

Los paisajes sonoros de Nicolás Jaar. Entre la catástrofe y la regeneración¹

Soundscapes by Nicolás Jaar. Between catastrophe and regeneration.

Sebastián Reyes Gil²

Resumen

Este artículo aborda dos producciones del músico chileno-estadounidense Nicolás Jaar: los álbumes titulados *Cenizas y Telas* (2020). Los estudios de sonido interrogan las relaciones jerárquicas entre música, sonido y ruido. Recurriendo a una multiplicidad de registros, Jaar genera una crítica sobre nuestro habitar en el mundo y los modos de conectarnos unos con otros. Mediante sonidos, música, letras de canciones, su obra reciente expresa tensiones entre, por una parte, la soledad y el aislamiento y, por otra, nuevas posibilidades de lo colectivo.

Palabras claves: música, electrónica, Jaar, melancolía, colectivo.

Abstract

This article addresses the productions of the Chilean-American musician Nicolás Jaar: his albums titled *Cenizas y Telas* (2020). Sound studies interrogate the hierarchical relationships between music, sound and noise. Using a multiplicity of records, Jaar generates a critique of our habitation in the world and the ways of connecting us with others. Through sounds, music, song lyrics, his recent work expresses tensions between, on one hand, solitude and isolation and, on the other hand, new possibilities of the collective.

Keywords: music, electronics, Jaar, melancholy, collective.

¹ Este trabajo deriva del Proyecto DICYT, Código N° 032151RG de la Universidad de Santiago de Chile.

² Profesor Asociado, Universidad de Santiago de Chile. Correo: sebastian.reyes.g@usach.cl ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1598-1617>

Introducción

Musicólogos y filósofos han debatido ampliamente sobre qué es el lenguaje musical y cómo interpretarlo³. En un campo de saberes más reciente, los llamados estudios de sonido (*sound studies*), que ya cuentan con varios compendios (ej. Stern 2012), han reflexionado sobre las relaciones entre música, sonido y ruido. Se trata de estudios interdisciplinarios, que recurren a la antropología, los estudios culturales, la musicología, la estética, la lingüística, etc., (Bull, 2018, Intro, párr. 2). En este campo se destaca el llamado “giro sónico” (*sonic turn*), que cuestiona las “ontologías que separan el sonido del lenguaje, para mantener las jerarquías de poder entre lo humano y lo no humano, lo capacitado y discapacitado, lo letrado y sus audiencias” (McEnaney, 2019, p. 84)⁴. La pregunta entonces por los significados del sonido y la música, sigue vigente y en pleno desarrollo. En este artículo, intento basar mi propia escucha, guiado no solo por una subjetividad estrictamente personal, sino que, considerando aproximaciones de los estudios de sonido, para reflexionar en torno a dos producciones del músico chileno-norteamericano Nicolás Jaar, *Cenizas y Telas*, ambos de 2020.

La distinción entre sonido, ruido y música destaca las primeras diferencias sobre el lenguaje sonoro. Según la Real Academia Española, el sonido se define como: “Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, transmitido por un medio elástico, como el aire” (RAE, s.f., definición 1), es decir, todo lo que oímos. Por otra parte, el ruido sería, en su definición más común, un “sonido desarticulado, por lo general desagradable” (RAE, s.f. definición 1). Y “desagradable” ya es subjetivo. Lo mismo ocurre con la definición de música: “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente.” (RAE, s.f., definición 7). ¿Cuándo un sonido es música y cuando es ruido? La relevancia de esta distinción es aquí el punto inicial, para abrir una crítica musical de los álbumes de Jaar.

En su libro *Beyond Unwanted Sound* (2017), Mary Thompson argumenta que el ruido es algo más que un sonido no deseado, y propone evitar las dicotomías (ej. música / ruido, puro / contaminado). El ruido es “productivo, como una fuerza-relación y componente necesario de las relaciones materiales” (p. 3). Thompson sugiere una aproximación amplia a la variabilidad del ruido, su capacidad para ser “fuerte (*loud*) y desvanecerse, audible e inaudible, perceptible e imperceptible – pero evitando un colapso en el relativismo donde el ruido puede ser cualquier cosa para cualquier persona” (p. 3). La dimensión ético-afectiva que propone esta autora, nos permite escuchar el ruido contra una estética moralista y reaccionaria del silencio. El ruido es también una construcción social y nos conecta con mecanismos, objetos, atmósferas, materialidades. Thompson propone que el ruido no solo destruye transmisiones, sino que también las posibilita. El ruido es: “Afecto (...) el nombre que damos a unas fuerzas viscerales, debajo, al lado, o generalmente *otras* diferentes al conocimiento consciente...que nos pueden dirigir hacia el movimiento y el pensamiento y la extensión (...)” (Seigworth & Gregg cit. en Thompson pág. 11). El afecto se manifiesta como fluctuaciones de sentimientos, sensaciones, ritmos, intensidades, y conexión con el entorno.

³ Meyer (1956) resume la disputa entre absolutistas y referencialistas. Para los primeros, “el significado musical se basa únicamente en el contexto de la obra misma”, o sea en la percepción de las relaciones establecidas dentro de la obra musical. Mientras que los referencialistas sostienen que, “sumado a estos significados abstractos (...) la música se refiere a un “mundo extra-musical de conceptos, acciones, estados emocionales y carácter” (p. 1).

⁴ Todas las traducciones de originales en inglés son mías.

Thompson explora el ruido, para entender “relaciones entre el cuerpo (como sujeto), los cuerpos (en su sentido spinozista más amplio) y sus medios (tecnológicos, políticos, económicos, sociales, biológicos)” (p. 9). Para ella, hay que lidiar “primero con un registro a-significante: las modulaciones de intensidad, sensación y sentimiento que ocurren en el nivel de la materia y constituyen un encuentro, acontecimiento o evento” (p. 9). Detenerse en la materialidad sonora y reflexionar sobre sus significados es necesario para un análisis donde el ruido, como dice Attali, “no existe en sí mismo, sino en relación con el sistema en el que se inscribe: emisor, transmisor, receptor” (p. 44). Para Attali, la música responde a la disonancia del ruido, tal como como “el sacrificio ritual responde al terror de la violencia” (p. 48). La música es un ritual que sacrifica (y contiene el ruido). En Thompson, el ruido, asociado generalmente a sensaciones molestas, de estrés y frustración, puede contribuir a sentimientos de pertenencia, comunidad y nostalgia. Es esta relación entre disonancia y armonía, violencia y quietud sacrificial, ruido y música, aislamiento y comunidad, lo que exploro en estas composiciones. En los álbumes de Jaar *Cenizas* y *Telas* ocurre una desarticulación de jerarquías binarias entre ruido y música, y la escucha nos induce a una melancolía movilizadora. Se generan sentidos de soledad, al mismo tiempo los movimientos y transformaciones sonoras, nos convocan a la pertenencia y conexión con lo comunitario. Es paradójicamente la invitación hacia un retraimiento lo que posibilita la invocación hacia un afuera y un común.

Es imposible (menos aquí) mapear la multiplicidad de influencias y resonancias que encontramos en los sonidos de Nicolás Jaar, pero existen otras producciones musicales chilenas para un posible contexto de escucha de lo que a falta de una definición más precisa, se puede llamar “música electrónica”. Una opción para acotar el amplio rango de resonancias, es distinguir algunos *long plays* (LP) nominados y premiados recientemente en la categoría de música electrónica en Pulsar⁵. Aquí destaco el dúo magallánico *Lluvia Ácida*, conformado por Héctor Aguilar y Rafael Cheuquelaf, con obras como “Música para un Pueblo Nuevo III” y “Archipiélago Coloane” (Cheuquelaf, 2021). *Lluvia Ácida* ha generado además varios documentales, combinando experimentaciones entre música, sonidos e imágenes, con un mensaje crítico y político de protesta. Los miembros de la agrupación declaran en su página web que su producción musical es “a la vez global y local; nutriéndose de nuestras expresiones ancestrales y de la tecnología de países desarrollados, abriendo un puente entre tradición y vanguardia, la cultura oral más remota y el hipertexto más sofisticado” (cit. en Martini, 2018. párr. 1). Escuchamos aquí indicios de las conexiones y desjerarquizaciones entre música y ruido, como muestras generativas de las “afecciones” que nos interesan.

Una segunda resonancia con la música de Jaar en Chile, y recurriendo también a los premios Pulsar, es el trabajo de Sebastián Vergara, con sus álbumes nominados *12 objetos* (2020) y *Umbral* (2021). Vergara produjo *Umbral* en pandemia, y sus tonos ambientales bajos, pueden ser asociados al aislamiento y la soledad. Contribuyen a este efecto, los espacios sonoros vacíos, las texturas sutiles, el uso de ritmos lentos y sonidos de ambientes que parecen desolados, con resonancias de viento o lluvia. Sobre estos álbumes, Vergara dice que “el contexto es como en la mayoría de los discos pandémicos, con el tema del encierro y el techo en la pieza en la noche” (en Nación Eléctrica, 2021, min. 18). El comunicado oficial para el álbum *Umbral* anota que “es un viaje y un esfuerzo de pensar los lazos humanos en tiempos de confinamiento, cuando el tejido que nos une tiende a disolverse” (cit. en Kimber, 2021). También ganador en los premios Pulsar, fue el álbum *Suono*

⁵ Premios Pulsar de la Música Chilena, son unos premios creados en 2015 por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) de Chile.

(2018) de Juan Pablo Abalo y Nicolás Alvarado. *Suono* mezcla guitarra, sonidos *ambient* y piano, creando un rumor minimalista y una atmósfera de extrañamiento, soledad y contemplación. Estos álbumes de músicos chilenos expresan estados de alejamiento, añoranza y melancolía. La corriente *ambient* de estas producciones nos transporta, a través de una electroacústica de la introspección y el recogimiento, en una mezcla hipnótica. A través de esta levedad y baja intensidad, se nos invita a la desaceleración de lo pausado, abriendo espacios y tiempos a dimensiones no habituales.

Si hubiese que relacionar a Nicolás Jaar con músicos internacionales el espectro nuevamente se amplía y tampoco es posible un marco referencial. Aun así, destaco respecto a estos álbumes *Cenizas* y *Telas*, la obra Mathew Herbert, especialmente por su invocación del ruido y la multiplicidad de sonidos que integran políticamente en sus *samplers*. Por ejemplo, cuando en “The End of Silence”, Herbert utiliza la grabación de cinco segundos de una bomba en Libia. La relación “entre los límites entre el archivo sonoro, el documental de audio y la falta de aspectos referenciales en torno a la grabación de campo” (Isaza, 2014, párr. 2), proponen una búsqueda estética y política. De una manera mucho más amplia, los sonidos *ambient* de los álbumes nos remiten a la conocida obra de Brian Eno. Pero las corrientes que confluyen en las composiciones de Jaar son muy amplias, solo puedo mencionar aquí el jazz (ej. Coltrane, Astaire) y la música concreta (ej. Michel Chion, Pauline Oliveros) o de la trompeta de Jon Hassell como algunas variables. Más allá de las influencias, en Jaar ciertos sonidos o ruidos invocan lo que Berardi (2020) llama una respiración o “búsqueda vibracional”, que recompone fragmentos de ruido contra la catástrofe sonora del espasmo (p. 27). En estos álbumes, una estética musical política, al remecer la habitualidad de un ruido que, en vez de comunicar, paraliza, por sus efectos de saturación en las escuchas obligatorias de una acústica diaria reventada en un griterío mediático ensordecedor.

Los álbumes *Cenizas* y *Telas*

Nicolás Jaar, nacido en 2012, ha sido un músico prolífico, con ocho álbumes hasta hoy, además de otras producciones diversas⁶. Si bien el músico en un principio se había destacado bastante por sus mezclas bailables, sus producciones recientes tienen una calidad sonora más *ambient* y con sentidos de protesta y denuncia, que el autor ya había venido explorando al menos en *Sirens* (2016). El álbum *Cenizas* (2020) fue elogiado ampliamente por la crítica especializada de música electrónica (Simpson 2020, Kohner 2020, Inscoc-Jones 2020, Philpott 2020). Simpson (2020) describe los sonidos en *Cenizas* como voces espeluznantes, órganos fúnebres, zumbidos inquietantes y ruidos de raspados (*scraping*) de origen indeterminado” (párr.1). En su crítica a *Cenizas* en la revista de música especializada *Pitchfork*, Megan Buerger (2020) encuentra “Melodías deformadas, ritmos sesgados, extendiendo paisajes sonoros hacia horizontes de sentimiento” (párr. 2). Estos efectos se logran mediante el uso de *phasers* y *flangers*, que son procesamientos de audios donde se modifican las frecuencias de sonido, creando desfases y ondulaciones. Las señales electrónicas van transformándose, ecualizándose, apareciendo y desvaneciéndose, formando distintas ambientaciones.

El primer *track* de *Cenizas*, titulado “Vanish”, comienza con un órgano como de iglesia. Luego, en una especie de plegaria o canto religioso, en el minuto 1.33 de la canción, el canto coral sintetizado dice “Say you're coming back” (Di que regresas), letra repetida en varias voces

⁶ Solo los álbumes son *Space Is Only Noise* (2011), *Pomegranates* (2015), *Nymphs* (2016), *Sirens* (2016) *Cenizas* (2020) y *Telas* (2020). También se puede incluir los dos álbumes *Against All Logic* 2012-2017 (2018) y *Against All Logic* 2017-2019 (2020).

superpuestas. La repetición suena como una reverberación que da la sensación de distancia. En este llamado a que alguien regrese, el efecto es melancólico, de soledad y aislamiento: suena como un lamento, un llamado de alguien que está siendo abandonado. Luego, en la canción “Menysid” escuchamos la quietud de un sonido más o menos parejo y leve, hasta que en el min. 0:56, surgen ruidos abruptos. En “Menysid” reaparecen cantos que parecen gregorianos, inmersos en una “atmósfera religiosa” (Philpott, 2020). “Menysid” nos transporta en una sonoridad de pasos, o algún tipo de movimiento rítmico de arrastre, tal vez alguien que camina con dificultad y pesadez. Este ritmo cadencioso e irregular, da la sensación de un cuerpo maquinal descompuesto, por sus sonidos metálicos y eléctricos entrecortados. Podría ser también la caminata de un cyborg o un robot. Hay en este sentido, a través de los sonidos, una relación entre lo orgánico y lo maquinal, confundiendo sus límites.

La tercera canción, “Cenizas”, en un principio más armónica, tiene una vocalización en tono bajo y melancólico. El sonido es delicado, frágil y precario. La letra de “Cenizas” nos indica reclusión y retiro a un mundo aparte: “nuestro mundo/se achica/se derrumba”, y una incomunicación: “No puedo utilizar su lenguaje”, dice la letra. No solo en esta canción, sino que el álbum en su conjunto, aparecen elementos de lo que se ha llamado aislacionismo⁷ en la música electrónica. Las letras nos hablan de aislamiento social:

Ya no cabe nada
Pero estamos juntos
Sin noticias
Del otro mundo

Y cada día
Nuestro mundo
Se achica
O se derrumba

(...)

Y porque no responde
El sentido común
No puedo utilizar su lenguaje
(Jaar, 2020, “Cenizas”)

Las personas han sido separadas, apartadas. “Estar juntos” podría referirse a un compañero o compañera con el que se comparte un espacio. El mundo “se derrumba”, y la canción reflexiona sobre la dificultad de la comunicación (“no puedo utilizar su lenguaje”). La reverberación susurrante de la voz provoca que las letras se saturan en ecos superpuestos, y las palabras son casi inentendibles. Por su parte “las cenizas” nos remiten a un después de la explosión o la destrucción.

⁷ En inglés, “isolationism” también llamado “ambient industrial” y “dark ambient”, es un término acuñado por el crítico y productor/DJ Kevin Martinen en un artículo de la revista *Wire* (septiembre de 1993). Allí, Martinen habla de “tensiones irresolubles [yacen] en el corazón del aislacionismo”, contra del cliché de sonidos de naturaleza, y utopías superficiales. El aislacionismo distorsiona, es disonante y “asocial”. Se puede rastrear en la música industrial, el noise, dub, tecno, metal y el Krautrock (Martinen cit. en Szabo, 2023).

Las cenizas son también lo que se desprende de una máquina o industria contaminante, y en ese sentido, nos sitúa en un paisaje sonoro distópico.

Luego, la canción “Agosto” presenta una serie de ausencias. Aunque comienza como continuidad de “Cenizas”, irrumpe el saxofón de un jazz lúgubre. Trompetas e instrumentación de vientos, evocan rugidos animalescos, tal vez monstruosos en sus deformaciones, hasta descender a un sonido muy tenue, casi imperceptible. La experimentación con sonidos y ruidos en “Agosto” y otros temas, son también interferencias de códigos y mutaciones sonoras que nos acercan a lo que podría ser caos y desorden. Pero al mismo tiempo, nos sitúan en un nuevo orden que está por descubrirse. La relación entre ruido y silencio en esta parte, crean un paisaje sonoro disonante, revelador de un desconcierto social que a su vez es generativo. Se abre la escucha a dimensiones afectivas y relacionales indeterminadas, que rompen con los binarismos entre música y ruido, entre lo que podemos identificar y aquello se nos escapa a una referencialidad unívoca.

La canción siguiente en *Cenizas* es “Gocce”, donde escuchamos desgarraduras de piano que tienen reminiscencias con el álbum que comento a continuación, *Telas*, por el sonido como de “rasgueo”: “ataques espasmódicos al teclado seco” (Srulévitch, 2020). La música suena como ruido o viceversa, admitiendo el silencio como parte del material sonoro. Luego, en el tema siguiente, “Mud”, escuchamos un cántico que suena tribal y primitivo. Guitarra, bajo, y distintos instrumentos rítmicos como tambores, suenan a rito ancestral. Nos recuerdan a Pink Floyd en *Live at Pompeii* (1972). En esta atmósfera, algo antiguo parece resurgir. Una voz triste, melancólica, filtrada de modo que parece rayadura de disco análogo, sube su tono y altera su dramatismo, diciendo:

Un borracho está a la cabeza
El cielo y todo sangra
Y nadie puede oír
El llanto de la tierra
Es algo para enterrar
Hay algo en el barro⁸
(Jaar, “Mud” *Cenizas*)

Figuras de enterramiento que nos invitan otra vez a una zona oscura. El lugar de donde proviene el sonido podría ser una bóveda, un subterráneo o un bunker. Este “retumbar” es cataléptico, sepulcral, cavernario. La caverna no solo es referida por Platón, en su famosa alegoría, a las luces y sombras, sino que también a los sonidos: “Y si hubiese un eco que devolviese los sonidos desde el fondo de la prisión, cada vez que hablase uno de los que pasan, ¿no creerían que oyen hablar a la sombra misma que pasa ante sus ojos?” (Platón VII; 514a-517c y 518b-d, citado en Verneaux, 1982). La caverna se asocia también a la interioridad del cuerpo, especialmente el vientre materno, como una cámara de resonancias y vibraciones interiores primordiales. Este “bajo tierra” se relaciona con la acción sonora de Jaar en la Trienal de Arquitectura de Sharjah (2019), donde compuso una pieza para dieciséis parlantes enterrados. La música podía sentirse solamente a través de las sacudidas de la tierra. Sobre esa presentación, Jaar dice que “las futuras generaciones están vivas en la tierra. Nosotros podemos escucharlas a través de la arena. Podemos decidir ser el ‘través’ que las puede traer al aquí y ahora” (Jaar cit. en Chaves, 2019, párr .8). Son declaraciones que invocan el futuro y que, como veremos, el músico vuelve a desarrollar en *Radio Piedras*.

⁸ A drunk man’s on the lead/ Skies and all bleed/ And no one can hear /The cry from the ground/ It’s something to dig/ There’s something in the mud.

Encontramos resonancias con *Las hijas del compost* de Donna Haraway (2019) en *Seguir con el problema*. Allí, Haraway (2019) ficcionaliza la historia de Camille quien, junto a otras comunidades, migra “para remodelar la vida terrena, en pro de una época posible después de las mortíferas discontinuidades del Antropoceno, Capitaloceno y Plantacionoceno” (p. 210).

La séptima canción en *Cenizas*, “Vaciar”, nos sitúa en un espacio y tiempo de interludio (Philpott, 2020). “Vaciar” es también el *track* más ominoso del álbum, y un punto de quiebre. Tal vez “vaciar” se refiere aquí a renovar un recipiente, a generar un vacío para transformar o transitar de un espacio sonoro a otro. Aparecen tintes siniestros, incluso violentos, parecidos al sonido de un Tipu Tiger, el instrumento hindú del siglo XVIII que tiene la forma de un tigre devorando a un inglés colonizador. Predomina el corno, y luego una sensación de pies arrastrándose. Estos “arrastres”, que ya notamos en “Menysid”, fueron también parte de la danza y performance presentadas en el mercado Persa Bío-Bío en Santiago de Chile (2023), performance que abordo al final de este artículo. La canción siguiente, “Sunder” es más declarativa, donde hay repeticiones yuxtapuestas de frases como, por ejemplo, “justo detrás de mi ojo”. Como oposición a lo que organizamos (y controlamos) con la mirada, cuando proyectamos imágenes sobre el entorno. Torsten Ingvaldsen (2020) escribe que, en “Sunder,” Jaar continúa expandiendo su sonido “mohoso y místico, deleitándose en tonalidades oscuras, y una electrónica de *downtempo* fantasmal, a la vez que aparecen voces crípticas” (párr. 2). “Sunder”, también protesta contra algún tribunal, cuando dice “¿Hay sangre en la corte?”. Podría ser la corte celestial, pero también las cortes terrenales. La canción dice:

Una cerradura busca la erosión
Una pérdida busca la venganza del pecado
Justo detrás de mi ojo
Tomamos prestado de la página de San Mauricio
Nombró a la montaña un santo egipcio
Bebió el agua de la iglesia de los manantiales
Una pérdida busca la venganza del pecado⁹

"Una cerradura busca la erosión", denota algo aparentemente seguro y cerrado, una clausura que se desgasta con el paso del tiempo. El pasado regresa, o acecha: "Una pérdida busca la venganza del pecado". Tal vez la referencia a San Mauricio, conecta la montaña suiza con su sentido religioso o mágico. De la montaña viene el agua de los manantiales que nos redime y purifica de la sangre derramada, como reparación ante la injusticia social.

En la siguiente canción, “Hello, Chain” se escuchan al comienzo voces que producen un efecto dramático, y que inesperadamente cambian a “una hermosa segunda parte que es a la vez inquietante (*haunting*) y esperanzadora” (Simpson, 2020, párr.1). Escuchamos aquí la transición entre desolación y regeneración. En el minuto 1.36, la canción cambia a una sonoridad que parece un nuevo comienzo donde algo va naciendo, creándose y creciendo en reverberaciones. Luego, en “Rubble”, hay crispaciones, retorcijones, sonidos que parecen de inmensos mamíferos, como los de ballenas grabadas por Roger Payne en su “clásico” álbum bioacústico *Songs of the Humpback Whale* (1970). El clarinete desquiciado crea un llamado, como invocación de lo salvaje. También

⁹ Does a lock seek erosion?/ Does a loss seek revenge of sin?/ Right behind my eye/ We borrowed from the page of saint Maurice/ Named the mountain an Egyptian saint/ Drank the water from the church of springs/ Does a loss seek revenge of sin?

podría tratarse del aullido de un mono en la selva, un extraño animal o ser viviente que parece haber sido abandonado.

En “Garden”, paseamos por un *locus amoenus*, una sonata de piano como caminata botánica-musical, si tomamos como referencia el título. Un jardín de notas y tonos, con su musicalidad de lo leve y lo delicado, donde pareciera emerger algo que aún no ha florecido. También nos sugiere un jardín interior de lo mínimo y lo micro, habitado por pequeños insectos y sus respiraciones ligeras. Podría ser también el terrario, el jardín en miniatura que es en realidad un extenso microcosmos. Como si pudiésemos ver aumentados los sonidos con un microscopio. O como los signos vitales de un cuerpo naciente o muriente. Hay incorporados, además, *clicks* de ratón de computador, que juegan con registrar el proceso productivo sin limpiarlo de sus “ruidos”. La penúltima canción, “Xerox”, nos introduce en un espacio ciber-musical desconocido, con pianos alternados, donde la voz humana sintetizada se suma como un mantra en una procesión de sonidos dispersos. Negando el progreso sonoro lineal, la canción involuciona en un sonido distorsionado y ruidoso.

El último tema del álbum, “Faith Made of Silk” (“Fe hecha de seda”), es más convencionalmente rítmico. La letra nos dice lo siguiente:

Una cumbre es sólo el camino hacia
un descenso
Mira a tu alrededor, no adelante
(...)
Las fuerzas en la colina
Manifestado por lo que percibes como viento
Mira a tu alrededor, no adelante¹⁰.

En esta canción se deshace la altura del tono, y se provoca la desarticulación del clímax, donde ascender y descender se manifiestan como movimiento dialéctico. La composición de letra está vinculada a una estructura: “Una cumbre es sólo el camino hacia un descenso”. Bajada que ocurre en la canción cuando sobreviene un corte final del sonido. Queda entonces una grabación donde hay solo silencio, es decir una grabación de la nada (min 4:20). Marcela Labraña (2017) ha escrito sobre la complejidad del silencio, afirmando que es polisémico y heterogéneo. El silencio nos expone tanto a la quietud como al miedo a lo desconocido. En una línea de pensamiento parecida, Mark Fisher (2018) dice que el silencio puede ser “lo espeluznante”. Lo espeluznante de lo auditivo en Fisher proviene de una ausencia inesperada o un sonido fuera de lugar.

En el álbum *Cenizas* hay una conexión o resonancia importante con la tierra, sugiriendo un inframundo como espacio protegido. El famoso compositor y educador musical R. Murray Schafer (2017), dice que “cuando los hombres vivían mayormente en aislamiento o en pequeñas comunidades, sus oídos operaban con delicadeza sismográfica” (cap. 6, párr. 11). Por su parte Jean Luc Nancy (2007) afirma que el sonido siempre “resuena en sí mismo”, y agrega que “sonar es vibrar en sí mismo o por sí mismo: para el cuerpo sonoro, no es solo emitir un sonido, sino extenderse, trasladarse y resolverse efectivamente en vibraciones que, a la vez, lo relacionan consigo y lo ponen fuera de sí” (p. 22). En sí y fuera de sí: Más allá de, hacia un otro, sonido como posibilidad comunicativa porque la vibración sonora transmite y conecta el cuerpo con el entorno.

¹⁰ A peak is just the way towards/ A descent/ Look around not ahead/ A peak is just the way towards/ A descent/ The forces on the Hill/ Manifested by what you perceive as wind/ Look around not ahead.

Telas es otro álbum de Nicolás Jaar lanzado el año 2020. Tiene una duración de casi una hora, y está compuesto por cuatro largas canciones (más de 12 minutos cada una). Aquí el músico continúa con el *ambient* y la experimentación sonora que ya venía presentando en *Sirens*, *Cenizas* y *Against All Logic*. Vale la pena detenerse en la composición de la portada del álbum. El autor de la gráfica, Somnath Bhatt, dice que el proyecto de colaboración con Jaar articuló tres conexiones: carátula del álbum, sitio web y música (Bhatt cit. en Ibrahim, 2020). La portada del álbum se “revela a sí misma como un mar de píxeles” (Ibrahim, 2020, párr. 1). Sus diseños son como diagramas de la música, una grafía de pocas capas y minimalista. De esta manera, como veremos, la visualidad del álbum y los sonidos se relacionan. *Telas* se lanzó por primera vez en su “forma líquida”, a través de un

sitio web interactivo que reproducía diferentes elementos del disco dependiendo de dónde hacía clic y movía el cursor. Representa un “terreno panspérmico donde las partículas viajan a través del espacio, entretejiendo formas de vida”, cada combinación de elementos crea nuevos sonidos que nunca escucharías en el disco real. (Ryce, 2020, párr. 1)

Podemos continuar la idea de “entretejido” indicada por Ryce (2020), con la alegoría de la tela. La palabra “telas” que titula el álbum y funciona como prefijo en los nombres de las canciones, nos induce a pensar en su origen etimológico. Tela proviene de *texla*, y de *texere* (tejer), así como de *textus* (texto). También se asocia al indoeuropeo *teks* (tejer, fabricar, ensamblar), que a su vez está presente en “técnica” y “tecnología” a través del griego *tekne* (técnica, arte). Basándonos en esta etimología, estamos frente a un tejido electrónico, digital, donde se injertan, cosen, deshilachan resonancias. *Telas* articula metáforas de piel, cuerpo e injerto, donde las capas de la música y sus ensamblajes forman filigranas.

La portada del álbum *Telas* tiene reminiscencias con otros artistas visuales en Latinoamérica. La palabra tela se usa, sabemos para una pintura. Por ejemplo, en la obra gráfica de Johanna Calle, la artista juega con las relaciones entre abstracto y figurativo, legible e ilegible, signifiante y significado, en repeticiones y entrecruzamientos de las líneas (Pedrosa, 2013, p. 64). Esta gráfica nos recuerda los pentagramas de John Cage, los datiloscritos de la artista brasileña Mira Schendel, o los dibujos del argentino León Ferrari. Desde la trama del sonido, si puede llamarse así, reemerge un nuevo vitalismo de la materia, una nueva relación con ella. El tejido, para seguir con la analogía, recorre distintos patrones móviles, que producen aceleraciones, ralentización, detenciones e inicios, creando diversas “telas” sonoras.

El crítico Daniel Felsenthal (2020) dice que *Telas* es un álbum con un “estado de ánimo ominoso”, donde Jaar realiza “declaraciones políticas sin letras o muestras de discurso” (párr. 2). ¿Qué declaraciones? Antes, hay un elemento que, si bien está presente en todas las producciones de Jaar que analizamos aquí, tiene en *Telas* una amplia recurrencia: el *glitch* (falla, defecto). El crítico de música electrónica Cornthony Fieldtano (2020) señala que el álbum *Telas* “suena como una colección de fallas y sobras electroacústicas (*glitchy and electroacoustic leftovers*)” (s.p). La relación con los restos, los fragmentos de un detrito, crea una sonoridad subversiva. Los sonidos hacen vibrar lo que se abandona como material inservible. Como “defecto” tecnológico, o suciedad digital, lo descompuesto “ensucia” el sonido. Como recurso propio de la música electrónica, el *glitch*, en una sociedad de control computacional, es un error que “señala un camino de escape de los confines predecibles del control informático: una apertura, una virtualidad, una *poiesis*”

(Nunez, 2011, p 3). Un ripio sonoro-textual entonces, que desafía el valor de lo musical, cuestionando la relación jerárquica entre lo que consideramos música y ruido. La textura de la música, tanto en *Cenizas* como en *Telas* experimenta con *glitch* denotando también la huella de una pérdida. *Glitch* sería el síntoma de un fracaso, y representa el punto o espacio y tiempo sonoro de la carencia. La creación desde el registro de lo fallido, del lapsus, recoge la idea del fracaso contra la hegemonía de lo exitoso, liso, transparente e higiénico. Abre grietas en espacios y tiempos urbanos y arquitectónicos apolíneos que borran o eliminan el desperfecto y la contaminación (ej. el centro comercial, el aeropuerto). La falla ruidosa denota así un carácter estético-crítico. En la extrañeza de sonidos *glitch* inclasificables, surgen las reminiscencias de aquello que ha sido segregado como deshecho sonoro.

En la primera canción del álbum *Telas*, “Telahora”, Jaar vuelve a los sonidos animalescos producidos por instrumentos de vientos. En pliegues barrocos, diversos tambores suenan en arritmias y pulsaciones, que de repente se “aclaran”. Nuevas figuras van formándose según una materialidad sonora que parece orgánica, como si pudiéramos oír el sonido que hacen los tejidos de un cuerpo al moverse. Si en el fondo sonoro surge lo que podrían ser un clavicordio, un clarinete, sintetizados se confunden con ruidos metálicos. En el minuto 13.20 de “Telahora”, comienza una voz susurrante, que dice: “Nada lo que veo/ Nada lo que soy/ Nada en lo que es ser nada (Nada en la nada) / En la nada lo que doy”, remitiéndonos a una negación, a la ausencia y el vacío que hemos comentado respecto al silencio con Labraña (2017), y que podría ampliarse a una poética de la nada¹¹.

El segundo tema, titulado “Telencima” parece remitirnos a la distancia (del prefijo “tele”), y que en el neologismo que integra “encima”, crea un curioso oxímoron. Es una canción que recurre a sonidos ínfimos, como si se tratara de un tejido fino. Podríamos pensar en una filigrana, un zurcir de pieles o capas del sonido. En el minuto 8:32 se produce un corte, y la canción deriva en titilaciones de cortinilla y campanitas. La canción invoca también un tejido como circuito electrónico, hasta que un nuevo cambio ocurre en el minuto 11:13, cuando surgen distorsiones, más *glitch*, ahora dramático, y saturaciones remotas alternadas con la música del teclado. Se genera así una sensación de entrar en una intrincada red cibernética cuyos cortes nos refieren a interferencias en el procesamiento de señales sonoras. Estos sonidos parecieran tener vida propia, a veces como si intentaran sobrevivir o como si fueran rasguños y luego heridas parlantes. El sonido maquinal, aparentemente de lo muerto e inerte, parece transitar hacia lo orgánico y viceversa siguiendo las interconexiones de un cuerpo cibernético.

“Telahumo” se abre con una explosión, con golpes fuertes y drásticos que resuenan en una especie de bóveda postindustrial ¿Una fábrica abandonada? En el minuto 2:56 de este *track* hay silencio y después, un jazz de teclados mezclado con los ecos de la letra indistinguible de una canción. Suenan también reminiscencias de música electrónica progresiva, pero cuando empieza a subir el tono, se corta abruptamente (min. 7). Este recurso de altibajos y cortes sorprende la escucha, extrañándola. Entre el minuto 7 y el minuto 10:20, escuchamos saturaciones leves, más agudas, donde luego se introducen notas de teclados y los mismos ecos anteriores. “Telahumo” entonces, continúa con algunos de los mismos motivos ya señalados en otras composiciones de Jaar que hemos comentado aquí: un tiempo sonoro que parece postapocalíptico, brumoso, con

¹¹ Para ahondar en la poética de la nada, se puede ver el libro *La oficina de la nada* de Felipe Cussen (2023). Allí, el autor ofrece, además de un completo recorrido por obras y teorías sobre la nada, una definición de “poética negativa” como “aquellos procedimientos y estrategias que permiten la emergencia de la nada, ya sea como tema, como materialidad o como efecto” (p. 32). Cussen distingue entre “nada” y “nada absoluta” para decir que “nada” es algo.

señales electrónicas que, podemos especular, provienen de algún lugar recóndito, tal vez subterráneo. En “Telallás” las experimentaciones sonoras tienen un “ruido” de fondo, un sonido constante sobre el cual se van añadiendo distintos ruidos, que van “impregnándose” en la tela sonora. Como en otras partes de este álbum, hay una sensorialidad háptica, con tocar, y el doble sentido que esta palabra tiene en castellano. Toques, puntadas, perforaciones, abren el espacio sonoro a filtraciones (líquidas) de micro-ruidos electrónicos. “Telallás” suena a una combinación entre lo que permanece y es más o menos estable, que se expresa en un tono constante de fondo, y las intervenciones que proliferan en sonidos de un mundo de microcircuitos, que son como microorganismos conviviendo. En el minuto 6,55 de “Telallás” una percusión marca las notas, y que luego de subir, vuelve otra vez descender, derivando en un final abierto, sin un corte, sino que difuminándose.

Termino este análisis comentando brevemente una presentación que hizo Nicolás Jaar en el mercado Persa Bio-Bio, en Santiago de Chile (2023). Esta *performance* se enmarca en el proyecto de Jaar *Radio Piedras*, donde el músico ha realizado 11 entregas por Telegram, que combinan sonidos múltiples con relatos orales, en episodios de entre 10 y 30 minutos aproximadamente cada uno. La presentación fue colectiva y contó con la participación de bailarines, artistas, *performers* y público en general. En la ocasión, Jaar volvió sobre los temas de la muerte, la desaparición y el abandono, pero desde un espacio comunitario de producción y recepción participativas. En el encuentro, su voz, siempre sintetizada, pronunciaba la pregunta “¿quién queda?”. La voz parecía provenir de un parlante en la sala de espera de emergencia en un hospital, después de un accidente o catástrofe. Jaar repetía también, “qué herido queda aún por atender”, y luego, “¿por qué en vivo? / Mejor que muerto”. Posiblemente hay referencias a la justificación de hacer el experimento sonoro en vivo y no simplemente grabarlo, jugando con la noción de aura, y de presencia/ausencia benjaminiana. A su vez, “Mejor que muerto” alude a la mortandad, explorando la relación entre música viva y muerta, entre presentación en vivo y grabación, entre cuerpo como materialidad viva y otra, supuestamente inerte (maquinal), y en general entre vida y muerte, creación y devastación. Esta reflexión sonora sobre la muerte nos remite a los muertos en una guerra o enfrentamiento. En la performance hubo también interacción con el público. La pregunta “¿qué dices?” era directamente dirigida al público, y la respuesta que le daban del público era repetida como iteración, integrando el diálogo del momento a la performance musical. La comunicación entre el músico y el espectador parecía interrumpida por ruidos e interferencias, y la saturación de los mensajes que emitía la voz de Jaar a través de las máquinas. Esas interferencias hacían de la falla comunicativa, uno de los principales mensajes: los problemas de conexión humana que tenemos en plena era de la conectividad. Por último, Jaar promovió, en ese mercado popular, la venta de discos en uno de los puestos, gesto que reafirmaba un mercado alternativo al del circuito de los grandes sellos discográficos.

Comentario final

Los materiales en la música electrónica de Jaar funcionan como ensamblajes, que se traducen en sonidos de origen indeterminado, sin un control centralizado. Como si ningún sonido tuviese la autoridad suficiente para influir de manera coercitiva sobre la dirección de los demás. Los ensamblajes producen vibraciones emergentes. Los nuevos materiales tienen, en este sentido, un carácter democrático-participativo. Las producciones recientes de Jaar nos sitúan en un espacio y un tiempo melancólicos, y sin embargo, o tal vez por lo mismo, logran reactivar sitios de memoria,

viajes por el inconsciente colectivo, donde el pasado disruptivo regresa, acechándonos desde la extrañeza de los sonidos que anuncian micro-revueltas.

Cenizas y *Telas* son álbumes sobre el repliegue y la intimidad. Sus materiales sonoros nos refieren al ruido y la interferencia, también a la pausa, el silencio, la ausencia y lo fragmentario. Las letras de las canciones forman parte de este universo que habla de las dificultades de la comunicación con el exterior, y por lo mismo, logra abrirse al diálogo con el otro. Sus tonos en general son melancólicos, y tienen resonancias postapocalípticas que nos sitúan en la distopía. La riqueza sonora, la multiplicidad de tonalidades y ruidos, hacen de lo aparentemente simple un paisaje sonoro complejo. Si, por una parte, se nos remite a lo mínimo, en lo que parece ser contrario a lo explosivo y expansivo, se trata de sonidos generativos por la manera en que Jaar los libera, en un llamado, invocación hacia afuera, hacia otro posible en la escucha.

Si en *Cenizas* los sonidos parecen dramáticos, por las elevaciones de tonos y sus descensos abruptos, en *Telas* hay una multiplicidad de lo micro retrayéndose y extendiéndose, como una tela y sus pliegues y dobleces, donde se filtran pequeñas manchas, trazos, huellas, figuras. Pareciera que el campo sonoro aquí estuviera lleno de diferentes orificios por donde asomarse y oír. Jaar crea aberturas de sentido sonoro en un contexto de abrumadora explosión de escuchas en las redes sociales. Transgrede ese circuito mercantil ordenado en la mediatización masiva. No se trata, sin embargo, de una regresión purista. Por el contrario, usa el ruido y la interferencia, el *glitch* y lo errático, en refracciones y devenires sonoros, contra las convenciones de los productos masivos para el consumo musical. Jaar realiza además confluencias entre performance, presentaciones en vivo, intervenciones en espacios como el mercado Persa Bío-Bío, entregas por Telegram, artes gráficas y danza, entre otros formatos y plataformas, para producir un clúster sonoro horizontal, participativo, que saca a la música y al sonido de su aura purista, en intervenciones con el entorno que generan posibilidades de escucha activas. Las experimentaciones de Nicolás Jaar, que integran los procesos de producción, circulación y recepción, hacen de estas obras y presentaciones una propuesta estética y política que nos llama a escuchar al entorno y al otro.

Referencias

- Attali, J. (1995). Ruidos. *Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós Comunicación.
- Bennet, J. (2010). *Vibrant Matter*. Duke University Press.
- Berardi, F. (2020). *Respirare. Caos y poesía*. Prometeo libros.
- Buerger, M. (2020). *Cenizas*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/reviews/albums/nicolas-jaar-cenizas>
- Bull, M. (2018). Introduction: Sonic epistemologies and debates. In M. Bull (Ed), *The Routledge Companion to Sound Studies*. Routledge.
- Chaves, A. (2019). *Nicolas Jaar on his upcoming performance at the Sharjah Architecture Triennial*. The National News. <https://www.thenationalnews.com>
- Cheuquelaf, Rafael. [@rafaelcheuquelaf] (8 de enero de 2022). *Lluvia ácida: Archipiélago Coloane 2021* [Archivo de Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=hpWWZ6xEjg4&ab_channel=RafaelCheuquelaf
- Cussen, F. (2023) *La Oficina de la Nada: Poéticas Negativas Contemporáneas*. Siruela.

- Felsenthal, D. (20 julio 2020). *Telas*. Pitchfork. <https://pitchfork.com/reviews/albums/nicolas-jaar-telas>
- Fieldtano, C. (2020). *Nicolas Jaar Telas*. The Needle Drop. <https://www.theneedledrop.com/articles/tag/telas>
- Fisher, M. (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en Chthuluceno*. Consonni.
- Ibrahim, A. (2020). *Somnath Bhatt on intuition, labour, and relinquishing individuality*. It's Nice That. <https://www.itsnicethat.com/articles/somnath-bhatt-graphic-design-091120>
- Inscoc-Jones, L. (2020). *Nicolas Jaar. Cenizas*. <https://www.thelineofbestfit.com/reviews/albums/nicolas-jaar-telas-album-review>
- Isaza, M. (2014). *Field Recording, Politics and Music: An Interview with Matthew Herbert*. Sonicfield. <https://sonicfield.org/field-recording-politics-and-music-an-interview-with-matthew-herbert/>
- Jaar, N. (2016) *Sirens*. Other People.
- Jaar, N. (2020). *Cenizas*. Other People.
- Kimber, P. (2021). Sebastián Vergara presenta Umbral vía Tensa Records. No nací en Manchester. <https://www.nnm.cl/>
- Kohner, K. (2020). *Nicolas Jaar – Cenizas*. Beats per Minute. <https://beatsperminute.com/album-review-nicolas-jaar-cenizas/>
- Labraña, M. (2017). *Ensayos sobre el silencio. Gestos, mapas y colores*. Siruela
- Martini, M. (2018). Pueblo nuevo. Carpeta de presentación. https://ia803100.us.archive.org/25/items/PressPUEBLONUEVO2018/Press_PUEBLONUEVO_2018.pdf
- McEnaney, T. (2019). The Sonic Turn. *Diacritics*, 47(4), 80-109. <https://doi.org/10.1353/dia.2019.0035>
- Meyer B. L. (1956). *Emotion and meaning in Music*. The University of Chicago Press.
- Música. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es>
- Nación Eléctrica.[@nacionelectrica4498] (17 de noviembre de 2021). *Invitado Sebastián Vergara* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=5AmbeHGrAtA>
- Nancy, J. L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Nunez, M. (2011). *Error, Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*. Continuum.
- Pedrosa, A. (2013). *Vitamin D2. New perspectives in Drawing*. Phaidon.
- Philpott, J. (27 Mar. 2020). *Nicolas Jaar 'Cenizas'*. *Rising from the Ashes*. Melodie Diggers. <https://www.melodicdiggers.com/news/2020/nicolasjaar-cenizas>
- Ruido. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es>
- Ryce, A. (2020). *A beautiful but transient album conceived as an interactive online world*. Resident Advisor. <https://ra.co/reviews/25093>
- Schafer R.M. (2017). The Music of the Environment. En C. Cox y D. Warner (Eds). *Audio Culture. Readings in Modern Music* (pp. 890-891, Revised Edition). Bloomsbury Academic. Kindle Edition.
- Simpson, P (2020). *Nicolas Jaar – Cenizas*. AllMusic. <https://www.allmusic.com/album/cenizas-mw0003372716>
- Sonido. (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. <https://dle.rae.es>
- Srulevitch, P. (2020). *Cenizas*. Indiehoy. <https://indiehoy.com/discos/nicolas-jaar-cenizas/>
- Stern, J. (2012). *The Sound Studies Reader*. Routledge.

- Szabo, V. (2022). *Turn On, Tune In, Drift Off: Ambient Music's Psychedelic Past*. Oxford University Press
- Thomson, M.E. (2017). *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. Bloomsbury Academic.
- Verneaux, R. (1982). *Textos de los grandes filósofos. Edad antigua*. Herder. <https://herdereditorial.com/textos-de-los-grandes-filosofos-9788425409530>