

El campo sonoro y el oído de la sociología: de la *doxa* sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora *The sound field and the sociology ear/hearing: from sounding doxa to sociological hearing, or the theoretical-analytical grounds for the study of sonic life*

C. Martín Pérez-Colman

Universidad Complutense de Madrid, España
cmperez@ucm.es

Recibido: 12-3-2015
Aceptado: 10-4-2015



Resumen

El objetivo de este artículo es presentar el concepto de campo sonoro a través de la perspectiva sonora sociológica. Partiendo de la sociología de la música, la ecología urbana o los *sound studies*, se intenta presentar la capacidad auditiva de la sociología como elemento ineludible del análisis sociológico. En una primera parte se hace un breve rastreo de las pistas de este oído sociológico y cómo ha ido desarrollándose en el estudio del campo sonoro. Finalmente, se introducen una serie de conceptos provenientes de la sociología, la etnomusicología o la ecología acústica, con los que construir una mirada o perspectiva del oído sociológico que permita abordar el estudio del campo sonoro.

Palabras clave: Bourdieu, corporalidad, etnomusicología, percepción, sonidos.

Abstract

The aim of this article is to introduce the sound field concept through the sociological sounding perspective. Departing from sociology of music, urban ecology or sound studies, I try to introduce sociology's aural ability as an unavoidable component of the sociological analysis. In a first moment there's a brief search of this sociological ear/hearing trail and how it developed in the study of the sound field. Finally, I introduce a series of concepts coming from sociology, ethnomusicology or acoustic ecology, with which to build a sociological ear/hearing perspective that enables to address the study of the sound field.

Key words: Bourdieu, Corporality, Ethnomusicology, Perception, Sounds.

Sumario

1. Introducción | 2. Primera parte: el estado del estudio del mundo sonoro | 2.1. El sonido | 2.2. Antecedentes del estudio sociológico del sonido | 2.3. El oído sociológico en nuestro entorno | 3. Segunda parte: herramientas para el estudio del oído social | 3.1. El habitus como orientación al entorno físico | 3.2. La ecología del sonido | 3.3. Sonido y tecnología | 3.4. Campos de actividad musical e interacciones sonoras | 3.5. Discrepancias participatorias | 3.6. *Lift-Up-Over Sounding* | 3.7. Objetivación sonora | 3.8. Homología sonora | 4. Conclusiones: el campo sonoro | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Pérez Colman, C. M. (2015): "El campo sonoro y el oído de la sociología: de la *doxa* sonora al oído sociológico, o los fundamentos teórico-analíticos para el estudio de la vida sonora", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 3 (1): 107-120. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v3i1.66>

1. Introducción

Los miembros del clan y las cosas a éste adscritas forman, al estar reunidas, un sistema solidario cuyas partes están ligadas y vibran al unísono.

(Durkheim, 1992: 139)

Se preguntaba Peter Szendy hace unos años, “¿es posible hacer escuchar una escucha?” (2003:22), refiriéndose a esa cualidad de nuestro mundo sonoro actual que nos permite organizar los sonidos y sus tiempos, los tiempos de la escucha musical grabada, y poder enseñar y compartir nuestras aficiones y gustos, incluyendo nuestra manera de escuchar.

El oído de la sociología comparte un interés similar en oír el mundo sonoro. Quiere oír oír, quiere oír, en el caso particular de la música, cómo oyen los demás, sean melómanos o instituciones de consagración. ¿Y qué puede oír la sociología, más allá de la música?

Este artículo es la continuación, por un lado, del trabajo teórico-analítico que desarrollé en mi tesis doctoral acerca de la configuración de mundos o espacios vinculados a la experiencia sonora, y por el otro, continuación del trabajo iniciado en el seno del grupo de investigación MUSYCA-UCM (Música, sociedad y creatividad artística, Universidad Complutense de Madrid), en el que se ha intentado aplicar este *oído sociológico* a diversos fenómenos del mundo sonoro y musical.

Se trata de un doble objetivo. Uno teórico y otro práctico. El objetivo teórico principal de este artículo es presentar el concepto de campo sonoro y proponer que lo que la sociología *oye* –el oído social– son sonidos que no sólo conforman un sistema, cuyas partes están ligadas y vibran al unísono, sino que están referidos relacionamente hacia otros, que el mundo sonoro es intersubjetivo y es objetivable, sea a través de la sociología de la música o de la ecología urbana o de la sociología sonora.

Esta fenomenología de la percepción sonora de la sociología u oído sociológico se enmarca en una sociología del cuerpo de la que parte: fue a raíz del estudio y análisis del cuerpo del rock (Pérez Colman, 2015), y de la ausencia de la audición en la perspectiva fenomenológica –incluso al hablar de la práctica musical conjunta, Alfred Schütz (2003) parece *oír* con la vista–, que he llegado a preguntarme por la vida de los sonidos, su materialidad y su incidencia, los sentidos con que se cargan.

En cuanto a los objetivos prácticos, siguiendo a Noya, del Val y Muntanyola (2014) y su sociología de la música, donde señalan que el estudio sonoro permite tres planos de análisis –macro, meso y micro–, querría situar esta perspectiva sobre el campo sonoro y el oído de la sociología (y los fundamentos teórico-analíticos para su estudio) en el nivel de análisis meso o relacional o de generación relacional de sentidos, y aportar una serie de herramientas analítico-conceptuales que permitan abordar el estudio sociológico del mundo sonoro.

En todo caso, no se trata de agotar todas las posibilidades, tanto en los objetivos teóricos como prácticos, pues ello es imposible materialmente en un breve escrito. Mi intención última es poder presentar una perspectiva –el oído– que ya está presente en la sociología, e intentar visibilizarla de modo que en investigaciones futuras se tienda a contemplar el mundo sonoro como una dimensión ineludible del análisis sociológico.

2. Primera parte: el estado del estudio del mundo sonoro

2.1. El sonido

Hablar de sonidos nos remite al ruido y a la capacidad de percibirlo: define la Real Academia al sonido como la “sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire”. Algo material y mecánico y a la vez fisiológico nos lleva al corazón de los presupuestos sociológicos: el propio Durkheim señalaba que “la sociología no puede desentenderse de lo que concierne al sustrato de la vida colectiva”; entendiendo al sustrato como la base

material, incluyendo “hechos sociales de orden anatómico o fisiológico” (Durkheim, 2002:44)¹. Pero además de su carácter material, la vida de los sonidos, en tanto que éstos son efecto de una capacidad sonora (de producir y percibir esas vibraciones u ondulaciones mecánicas transmitidas por un medio elástico), comporta una característica relacional: podemos enlazar un sentido subjetivo a nuestros sonidos; nuestros sonidos pueden ser acciones referidas a los demás.

Así, el sonido, por un lado, puede convertirse en una herramienta de trabajo para comprender los procesos de desarrollo sociales, sean urbanos, semiológicos o demográficos, pero hablar de sonidos y sociología, por el otro, significa prestar atención a la audición, a nuestra audición en tanto sociedad y en tanto sociólogos, y a la manera en que se generan diversos mundos de sentido asociados a estas sonoridades. Por lo tanto, tomar los sonidos como objeto de estudio sociológico, sea la constitución de un campo de actividad musical, sea la ecología acústica de un medio urbano o rural, sea la proliferación de diversos acentos de una misma lengua a lo largo de una distribución geográfica, temporal, cultural, económica o política, o sea la propia sociología, nos situará siempre frente a un objeto a partir de nosotros mismos, a partir de nuestra propia materialidad, de la materialidad que nos compone y que nos ha dotado de medios precisos de percepción y significación.

De estos medios de percepción que conforman nuestro entendimiento, la audición, a pesar de ser de suma relevancia en la experiencia investigadora etnográfica (manifiesta en las entrevistas, recogidas de datos, participación en ceremonias o rituales), muchas veces se diluye y se hace sorda en los análisis etnológicos, se difumina a veces detrás de un cuadro sinóptico, a veces detrás de un análisis mitológico. La audición, así, a pesar de su proximidad e inevitabilidad, suele desvanecerse en las labores analíticas, y con ella, la dimensión sonora de la vida social también se desvanece. Hablar de sonidos en sociología, entonces, significa desplazar al centro de la preocupación sociológica el entendimiento y sus partes materiales constituyentes; significa superar la mirada moderna, como decía Fernando García Selgas, que separa la mente del cuerpo y que “enfrenta lo material y lo cultural y contrapone la acción con la estructura” (1994: 41); significa volver la mirada, y especialmente el *oído*, a aquello que el proceso de la civilización ha escindido.

2.2. Antecedentes del estudio sociológico del sonido

Que no haya sido mayoritaria la aplicación de una perspectiva sonora no quiere decir que no haya habido intentos sociológicos (y de otras disciplinas colindantes) por prestar atención a la naturaleza del sonido y a la naturaleza sonora de nosotros mismos. Dentro de nuestra disciplina, la sociología de la música es el ejemplo más rotundo de este prestar oído a la realidad social. El proceso de racionalización musical descrito por Weber (2015), proceso paralelo a los procesos de racionalización occidental y a los procesos civilizatorios –encarnados por ejemplo en la figura de Mozart (Elias, 2002)–, es el camino de un intento de domesticar la producción sonora, es el camino que hace la constitución de un oído social que se funda en la implementación de la escala temperada –la estandarización de una producción sonora que divide en doce a la octava musical, de modo que suene tonalmente armonizada, alejando las disonancias y roces sonoros– y que se consolida en la creación del piano moderno –un medio técnico que permite hacer sonar ese mismo proceso racional–.

En esa búsqueda de las evidencias o rastros de un proceso de racionalización en las actividades musicales, Max Weber no sólo toma en cuenta la progresión de la teoría e instrumentalización musical en occidente a partir de la Grecia Clásica, sino que además toma en consideración algunas músicas del mundo: por ejemplo, el rastreo que hace de las llamadas pentafonías en diversos sistemas musicales a lo largo del globo, basándose –y esto me interesa, al poner de relieve a tan temprana hora la necesidad del trabajo con nuevas tecnologías– en la disponibilidad de las primeras grabaciones de la antropología o musicología comparada (Rodríguez Morató, 1988). ¿Cómo habría sido el estudio y análisis del totemismo australiano en caso de haber podido contar, Émile Durkheim, no sólo con los informes elaborados por etnógrafos británicos, sino con registros sonoros de las festividades y duelos comentados?

¹ La vida de los sonidos nos puede poner en pista del “número y la naturaleza de las partes elementales de que se compone la sociedad, la forma en que están dispuestas, el grado de cohesión a que han llegado, la distribución de la población sobre la superficie del territorio, el número y la naturaleza de las vías de comunicación, la forma de las viviendas, etc.” (Durkheim, 2002: 44-45).

Alfred Schütz o Theodor Adorno, posteriormente, también han prestado su oído a la sociología. El primero, por ejemplo (en Schütz, 2003), atendiendo a la fenomenología de la acción musical conjunta. El segundo (Adorno, 2009), atendiendo a la producción cultural de nuevos oyentes en el marco de la cultura de masas moderna. Y como Adorno, ha habido otros músicos que se han dedicado a la sociología, y de ella han vuelto a prestarnos sus oídos, como el caso de Howard Becker y los músicos de jazz (Becker, 1971; Faulkner y Becker, 2011) o H. Stith Bennet y los músicos de rock (Bennet, 1980).

Fuera de la sociología de la música, las ciencias sociales han oído los procesos de industrialización – de la ecología acústica de Murray Schafer (1994), por ejemplo, hasta los trabajos más recientes sobre contaminación acústica (García Sanz y Garrido, 2003)– así como han oído la vida social de otros pueblos – los estudios de los sonidos de los bosques tropicales de Papúa Nueva Guinea de Steven Feld (2001) o el trabajo sobre el baile en Zimbawe de Thomas Turino (2008)– o, más recientemente, han oído a los sonidos mismos: la búsqueda de las implicaciones sociales del sonido de Paul Kim y Nicholas Rowland, quienes han propuesto una breve guía para el análisis de los sonidos que, en resumidas cuentas, parte de su materialidad, prosigue con el prestar atención en la capacidad sonora de generar identidades y categorizaciones, y continúa con la producción fenomenológica del sentido (Kim y Rowland, 2005); o los aún en desarrollo *Sound Studies* de Holger Schulze, de relevante interés para nuestros propósitos teórico-analíticos, porque por un lado atiende a la experiencia sonora de la modernidad mediada por las tecnologías, y por el otro defiende un intento por “modificar los modelos históricamente establecidos de sonido o música como no-corpóreos, etéreos, incluso no-físicos” (Schulze, 2012:201), es decir, intento de recuperar –a nivel sonoro– ese cuerpo que el proceso civilizatorio ha escindido.

Esta recuperación del cuerpo que oye y produce sonoridades en un sistema relacional nos acercaría a la fenomenología de Alfred Schütz –y con él, a la sociología weberiana en tanto sentidos desarrollados y referidos a la conducta de otros– e incluso a las dimensiones socio-congnitivas del concepto de habitus de Bourdieu. Aunque es cierto que este último no llega a tratar la dimensión perceptivo-sonora de la institución de lo social en los cuerpos más que como consumo de objetos sonoros (Bourdieu, 1988), brinda en cambio, por medio de su teoría del campo social y de la homología estructural entre sus partes constituyentes (Bourdieu, 2002a), los fundamentos con los que ponernos en marcha en nuestro camino por presentar el concepto de campo sonoro.

2.3. El oído sociológico en nuestro entorno

En un estudio reciente con participación del CSIC, se afirma que la música pop en los últimos 55 años tiende a la reducción del rango de variación sonora (Serra et al., 2012). Lo más interesante de este estudio no son tanto las conclusiones que apuntan a cierta homogeneización sonora de los productos de la industria cultural de la música popular, sino la metodología aplicada y las conclusiones indirectas derivadas de su aplicación. Han escuchado mediante ordenadores, señalan los autores de esta investigación. Y estos ordenadores han “escuchado” más de cuatrocientas mil canciones. En palabra de uno de sus autores, “los ordenadores nos permiten escuchar música de una manera que los humanos, simplemente, no podemos”. Esta prótesis del análisis musical de la que el oído sociológico puede beneficiarse es tan solo un ejemplo; pero es válido para poner de relieve ese ir de la mano que tiene el oído social (en este caso, la estandarización sonora) con el oído sociológico (ese recurrir a las máquinas, al oído de las máquinas).

Otro ejemplo de oído sociológico aplicado al oído social es el estudio de la constitución de cánones del gusto en la crítica musical en tanto *gatekeepers* o guardianes de la consagración artística. En un estudio aún más reciente, Noya et al. (2014) *oyeron* a la crítica de la música popular urbana española *oír* al propio campo de la música popular. En este caso, las máquinas sirvieron no tanto para oír como para calcular probabilidades estadísticas que situarían a músicos y su música en diversas posiciones del campo musical nacional.

La atención que generó este estudio sirve además para poner sobre el tapete cómo entran en conflicto la audición sociológica y la audición social. Las críticas que hubo a este trabajo y a sus autores podrían resumirse en la denuncia de parte de la prensa musical, que de algún modo se sintió olvidada o menospreciada, acusando al estudio, y a los sociólogos detrás de él, de no *oírles* a ellos *oír* el campo de la música popular española; es decir, por no sentir que el resultado –que era más bien una excusa para hablar

sociológicamente de la construcción del gusto, y en este caso, el gusto de los que *saben, conocen* o son *especialistas*— representaba ni a su propio canon ni a su propio grupo o estamento de la crítica.

Encontramos otro caso relevante de interacción entre el oído social y el oído sociológico en el impacto que tuvo el informe de María Setuain y Javier Noya “*Género Sinfónico*”. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales” (2010) en el que se analizó “la participación de las mujeres como intérpretes y solistas en las orquestas sinfónicas españolas” (Setuain y Noya, 2010: 2) y en el que, atendiendo a la configuración de las orquestas sinfónicas españolas, se comprueba que tan sólo el 32% de sus componentes son mujeres, con lo que se concluye que aún existe un techo de cristal o un *muro de sonido* “invisible y discriminador para la mujer en el (...) exclusivo mundo sinfónico” (Setuain y Noya, 2010: 23). También, dentro de nuestras fronteras, es interesante resaltar la interacción entre el gusto musical y la clase social como forma de abordar el estudio y análisis de las desigualdades sociales a partir del mundo sonoro de la juventud (Martínez, 2013).

Al otro lado de los Pirineos, la sociología ha querido oír, por ejemplo, la recuperación del sonido musical barroco a partir de su instrumentalización y afinación originales, así como a las disputas suscitadas entre esta “nueva” interpretación y la clásica o decimonónica (Hennion, 2002). Esta disputa por la autenticidad o valor de una forma musical ligada a sus medios originales, de algún modo cercana a los debates generados en torno al artículo de Noya et al. (2014) y el canon del pop rock español, nos acerca a la sociología del arte, que también ha prestado, si no oídos, sí al menos un marco de estudio de los fenómenos de valoración a partir de la experiencia estética y la constitución de campos de producción y consumo cultural (Becker, 2008; Bourdieu, 2002a).

3. Segunda parte: herramientas para el estudio del oído social

Presento a continuación una serie de conceptos que provienen de la sociología, la etnomusicología o la ecología acústica. Su objetivo es ayudar a la labor analítica en una sociología de la audición. No son una forma completa y cerrada de abordar los fenómenos sonoros. Todo lo contrario: en sí, y en tanto que conceptos en su mayoría con un largo recorrido, poseen cierta independencia teórica; pero puestos al servicio del oído sociológico, funcionan más como un pretexto, una excusa para prestar oído, y su sistematización aún se halla lejana, siendo éste un paso más en ese camino.

3.1. El habitus como orientación al entorno físico

Como instrumento teórico metodológico, el concepto de habitus sirve para acercarnos al cuerpo sonoro. Bourdieu rescató este concepto (al cual en sociología ya habían hecho mención Marcel Mauss o Norbert Elias) como forma de superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo, el viejo dilema sociológico entre individuo y sociedad que ha enfrentado a carne e instituciones. Muchas veces, esto se ha debido a que “la evidencia de la individualización biológica impide ver que la sociedad existe en dos formas inseparables: por un lado, las instituciones, que pueden tomar la forma de cosas físicas [...] por otro, las disposiciones adquiridas, las formas duraderas de ser o de actuar, que encarnan en cuerpos (que yo llamo habitus)” (Bourdieu, 1990: 69).

Para centrarnos en la dimensión física del habitus, en la dimensión corporal y perceptiva de esas disposiciones adquiridas y enfocadas a la relacionalidad social, es lícito preguntarse por la individualización biológica que, como señala Bourdieu, impide ver la doble existencia de la sociedad, tanto en esas disposiciones adquiridas como en las instituciones o cosas en las que se objetiva. Si atendemos al mundo sonoro y nos preguntamos por cómo es posible esta individualización física donde se encarnan las disposiciones adquiridas, podemos seguir a Tia DeNora cuando refiere a cómo las disposiciones corporales de atención y de situarse en el entorno son herencia compartida con otras criaturas —ella habla de una suerte de *criaturización* del esquema corpóreo. “La música trabaja como un dispositivo de organización corporal que facilita la conciencia encarnada (*embodied awarness*)”, señala DeNora (2000:84), que con este término refiere a unas orientaciones y expectativas hacia el entorno físico y sonoro en tanto criaturas (*creaturely*), orientaciones y expectativas que no son propositivas (*non-propositional*) o cognitivas (*non-*

cognitive). Se trata de una conciencia corporal que compartimos con otras especies y que hace que, de este modo,

el mundo [sea] comprensible, [esté] inmediatamente dotado de sentido, porque el cuerpo, que, gracias a sus sentidos y su cerebro, tiene la capacidad de estar presente fuera de sí, en el mundo, y de ser impresionado y modificado de modo duradero por él, ha estado expuesto largo tiempo (desde su origen) a sus regularidades. Al haber adquirido por ello un sistema de disposiciones sintonizado con esas regularidades, tiende a anticiparlas y está capacitado para ello de modo práctico mediante comportamientos que implican un *conocimiento por el cuerpo* que garantizan una comprensión práctica del mundo absolutamente diferente del acto intencional de desciframiento consciente que suele introducirse en la idea de comprensión (Bourdieu, 1999: 180, énfasis en original).

El cuerpo sociocognitivo de Bourdieu en el que se encarna la sociedad, o, como dice él, una de las formas de existencia de la sociedad, el cuerpo a través del cual conocemos, comienza a acercarse al cuerpo perceptivo de la fenomenología. Al referirse directamente a un *sistema de disposiciones sintonizado con regularidades*, bien podríamos estar hablando de una situación en que se hace material el aspecto relacional e inmediato del sonido². Siguiendo a M. Carmen López Sáenz, podemos decir que la fenomenología “busca la intersubjetividad en la percepción del otro más que en sus condiciones transcendentales de posibilidad, porque la percepción no es [...] aprehensión de un objeto por un sujeto [lo que Bourdieu, en la cita anterior, llamaba “el acto intencional de desciframiento consciente”], sino que, en ella, el cuerpo aprehende la significación de los fenómenos que forman su mundo” (López Sáenz, 1996: 213).

Este “cuerpo que aprehende” que menciona López Sáenz al hablar de la fenomenología de Merleau-Ponty es llamativamente cercano al “conocimiento por cuerpos” que mencionaba Bourdieu (“comprensión práctica del mundo”), relación conceptual cuyo desarrollo culmina en la inversión o anulación de la dualidad mente-cuerpo cartesiana y que se ha hecho presente en la sociología por medio de la llamada a una “sociología carnal” (Crossley, 1995) o de la “participación observante” como conocimiento encarnado (Wacquant, 2004), y que, en ambos casos, señalan el carácter socio-cognitivo y relacional que fundamenta las bases de la vida social.

El punto en común entre Bourdieu y Merleau-Ponty aquí radicaría en esa propensión activa del cuerpo como elemento que vive mediante la experiencia toda una serie de posibilidades que superan los dualismos de la modernidad occidental. Para Merleau-Ponty (1975) el “esquema corpóreo” sería una predisposición corporal a la participación e inmediatez en el mundo, mientras que para Bourdieu (1991), la hexis corporal sería una puesta en práctica del esquema corpóreo como lugar de encuentro del yo y la sociedad.

Con esta dimensión fenomenológica y encarnada del habitus tenemos una potente herramienta conceptual y analítica para llevar a cabo trabajos etnográficos ligados al mundo sonoro, porque nos permite partir del cuerpo, en tanto configuración orientada al mundo exterior, sonoro, como base de sentido de la acción. Como señala Fernando García Selgas, la configuración de la corporalidad es uno de los procesos básicos en la constitución de los marcos de sentido de la acción (1994:83), y por ello, retomando la idea de Tia DeNora, cuando las disposiciones de atención y de situarse en el entorno interactúan con el medio, siendo éste, en nuestro caso, sonoro, generamos un sentido o conciencia encarnada de dicho mundo sonoro. Vayamos ahora al medio donde ocurren los sonidos.

3.2. La ecología del sonido

La ecología acústica ha desempeñado una labor de estudio y análisis que, podríamos decir, retoma el interés –mencionado por Durkheim– en el orden fisiológico de la vida social, en este caso, la materialidad de la producción sonora. Murray Schafer acuñó una serie de conceptos con los que poder trabajar esta

² Como cuando Alfred Schütz nos presenta la producción sonora conjunta como una “relación social [que] se basa en que los participantes comparten diferentes dimensiones de tiempo simultáneamente vividas por ellos” (2003: 168). Esta experiencia en un marco de tiempo compartido funciona como ajuste normalizador de la expresión e interpretación corporal: el cuerpo del Otro “puede ser y es interpretado como un campo de expresión de hechos dentro de su vida interior” (2003: 169).

dimensión sonora de la vida contemporánea y que se han consolidado como un punto de partida en nuestra conceptualización de la materialidad sonora: el concepto de "paisaje sonoro" (*soundscape*), el binomio *hi-fi soundscape* y *lo-fi soundscape*, o el término "esquizofonia". Estos conceptos de la ecología acústica nos permiten acercarnos al punto de contacto entre materialidad sonora y sonoridades culturales y nos proveen de herramientas para distinguir a priori la naturaleza cultural, simbólica y/o tecnológica de la vida sonora.

En primer lugar, Schafer definió a los paisajes sonoros como el medio ambiente sonoro, y a fines académicos, como cualquier porción de dicho ambiente sonoro considerado como campo de estudio (Schafer, 1994: 274). Para analizar dicho entorno acústico, Schafer distinguió, primero, los "sonidos clave" (*keynote sounds*), que, siendo "aquellos [sonidos] creados por su geografía y clima: agua, viento, bosques, llanuras, pájaros, insectos y animales" (Schafer, 1994: 9-10), refieren a la materialidad sonora de la realidad circundante. Luego, distinguió a las "señales sonoras" (*sound signals*). Se tratarían de conminaciones sonoras, y, por lo tanto, referirían a las capacidades comunicativas y performativas de los sonidos. En tercer lugar, Schafer distinguió a las "marcas sonoras" (*soundmarks*). Éstos, en tanto sonidos comunitarios que son únicos o que poseen cualidades que los hacen especialmente destacados o identificados por la gente en dicha comunidad (Schafer, 1994: 10), serían los sonidos propiamente sociales o producto de las asociaciones en tanto que, poseyendo una materialidad y poseyendo una cierta capacidad comunicativa, su característica principal es el de ser fruto de la vida social –parte y efecto de ella–. Con estos conceptos, Schafer está distinguiendo entre la materialidad sonora, la capacidad de revestirla semánticamente y sus capacidades simbólicas o afectivas en el seno de un grupo.

En segundo lugar, Schafer acuñó el binomio *hi-fi soundscape* y *lo-fi soundscape* (Schafer, 1994: 43). *Hi-fi soundscape* (o paisaje sonoro de alta fidelidad) viene de *high fidelity* o alta fidelidad, y proviniendo de la electroacústica, Schafer lo aplica a los paisajes sonoros como ejemplo de la pureza sonora o relación señal/ruido favorable (o con poco ruido de interferencia). Por contraposición, un paisaje sonoro lo-fi (*low fidelity*, paisaje sonoro de baja fidelidad) sería un espacio sonoro contaminado o con mucho ruido de interferencia.

Por último, para señalar el advenimiento de la grabación sonora, Murray Schafer acuñó el concepto de *schizophonia* o esquizofonia (1994: 90) el cual refiere a la separación entre un sonido original y su reproducción o transmisión electroacústica. La esquizofonia quiebra la audición: el oír un sonido no significa estar frente a su productor natural, sino la posibilidad de estar frente a ese productor sonoro o a un mediador que lo reproduce (un tocadiscos o una radio, por ejemplo). A partir del advenimiento de la esquizofonia, el campo de la producción sonora queda virtualmente escindido, y esto tendrá consecuencias definitivas en la producción sonora en general y en la producción musical en particular.

3.3. Sonido y tecnología

El origen de la separación o ruptura esquizofónica se remonta a 1877, cuando Thomas Alva Edison logró, mediante su fonógrafo cilíndrico, imprimir las ondas sonoras en un medio que permitía posteriormente su reproducción, y de este modo, disociar, gracias a un desarrollo tecnológico, el sonido de su fuente. Los efectos de esta invención fueron, en primer lugar, la alteración de la memoria. Cuando Edison y sus contemporáneos comenzaron a grabar sonidos –*to record*, misma ascendencia lingüística latina que recordar, *recordari*–, una de las primeras utilidades que le encontraron fue precisamente guardar la voz como recuerdo. El sonido grabado, como punto de contacto entre la tecnología y la capacidad corporal de oír, es así tanto prótesis de la memoria como prótesis de la audición.

En segundo lugar, el advenimiento del sonido grabado representó una nueva ruptura con el tiempo. Si el desarrollo de una forma relativamente precisa de notación musical en la música occidental constituye una primera ruptura temporal, porque permite una representación del tiempo y es un medio para la planificación racional de trabajos musicales más allá de la ejecución a tiempo real (Weber, 2015), el advenimiento del sonido grabado representa una segunda ruptura con el tiempo, permite capturar un momento musical y hacerlo repetible, es decir, convertirlo en un objeto manejable (Théberge, 1989).

Esto último repercutirá en el paisaje sonoro de los últimos 100 años. La mercantilización incipiente del sonido grabado, con su primer boom discográfico en los años veinte del siglo pasado y la consolidación de una cultura musical ligada a los vaivenes de las contracciones y expansiones económicas

así como ligada a los desarrollos tecnológicos que la han condicionado y posibilitado (del jazz al rock, por ejemplo), han repercutido en las prácticas vinculadas al mundo sonoro.

Por eso, al hablar de principios generadores y sistemas de clasificación, Bourdieu nos permite preguntarnos por las relaciones internas dentro del campo sonoro y la manera en que las prácticas se generan y establecen con miras precisas a una forma de producción cultural³. Quizá por fallar a la hora de poner el acento en las dimensiones tecnológicas de la vida moderna –crítica que David Hesmondhalgh (2006) hace a Bourdieu– es que nadie se ha puesto a indagar en la fórmula generadora de los habitus sonoros y de su producción cultural encarnada en la artefactuación del sonido.

Sin embargo, que Bourdieu no pusiera el acento en los medios tecnológicos a la hora de analizar la producción cultural (cosa que tampoco sería cierta del todo, si atendemos a su trabajo sobre la fotografía o la televisión), o que incluso no se centrara en la materialidad sonora como objeto de estudio, no quiere decir que no haya dejado pistas o caminos abiertos. No hay más que atender a su análisis de los habitus lingüísticos y a cómo resalta la importancia de la materialidad de la producción del habla⁴.

3.4. Campos de actividad musical e interacciones sonoras

Una forma de apreciar o de ver articulada o aplicada analítico-conceptualmente esta escisión del campo sonoro es la manera en que el etnomusicólogo Thomas Turino, siguiendo a Bourdieu, refiere a los distintos campos de práctica o actividad musical como parte de diferentes ámbitos o campos de la práctica sonora. A partir de la presencialidad e intenciones de los objetos sonoros, Turino distingue:

- El campo de la “actuación participativa”, como práctica musical en la que no hay distinciones entre músicos y audiencias, sólo participantes y potenciales participantes.
- El campo de la “actuación presentacional”, donde un grupo, los músicos o productores sonoros, preparan y proveen música a otro grupo, los oyentes o asistentes.
- El campo de la “alta fidelidad”, que refiere a la producción de grabaciones que intentan ser icónicas de presentaciones en directo, es decir, grabaciones que intentan en mayor o menor medida ser un registro sonoro de lo que de hecho acaece tanto en el campo de la “actuación participativa” como de la “actuación presentacional”.
- El campo del “arte del audio-estudio”, que supone la creación y manipulación de sonidos en un estudio o en un ordenador para crear un objeto artístico grabado con independencia de su puesta en escena posterior (Turino, 2008: 26-27).

A todas estas posibles maneras de interactuar que tienen los sonidos, en tanto que sensaciones producidas en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos en un medio social, sean los sonidos clave, señales o marcas sonoras mencionados por Schafer, sea la producción de habitus lingüísticos que refería Bourdieu, o la producción de distintos campos de la actividad musical, como acabamos de ver con Thomas Turino, podemos llamarlas “interacciones sonoras”. Por tal, así, entendemos a toda la serie de situaciones o procesos en los que actores, instituciones u objetos, pero fundamentalmente cuerpos, se entrelazan con motivo o dependiendo de dichos marcos o espacios acústicos.

Aunque la sociología de Pierre Bourdieu, relacional y estructural, sea la referencia más cercana, al hablar de interacciones sonoras podemos remontarnos más allá, hasta la propia sociología de Max Weber

³ “El *habitus* es a la vez, en efecto, el *principio generador* de prácticas objetivamente enclasables y el *sistema de enclasamiento* (*principium divisionis*) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al habitus –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto)– donde se constituye el *mundo social representado*, esto es, el *espacio de los estilos de vida*” (Bourdieu, 1988: 169-170).

⁴ “El lenguaje es una técnica corporal y la competencia propiamente lingüística, y muy especialmente fonológica, es una dimensión de la hexis corporal donde se expresan toda la relación del mundo social y toda la relación socialmente instruida con el mundo” (Bourdieu, 2001: 59-60).

en la que ya se “subraya la raíz generativa o el potencial de la intersubjetividad” (Rodríguez Ibáñez, 1989: 107) al definir a la acción social como acción orientada a las acciones de los demás, poseedora de un sentido intersubjetivo (Weber, 1977: 18) y al que no le podemos –o no deberíamos– secuestrar su dimensión sonora.

3.5. Discrepancias participatorias

Aunque en principio el concepto de acción social de Max Weber podría parecer que deja fuera algunas acciones dentro del mundo sonoro por no tener más referencia que a sí mismas (desde practicar a solas un instrumento musical hasta la música absoluta en tanto universo cerrado en sí), es decir, que habría en el mundo sonoro acciones que no serían sociales en sentido estricto, tenemos a mano el recurso a la ecología acústica o a la etnomusicología, la cual hace participar tanto a humanos como a no-humanos en la producción sonora (por ej. los bosques pluviales donde viven los kaluli, o la propia naturaleza física de los sonidos –en su electrificación y/o amplificación–).

Un concepto con el que podemos comenzar a articular la relación entre sonidos y vida social, señalando la importancia de la música como interacción sonora, es el concepto de “discrepancias participatorias”, de Charles Keil, con el que refiere a las discrepancias generadas a partir de pequeñas diferencias de afinación y sincronización, y que se viven como una invitación, como una corriente eléctrica que fluye a través del sonido, haciéndose enervante –como si de una provocación se tratara– a partir de pequeñas rarezas producidas por mínimas desafinaciones e imperceptibles desfases temporales: “son las pequeñas discrepancias entre bajo y batería –dice Keil– entre la sección rítmica y el solo, las que crean el *groove* y nos invitan a participar” (Keil y Feld, 2005: 98).

Keil señala que el proceso de racionalización musical que describe Weber, el establecimiento de un oído hecho a la afinación moderna cuyo culmen es el piano, es en parte una eliminación progresiva de estas discrepancias participatorias históricas que ha generado la música como sonorización colectiva (Keil y Feld, 2005: 185). Es decir, el asentamiento de una manera moderna de concebir la música y su impacto sonoro, fundada en la progresión o paradigma evolutivo weberiano que llevaría de una estereotipación motivica a una serie típica de tonos, de ahí al hexacordo, para finalmente establecer el temperamento racional (Rodríguez Morató, 1988), se traduciría fenomenológicamente en la eliminación progresiva de las incomodidades acústicas experimentadas a partir de las discrepancias participatorias

La pertinencia de concepto yace en que, teniendo en cuenta el proceso de racionalización musical de occidente, o partiendo de él, señala las rozaduras de la interacción sonora en el marco del campo sonoro. Hay una analogía extensible al resto de interacciones sociales como rozaduras que moldean a la vez la corporeidad y la sensorialidad –retomando la idea de Dale Spencer (en Sánchez García y Spencer, 2013) del habitus como cuerpo haciéndose callo (*body callusing*), podemos hablar de una suerte de callosidad o huella corporal–. La impronta de la interacción queda hecha sonido, por ejemplo en la música, del mismo modo que la interacción con base sonora queda hecha cuerpo en esas rozaduras o callos.

3.6. *Lift-Up-Over Sounding*

Un segundo concepto proveniente de la etnomusicología con el que podemos apreciar las relaciones que se establecen a partir de la música como fenómeno físico es el de *Lift-Up-Over Sounding*, propuesto por el etnomusicólogo Steven Feld (en Feld, 2001; Keil y Feld, 2005). Como el concepto de las discrepancias participatorias, el *lift-up-over sounding* es un prestar atención a la doble dinámica de interrelación sonora –las dimensiones acústicas y sociales–.

A partir de su trabajo de campo con el pueblo kaluli en Papúa Nueva Guinea, Feld desarrolla una explicación sobre la interacción sonora como homóloga a la interacción social. Feld nota que el estilo de la vida sonora de los kaluli, vida sonora como campo sonoro, es un sistema expresivo que promueve la participación y a la vez la independencia de las partes de la interacción sonora.

Feld señala que con *Lift-Up-Over Sounding* intenta traducir la noción kaluli de *dulugu ganalan*, una forma estilística de sonar, un ritmo o cadencia cuya estructura profunda afecta no sólo la expresión sonora, sino verbal, visual y coreográfica (Keil y Feld, 2005: 113). La traducción al inglés que él hace de esta

expresión de un estilo o habitus o hexis kaluli quiere poner de manifiesto, primero, la espacialidad –“lift-up-over”, como colocar o poner encima de algo- y luego la temporalidad –sounding como proceso, movimiento (Keil y Feld, 2005: 123). Un proceso intercalado de sonidos.

El *dulugu ganalan* de los kaluli suena como “voces superpuestas, sincronizadas y desfasadas a la vez (...) no dejando espacios sonoros libres de ruidos” (Keil y Feld, 2005: 138). La enseñanza de ese ser abrupto, sobre-impuesto, que atolondradamente ocupa mismos espacios y casi mismos tiempos, una antítesis de lo unísono, al hablar o al hacer eso que nosotros llamaríamos música, podemos decir, entonces, que se trata de la producción de la hexis corporal Kaluli. Lo sobresaliente del *dulugu ganalan* –eso nos da a entender Feld– es que el sonido, como lo social (de ahí el carácter icónico entre uno y otro), emerge conjuntamente y se fundamenta en una dialéctica dual: por un lado, entre los sonidos y el medio ambiente, y por el otro, entre los sonidos y las relaciones sociales (Keil y Feld, 2005: 143).

Siguiendo la metáfora de Murray Schafer –según la cual los seres humanos repiten (*to echo*) su paisaje sonoro a través de su música y habla (Schafer, 1994: 40)–, Feld advierte en los Kaluli una existencia sonora que repite la musicalidad del bosque tropical: las formas colectivas superpuestas de la música y también del habla de los kaluli son icónicas de las capas sonoras interpuestas de ruidos de animales, o de las aguas en lluvia o cascada de los bosques de Papúa Nueva Guinea. Una polifonía hablada o musicalizada semejante a la polifonía de la naturaleza en la que, a modo de sinergia, la suma de las partes da algo más: el efecto colectivo de la super-imposición de capas sonoras repercute en una relativa autonomía de los participantes, como si la falta de autoridad política –el imponer unos silencios, o una jerarquía de sonidos– otorgase una independencia a partir de los mismos fenómenos colectivos en los que la vida social es posible.

3.7. Objetivación sonora

Dentro de la sociología, Bourdieu habla de objetivaciones de la historia, objetivación en los cuerpos y objetivación en las instituciones como dos estados del capital, capital objetivado e incorporado (Bourdieu, 1991). Esto implica, si tomamos ahora como caso, dentro del mundo sonoro, el de la música rock –el rock que se consolida a finales de los sesenta como un mundo del arte relativamente autónomo, más precisamente–, atender a la capacidad de objetivación de los habitus expresados en los discos las obras sonoras. Objetivación que ocurre a nivel semántico por un lado (las letras y aquello a lo que refieren o intentan suscitar) y que ocurre a nivel sonoro por el otro (como parte de ese mundo no proposicional en tanto que criaturas frente a un medio físico).

Desde el caso de los Kinks y Ray Davies; con su manifiesta perplejidad ante la vida moderna –ante las clases sociales (“Well respected man”, 1965, “Dead end street”, 1966), ante la sexualidad y género (“See my friends”, 1965, “Lola”, 1970), o ante la misma industria discográfica (“The moneygoround”, “Denmark Street, ambas de 1970”)–, y que se expresa en la sutileza de sus letras y en su capacidad narrativa; hasta el caso de los Who y su *Tommy* (1969) como objetivación de la vida contemporánea (la posguerra, los maltratos, los abusos, la incapacidad de expresión, o los ídolos de masas) a través de las intensidades y estados anímicos actuados sonoramente; tenemos una serie de objetos sonoros que se han construido con criterios artísticos, persiguiendo diversos grados de reconocimiento, y que poseen en mayor o menor medida una capacidad de objetivación histórica y cuyo impacto y efectos, siguiendo a Motti Regev, nos llevan a pensar que “a través de su materialidad como sonido [...] funcionan en última instancia como actantes. Es decir, como modificadores de un estado de cosas cultural, como transformadores de las condiciones culturales” (Regev, 2013: 177).

El disco u obra grabada en el rock, de esta forma, podrá ser, por un lado, un lugar de encuentro de diversos campos de actividad musical. Como tal, hará intervenir toda una serie de mediaciones entre la producción y el consumo, aparte de los músicos, audiencias y editores musicales. Y será, por el otro lado, una materialización de ese encuentro, su objetivación: en él *oímos* no sólo a los músicos y sus instrumentos, cómo tocan y cantan, y qué han oído antes que desemboque en eso que cantan y tocan, sino que oímos a los productores discográficos y los ingenieros de sonidos, cómo graban y cómo mezclan el sonido de la música, oímos además la misma historia del campo, esa dispersión y proliferación de unos sonidos, la manera en que se incorporan sensibilidades musicales y afectivas. El estudio del disco de rock

por lo tanto debería poder permitir analizar la estructura interna del campo de rock y la estructura del medio en que surge, es decir, el campo sonoro en el que surge y se consolida.

Volviendo al concepto de habitus y su encarnación en la hexis sonora⁵, podemos postular que la misma puede desempeñar una labor de objetivación similar a la que Bourdieu señala en la escritura de Flaubert con relación a *La educación sentimental* (Bourdieu, 2002a: 162); que en la hexis sonora –en el caso musical, desde hacer música, ayudar a su mediación o consumirla– se objetivan los estados del capital.

3.8. Homología sonora

El concepto de homología ha sido usado a lo largo de la historia de la sociología. Pierre Bourdieu lo ha usado en su teoría de campos, Raymond Williams, en su sociología del arte, o Paul Willis, en su sociología de la juventud. Ha sido utilizado para manifestar una relación análoga o isomórfica entre diversas formaciones sociales, entre arte y sociedad, o entre grupos y formas culturales como la música, o entre clases sociales y sistemas simbólicos de consumo. Aquí propongo desplazar el uso sociológico del concepto de homología hacia la relación entre sonido y sociedad, como cuando, refiriéndonos anteriormente al mundo sonoro desde la perspectiva de Steven Feld, aludimos al carácter icónico entre los sonidos y el medio ambiente, por un lado, y entre los sonidos y las relaciones sociales, por el otro (Keil y Feld, 2005: 143).

Un ejemplo de esta forma icónica u homóloga entre los estados objetivados del capital del campo y los sentidos intersubjetivos vehiculados a través del mundo sonoro, con el que podemos cerrar este escrito, lo hallamos en la manera en que Stanley Cohen, en su estudio sobre la creación de los *mods* y *rockers*, describe la canción "My Generation" de los Who:

Los Who eran puros y completos *Mods*. Provenientes de Sheperd's Bush (...) eran sencilla e inequívocamente representativos de los nuevos consumidores (...) Su ánimo dominante era la incertidumbre, nerviosismo y crispación de los *mods* más duros, había en ellos tensión y una desagradable dificultad para expresarse. Comenzaron con canciones como 'I can't explain' (...) alcanzando su clímax convulsivo con 'My Generation', el himno de batalla de las tensiones irresueltas e irresolubles de Pete Townshend, la cual, más que ninguna otra canción, era el sonido de Brighton, Margate y Clacton [donde hubo enfrentamientos entre *mods* y *rockers*]. Ahora, seis años después [de 1965] los Who siguen incluyendo la canción en la mayoría de sus conciertos, y la orgía de instrumentos destrozados y el *feedback* ensordecedor con el que finaliza, brinda el mensaje tanto como la letra de la canción (Cohen, 1987: 187).

Encontramos en un mismo objeto sonoro los sonidos de Brighton, con las resonancias de las sirenas policiales y escaparates rotos, los sonidos de los *mods*, su estado de ánimo, su consumo de drogas (la "desagradable dificultad para expresarse" alude al tartamudeo de Roger Daltrey al cantar, que parece emular, cuando no encarnar, los efectos del uso y abuso de anfetaminas) y el sonido de los finales de los conciertos de los Who, momento trágico y revelador de los intensos lazos de solidaridad establecidos entre en el grupo y sus seguidores como pequeña comunidad y de las aspiraciones vanguardistas del grupo.

Esta canción bien vale además para señalar las dimensiones de interacción en un marco sonoro: la cuestión física –la destrucción de guitarras o baterías, los acoples de micrófonos y amplificadores–, la psicológica –los estados de ánimo que se expresan y son modificados por la intensidad sonoras y las representaciones generadas– y la sociológica o relacional –la destrucción conjunta, el clímax de la celebración–, que, en resumidas cuentas, podemos tomar como los elementos constituyentes de la estructuración de la percepción acústica, y que se hallan alineados o vibrando al unísono.

Este caso de los Who y su "My Generation" resulta significativo porque operan varias homologías:

⁵ Hexis sonora, parafraseando a Bourdieu (1991: 119), como mitología política del mundo sonoro realizada, incorporada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y, por ello, de sentir y pensar, pero también de obrar y manifestarse mediante las objetivaciones propias del campo sonoro, sean, en el caso musical del rock, no únicamente los mencionados discos como obras sino sus conciertos, presentaciones televisivas o entrevistas.

- Entre la canción y el grupo: si durante su época mod (desde 1965) "My Generation" era el final de los conciertos, final pirotécnico donde los haya, con la destrucción de guitarras y baterías, con bombas de humos y estruendo, durante la época de *Tommy* (entre 1969 y 1971) "My Generation" fue transformándose en un *medley* cada vez más largo en el que la violencia dio pie a la creatividad conjunta. No hay más que confrontar el final de "My Generation" en el festival de Monterey (1967) con la versión en vivo en Leeds (1970).
- La canción y los seguidores: podemos apreciar la identificación de los *mods* con los Who y esta canción, aunque sea cinematográficamente, en la película *Quadrophenia* (1979), en la que se pueden apreciar las formas *mods* estandarizadas por el sensacionalismo de la prensa británica: el tartamudeo anfetamínico y la violencia de fin de semana.
- La canción y el sonido de la modernidad: "La guitarra eléctrica, en mi caso, se convirtió en un instrumento de control, de agresión, de violencia latente", reconoce Pete Townshend, guitarrista de los Who. "La electricidad te permite tomar los ritmos del mundo moderno y hacerlos sonar con la misma intensidad (*as loud*) como el mundo moderno, tan fuertes como un avión a propulsión o incluso más. Tan estruendoso como una locomotora. Fuimos capaces de llevar la música al mundo en que vivimos" (documental *Amazing Journey*, Murray Lerner, 2007).
- La canción y los conciertos: ese final apoteósico y autodestructivo, en el que, como menciona Roger Daltrey acerca del final de los conciertos: "la imagen era una masacre realista de una guitarra. Pero el sonido de la masacre era jodidamente genial" (*Amazing Journey*, 2007).

4. Conclusiones: el campo sonoro

Resumiendo y retomando lo dicho hasta el momento, creo que podemos señalar la pertinencia del estudio del campo sonoro u oído social. El concepto de campo sonoro, que podríamos en algunas situaciones intercambiar con el de oído social, referirá entonces al espacio sonoro en tanto espacio físico como intersubjetivo, presente en todas las manifestaciones posibles de la vida.

En cuanto espacio físico, podemos retomar la definición original de campo intelectual dada por Pierre Bourdieu, diciendo que el campo sonoro "a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza" (Bourdieu, 2002b:9), poniendo de relieve así la ubicación relacional de las dimensiones físicas de espacio, tiempo y sonido. El campo sonoro es un campo físico –"las moléculas de aire que vibran producen sonidos", como señalan Kim y Rowland (2005)– entendible a partir de las dimensiones sociales imbricadas que pone en juego (como delegaciones o mediaciones técnico-tecnológicas).

Como paisaje sonoro o espacio ecológico, hay una exterioridad objetiva del mundo sonoro, pero la misma es inseparable del órgano del oído que la percibe. Se trata de una exterioridad anclada en, o construida a partir de, unas predisposiciones corporales muy determinadas, como mencionaba Tia DeNora. Por lo tanto, con el campo sonoro nos referimos a la realidad sonora como punto de contacto entre las vibraciones acústicas y los medios perceptivos que la posibilitan.

Al nivel de análisis relacional, podemos articular ese punto concreto de contacto con los conceptos de discrepancias participatorias y *lift-up-over sounding*, que sirven como marco para situar las posiciones desde la que se interacciona con el espacio sonoro, una instrumentalización sociológica complementaria y accesible a la dimensión sonora de los conceptos de habitus o hexis corporal y de esquema corpóreo. En ambos conceptos, hexis y esquema corpóreo, como comentamos, si bien por un lado refieren concretamente a la experiencia encarnada del mundo, había en cambio una carencia a la hora de señalar la dimensión sonora de la experiencia corporal. Podemos decir que la misma –la dimensión sonora– se halla implícita a partir del momento en que el concepto de esquema corpóreo refiere a la toma de consciencia global de la postura en el mundo intersensorial, expresión de un pensamiento espacial (Merleau-Ponty, 1975: 121) que ha de nutrirse inevitablemente de las dimensiones sonoras en que yace, y del momento en que el Bourdieu señala que la hexis traduce un esquema postural singular y sistemático, solidario con todo

un sistema de objetos y está cargado de significación y valores (1991: 118) los cuales no pueden carecer de una dimensión sonora.

Con las hipótesis de la objetivación y la homología sonora intentamos poner de relieve la capacidad de incidencia del mundo sonoro en la creación de sentidos sociales y una posible manera de operar en distintos niveles de significación.

El campo sonoro, como teoría del oído social, podría decirse, nos proporcionaría una sociología sónica o sonora basada –por un lado– en una fenomenología de la percepción aplicada a la sociología del cuerpo en el contexto de la modernidad, y –por el otro– sería un intento de ampliación del alcance de la teoría del habitus como hexis corporal orientada al mundo de los sonidos. El interés de una teoría del oído social radicaría en poder apreciar cómo los sonidos generan mundos: los sonidos motivan respuestas psico-socio-somáticas –las discrepancias participatorias, o el *lift-up-over sounding*– y constituyen espacios sociales –*soundscape*s o espacios sonoros–, en el marco de los campos de la actividad musical –y las homologías suscitadas entre ellos–.

En definitiva, con campo sonoro, de este modo, nos referimos, parafraseando por última vez a Durkheim, a un sistema solidario cuyas partes –espacios, actores, actantes o instituciones– están ligadas y vibran al unísono.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2009): *Obra completa, 14: Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal: Madrid.
- Becker, H. (1971): *Los extraños: sociología de la desviación*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- (2008) *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennet, H. S. (1980): *On Becoming a Rock Musician*. Amherst: University of Massachussets.
- Bourdieu, P. (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- (1990): *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.
- (1991): *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- (1999): *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- (2002a): *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- (2002b): "Campo intelectual y proyecto creador", en *Campo de poder, campo intelectual. Itinerarios de un concepto (Selección de artículos)*: 9-50. Buenos Aires: Montessor.
- Cohen, S. (1987): *Folk Devils & Moral Panics. The Creation of the Mods and Rockers*. Oxford: Basil Blackwell.
- Crossley, N. (1995): "Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology", *Body & Society*, 1 (1): 43-63. <http://dx.doi.org/10.1177/1357034X95001001004>
- DeNora, T. (2000): *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Durkheim, É. (1992): *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- (2002): *Las reglas del método sociológico*. Barcelona: Folio.
- Elias, N. (2002): *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona: Península.
- Faulkner, R. y Becker, H. (2011): *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Feld. S. (2001): "El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli", en Cruces, F. et al. eds.: *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*: 331-356. Madrid: Trotta.
- García Sanz, B y Garrido, F. (2003): *La contaminación acústica en nuestras ciudades*. Barcelona: Fundación Caixa, Edit. Colección Estudios Sociales, nº 12.
- García Selgas, F. (1994): "El 'cuerpo' como base del sentido de la acción", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 68: 41-83.
- Hennion, A. (2002): *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hesmondhalgh, D. (2006): "Bourdieu, the media and cultural production", *Media Culture Society*, 28 (2): 211-231. <http://dx.doi.org/10.1177/0163443706061682>
- Keil, C. (2001): "Las Discrepancias Participatorias y el Poder de la Música", en Cruces, F. et al. eds.: *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología*: 261-272. Madrid: Trotta.
- Keil, C. y Feld, S. (2005): *Music Grooves. Essays and Dialogues*. Tucson: Fenestra.

- Kim, P. Y. y Rowland, N. J. (2005): "Sounds Like Sociology: A Treatise on the Social Implications of Sound", en Paper presentado en el *Annual Meeting of the American Sociological Association*, Marriott Hotel, Philadelphia, 8 de agosto de 2005. [25-05-2009]. Disponible en web: http://www.allacademic.com/meta/p23209_index.html
- López Sáenz, M. C. (1996): "La fenomenología existencial de M. Merleau-Ponty y la sociología", *Papers. Revista de Sociología*, 50: 209-231.
- Martínez, R. (2013): "Gust musical, inautenticitat i classe social. Sobre com es signifiquen les jerarquies socials malgrat l'aparent fluïdesa de la cultura popular contemporània", *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 29 (Viure, sentir i experimentar: Noves perspectives de recerca sobre la joventut al segle XX).
- Merleau-Ponty, M. (1975): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Noya, J., del Val, F., Muntanyola, D. (2014): "Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música", *Revista Internacional de Sociología*, 72 (3): 541-562. <http://dx.doi.org/10.3989/ris.2013.03.23>
- Noya, J., del Val, F., Pérez-Colman, C. M. (2014): "¿Autonomía, sumisión o hibridación sonora? La construcción del canon estético del pop-rock español", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 145: 147-180. <http://dx.doi.org/105477/cis/reis.145.147>
- Pérez-Colman, C. M. (2015): *Una sociología del cuerpo del rock*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [Tesis Doctoral inédita].
- Regev, M. (2013): *Pop-Rock Music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Rodríguez Ibáñez, J. E. (1989): *La perspectiva sociológica: historia, teoría y método*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Morató, A. (1988): "La trascendencia teórica de la sociología de la música. El caso de Max Weber" *Papers. Revista de Sociología*, 29: 9-61.
- Sánchez García, R. y Spencer, D. eds. (2013): *Fighting Scholars. Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Sports*. London: Anthem Press.
- Schafer, R. M. (1994): *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny.
- Schulze, H. (2012): "The body of sound", *Sound Effects*, 2 (1): 198-209.
- Schütz, A. (2003): "La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales", en *Estudios sobre teoría social. Escritos II*. 153-170. Buenos Aires: Amorrortu.
- Serra, S., Corral, A., Boguñá, M., Haro, M., y Arcos, J. (2012): "Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music", *Scientific Reports*. 2 (521). <http://dx.doi.org/10.1038/srep00521>
- Setuain, M. y Noya, J. (2010): "Género Sinfónico. La participación de las mujeres en las orquestas profesionales", en Informe MUSYCA. [01/01/03]. Disponible en web: http://www.mav.org.es/documentos/ENSAYOS%20BIBLIOTECA/Informe_MUSYCA_02-2010_Setuain-Noya_Genero_Sinfonico.pdf
- Szendy, P. (2003): *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
- Théberge, P. (1989): "The 'sound' of music. Technological rationalization and the production of popular music", *New Formations*, 8 (summer): 99-111.
- Turino, T. (2008): *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wacquant, L. J. D. (2004): *Entre las cuerdas. Cuadernos etnográficos de un aprendiz de boxeador*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Weber, M. (1977a): *Economía y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2015): *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Tecnos.

Breve CV del autor

C. Martín Pérez-Colman es Doctor en Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, miembro del grupo de investigación MUSYCA (Música, sociedad y creatividad artística). Trabaja sobre música popular urbana, percepción y corporalidad. Ha publicado en *REIS. Revista Española de Investigaciones sociológicas* e *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*.