

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Jaume Plensa, por Mar Plensa Guijarro

UT PICTURA POESIS

'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO

Aperturas y derivas del arte sonoro, Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)

CONVERSANDO CON

Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado

TEXTOS INVITADOS

Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas), Francisco Ávila Coronel

Noticias en Tierra de Nadie, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández

ARTÍCULOS

Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías

Del entorno sonoro y la instalación

Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración

Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras

La idea del eterno retorno en mi trabajo

Sobre arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021)

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)

Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Universitá di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Universitá di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021

PRESENTACIÓN	7
CONVERSANDO CON	9
Conversando con Jaume Plensa , por Mar Plensa Guijarro	11
UT PICTURA POESIS	27
Presentación 'Vete tú a saber', de Llorenç Barber, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	29
'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber	31
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 8, de Vicent Peris	44
Vicent Peris, estética y astrofotografía, Fernando Ballesteros	46
PANORAMA	
APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO	49
Presentación, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)	51
CONVERSANDO CON	57
Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	59
TEXTOS INVITADOS	71
Los cassetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas) , Francisco Ávila Coronel	73
<i>Noticias en Tierra de Nadie</i> , de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández	94
ARTÍCULOS	111
Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías, Rocío Silleras-Aguilar	113
Del entorno sonoro y la instalación, Josep Manuel Berenguer Alarcón	131
Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración, Laura Apolonio , Mar Garrido-Román ..	142
Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras, Jaime Alejandro Cornelio Yacaman	162
Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras, Susan Campos Fonseca	178
The idea of eternal recurrence in my work, Manuel Rocha Iturbide	195
Sobre el arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021), M.ª Inmaculada Cárdenas Serván	205
RESEÑAS	223
La muerte pop americana: estética y catástrofe, José Luis Panea	225
Abellón. O libro negro das zoadeiras, Susana Jiménez Carmona	230
Sobre la amistad y el mal, David Montero Bosch	232
Escuchar lo inaudito, vibrar con otras voces, radiar historias diferentes, Fernando Castro Flórez	235

Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia, Javiera Robledo Karapas	239
Disturbios de la razón. La investigación artística, Alfonso Hoyos Morales	244
La complejidad de la hospitalidad vista desde el cine, David Muñoz Sánchez	249
Más que imágenes, Anacleto Ferrer	253
Claves para la estética y la filosofía a partir de Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Notario Ruiz	256
Correrías por la historia del arte clásico con una crítica a Picasso, Martín Zubiria	259
La muerte del artista, Jorge Martínez Alcaide	263
Teorías del arte contemporáneo. Una introducción, Maximiliano Gonnet	266
La obra del intelectual Pasolini, Vanessa Vidal Mayor	272
Tips para ser y hacer música, hoy (to be continued), Pedro Ordóñez Eslava	274
Un museo por conocer, un crítico al que leer: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, Javier Leñador	278
Imagen y pasado de las estrellas, Fernando Infante del Rosal	283
Vicente Ripollés y la renovación de la música sacra para la Catedral de Sevilla (s. XX): Entre la normativa y la creación artística, Rosa Isusi-Fagoaga	287

Imágenes de **Vicent Peris**



Estas imágenes incluyen elementos sonoros

These images includes sound

[Composiciones sonoro-musicales de **Fernando Infante del Rosal**]

Fotografía de portada de **Vicent Peris** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



Algunos textos texto incluyen contenidos multimedia

Many texts includes multimedia content

Créditos completos de las imágenes: *IC 1871 e IC 1848* (2019). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 3) • *NGC 7023* (2011). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 6) • *WR 134* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (pp. 9, 10) • *NGC 4435 y NGC 4438* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 27, 28) • *Tránsito de Venus por delante del Sol* (2003). (C) Vicent Peris (OAUV) (p. 44) • *NGC 6914* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 48-49, 50) • *Cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (pp. 56-57, 58) • *LBN 552* (2012). (C) Vicent Peris (OAUV), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 70-71, 72) • *NGC 7217* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 93) • *NGC 281* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (p. 109) • *Messier 51* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Carlos Sonnenstein, Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 110-111, 112) • *NGC 7331* (2008). (C) Vicent Peris (OAUV), Gilles Bergond (CAHA), CAHA, OAUV (pp. 222-223, 224) • *Abell 39* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 293) • *Cola iónica del cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 294).



LOCOONTE

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO
TEXTOS INVITADOS



Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar

Francisco J. Rivas (Tito Rivas)* y Francisco Ávila Coronel**



Este texto incluye contenidos multimedia
This text includes multimedia content

Resumen

Este texto plantea un breve estudio sonoro y fonológico, –o fonosófico, si cabe– de los casetes grabados por Lucio Cabañas Barrientos y otras mujeres y hombres que integraron el movimiento guerrillero conocido como el Partido de los Pobres (PDLP), el cual se sublevó en contra del gobierno mexicano entre 1967 y 1974 en la sierra de Atoyac (Guerrero, México). A partir de una escucha/lectura –o mejor dicho de una auditoría– del contenido de los diez audiocasetes que se conservan, exploramos los gestos fono/gráficos que los detonan y aventuramos una arqueología de los estratos de auralidad que sus diversas escuchas ofrecen. Mediante una hermenéutica de las narrativas aurales que emergen de las grabaciones, exploramos las estrategias de memoria aural que se desplegaron como formas de agencia y enunciación de las comunidades campesinas insurrectas, reflexionando sobre lo que estas discursividades sonoras alternativas o subalternas tienen que decir a la fonografía como práctica artística y narrativa así como a las metodologías historiográficas para las que los fono/gramas ponen en tensión la hegemonía del texto escrito como recipiente y soporte epistémico.

Palabras clave: fonografía, arqueología aural, Lucio Cabañas, subalternidad, fonosofía

Abstract

This text presents a brief phonological and sound study, –or *phonosophical*, if possible– of the casetes recorded by Lucio Cabañas Barrientos and other women and men who made up the guerrilla movement known as the Partido de los Pobres (PDLP), which revolted against the mexican government between 1967 and 1974 in the Sierra de Atoyac (Guerrero, Mexico). Starting from a listening/reading –or rather an *audit*– of the content of the ten audiocassettes that are preserved, we explore the phono/graphic gestures that trigger them and we venture an archaeology of the aurality layers considered from different ways of listening. Through an hermeneutic point of view of the aural narratives that emerge from the recordings, we explore the aural memory strategies that were deployed as forms of agency and enunciation of the rebellious peasant communities. We propose to think on what these alternative or subaltern sound discursivities have to say to phonography as an artistic and narrative practice as well as a historiographic methodology: how the phono/grammes put in tension the hegemony of the written text as an epistemic support.

Keywords: phonography, aural archaeology, Lucio Cabañas, subalternity, phonosophy

* UNAM, México tito.phonos@gmail.com

** UNAM, México franciscoavilacoronel@gmail.com

Introducción

Este texto se enmarca en un interés teórico y práctico por la fonografía como práctica artística y también como herramienta de inscripción sonora en la construcción de formas del relato. A partir de un breve estudio de caso, quisiéramos detonar una reflexión sobre las formas en que una fonografía puede vehicular modos de enunciación y de agencia. También las maneras en que la fonografía produce archivo (*arkhê*) y las condiciones mediante las que estipula también un modo de historiar, de hacer historia. La posibilidad constructora de relato de un *fono/grama*¹ nos lanza preguntas sobre el registro, la memoria aural y la emergencia y/o disolución de narrativas alternativas o subalternas que imprimen una huella en estas formas de inscripción sonora.

Con esto en mente planteamos aquí un breve estudio sonoro y fonológico, –o fonosófico, si cabe– de los audio-casetes que pertenecieron a la guerrilla del Partido de los Pobres (PDLP), liderado por Lucio Cabañas, maestro rural originario de la sierra de Atoyac (véanse *Mapas 1 y 2 e Imagen 1*) que en 1967 se levantó en armas en contra del gobierno y los caciques² que explotaban y mantenían en condiciones de opresión y pobreza a los campesinos de la región dando origen a una insurrección regional, cuyo estandarte fue el PDLP y al brazo armado o núcleo guerrillero conocido como Brigada Campesina de Ajusticiamiento (BCA).³ Se trata de varios audio-casetes que el ejército mexicano confiscó a este grupo armado en uno de los múltiples operativos contrainsurgentes que derivaron en su violento exterminio en 1974.

Como parte de su investigación histórica en torno a este interesante y *sui generis* grupo guerrillero, Francisco Ávila⁴ obtuvo los casetes directamente de la familia Cabañas-Gervasio y en colaboración con Francisco J. Rivas (Tito Rivas) iniciamos un proceso para preservarlos digitalmente y ofrecer una copia a los familiares.⁵ La escucha detenida y fascinante del contenido de los casetes detonó una conversación fructífera, que produjo la decisión de emprender un análisis fonográfico y arqueológico de los sonidos que ahí se inscriben, lo que ha derivado en un intercambio interdisciplinario en el que la fonografía como práctica artística se vincula a la investigación histórica y política, produciendo una serie de reflexiones de las cuales adelantaremos algunas en este texto. Más que pretender aquí un estudio histórico detallado que nos llevaría

-
- 1 Utilizaremos aquí el concepto de *fono/grama* para mentar la tensión temporal que se gesta entre lo sonoro y su huella, entre lo que se emite y propaga (*phonos*) y lo que se registra y recuerda (*grama*). En el fonograma, se suscitara la inscripción de lo sonoro, la huella que fija una nueva temporalidad para la evanescencia sonora y que desde ahí ofrece diversas posibilidades de escucha.
 - 2 En México se llama “caciques” a líderes regionales que abusaban de su poder enriqueciéndose a costa de las comunidades. Imponían por ejemplo, un sistema de “préstamo al tiempo” que consistía en otorgar créditos a los campesinos para que sobrevivieran mientras las cosechas llegaban, pero con altísimos intereses, lo que terminaba en el despojo de sus tierras. (Radilla, 1998: 137).
 - 3 Este artículo fue enriquecido y sustentado en los testimonios orales y escritos de varios exguerrilleros y exguerrilleras que fueron parte de la dirección política del PDLP y permanecieron varios años en la sierra junto con Lucio Cabañas. (Ricardo Rodríguez, comunicación personal con Francisco Ávila, 2016; Pedro Martínez, comunicación personal con Francisco Ávila, 2016; “Eusebio”, comunicación personal con Francisco Ávila, 2016; Humberto Rivera, comunicación personal con Francisco Ávila, 2016; Rosa Ocampo, comunicación personal con Francisco Ávila y Eneida Martínez, 2016; Guillermina Cabañas, comunicación personal con Francisco Ávila, 2016; Eleazar 1987; Fierro 1982).
 - 4 Véase Ávila 2012; 2015; 2016; 2018; 2019.
 - 5 Por iniciativa de los autores de este texto en 2016 se digitalizaron los audiocasetes y se incorporaron al acervo de la Fonoteca Nacional de México. Las referencias a los mismos están basadas en el número de inventario de dicho archivo, del cual está pendiente realizar la catalogación a la fecha de este texto.



Mapas 1 y 2. Ubicación del estado de Guerrero en la República Mexicana. Ubicación de los municipios donde operó la guerrilla del PDLP en Guerrero. (Tomado de Ávila 2019).

a interesantes ramificaciones del contexto socio cultural y político del México de los años setenta (tan parecido aún al actual en algunos aspectos), quisiéramos en todo caso utilizar el caso de los casetes de Lucio como un pre-texto, y también como un post-texto, para perfilar preguntas que tienen que ver con las estrategias de una memoria aural y la hermenéutica que se activa ante una *fono/grafía*, entendida como una forma de inscripción sonora. Desde la perspectiva de una arqueología aural⁶ nos preguntamos cómo se produce y articula la escucha, o mejor dicho las escuchas, en estos materiales y los dispositivos de auralidad que entran en juego al re-reproducirlos. Concluiremos figurando las distintas alteridades de la escucha que se activan y enuncian desde estas fonografías, explorando qué es lo que estas discursividades alternativas o subalternas tienen que decir al campo del arte sonoro en su conjunto, como también a la práctica historiográfica: el fonograma como una agencia que pone en tensión la hegemonía del texto escrito como recipiente y soporte epistémico de la historiografía.

6 Los conceptos de arqueología aural y de dispositivos aurales aquí mencionados, han sido explorados en Rivas (2014), (2016) y (2019).



Imagen 1. Fotografía de Lucio Cabañas con la que fue identificado y perseguido por la Dirección Federal de Seguridad. Fue tomada con la cámara de Rubén Figueroa, el día en que éste fue secuestrado por el PDLP (29 mayo 1974). Archivo General de la Nación, Galería 1, DFS, Exp.100-10-16-4, L-10.

Fonografía, agencia y enunciación: los casetes de Lucio Cabañas

Iniciemos pues, con un gesto que descentraría la propia performatividad de este texto escrito. Escuchemos, en lugar de leer, o leamos escuchando, la siguiente fonografía, fragmento extraído de los casetes de Lucio y que fue grabada en enero de 1974, en la sierra de Atoyac:

▶ *Audio 1*⁷

Lo que el lector, momentáneamente convertido en *auditor*, acaba de escuchar es un fragmento de la grabación registrada por el propio Lucio Cabañas, de una emboscada de ajusticiamiento dirigida al cacique Enrique Juárez, realizada en una brecha del espeso bosque tropical en los márgenes del ejido de San Juan de las Flores (Atoyac) (Campos, 1987: 140 y 141).

Más allá del hecho concreto de grabar sonidos, la fono/grafía como práctica implica una agencia y una enunciación. Agencia porque desplaza energías y disposiciones para atender a algo⁸: el gesto fonográfico implica la especificidad del acto que busca registrarse y la atención que se pone en él, destacándolo del flujo perceptual y creando un paréntesis, una *epojé* fenomenológica que abre en ella el acontecimiento sonoro. En ese acontecimiento la escucha se apertura también en una disposición ontológica: un ser dispuesto a escuchar, cuya capacidad vibratoria se enlaza, entra en correspondencia,

7 FN16060088120. 00:31:02–00:33:00. Las voces que se escuchan son de Lucio Cabañas, de su esposa Isabel Ayala y del guerrillero “Heraclio”.

8 De acuerdo a Giddens (1984) hay agencia cuando un individuo –o un grupo- es capaz de observar su propia experiencia y entonces está posibilitado de ofrecer razones sobre sus acciones, acción transformadora que caracteriza la llamada “reflexividad”.

en correlato con el hecho sonoro por el que es afectada. También implica la fonografía una enunciación⁹: no solo el gesto recepcional o “pasivo” de oír sino la inclinación, la intención, la conciencia desplazada que crea en el acto de escuchar un objeto sonoro en un contexto y con unas condiciones específicas. Esas condiciones están fincadas en el *ethos* desde el que la grabación emerge y se desprende; también en el contexto en el que se inserta, la *polis*, la vida pública o comunitaria en la que es posible¹⁰. Toda grabación es un acto de agencia porque mueve las energías y activa el hecho como hecho sonoro pero también como una producción de significados y valores. Es una enunciación porque además de disponer la escucha, fija el acontecimiento, lo enmarca y lo nombra, dándole espacio, existencia y sentido. La grabación tiende al registro y aquello que registra se inscribe, fija un trazo o una huella existencial que es correlativa al agente que la detona e imprime. Vuelta acto, la grabación es un gesto escritural del que emerge un mundo, y ese mundo es reflejo, eco, de la comprensión aural y semántica que se desprende y convive con la grabación. Por ello, utilizamos el término fono/grafía con una clara intención teórica, haciendo énfasis en la elocuencia de su acepción etimológica: *phonei*, voz (extendido posteriormente a sonido: la *phoné*, que refiere en griego antiguo, a la voz del ente) y *graphein*, *graphos*, fijación, inscripción, grabado y escritura: fono/grafía como forma escritural, inscripción de las voces y los sonidos de las cosas, así como de la *grama* que las posibilita¹¹.

La agencia y la enunciación fono/gráfica contenidas en los casetes de Lucio Cabañas es elocuente. Las grabaciones fueron realizadas por los mismos guerrilleros –lo que los coloca como agentes sociales empoderados a través de una estrategia de auralidad, como veremos– y a través de ellas registraban y daban cuenta de los acontecimientos importantes y de la vida cotidiana de su lucha insurgente: sus andanzas por el monte, sus incursiones en las comunidades, sus arengas a la gente, las conversaciones y veladas, la música y los corridos que tocaban y cantaban e incluso las acciones de batalla o de “ajusticiamiento”, de la que es un ejemplo la grabación cuyo fragmento escuchamos más arriba.

Además de documentalmente fascinantes, es de notar que las grabaciones se hacían de manera consciente y metódica, de tal forma que las grabadoras eran parte del pertrecho militar, junto con las armas y los equipos tácticos. Los casetes contienen rasgos de un precioso contenido histórico pero también épico; nos permiten conocer de cerca y de viva voz al personaje a la vez entrañable y temerario de Lucio Cabañas, sus ideales y sus métodos; y también son un registro de las voces de esos campesinos, de esas comunidades olvidadas o marginadas por el proyecto de “desarrollo” y de “modernidad” latinoamericano y que son expresión del llamado “México profundo” (Bonfil 1987: 11). Voces que desde una pretendida “periferia” alcanzan en las fonografías un estatus nuevo en el que se constituyen como *voz*, como huella de inscripción cuyo contorno ofrece en la distancia del tiempo y la escucha su propia *diferencia* cultural.

La historia misma de las grabaciones, del uso que les daba el grupo guerrillero y

9 Aquí entendemos la enunciación (Foucault, 1996 [1969] como las condiciones que permiten crear y dotar de sentido un enunciado, una idea, una acción, una práctica de sensibilidad, en un contexto de materialidad y en una trama que sitúa campos de utilización.

10 Referida a la escucha que conforma el objeto sonoro, esta enunciación, estas condiciones de posibilidad para dar forma y sentido a un sonido desde la escucha, es en lo que pensamos cuando hablamos de un *dispositivo aural*.

11 Es decir las condiciones de inscripción, la huella, el contorno o perfil paradigmático dentro del que se posibilita cualquier forma de inscripción sonora.

de sus destinos posteriores también son importantes para colocar la dimensión socio-política de esta fono/grafia. Habiéndose realizado como dijimos, entre 1973 y 1974, año éste en que Lucio Cabañas fue perseguido y arrinconado por el ejército hasta terminar siendo asesinado junto con la mayoría de sus compañeros, las grabaciones permanecieron semi-ocultas y poco conocidas hasta hace muy poco tiempo¹². De hecho, no hubiesen llegado hasta nosotros sino fuera porque el propio ejército que persiguió y desmanteló el movimiento, y que las confiscó en una de sus incursiones militares, las preservó y archivó con fines contrainsurgentes. Aproximadamente en marzo de 1974, los guerrilleros del PDLP buscaban emboscar a un pelotón militar y dejaron sus mochilas ocultas debajo de un árbol caído para moverse con mayor rapidez en caso de que tuviesen que escapar. Pero los soldados no cayeron en la emboscada pues les seguían los pasos y las mochilas en la cuales estaban las grabaciones de Lucio Cabañas, así como su diario de combate, fotos de los guerrilleros y muchos otros objetos personales fueron encontradas y utilizadas por los militares para sus propios fines de persecución¹³. Otras grabaciones fueron confiscadas a luchadores sociales que pertenecían a células de grupos guerrilleros de otros estados y que el propio Lucio hizo llegar con fines de preservación y de difusión de su movimiento. En manos de los militares, los casetes se convirtieron en un arma de contrainteligencia que permitió identificar a las integrantes del movimiento por su voz, y conocer sus pseudónimos y su forma de operación (Ibarra 2006: 104). Algunos meses después de obtener las grabaciones, el ejército logró dar con el paradero de Lucio y dar muerte a él y a sus compañeros insurgentes. En 1976 algunos de los casetes fueron filtrados por los militares al periodista Luis Suárez, quien los utilizó como material para publicar el libro *Lucio Cabañas, el guerrillero sin esperanza* (1976), en el que narra la vida y sucesos del profesor rural devenido en líder de un grupo armado. La mayoría de las grabaciones fueron “reproducidas” en el libro, dejándonos un rastro interesante también de cómo se traduce la escucha a la escritura con todas las mediaciones implicadas en la puesta en juego de otros dispositivos literarios y escriturales.

Luis Suárez no compartió con nadie estos fono-registros y se perdió toda pista de ellos hasta el año 2000, fecha en la que los expedientes de la llamada “Guerra Sucia” fueron desclasificados¹⁴ y las grabaciones fueron entregadas a la Comisión Nacional de Derechos Humanos, misma que a su vez, decidió dejar los casetes en custodia de los familiares sobrevivientes de Lucio Cabañas. Durante varios años estos audios fueron atesorados por Guillermina Cabañas, quien después le dio una copia a Pablo Cabañas y éste a David Cabañas (éstos dos últimos hermanos de Lucio), quienes nos

12 Las grabaciones datan de los años 1973 y 1974. Unas registraron la Segunda Asamblea de organizaciones guerrilleras en la que estuvieron presentes la Organización Partidaria (más tarde la Liga Comunista 23 de Septiembre), el Movimiento Armado revolucionario (MAR), entre otros grupos simpatizantes del PCM y de los jaramillistas. También está la grabación del asalto al beneficio de café en El Porvenir que fue el pueblo natal de Lucio Cabañas, así como registros de asambleas que hizo la BCA en el municipio de Coyoaca de Benítez en la segunda mitad de 1973. Hay grabaciones de los discursos de Cabañas a principios de 1974, antes de que se secuestrara al senador y candidato a la gubernatura por el PRI, Rubén Figueroa. Una de las últimas grabaciones fue en Tépam de Galeana, unos días antes de que Lucio Cabañas muriera en combate con el ejército. Grabaciones en inventario Fonoteca Nacional de México (FN16060088119- FN16060088131).

13 Testimonio de Rosa Ocampo, HSPP/ROM/11-2015/17, (Ávila Coronel, 2018).

14 Se conoce como “guerra sucia” al conjunto de medidas políticas y militares destinadas a reprimir la oposición política durante el gobierno del PRI (Partido Revolucionario Institucional) sobre todo en la década de los años sesenta y setenta. El gobierno de Vicente Fox decidió abrir a la luz pública los expedientes vinculados a esos hechos. (Véase Ávila 2012).

facilitaron una copia. Posteriormente F. Tito Rivas gestionó que la Fonoteca Nacional de México realizara la preservación digital de las mismas y una copia digital fuese entregada a sus familiares. Gracias al trabajo historiográfico de Francisco Ávila se han podido cotejar los contenidos de las cintas con algunos de los sobrevivientes y testigos históricos del movimiento de Cabañas. Para este trabajo hemos considerado los relatos que sobre las mismas han hecho Pedro Martínez y Rosa Ocampo, quienes además fueron partícipes y estuvieron en muchos de los sucesos que en ellas fueron registrados. A partir de ello es que los autores de este texto planteamos una forma de análisis hermenéutico y sonográfico de estos audios en que se registran los paisajes sonoros de la sierra guerrerense y las voces de sus habitantes. Su escucha detenida, como decíamos arriba, nos lanza preguntas que en principio tienen que ver con cómo el sonido, y particularmente la fonografía, pueden ser una herramienta para la puesta en juego de hermenéuticas aurales, no basadas en letras, de acontecimientos que registran lo que aquí llamamos unas “alteridades de la escucha” y el impacto que de ellas puede derivarse en las diferentes miradas (o *escuchas* deberíamos decir) que conforman los discursos sonoros desde una perspectiva geopolítica y referenciada a modos de una posible enunciación aural subalterna¹⁵. La escucha de los casetes invita a reflexionar sobre lo sonoro que se configura como discurso desde *otros* lugares de enunciación, lugares que quizá distan de, por ejemplo, una práctica artística como la que se plantea el uso de la fonografía en la grabación de paisajes sonoros. ¿De qué manera la práctica fonográfica se vuelve una forma de enunciación que deriva hacia lo estético, o bien hacia lo político, hacia lo emotivo y lo semántico, y cómo estas bifurcaciones darían cuenta de una serie de capas o estratos de auralidad que revelan su complejidad interpretativa?

La grabadora como pertrecho militar: oralidad y memoria

Lucio Cabañas tenía fe en que la revolución de los pobres podía llegar a la victoria y estaba muy interesado en dejar un registro aural de ella –¿quizá porque en la sociedad campesina en la que creció y luchó toda su vida, la transmisión de la memoria comunal e histórica transitaba por la oralidad, que era la forma de comunicación principal?–. Lo cierto es que se volvió gran aficionado a las grabadoras portátiles y éstas se convirtieron en compañía constante en su aventura emancipadora¹⁶. Se trataba de grabadoras de cinta magnética en casete, formato cuyo uso se popularizó en los años setenta y ochenta. Las grabadoras permitían no solo el registro de sonidos, sino su reproducción. Sin acceso a señales de radio o a fonógrafos de tipo doméstico, las grabadoras portátiles alimentadas por baterías fueron una compañía sonora importante para este grupo de guerrilleros que debían vivir furtivamente en el monte y cambiar de locación continuamente. En ellas podían también escuchar música: melodías o corridos que ellos mismos grababan en las tertulias –acompañados por una guitarra– y que reproducían para su gozo estético.

Cuando Lucio fue abatido por los militares se publicó una fotografía de los

15 Sobre el concepto de subalternidad en vinculación con el habla, la escritura y la escucha ver (Rufer 2012).

16 El diario de combate de Lucio Cabañas menciona en una lista de actividades a “los grabadores”, personas dentro del movimiento que tenían el encargo de grabar los distintos sucesos: “1 Marcha.-Orden e instrucciones; 2 Los guardias; 3 Modo de entrada; 4 El programa; 5 La patrulla; 6 Los grabadores; 7 Campaña económica; 8 La alimentación; 9. Cosas a comprar; 10. Los borrachos; 11 Las invitaciones: 12 Que no andemos solos en barrios sino de tres en tres”. (Suárez, 1976:220).

materiales e instrumental confiscado que así rezaba: “También se informó a LA PRENSA en el cuartel militar que durante el enfrentamiento de soldados con gente de Cabañas a éste se le decomisaron armas, dos grabadoras, una máquina de escribir, medicinas, libros, parque y dos radios de comunicación”¹⁷. (Ver Imagen 2)



Imagen 2. Periódico La Prensa, miércoles 3 de diciembre de 1974. Fotografía Hemeroteca Nacional. Tomada de <https://www.dememoria.mx/politica/lucio-cabanas/>

Para Lucio Cabañas las grabadoras tenían una importancia similar a la de las armas, las medicinas, los libros, la máquina de escribir...¹⁸ Dado que la lucha armada estaba acompañada de una labor igualmente importante de convencimiento y “orientación al pueblo” la grabadora cumplía su papel: permitía registrar a Cabañas como un mediador que trataba de fomentar la unidad comunitaria y resolver de raíz su acuciante miseria. Así se registraban los pleitos, las arengas, las conversaciones, los acuerdos; los casetes se reproducían después en otras asambleas y reuniones como una estrategia para el convencimiento y la difusión de sus ideales revolucionarios. Una práctica común del grupo armado consistía en hacer incursiones furtivas a las rancherías y comunidades situadas a lo largo de la sierra de Atoyac y de los municipios de Técpan de Galeana y Coyuca de Benítez, área en la que operaron. Una vez que se aseguraban de que la zona estaba libre de militares o espías, los guerrilleros entraban a la comunidad y congregaban a sus habitantes para darles un mensaje sentido y profundo sobre las causas de su movimiento y del por qué estaban levantados en armas. Estas sesiones – registradas con lujo de detalle por el aparato fonográfico– dan cuenta de las ideas y de

17 Texto y fotografía de la Hemeroteca Nacional correspondientes al periódico La Prensa, miércoles 3 de diciembre de 1974. Fueron tomadas para este artículo de <https://www.dememoria.mx/politica/lucio-cabanas/>.

18 Las grabadoras podían servir como arma política: así Cabañas grabó por ejemplo la charla que tuvo con el cacique Rubén Figueroa, en la que registraba cómo éste se expresaba del secretario de Defensa: “Dejamos nuestra grabadora, los ‘casetes’ con todas las declaraciones de Figueroa que hablaba contra el ejército, contra Cuenca Díaz hablaba Figueroa, sí. Y ahora fue a hablar muy bien de Cuenca Díaz y a felicitar al ejército. Pero ahora ya Cuenca Díaz se va a dar cuenta de que el señor Figueroa vino a hablar contra él aquí. Lleva los radios allí grabados, porque todo eso se lo van a entregar a Cuenca Díaz.” (Suárez 1976: 313).

las urgencias que para ellos volvían irremediable la lucha armada, y tenían como fin convencer a los habitantes mismos de las comunidades que esa lucha era por y para ellos, con un despliegue de la palabra y de la oralidad altamente persuasivo, característica del liderazgo y legitimidad que preñaban el discurso y la voz de Lucio Cabañas.

▶ *Audio 2*¹⁹

Así, Lucio grababa o pedía que se grabaran algunos de sus discursos, sobre todo en momentos que se consideraban importantes. En las grabaciones el escucha puede “entrar a las asambleas” y enterarse de los acuerdos, de las mediaciones que la guerrilla hacía para fomentar la unidad comunitaria y buscar la seguridad de las bases de apoyo. Las grabaciones después podían ser reproducidas ante otros campesinos que así conocían de primera voz el sentir del grupo revolucionario. La oralidad y la memoria oral como método de inscripción que da cohesión a tradiciones regionales con un fuerte componente comunitario²⁰, encuentra en la fonografía revolucionaria una tensión y un diálogo interesante: el fonograma registra la cultura oral y la reproduce pues ambas tienen en común el mismo medio, la sonoridad y la auralidad. Pero esta oralidad tenía que estar, para Lucio, en sincronía con el modo de habla de los habitantes: el discurso revolucionario no tenía sentido si no estaba expresado con el lenguaje cotidiano, accesible del campesino. En las grabaciones Lucio critica el “habla elevada” y demasiado teórica de la mayoría de los revolucionarios marxistas cuya forma de expresarse era, en palabras de la costa, “muy física”, esto es, entre otras cosas, que pronunciaban la “s”, cosa que no ocurre en el hablar costeño y popular de la sierra de Atoyac.

▶ *Audio 3*²¹

Así, en este contexto de comunidades de escaso alfabetismo y en las que la oralidad, la asamblea, el diálogo, la conversación, son fundamentales para la ordenanza de la vida pública y comunitaria, la utilización del fonograma haría también su sentido: es a final de cuentas la inscripción –repetible mediante el método tecnológico– de la voz que narra, y de la voz que enuncia, de la voz que construye y hereda formas de identidad con base en la sonoridad reconocible.

Lucio veía en la fonografía no solo la posibilidad de enunciar y re-producir las relaciones orales en las que interactuaba su movimiento sino también la de perpetuar su memoria. En principio a corto plazo, para que las noticias del movimiento fueran conocidas y repetidas en otros sitios del país asolados con la misma opresión y miseria, y posteriormente como un legado que dejaría la huella de uno de los movimientos revolucionarios latinoamericanos más originales, cuanto que su constitución ideológica era más bien emanada de una visión local (el campesinado mestizo o indígena) que

19 FN16060088124, 00:19:39–00:22:37

20 La región de Atoyac es pluriétnica, pues aunque la mayoría de los campesinos eran mestizos, tenían un origen indígena, principalmente nahuas. También había migrantes mixtecos y tlapanecos que provenían de la región de la Montaña de Guerrero. Se nos narra que los miembros de la BCA llegaron a tomar clases para aprender el idioma náhuatl. (Pedro Martínez, comunicación personal con Francisco Ávila, 2016); (David Cabañas, comunicación personal, 2017); (Suárez 1976: 208-211); (Manzanilla 2007: 112).

21 FN16060088129, 00:06:22–00:07:59 . Ver también (Suárez 1976: 54).

de una visión teórica importada de occidente como ocurrió en la mayoría de los movimientos armados socialistas o comunistas en América Latina.

Muestra de este interés en la trascendencia del discurso, Lucio solicitó a uno de los miembros de la Dirección Política que transcribiera el contenido de todos los casetes, con el fin de extender su poder y preservarlos. Así lo recuerda Pedro Martínez [“Manuel”], sobreviviente del movimiento, cuando cuenta el momento en que las mochilas con las grabaciones y las transcripciones –que él mismo estaba haciendo por indicación de Lucio- fueron confiscadas por el ejército:

...veníamos del campamento de por ahí del Cacao, pero ahí se planteó de que en San Juan había muchos problemas, entonces había que prever de una salida rápida (...) Entonces previendo eso se decía que teníamos que tener una movilidad rápida sin que nos estorbaran las mochilas y el error que cometimos fue esconderlas, pero entonces como el ejército ya se andaba metiendo al monte, ahí se metió a las huertas esas donde dejamos las mochilas y las encontró; que probablemente lo que pensábamos era de que hayan dicho que eliminaron a todos los dueños de las mochilas y justificar de que sí estaban haciendo su trabajo. Y ahí había mucho, traían fotografías, muchos traían documentos. Lucio dejó su mochila con las fotos esas. Esa foto que sale ahí, esa ahí la agarraron, se llevaron los casetes, ahí los agarraron, de las grabaciones. Yo transcribí eso a mano, ¡te imaginas! Porque quedamos con Lucio de que lo transcribiera, así a mano, a mano. Y también ahí quedó, ahí lo perdí. Pero habíamos tomado un acuerdo él y yo de que lo iba a transcribir. Entonces tenía yo una grabadorcita y lo iba transcribiendo y sí era muchísimo, pues a mano, era un montón de hojas y ahí lo perdí.²²

Aunado a este fin de preservación –que no eludía a la escritura como forma secundaria de conservación–, las grabaciones tuvieron la intención como decíamos de ampliar el movimiento a otras latitudes, más allá de las comunidades rurales. Alberto Ulloa Bornemann, quien perteneció a la delegación jaramillista de la Liga Comunista Espartaco –organización clandestina que apoyó al PDLP en el medio urbano– narra que Lucio Cabañas le entregó unos casetes “con grabaciones de audio realizadas por el mismísimo Lucio Cabañas Barrientos (Miguel), en la sierra de Atoyac de Álvarez, con una pequeña grabadora que por encargo suyo yo le había comprado, además de enseñarle cómo funcionaba” (Bornemann 2004: 24). Este testimonio nos podría dar la indicación de cómo la agencia de fonografiar el movimiento le habría llegado a Lucio a través de otros grupos guerrilleros urbanos, y la manera en que Lucio se apropió de tal tecnología para enlazarla con sus fines y con el contexto de auralidad –inevitable decirlo así, en cuanto hablamos de grabaciones sonoras– de las comunidades rurales en las que operaba²³.

Los fonogramas también se utilizaban para recordar los hechos de batalla e incluso como testimonio de que tales acciones de guerra habían sido realizadas.

▶ *Audio 4*²⁴

22 Pedro Martínez, comunicación personal con Francisco Ávila, (2016).

23 Existe un informe de la Dirección Federal de Seguridad (DFS) (la policía política) en el cual se habla de cuatro cintas magnetofónicas que le fueron decomisadas a un militante del Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), “entregadas para su custodia por gente de Lucio Cabañas”. El documento tiene fecha del 5 de septiembre de 1974. AGN, Galería 1, DFS, Versión Pública de Lucio Cabañas, vol. 1, p. 12.

24 FN16060088124, 00:05:18–00:08:13. Habla el guerrillero Ceferino Arrazola “Héctor” en una grabación

Esta función pragmática, esta performatividad del fonograma lo volvía un elemento importante en la relación y construcción política. Sentarse en torno a una pequeña grabadora de mano para escuchar las acciones de batalla, oír el impacto estremecedor de los balazos, los gritos de los compañeros, las carreras, el sonido de las ropas y las mochilas arrastrándose contra el suelo ofrecían el contorno de veracidad pero también la luminancia épica que la aventura revolucionaria concitaba. Ante los oídos azorados de campesinas y campesinos, se trazaba la figura de la emancipación con un perfil sonoro. Vale la pena compartir un relato testimonial que además de dar cuenta del impacto que tenía el uso de las grabaciones en la comunidad, nos permite imaginar la dinámica cotidiana de los participantes en el grupo armado:

Caminamos un buen rato y en un descanso hicimos un atole de harina que nos supo sabrosísimo; era tanta el hambre que siempre sentíamos, que contábamos siempre los minutos que tardaba en hervir el atole; sabíamos por experiencia que tardaba once minutos en hervir, y todos le echábamos mucha leña para que estuviera justo en ese tiempo.

Reemprendimos la marcha por un cerro muy empinado y ya oscureciendo llegamos cerca de un pueblo llamado El Parás. Comisionamos a Leoncio y Ricardo para que fueran a ver si podían conseguir tortillas, pero regresaron inmediatamente con el informe de que el pueblo estaba lleno de guachos [soldados]...

Le dimos por otro lado, caminamos como dos horas; descansamos, hicimos un atole y poco después nos dormimos. Temprano iniciamos la marcha y al mediodía llegamos cerca de otro poblado llamado La Finca; cuando íbamos por un lugar limpio; pasaron dos helicópteros; no tuvimos tiempo de correr para cubrirnos y tuvimos que conformarnos con quedarnos quietos, el helicóptero no nos descubrió y nos pasó de largo. Salió una comisión a La Finca para entrevistarse con los compañeros y minutos después vino mucha gente a donde nos encontrábamos trayéndonos tortillas, comida caliente, pancha, azúcar, sal, cigarros, dos paquetes de cerillos y pan. Comimos hasta llenarnos y se hizo una plática con la gente y oímos junto con el pueblo la grabación de la emboscada. No querían creer que nosotros hubiéramos participado, nos veían demasiado chamacos, nos decían, pero finalmente se convencieron y se pusieron muy contentos. (Carlos Castillo Iturio en Fierro, 1982: 89-90)

Cabe imaginar a estos afanados y hambrientos jóvenes, y a sus entre temerosos y esperanzados anfitriones, afuera de una humilde choza y sentados frente a un fuego, escuchando los sonidos de la batalla registrados en la grabadora. La fonografía realizando su papel de inscribir una realidad, y darle un peso de veracidad que estiraba el rango de la operación política y se convertía en arma de convencimiento, pero también en forma – eminentemente sonora- del relato.

Las grabaciones fueron utilizadas también por Lucio Cabañas como método forense para brindar informes de sus acciones de ajusticiamiento. Quizá la más dramática de ellas es la que se consigna a continuación, en este relato:

Unos días después pudimos reunirnos en el campamento la mayor parte de los compañeros que habíamos estado fuera cumpliendo principalmente tareas de ajusticiamiento. En el balance fue dado el informe del número de ajusticiados: Rosendo Serna (Rosendillo), José Natividad Paco (Tibe Paco), y Enrique Juárez, quien en un safari cayó en la emboscada acompañado de un pariente de Lucio.

aproximadamente de mediados de 1973.

Dicha emboscada lo había esperado en la brecha de Atoyac a El Jardín [San Juan de las Flores]. Para detallar el informe, Lucio encendió su pequeña grabadora portátil con el casete en el que había grabado toda la acción. En esta grabación escuchamos los disparos al abrir fuego sobre el carro y las voces de Lucio y de la compañera que estaba junto a él... (Campos 1987: 277).

▶ *Audio 5*²⁵

¿De dónde provenía este interés personal de Lucio Cabañas en registrar el testimonio sonoro de las festividades, de las asambleas, e incluso de las emboscadas y ajusticiamientos? Quizá valga considerar que Lucio Cabañas Barrientos fue un maestro rural (formado en la Escuela Normal de Ayotzinapa) que creció en un entorno campesino que reproducía las memorias de sus luchas a través de relatos orales. Se dice que a Cabañas desde muy pequeño le gustaba escuchar de los ancianos las historias de lucha de sus antepasados y particularmente las de su abuelo Pablo Cabañas, que fue un general zapatista que luchó durante la Revolución Mexicana. Lucio creció escuchando narrativas de admiración y reconocimiento a los hechos de su abuelo y desde muy niño quiso seguir su ejemplo. (Pablo Cabañas, comunicación personal con Francisco Ávila, 2017). Los testimonios recuerdan al líder guerrillero como un joven que sabía escuchar, cantador, juguetón, humilde, aficionado a la música y a tocar la guitarra y que gustaba de componer algunos corridos. (Ávila 2018:59, 86 y 215; Cabañas 2011; Cabañas 2017) Para Lucio la música fue un vínculo de comunicación y comunidad para sobrellevar la vida errante en el monte; también una herramienta pedagógica y de transmisión de la memoria que practicaba con sus bases de apoyo campesinas. Cuando los guerrilleros llegaban a algún barrio o comunidad en la que contaban con bases de apoyo se producía un ambiente de festividad; se dialogaba, y después había baile y música. Con estas vestiduras sonoras Lucio buscaba arropar “de pueblo” su movimiento y contagiar la fe y la confianza en la lucha del grupo armado (Suárez 1976: 60). La tarea del líder guerrillero seguía siendo la del maestro: orientar y enseñar. Y el vehículo de esta enseñanza era preponderantemente el habla y la escucha. El maestro debía tener la función de despertar la conciencia de la opresión y sembrar la lucha revolucionaria (Suárez 1976: 151). Las grabaciones pues, jugaban un papel de refuerzo y memoria, de fijación y de identidad. En los casetes Lucio se interesó en dejar plasmada su voz y los distintos matices de su personalidad: afable, compañero, esperanzado y socarrón, pero también tradicionalista, de inquebrantables principios reafirmados en la repetición/improvisación oral de su discurso; serio y sereno, pasional y protector; áspero y letal con los enemigos. (Ávila 2018: 296).

Fonografías revolucionarias, paisajes sonoros.

Habría sido interesante conocer lo que pensaba y sentía Lucio al respecto del hecho mismo de la grabación y de registrar sonidos. No deja de ser estimulante imaginarlo en las acciones de batalla, cargando una pistola o un fusil en una mano y una grabadora encendida en la otra. Cuidando la operación militar y la vida y acaso también su registro sonoro. También es sugerente imaginar a los “grabadores” que tenían la comisión de registrar un acontecimiento, preguntándonos cómo decidían y calculaban cuándo

25 FN16060088121, 00:33:00–00:34:29

grabar y cuando poner “*pause*” o “*stop*”. Hablando del gesto fonográfico, ese gesto de escucha que se teje y apertura en el acto de grabar un sonido ¿podría imaginarse de qué manera éste aparecía trazado en la corporalidad de estos guerrilleros? ¿Y podríamos imaginar los gestos de escucha asociados, el modo de escucha que se activaba en ellos cuando grababan y cuando reproducían una grabación?

Por los relatos y testimonios que esbozamos arriba, la escucha de las grabaciones despertaba orgullo y entusiasmo. Además de un poderoso detonador de convencimiento, eran la prueba palpable de la aplicación de la justicia revolucionaria misma. Violento como lo vemos hoy nosotros, escuchar el sonido de las balas percutidas sobre los carros blindados del ejército, o sobre los caciques que históricamente oprimieron y vejaron a muchos de sus conciudadanos, estimulaba en los oídos de los escuchas en esas comunidades, según los testimonios recogidos, una sensación de victoria y resarcimiento.

Por otra parte, la grabadora era partícipe también de las tertulias, de las reuniones grupales que seguían a las asambleas y en las que las autoridades del pueblo o barrio organizaban bailes o cantadas en honor de los insurgentes. La grabadora recogía esos momentos y permitía después a los participantes re-escucharlos con delectación. Así quedó plasmado en este testimonio:

Por las noches hacíamos la reunión de costumbre para el balance de todo lo ocurrido en el día, en el que se criticaba lo que había realizado cada compañero. Al finalizar la reunión, muchas veces aparecía por un rato la guitarra y no faltaba quien la tocara, entre ellos Lucio, Ramiro, Melchor, Manuel, René, etc. A cualquiera de estos compañeros los rodeábamos casi todos en la cocina y empezábamos a cantar cualquier canción de las que andaban pegando en ese tiempo. Una noche, cuando ya me había acostado en mi hamaca, oí que cantaba un compañero, una voz suave, cantaba «Una copa más». Me bajé de la hamaca, a ver y oír y me encontré que era Vicente. Este compañero sabía cantar bastante bien, pero no le gustaba cantar en la Brigada, quizás por modestia, o tal vez por timidez, pero esta vez no sé cómo le hayan hecho los compañeros para que cantara y con esto hiciera que varios compañeros nos acercáramos de nuevo a la guitarra para al final de esta canción, como es costumbre, decir: «otra, otra»; Vicente se negó rotundamente a cantar la otra.

Algunas veces cantaban las compañeras Hilda y Nidia; cada una por separado cantaban bien, pero haciendo dueto nunca se sabía quién era la primera voz y quien la segunda. Una canción que mucho cantaban era «Cuatro letras», algunas veces les grabábamos y entonces les salía menos bien, pero nos gustaba oírlas y no faltaba alguno que otro volado que le «robara» por un rato la pequeña grabadora portátil a Lucio para oírlas. (Campos, 1987: 243).

De hecho, se encuentra en los casetes la grabación de un corrido que, interpretado por el compañero René, se dice en la misma que fue compuesto por el propio Lucio Cabañas, en honor del Che Guevara.

▶ *Audio 6*²⁶

La música tiene una presencia constante en las grabaciones. Ya sea porque, como se narra en el testimonio arriba citado, se registraba en ellas la música que los propios

26 FN16060088120, 00:43:50–00:47:00.

guerrilleros interpretaban; o bien porque se escuchaba alguna música en el fondo mientras en primer plano sobresale una arenga o una conversación; o incluso también por un curioso efecto fonográfico presente en muchos de los registros: al parecer los casetes se sobregrababan y se reutilizaban, por lo que muchas veces se escucha una música constante que es posiblemente el residuo magnético de una grabación anterior que permaneció en la cinta. Esta característica le da a los audios un timbre particular que en su conjunto ofrece al escucha contemporáneo un color específico y una “estética”, a la que hay que sumar las velocidades desiguales, los efectos de *wow* y de *flutter*, y el ruido inherente del sistema (*hiss*) presente en diferentes capas. Este *collage* sonoro, que va más allá de la voz o de la información, preña las cintas y da una calidez y una fisonomía propia a los registros.

A esto habría que añadir que en varias de las grabaciones hay una constante “edición”, posiblemente a base de parar y volver a grabar. Abundan los cortes musicales (de 2 o 3 segundos) entre los diferentes fragmentos de discursos y de diálogos. Se repiten tanto que parecerían un gesto de montaje que no sabemos decir si era intencional o fortuito. El hecho de que hubiese música grabada previamente en las cintas podría ser la explicación: cada vez que se grababa encima y se paraba, quedaba el sonido de la antigua capa registrada con la música que contenía, produciéndose estas curiosas “cortinillas” radiofónicas entre cada nueva fonografía.

► *Audio 7*²⁷

Si bien las grabaciones tuvieron una orientación particularmente vococentrista²⁸ o musical, quedaron trazos que permiten evocar los entornos sonoros en los que se realizaron. Como es natural a todo ejercicio fonográfico, las sonoridades quedan dislocadas de la fuente que las produjo y del espacio y del tiempo en el que se suscitaron. Lo que registra el grabador es la huella de la vibración ocurrida; la espesa pero reducida parcela de existencia enmarcada como un acontecimiento vibrante. Fuera de esas fronteras, las de la auralidad mediada por el micrófono, las grabaciones son mudas y no comunican más allá de sí mismas. Por supuesto la cercanía o lejanía indican una posición en el espacio con respecto al punto de escucha que lo registra; la mayor o menor reflexión de los sonidos nos habla del contorno espacial en el que se emitieron y propagaron, ofreciéndonos la firma sonora del espacio²⁹, traducida en una coloración específica que es susceptible de ser descifrada en la escucha acusmática³⁰ posterior. Dentro de esa dimensión, las grabaciones de acciones bélicas ofrecen en los casetes de Lucio una elocuencia acústica digna de un documental sonoro. Y qué decir de la cualidad tímbrica y tonal que aportan los sonidos de las voces recogidas: los personajes adquieren un volumen y un cuerpo, un *eidós* sonoro que se vivifica en la reproducción justo por la ausencia de cualquier otro rasgo visual o sensible que no sea el auditivo. La voz de Lucio se percibe muchas veces cálida y afable. El tono y su

27 FN16060088125, 00:13:52–00:17:28.

28 Para utilizar el término de Michel Chion (1999) que designa la preeminencia o protagonismo de la voz hablada en un discurso sonoro.

29 Para el concepto de firma espacial (Larsson Guerra 2010).

30 El término *acusmática* refiere en general a la condición de escucha en la que no podemos ver o percibir la fuente que produce el sonido, sino sólo escucharla.

cadencia de habla lo coloca en una geografía específica y dibuja la manera de hablar de un habitante de la Costa Grande o de la sierra; el timbre nos reporta alguna idea del cuerpo, no muy grande quizá, algo enjuto y eso sí, rebosante de carisma. Una voz campesina en la que se perciben signos de ilustración letrada, pero en la que el uso de las palabras, de las construcciones, de la manera de llevar y rimar el relato delatan, como decíamos, la cultura oral desde la que emerge y se forma. Lo mismo ocurre con el resto de los personajes que participan en las grabaciones: nos revelan éstas la manera de proyectar la voz, la timidez en muchos de ellos, el sello taciturno y alegre que suele tener el campesino costeño. A riesgo de ser demasiado metafóricos, en las grabaciones se percibe también el silencio; ese silencio óntico que hace eco en la gente de campo; que tiene esta forma de mostrarse en el hablar parco pero juicioso, un hablar bajo de voz que pareciera que sabe que rompe en su decir un ciclo de silencio que lo supera y al que habría que interrumpir solo si es estrictamente necesario.

El paisaje sonoro del entorno se trasmina en las grabaciones como un gran fondo constante. Entre los discursos escuchamos animales de rancho (gallinas, gallos, algún burro), también niños llorando o jugando, el ladrar de un perro. Gratamente podemos percibir también la caída de la noche en medio de las veladas, anunciada por el canto de grillos y cigarras. El canto de aves endémicas ayuda a completar el telón acústico. A través de esa sonoridad –que se asoma apenas por momentos entre las voces, las risas y los cantos– podemos percibir el entorno rural de estas comunidades, el casi ausente –y por tanto muy presente cuando ocurre– paso de vehículos motores, la no presencia de ese rumor ciudadano que en las ciudades hemos dejado de percibir a costa de su insistente constancia.

▶ *Audio 8*³¹

Paisajismos sonoros: alteridad y contraste

¿Los casetes de Lucio son huella, superficie de inscripción de unos dispositivos de auralidad específicos que detonan y actualizan *para nosotros*³² una forma de alteridad en la escucha? Antes de concluir, permítasenos dibujar brevemente una escena de contraste que ayudaría quizás a perfilar este contorno alterno; contraste que pudiese parecer chocante pero que podría ser propicio en la medida en que permita evidenciar justamente esa *diferencia* en las formas de accionar y performar la escucha. Es más que curiosa la coincidencia temporal de las grabaciones del PDLP con un fenómeno socioaural que al mismo tiempo se estaba desarrollando en otras latitudes y con otros objetivos muy distintos. Mientras Lucio y sus compañeros hacían la guerrilla en sierra mexicana y utilizaban la fonografía como una herramienta también revolucionaria, a cuatro mil kilómetros de ahí, en Canadá, un grupo de colegas bajo el liderazgo de Robert Murray Schafer postulaba lo que también sería una revolución –si cabe llamarle así– en el campo de lo que hoy conocemos como arte y estudios sonoros. Esta inquietante coincidencia de que en el mismo año de 1973 mientras Murray Schafer

31 FN16060088131, 00:12:17–00:13:21

32 La alteridad se teje en torno a una figura que se revela como una otredad. En tanto que relieve colectivo, –si algo como esto puede pensarse– esa otredad sería perfilada por la claridad o la ambigüedad en que una práctica de escucha queda comprendida, colocada y asimilada de un lado u otro de la ecuación, siembre abierta: ustedes-nosotros.

lanzaba el World Soundscape Project (WSP) Lucio Cabañas se grababa a sí mismo y a los suyos haciendo la revolución en las montañas del estado de Guerrero, ¿nos haría pensar en dos diferentes perfiles, en dos diferentes estrategias –ambas- de auralidad? Y en ese sentido, ¿sería posible ponerlas en relación, establecer algún tipo de parangón entre ellas, para explorar la posibilidad de seguir el relieve de los dos dispositivos aurales en que se construyen y operan?

Para una historiografía de las artes sonoras, las contribuciones de notables creadores e investigadores como Schafer, Westerkamp, Truax et al., son un hito que no puede ser ignorado y cualquier narración histórica sobre el tema se ve obligada a mencionarlas. Pero ¿alguien pensaría que los actos y pensamientos fonográficos de Lucio Cabañas y su grupo podrían acaso pertenecer a esta historia? En la tensión de esta pregunta, en su posible absurdo, se centraría el contraste que nos gustaría establecer aquí. Asumiendo que los discursos y los enunciados se condensan y confirman a través de enlazarse a tradiciones que están enredadas (en red) con prácticas, modos y ejercicios de sensibilidad, y pensando que en la historia del arte sonoro hay muchas posibilidades y divergencias, pero que casi toda esta divergencia emerge y se deriva de una gran tradición más o menos canónica en la que la fonografía es un aparato epocal de escucha³³, a veces para su exacerbación o a veces para su reformulación y crítica, ¿qué matiz o qué nuevo perfil agregaría a la historia del pensamiento sonoro la práctica fonográfica de Lucio Cabañas y sus colegas del Partido de los Pobres? ¿Qué diferencias se producen y se registran entre estos dos modos de configurar la escucha –siguiendo con el contraste entre el WSP y la fonografía del PDLP que estamos aventurando–: uno en que se explora la grabación como forma de dar cuenta del entorno, para detectar sus condiciones contaminantes o equilibradas, y crear piezas artísticas a partir de ella, y aquél en que se impone grabar los sonidos de las caminatas por el monte, cargando las pesadas fornituras y armamentos, y registrar las charlas nocturnas con el ruido de las cigarras de la sierra como fondo, como método de gesta y registro de la acción política radical? ¿Se trata de los mismos gestos? ¿De las mismas formas de enunciación o de agencia aural detrás del acto fonográfico? ¿Es la fonografía, como técnica supuestamente objetiva (porque objetiviza la escucha, fijándola en un soporte exterior a ella) neutral o transparente con respecto al hecho sonoro mismo? O como objeto humano al fin y al cabo, ¿se baña de esa humanidad y esa aparente transparencia se devela en una forma de opacidad que nos revela el contorno de la tierra, del cuerpo, de la lengua, de la historia, desde las que se emite –y se omite– y se escucha un sonido?

No pretendemos aquí intentar responder estas preguntas, cuan complejas que son y cuan acotado el espacio del que ahora disponemos. Pero quizá nos limitaríamos a decir que los casetes de Lucio Cabañas pueden ser una pista y un señuelo que nos permitiría caminar en búsqueda o en pos de alguna idea sobre la *diferencia* aural y las alteridades que se cifran en cada gesto de escuchar.

Estratos de escucha: alteridades

Si por una parte los casetes ofrecerían la idea general de un dispositivo de auralidad en el que se teje y detona su agencia fonográfica, también podríamos identificar en el análisis, diferentes capas, estratos aurales que su reproducción y escucha detona.

33 Aplicando a las tecnologías de la escucha la noción de “aparato epocal” de J.L Déotte (2013).



Imagen 3. Integrantes del WSP (Proyecto de Paisaje Sonoro Mundial) en 1973.
Fot. de www.sfu.ca

Pensando en esta alteridad que se cifra en la escucha, concluyamos con un pequeño dibujo de las diferentes escuchas que una hermenéutica nos invitaría a encontrar proyectadas en las grabaciones de Lucio. Estas reflexiones finales aspiran quizá a activar algún pensamiento sobre la polifonía de la fonografía en la construcción de memorias; la posibilidad de detonar diferentes regímenes de memoria a través de distintos estratos de escucha, de los que emerge la posibilidad de intuir también las memorias aurales subalternizadas o invisibilizadas, las memorias silenciadas, cuya escucha se dificulta o debe ejecutarse a contrapelo y en modo arqueológico.

Pensemos pues en las grabaciones de Lucio Cabañas como un transporte, un medio para la revelación de la escucha de los otros; no de nuestra escucha, ni de la escucha cultural en la que por ejemplo nos hemos formado como artistas sonoros o historiadores.

Pensemos acaso en los casetes de Lucio como un testimonio de *voz* (en el sentido de expresión de la voz que busca hacerse de una causa, de un pueblo, de una cierta afición sociocultural) pero también como un testimonio de escucha; de una escucha *otra*, de una *alterescucha*, que se configuraría en un horizonte que no necesariamente sería el de la estética, al menos por ejemplo, el de la estética del arte sonoro, y que sin embargo postula y abre otras formas de sentir, aprender y disfrutar también en la contemplación del escuchar.

Auditando las grabaciones tratemos de eliminarnos como escuchas contemporáneos y ajenos, y recrear al campesino de Guerrero oyendo para sí lo que se dijo y lo que se afirmó en aquellas tardes y noches en la sierra; tratemos de imaginar también el gesto de quien decidió grabar todas esas palabras y acciones como si intuyera que había en ellas algo tan trascendente que había que asentarlas en un soporte firme; tan firme

como la bala o la vida que sus compañeros se estaban jugando, pensando quizá que la “revolución de los pobres” había que registrarla con algo más poderoso que lo efímero de la palabra y de los actos, con algo más fiel, y al mismo tiempo frágil, como la lucha misma, como el propio cuerpo del sonido. Intuyamos a través de los fonogramas la escucha de Lucio que habla –tratando de hacerse uno con una comunidad– y la escucha de la comunidad que le atiende y que de alguna manera ahí encuentra el territorio de enlace, confeccionados los modos y los tejidos para que el encuentro aural sea plausible. Los casetes registran esa escucha en los términos en los que un habla revolucionaria asume que debería plantearse, pero sobre todo en los términos de una comunidad de escucha, una comunidad aural que comparte sonoridades, gestos de habla, expresiones, vociferaciones, chistes, canciones, paisajes sonoros, es decir una comunidad atravesada y construida en la argamasa de un cierto dispositivo aural. Podríamos así pensar que en el gesto de grabarse, de hacer huella sonora, habría también una forma de asir la libertad alienada, y con ello de construir una forma de identidad a través de la grabación que se ofrece a la escucha del otro y que se configura como otro justamente en la medida en que puede ser tocado o transformado por los poderes de la vibración retenida.

Además de esta escucha comunitaria, esta escucha que supone en un mismo estrato aural a Lucio y a sus compañeras y compañeros y a los campesinos con los que se comunicaban y a los que hacían escuchar las grabaciones; además se nos aparece una segunda escucha, *otra*, también alterna cuanto que se contrapone a la primera. Nos referimos a la escucha de los soldados, a la escucha de aquellos que capturaron las mochilas o detuvieron a los portavoces que las transportaban y se hicieron con los casetes. ¿Podemos imaginar acaso las horas que pasaron en esa escucha tensa y analítica los militares de inteligencia que pudieron aprehender, o atisbar, a través del sonido, las presencias de esos seres que –enemigos– les emboscaban ocultos desde la montaña? En esta segunda escucha militar, judicial, el sonido grabado se convierte en arma que se blande inevitablemente contra sus autores. La grabación se usa contra la voz registrada, como herramienta para silenciarla. La identidad política sonora –que quedó edificada en los diálogos guerrilleros– se convierte paradójicamente, a través de otro acto de escucha, en método de identificación policiaca. El casete opera como *contravoz* cuyo uso y objetivo terminará siendo el de eliminar la voz que reproduce.

Una tercera escucha, o estrato de escucha aquí inmiscuido, sería el de una escucha periodística, la escucha del periodista que convierte en texto escrito la sonoridad fijada en la grabación, con todo lo que implican las formas textuales y escriturales para contar y estructurar el relato y la historia. Destacarían aquí esta necesidad de transcribir las grabaciones para que se vuelvan texto, para que cobren sustancia histórica y peso periodístico; esta cultura grafológica en la que las sonoridades y la oralidad tienen que pasar por la dimensión de la escritura, de la palabra escrita para acceder a la ontología de lo histórico. En ese sentido Luis Suárez (1976) –y tal vez también nosotros, que escribimos este *texto* al respecto– no pertenece a un dispositivo aural que le permita difundir las cintas sonoramente, es decir, valga la redundancia, acercarse *sonoramente* al sonido, sino que hay la necesidad y la pulsión de *transcribir* para acceder a la escucha. ¿Qué significaría pues este gesto transcripcional para la práctica historiográfica en general? ¿Es posible escuchar y hacer historia sin texto escrito? ¿Es la fonografía una forma escritural alterna que nos acerca a otras dimensiones existenciales de lo histórico?

Lo que transcribió y no transcribió, los sesgos, lo que Suarez consideró que no era importante nos revelarían también una facultad epistémica que atraviesa o se desplaza a través de la escucha. Una historia sin un espacio sonoro es una historia sesgada, sin esa dimensión que le da profundidad a los contextos históricos y políticos. Esta gestualidad aural que quedaría en lo histórico-fónico, tiene que ver también acaso con la carnalidad, con la corporalidad, con la presencia y su agencia, con la forma en la que los sujetos son y se hacen sujetos, constructores de su propia historia. Al grabar los guerrilleros estaban –y sabían que estaban– construyendo *su* historia, con la consabida paradoja de que esa construcción será arrojada al abismo de la escucha de los otros, en donde puede ser incomprendida, tergiversada o simplemente reducida al silencio o al mutismo.

Podemos concluir diciendo que habría sin duda también, una cuarta escucha; la de nosotros, la mía, la tuya, –lectora y lector de este texto–, que casi cincuenta años después esculpe una figura difusa que gracias al sonido cobra cuerpo y consistencia, y se vuelve de nuevo humana. Se trata de la escucha de un nosotros que es interpelada de nuevo ante estos sonidos, en cada reproducción: ¿cómo y qué escuchamos cuando escuchamos los casetes de Lucio? Voz encarnada, la sonoridad registrada en los casetes detona una presencia que trasciende al tiempo y a la corporalidad. Y gracias a estos casetes que la silenciaron, podemos ahora escuchar y ser transformados, puestos en ese espejo, otra vez, por la enigmática sonoridad de Lucio, “Lucía”, “René”, “Beto”, “Heráclio”...

Al final la fonografía se nos plantea como una especie de espejo o una superficie que refleja –igual que un eco–, el sonido de nosotros mismos; el contorno rumiante con el que nos configuramos como escuchas ante una otredad sonora. Este espejo aural daría cuenta silenciosa de la reacción de los escuchas, de ese estrato en el que se percibe, como un rumor, el sonido del auditorio.

Colofón

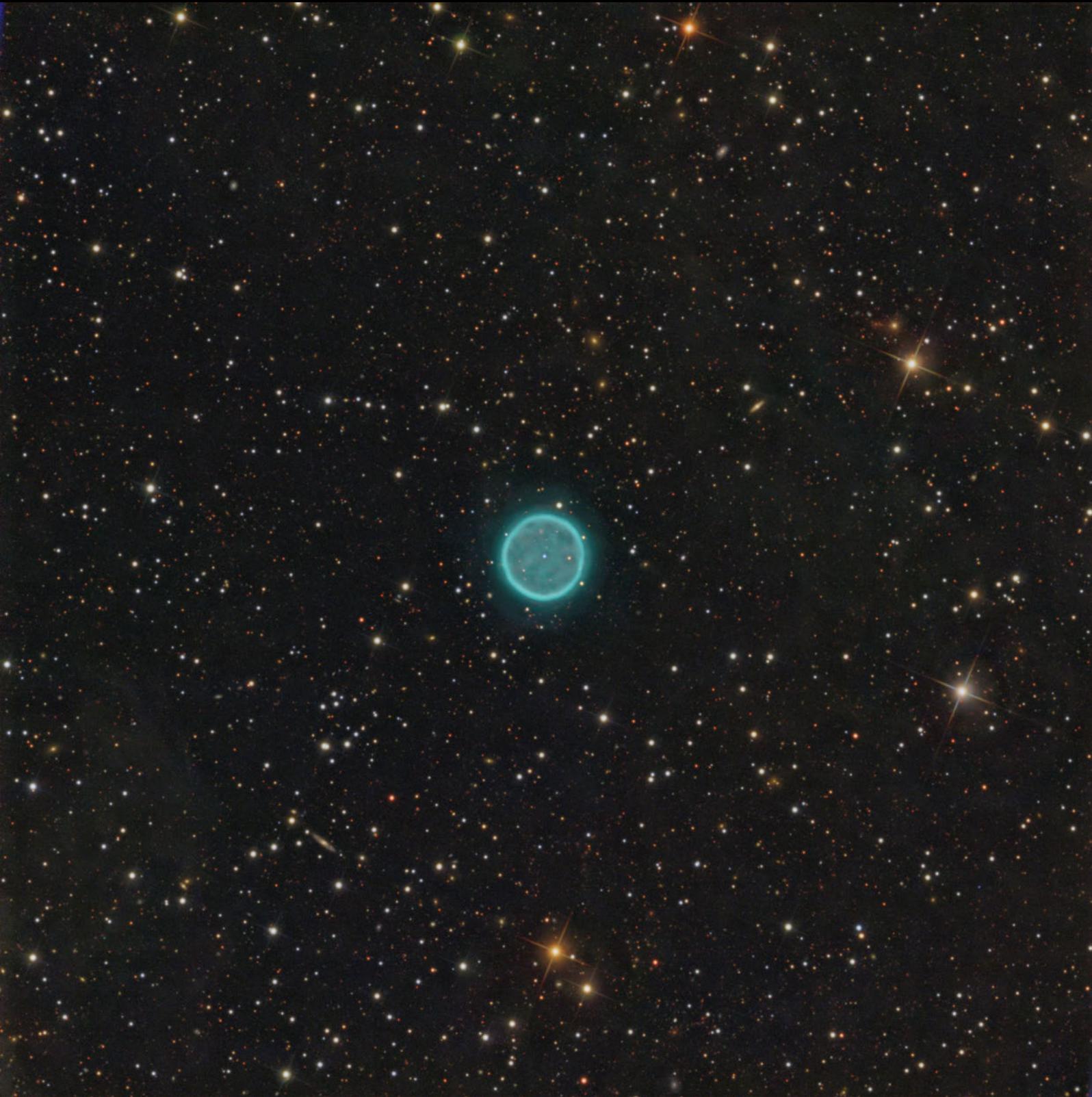
No es nuestro objetivo en este texto hacer apología o juicio del método guerrillero *per se* o de la violencia que quedó plasmada en algunos de estos ejercicios fonográficos. El dramatismo de lo ocurrido es por sí mismo elocuente y difícilmente acepta la elongación externa del juicio *a posteriori*. La historia se construye de las acciones en las que los personajes reaccionan e interactúan con su circunstancia. Las acciones y las circunstancias que se vivieron –y aún se viven– en esas comunidades pertenecen a su propio ámbito y nosotros nos declaramos espectadores foráneos, empáticamente interesados en la resonancia que deja en nosotros estas fonografías. Nuestra intención aquí en todo caso es apuntar, poner en contraste, quizá de un modo tan radical como el que estos hechos anuncian, otras posibilidades de la escucha, otras posibilidades del gesto fonográfico, otras posibilidades de construir e hilar una narrativa y una estrategia aural. Ante estos testimonios al final lo que permanece, al menos en los autores de este texto, es una escucha respetuosa que hace espacio a la memoria de lo que con mayor violencia ha sido silenciado y a lo que lo inefable mismo de su resonar nos invita también a un expectante y atento silencio.

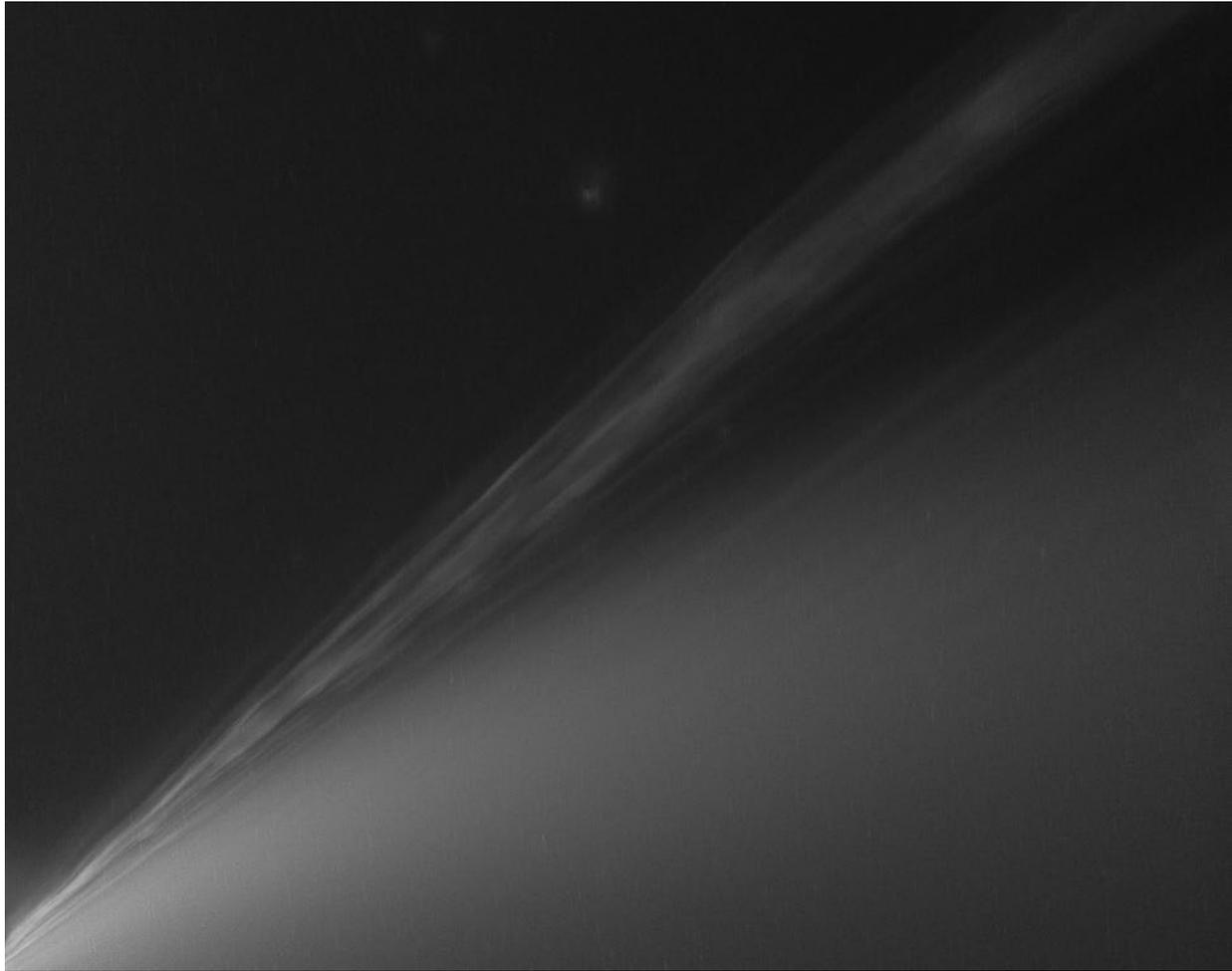
Bibliografía citada

Ávila Coronel, Francisco (2012). “La desclasificación de los archivos de la ignominia en México”. En Andrea Radilla y Claudia Rangel (Coord.), *Desaparición forzada y*

- terrorismo de Estado en México. Memorias de la represión en Atoyac, Guerrero durante la década de los sesenta*, México: Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Guerrero, pp. 247-297.
- Ávila Coronel, Francisco (2016). “Historiografía de la guerrilla del Partido de los Pobres (PDLP) (Atoyac, Guerrero)”, *Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Instituto Mora, número 95, mayo-agosto, pp. 152-187.
- Ávila Coronel, Francisco (2018). *Historia social de la guerrilla del Partido de los Pobres (Atoyac, Guerrero) (1920-1974)*. Tesis presentada para obtener el grado de Doctor en Historia, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ávila Coronel, Francisco (2019). “Las bases subjetivas de la violencia política en Atoyac, Guerrero (México). Una interpretación del proceso insurreccional de la guerrilla del Partido de los Pobres (PDLP) en los años sesenta del siglo XX”. *Ratio Juris*, Vol. 14, Núm. 29 (julio-diciembre).
- Bonfil Batalla, Guillermo (1987). *México profundo. Una civilización negada*. México: Grijalbo.
- Cabañas Barrientos, David (2011). *Testimonio de David Cabañas Barrientos*, México: Ediciones Movimiento Democrático Independiente.
- Cabañas Barrientos, Pablo (2017). *El joven Lucio*, México: La Casa del Mago.
- Campos Gómez, Eleazar (1987). *Lucio cabañas y el Partido de los Pobres. Una experiencia guerrillera en México*, México: Nuestra América.
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós.
- Déotte, Jean-Louis (2013). *La época de los aparatos*, Antonio Oviedo, trad., Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Fierro Loza, Francisco (1982). *Los papeles de la sedición o la verdadera historia político-militar del Partido de los Pobres*, México, mecanoscrito inédito.
- Ibarra Chávez, H. A. (2006). *Pensar la guerrilla en México*. México: Ediciones Expediente Abierto.
- Larsson Guerra, Samuel (2010). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, México: CUEC.
- Manzanilla López, Rubén (2007). “La investigación arqueológica de la Costa Grande” en *Guerrero. Una mirada antropológica e histórica*. Gloria Artis, M. A. Rubio y M. Wacher (Coords), México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Radilla Martínez, A. (1998). *Poderes, saberes y sabores: una historia de resistencia de los cafeticultores. Atoyac, 1940-1974*. México: Edición del autor.
- Rivas, Francisco J. (2014). “Archaeology of listening: stratophonie on musical discourses”, *Musical Practices: Continuities and Transitions*, Belgrado: Department of Musicology / Faculty of Music / University of Arts, pp. 26-34
- Rivas, F. Tito (2017). “Arqueología Aural. Discurso, práctica, dispositivo”. *Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural: Antropologías de la Escucha* 3: 5-9.
- Rivas, Francisco J. (2019). “Estrato y escorzo: arqueología y fenomenología de la escucha”, *El Oído Pensante*, vol. 7, no. 2, 176-193.
- Rufer, Mario (2012). *El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial*, en Corona, Sarah; Kaltmeier, Olaf (eds.) *En diálogo. Metodologías Horizontales en Ciencias Sociales*, México: Gedisa.
- Suárez, Luis (1976). *Lucio cabañas, el guerrillero sin esperanza*, México: ROCA.
- Ulloa Bornemann, Alberto (2004). *Sendero en Tinieblas*, México: Cal y Arena.







“El aullido es el más negro de los gritos del paisaje”.
Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

