidad* reclama un pensamiento crítico que cruza accesos, derechos, leyes y una normatividad especial mucho más compleja, pero ante todo, y de acuerdo con Esteban Kippen: “Es necesario percibir los mecanismos de exclusión antes de poder pensar estrategias de inclusión. De hecho, sin procesos excluyentes, todo el discurso de la integración carece de sentido”⁵. No es mentira que hay poca preparación por parte de espacios públicos (como universidades o centros recreativos) para dar atención a estas comunidades, lo que es de preocuparse porque las posibilidades que tienen para circular por el territorio, conocer y aprender libremente, es muy escasa.

Más allá de centrar el análisis en el slogan del concepto o la defensa del individuo, habría que problematizar el entramado que invalida la igualdad. La com-



5. Kippen, E. (2013): “En torno a una conceptualización –(im)posible– de la discapacidad”, en Angelino, A. y Almeida, M. E. (Comp.): *Debates y perspectivas en torno a la Discapacidad en América Latina*, Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, Facultad de Trabajo Social (en línea). <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26338>>.

plejidad que atraviesa esta definición se traduce en estructuras sociales y políticas, prejuicios de salud, funcionalidad. Los anglosajones Colin Barnes y Len Barton han abordado el concepto desde la sociología, donde apuntan a mirarlo como un hecho social que se sostiene de un esquema jerárquico de los sentidos. En Latinoamérica se observan estudios ejemplares, por ejemplo el análisis de María Cisternas en la administración de justicia chilena, que discute el acceso a la tecnología como un derecho y una herramienta que facilitaría la participación de estas poblaciones, y el estudio de Flavia Anau y Ruth Castro Alejo sobre un modelo comunitario basado en la interculturalidad en la costa de Oaxaca. En éste último caso, se destaca el esfuerzo en centros de atención a la discapacidad que se reconocen por una atención al desarrollo integral del aprendizaje.



Desde una perspectiva pedagógica, creo en la necesidad de diversificar la experiencia formativa de todos los individuos para incluirnos en la educación de otras capacidades. Esta afirmación implica pensar en la construcción de las barreras y la incapacidad por derribar los límites de la diferencia, lo que interpela a

una transformación en las prácticas de poder sobre el conocimiento, porque *el saber* está contenido en la experiencia con relación a la práctica individual. Los esfuerzos por traducir a estos lenguajes la oferta cultural son bastante limitados: algunas obras de literatura universal en audio o braille, ciertas escuelas con maestros que atienden a estas poblaciones, y unas cuantas producciones audiovisuales, siendo aún una minoría abrumadora.

Es importante asumir que existe una carencia en nuestra perspectiva sobre la palabra “capacidad” porque apuntamos a que prevalezca un esquema de la percepción que nos limita a desarrollar a plenitud nuestra sensibilidad humana, Y esto lo subrayo como lo mucho que podríamos aprender todos sobre la diversidad en la percepción de la realidad. Yo considero aún más interesante la multiplicación de posibilidades al expandir la palabra “escucha”, en este caso, hacia la extensión del cuerpo y no limitarlo al nervio auditivo.

Lo sonoro es una manifestación que se transforma en una diversidad infinita de sensibilidades, lo que es posible corroborar en ejemplos de improvisación como la percusionista Evelyn Glennie, quien afirma que la riqueza de la música está en dejar al sonido tocarnos. En su experiencia describe cómo aprendió a desarrollar la escucha a pesar de la sordera, descubriendo que la atención en ciertos sucesos no están indicados en una partitura, detalles del sonido que pertenecen a un estado interno, precisamente la parte que toca al intérprete y en consecuencia al auditorio, lo que no se puede aprender de un libro o una clase. La artista sonora Christine Sun Kim define sonido y movimiento como dos cosas muy parecidas, porque el sonido es una vibración que mueve el aire, y una vibración que nos

“
*Lo sonoro es una
 manifestación que se
 transforma en una
 diversidad infinita de
 sensibilidades*
 ”

produce una sensación física. El sonido, dice, también puede ser un concepto o incluso una idea, una identidad. Las investigaciones de la artista utilizan el dibujo, la acción, el video y la instalación para transmitir una forma de su propia voz con diferentes medios. Me refiero a la voz que busca transmitir la expresividad de una persona sorda, que como mujer en medio de un planeta competitivo ejerce su talento en el campo creativo con todos los cuestionamientos que puede hacerle una cultura que reproduce etiquetas y esquemas asociados a la normalización del cuerpo y la audición.

En conclusión, el valor que habría que poner en alto está al alcance de nuestras manos, es de libre acceso y está al interior de cada uno de nosotros. Como bien lo apuntó en su decálogo Svankmajer: “La imaginación es el don más grande que posee la humanidad. La imaginación ha hecho que el hombre sea más humano”⁶. Me gustaría terminar este texto con una imagen sonora, parecida a la sensación de entrar a un túnel y perder de tajo la luz directa. Una sensación en los oídos cambia, como si algo oprimiera el tímpano. De pronto la gravedad se altera, y

nos encontramos suspendidos al centro de este espacio cerrado, debajo de la tierra. Las texturas, el color, los olores y todo lo que compone los estímulos en estas condiciones, toman otra forma. Si en una situación como esta colocamos al cuerpo al centro, podríamos entender conceptos como mirar asociado a una cualidad distinta a la vista, bailar asociado a otra expresión que no involucra las piernas o escuchar asociado a otra sensibilidad, que no solo implica al oído. En una dimensión de esta naturaleza, nuestras formas e inflexiones cambiarían, porque nuestras cualidades para entender el entorno se verían en múltiples posibilidades para modificar la perspectiva jerárquica de los sentidos.



6. Svankmajer, J. (2012). “Para ver, cierra los ojos”. Ed. Pepitas de calabaza, España. p.113.