

COLECCIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA



Escuchando lugares

El *field recording* como práctica artística
y activismo ecológico



Antoine Freychet · Alejandro Reyna · Makis Solomos
editores

ediciones UNL



Escuchando lugares

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector
Enrique Mammarella
Secretario de Planeamiento
Institucional y Académico
Miguel Irigoyen



Consejo Asesor
Colección Ciencia y Tecnología
Graciela Barranco
Ana María Canal
Miguel Irigoyen
Gustavo Ribero
Luis Quevedo
Ivana Tosti
Alejandro R. Trombert

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación diseño
Alina Hill
Coordinación comercial
José Díaz

Traducción
Cora Rozwadower-Grätzer
Corrección
María Verónica Radesca
Diagramación interior y tapa
Alina Hill

© Ediciones UNL, 2021.

—
Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Escuchando lugares : el field recording
como práctica artística y activismo ecológico
/ Makis Solomos ... [et al.]; editado por
Antoine Freychet ; Alejandro Reyna ;
Makis Solomos ; prefacio de Gabriel Gendín ;
Damián Rodríguez Kees ; Makis Solomos. –
1a ed. – Santa Fe : Ediciones UNL, 2021.
Libro digital, PDF – (Ciencia y Tecnología)
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-340-5

1. Música. 2. Políticas Públicas.
I. Solomos, Makis, ed. II. Freychet, Antoine, ed.
III. Reyna, Alejandro, ed. IV. Gendín, Gabriel,
pref. V. Rodríguez Kees, Damián, pref.
CDD 780.9

© Antoine Freychet, Alejandro Reyna,
Makis Solomos, 2021.

© del prefacio Gabriel Gendín, Damián
Rodríguez Kees y Makis Solomos, 2021.



Escuchando lugares

El field recording
como práctica artística
y activismo ecológico

Antoine Freychet
Alejandro Reyna
Makis Solomos
editores

ediciones **UNL**

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

COMITÉ DE EVALUACIÓN

Josep Manuel Berenguer

Universidad de Barcelona, España

Marianela Calleja

CIFF, Centro de Investigaciones filosóficas
– UNTREF – Argentina

Otto Castro

Escuela de Artes Musicales,
Universidad de Costa Rica, Costa Rica

Susana Espinosa

Departamento de Humanidades
y Artes, Universidad Nacional
de Lanús, Argentina

Martín Matus Lerner

Universidad Nacional de Quilmes,
Argentina

José Augusto Mannis

Universidad Estatal de Campinas
(UNICAMP), Brasil

Raúl Minsburg

Universidad Nacional
de Tres de Febrero, Argentina

Carmen Pardo Salgado

Facultad de Letras,
Universidad de Girona, España

Jorge Rodrigo Sigal

Escuela Nacional de Estudios Superiores
– Unidad Morelia, UNAM – CMMAS– México

Cielo Vargas Gómez

Laboratorio Mestizo,
México/Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

Gustavo Celedón

Universidad de Valparaíso

Gabriel Gendín

UNNE

Antoine Freychet

París 8

Alejandro Reyna

UNL

Damián Rodríguez Kees

UNL

Makis Solomos

París 8

COORDINADORES UNL

Damián Rodríguez Kees

Coordinador académico

Alejandro Reyna

Coordinador académico secundario

Pedro Sánchez Izquierdo

Coordinador Institucional

COORDINADORES UNNE

Federico Alfredo Veiravé

Coordinador Institucional

Gabriel Gendín

Coordinador Académico

COORDINADORES PARÍS 8

Makis Solomos

Coordinador académico

Claire Legriel

Coordinadora Institucional

Índice

Prefacio / 8

Introducción / 10

DOSSIER

Arte documental, *field recording* y activismo.

El proyecto *Sons Debout*

Makis Solomos / 17

**Morfología y Representación: Ecologías de la escucha
en *La Selva de Francisco López***

Antoine Freychet · Alejandro Reyna / 31

El *field recording* como ensayo

Gustavo Celedón Bórquez / 57

El oído del micrófono. Grabaciones del paisaje sonoro

Hildegard Westerkamp / 74

CONVOCATORIA

**El silencio en una grabadora: escuchando *field recording*
como el registro de lo que no está ahí**

Elisa Corona Aguilar / 91

**Escuchas *incomunes* o el micrófono como encuentro
en Félix Blume**

Susana Jiménez Carmona / 103

Sobre las (im)posibilidades de grabar la escucha

La grabación de campo como herramienta en el arte sonoro
y la antropología

Facundo Petit · Aldo F. M. Benítez / 127

Paisaje sonoro. Lo pensativo, lo suspendido, lo percibido

Alejandro Brianza / 149

**Aproximaciones semióticas al *Field Recording*:
del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas
de la circulación del sentido**

Federico Buján / 163

**Ecología en la escucha del cuerpo
como parte del paisaje sonoro**

Conexiones sonoras entre interior-exterior
en *Breathing room* de Hildegard Westerkamp
María Josefina Puebla / 185

**Intersecciones entre ética, ciencia y arte para pensar
la era pos COVID-19: *Fragments of Extinction* a la luz
de la psicología moral contemporánea**

E. Joaquín Suárez-Ruiz / 201

**Figuras de la auralidad urbana en cuarentena:
el respirador artificial, la tribuna parlante y la casa hiperaural**

Pablo Elinbaum / 218

Escuchar desde la sensibilidad

Apuntes de un paradigma sensible para
la enseñanza del entrenamiento auditivo
Cristian Villafañe / 237

CUESTIONARIOS

Marja Ahti / 259

Gonzalo Bifarella / 262

Jean-Luc Guionnet / 269

Francisco López / 274

Graciela Muñoz / 277

José Augusto Mannis / 280

Raúl Minsburg / 287

Christine Renaudat / 289

Tania Rubio / 291

Natalia Solomonoff / 295

Valentina Villarroel / 300

Sobre las autoras y los autores / 302

Prefacio

Esta publicación, sin duda, es fruto de un proceso de encuentros, políticas públicas y voluntades personales que se hicieron colectivas y se cruzaron de manera causal y generosa.

Un primer impulso fue gestado desde grupos de investigación de las Universidades Nacionales del Nordeste (provincias de Chaco y Corrientes) y del Litoral (ciudad de Santa Fe, provincia del mismo nombre), ambas de la República Argentina, junto a pares de la Universidad de París 8, Francia. El encuentro dio lugar, desde realidades locales, casi desde los márgenes, al proyecto «Los usos del sonido. *Field recording*: aproximaciones creativas, teóricas y tecnológicas» dentro del programa INNOVART, articulado entre los gobiernos francés y argentino.

Dicho proyecto se transformó en un verdadero espacio de encuentro desde el primer día, enriquecido con miradas de especialistas de otros países, que logró superar las dificultades impuestas por la pandemia desatada en 2020 y debió reprogramar sus actividades de manera tal que fuera posible compartir y producir conocimiento aún en ese contexto adverso. Las plataformas de comunicación online posibilitaron el contacto entre pares y el estrechamiento de los lazos necesarios para este proyecto, los cuales, con seguridad, serán potenciados a partir de futuras experiencias presenciales en aquellas realidades locales que, aunque en apariencia se vislumbren lejanas, sin duda nos nutrirán desde la mirada respetuosa de sus diversidades culturales. Dichos encuentros nos ayudarán a experimentar, vivenciar y escuchar diversos territorios geográficos como también a interactuar con las distintas culturas que en ellos se anidan.

En este sentido, la temática objeto de esta publicación resultó una derivación natural del trabajo y estudio llevados a cabo. El *field recording* puede ser un grano de arena y al mismo tiempo, como el *Aleph* de Jorge Luis Borges, el punto por el cual se expresa el universo; en este caso, se percibe el todo, se registran y escuchan las ciudades, los diversos territorios, la naturaleza, nos

escuchamos a nosotros mismos, percibimos y reinterpretemos estéticamente al mundo desde un uso ético del sonido. Podemos decir que este libro es un ejemplo de invención y reinención de nosotros mismos, encontrándonos para debatir desde una temática específica, sobre lo que somos y fundamentalmente, aquello sobre lo que la ecología nos interpela permanentemente: lo que deseamos ser. No se pretende, entonces, llegar a conclusiones cerradas sino, por el contrario, comenzar una vez más el camino utópico de conocer tanto a los otros como a lo que nos rodea a través de los sonidos, con la convicción de que, como este, otros proyectos se hacen cada vez más necesarios.

GABRIEL GENDÍN, DAMIÁN RODRÍGUEZ KEES Y MAKIS SOLOMOS

Introducción

El presente libro es uno de los resultados del proyecto INNOVART «Los usos del sonido. *Field recording*: aproximaciones creativas, teóricas y tecnológicas». Dicho proyecto fue iniciado en el año 2019 y reunió a docentes, doctorandos/as y estudiantes de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe (Argentina), la Universidad Nacional del Nordeste (Argentina) y la Universidad de París 8 Vincennes–Saint–Denis (Francia). Uno de nuestros objetivos fue organizar un seminario de investigación, que debido a la crisis sanitaria fue necesario posponer y realizar finalmente en modalidad virtual, durante el mes de octubre de 2020 (a razón de una sesión por semana). Durante los encuentros, los integrantes del proyecto realizaron intervenciones y discusiones abiertas al público. Dichas reuniones en línea fueron el lugar propicio para la realización de enriquecedores intercambios que alimentaron, finalmente, las reflexiones que siguen a continuación.

Una premisa dio sustento a nuestras inquietudes: la presencia inédita del sonido en nuestras sociedades¹. Como nunca antes, nuestra vida cotidiana se ha llenado de sonidos gracias a las tecnologías de reproducción; todo sucede como si hubiéramos procedido a una «sonorización gigante» de los espacios que habitamos, causando una hipertrofia de nuestro entorno sonoro. ¿Debemos limitarnos a condenar esta situación? De esta forma, también condenaríamos el placer proporcionado por los sonidos... El problema, entonces, no es tanto la proliferación del sonido sino la falta de conciencia acerca de dicha proliferación. Además, es importante especificar aquí de qué tipo de sonido hablamos: no se trata del producido aquí y ahora, sino de los emitidos por altavoces, teléfonos móviles, instalaciones de sonido imperceptibles que invaden nuestras

1 Para más información al respecto, ver SOLOMOS, Makis (2013): *From Music to Sound. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*, translation John Tyler Tuttle, Londres, Routledge, 2020. Disponible en francés en (hal-00769893)

ciudades, es decir, aislados de su origen, reproducidos siempre idénticos a ellos mismos, o producidos electrónicamente.

Consideramos, por un lado, que existe la necesidad de una reflexión profunda, orientada al desarrollo de una conciencia y una ética del sonido; y, por otro lado, que la situación exige nuevas prácticas artísticas en la música y en las artes sonoras. En ese sentido, entre los usos más interesantes del sonido para cuestionar en la actualidad, tanto desde el punto de vista ético como estético, se encuentra el *field recording*².

El *field recording* corresponde a un conjunto de prácticas de grabación de sonido que apuntan a la captación de lo real. Consustancial con la aparición del micrófono y del desarrollo de las tecnologías de sonido, la práctica abarca un vasto campo que va desde la esfera de la vida cotidiana hasta las obras artísticas. A través de su dimensión documental, la producción de *field recordings* también se relaciona con un conjunto de inquietudes científicas (en ecología, etnomusicología o antropología de la música, pero también cada vez más en prácticas musicológicas así como otras disciplinas de las ciencias sociales). Nuestra publicación, por lo tanto, ha querido incluir reflexiones donde convergen temas relacionados a la ciencia, al arte y al documental, aunque principalmente nos hayamos centrado en prácticas artísticas.

Sin duda, podemos encontrar argumentos para desacreditar la práctica del *field recording* y sus usos comerciales (*easy listening*, turismo para el oído y el uso de dichas grabaciones en publicidad, particularmente). Sin embargo, las ideas desarrolladas con posterioridad muestran que la práctica puede también ser parte de enfoques ecológicos. Es decir, que no está intrínsecamente ligado a este pensamiento —en las expresiones que se centran únicamente en la recolección de objetos sonoros aislados, por ejemplo—, su convergencia con él nos parece particularmente relevante y productiva: basta ver la diversidad, profundidad y fineza de las propuestas artísticas que van en esta dirección.

2 A lo largo del presente trabajo colectivo, una pregunta apareció en reiteradas ocasiones: ¿Por qué utilizar la expresión en lengua inglesa *field recording* y no traducirla por «grabación de campo»? La respuesta que encontramos es que el hecho de utilizar de ese modo la expresión hacemos referencia al «género» musical en sí y a las prácticas artísticas relacionadas al mismo. Ocurre un caso similar con la música *noise* y su eventual traducción por «ruido». En ese sentido, cuando hablamos de *field recording*, incluimos una cierta historia (internacional) dentro de las artes sonoras, un cierto repertorio (en el sentido dinámico del término) y un cierto número de debates musicológicos. Mientras que con la expresión «grabación de campo» hacemos referencia, de forma más global y sin duda menos específica, al hecho de utilizar el micrófono para captar la realidad.

Pensemos, a título de ejemplo, en los trabajos de Barry Truax, Chris Watson, David Monacchi, Félix Blume, Francisco López, Graciela Muñoz, Hildegard Westerkamp, Jana Winderen, Janete El Haouli, Jez Riley French, José Augusto Mannis, Marja Ahti, proyecto *Argentina Suena*, proyecto *Sonidos de Rosario*, Rodolfo Caesar, Valentina Villarroel, entre otros...

En lo que respecta a la organización del libro, el mismo se estructura en tres ejes distintos.

En primer lugar, están los artículos escritos por miembros del proyecto INNOVART, que se encuentran agrupados en un *dossier*. En parte, los artículos que lo componen fueron presentados durante la serie de seminarios que tuvieron lugar en octubre de 2020. El texto de Makis Solomos, «Arte documental, *field recording* y artivismo. El proyecto *Sons Debout*», reflexiona sobre la forma en que el arte puede documentar la realidad y analiza el potencial militante de tal enfoque. El artículo de Alejandro Reyna y Antoine Freychet, «Morfología y representación: ecologías de la escucha en *La selva* de Francisco López», busca comprender el sentido ecológico que puede existir en la convergencia entre una escucha morfológica y una escucha representativa. Para ello, toman como caso de estudio *La selva*, de Francisco López. Gustavo Celedón, por su parte, con su texto «El *field recording* como ensayo» busca pensar en el *field recording* como un gesto activo, a través de una reflexión que parte de una serie de obras y, en particular, una pieza titulada *Duración grabación* (producida durante las revueltas chilenas de 2019 y 2020). Finalmente, en su texto «El oído del micrófono. Grabaciones del paisaje sonoro», Hildegard Westerkamp analiza diferentes formas de utilizar el micrófono que se pueden utilizar para explorar el paisaje sonoro, recordando experiencias de su vida personal y su trayectoria como compositora. Este último texto es el resultado de una invitación realizada a la artista por los miembros del proyecto.

En segundo lugar, el libro incluye contribuciones de autores que respondieron a una convocatoria abierta, lanzada en octubre de 2020. Elisa Corona Aguilar, en «El silencio en una grabadora: escuchando *field recording* como el registro de lo que no está ahí», propone pensar el silencio registrado a través de tecnologías diversas de grabación de audio. El artículo explora tres lugares conceptuales y sus *field recordings*, buscando reflexionar acerca de aquello que no está en la grabación como aproximación a los estudios de género, al activismo ambiental y a la teoría antirracista. Con su artículo «Escuchas ‘*incomunes*’ o el micro como encuentro en Félix Blume», Susana Jiménez Carmona habla, ilustrando su argumentario con el trabajo de Félix Blume, de la dimensión ética del *field recording*, de la necesidad de pensar las condiciones de grabación para que no sea invasiva o extractora sino respetuosa, estableciendo dinámicas

interculturales e interespecies, generando aprendizajes compartidos. Facundo Petit y Aldo Benítez, en «Sobre las (im)posibilidades de grabar la escucha: el registro sonoro como herramienta en el arte, el ambientalismo y las ciencias sociales», piensan los diferentes usos del *field recording* —específicamente en el arte sonoro y la antropología—, y sus implicaciones epistemológicas, metodológicas y éticas. Alejandro Brianza, en «Paisaje sonoro. Lo pensativo, lo suspendido, lo percibido», plantea un aporte al campo del pensamiento sobre el paisaje sonoro, realizando un cruce con ideas que Jacques Rancière ha conceptualizado en relación con la imagen. Federico Buján, en «Aproximaciones semióticas al *field recording*: del sonido en sí mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido», analiza los mecanismos de recepción del sonido, insistiendo en el hecho de que, en el caso del *field recording*, existe una tensión entre la aprehensión de las cualidades del sonido en sí mismo y los procesos de significación. Por su parte, Josefina Puebla, con su artículo «Ecología en la escucha del cuerpo como parte del paisaje sonoro: conexiones sonoras entre interior–exterior en *Breathing room* de Hildegard Westerkamp», propone una perspectiva analítica sobre dicha obra, con el fin de destacar las conexiones interior–exterior a través de una escucha consciente. Por otra parte, partiendo de una visión de la salud humana amplia (en la cual se incluye el estado de preservación de los ecosistemas naturales), en «Alfabetización bioacústica para la era pos COVID–19: articulaciones entre ética y *field recording* a la luz de un enfoque ecosistémico de la salud», Joaquín Suárez propone analizar *Fragments of Extinction* de David Monacchi, revelando cómo la obra puede ofrecer un compromiso moral con los ecosistemas naturales. Pablo Elinbaum, a partir de la noción de «auralidad urbana» y el registro de los sonidos de la cuarentena desde su espacio de confinamiento, presenta, en «Figuras de la auralidad urbana en cuarentena», la realización de tres paisajes sonoros, enfatizando sus dimensiones materiales y conceptuales. Finalmente, a partir de aportes de Westerkamp y Rosa, y en diálogo con su experiencia docente en el campo, el artículo de Cristian Villafaña «Escuchar desde la sensibilidad. Apuntes de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo» propone pensar los lineamientos generales de la enseñanza del entrenamiento auditivo, buscando pensar una formación desde y con lo sensible, a partir del diseño de un dispositivo didáctico específico.

La última parte del libro está compuesta por textos de compositores/as y artistas sonoros que son respuesta a una serie de preguntas propuestas en el marco de esta publicación. Marja Ahti, Gonzalo Biffarella, Jean–Luc Guionnet, Francisco López, Graciela Muñoz, José Augusto Mannis, Raúl Minsburg, Christine Renaudat, Tania Rubio, Natalia Solomonoff y Valentina Villarroel aceptaron amablemente participar del ejercicio de reflexión indicado.

La mencionada actividad consistía en un cuestionario conformado por ocho preguntas, de las cuales podían escogerse libremente aquellas que fueran consideradas más relevantes, o las que interpelaran de manera más directa el quehacer del artista. Es decir, podían ser respondidas una, dos, tres... o en su defecto, todas.

Las preguntas propuestas a los/as compositores fueron las siguientes:

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones? ¿Qué quiere que ocurra en los audidores? ¿Cuáles son sus *estrategias* para eso? (y ¿cuáles son los límites de dichas estrategias?)

3) En su uso del *field recording*, ¿de qué forma dialogan las dimensiones documental (referencial) y la morfológica? ¿Cómo se concretiza ese diálogo (en términos compositivos, de resultados sonoros, etc.)?

4) ¿En qué momento interviene la «voluntad artística» (ya sea en la grabación o en la edición)? ¿Qué produce esa intervención?

5) ¿Qué es lo que prioriza en su relación con el sonido y qué tipo de contacto busca establecer con los lugares y sus dimensiones sonoras? Para eso, ¿qué dispositivo técnico usa? ¿Qué espacio da a su propia presencia (en el lugar y en las grabaciones)?

6) El uso del micrófono está en el centro del *field recording*: ¿cuál es el sentido estético, ético, ecológico, político, en el uso de dicha herramienta? (¿Cómo se distingue o justifica en relación con la actitud extractiva, apropiadora, oportunista, que puede producir el acto de grabar un lugar?)

7) ¿Cómo vincula los diferentes eslabones de la cadena: experiencia de escucha *in situ*, grabación, trabajo en estudio y difusión con parlantes? ¿Cómo trabaja el vínculo entre toma de sonido y composición (en un sentido amplio)?

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

La elección de estos compositores/as y artistas sonoros fue realizada a partir de una búsqueda de producciones directamente relacionadas con los temas abordados en la presente publicación. Seleccionamos algunas de dichas producciones, en pos de dar cuenta de diferentes usos de esta práctica e intentando otorgar voz y participación a personas de diversas procedencias.

El interés del libro en particular y de nuestro trabajo en general es proponer un pensamiento acerca del *field recording* centrado en la realización y el intercambio de experiencias intensas y singulares del mundo.

Queremos agradecer al programa INNOVART franco–argentino que hizo posible este trabajo; a las universidades que participaron en el programa; a los evaluadores/as: Josep Manuel Berenguer, Marianela Calleja, Otto Castro, Susana Espinosa, Martín Matus Lerner, José Augusto Mannis, Raúl Minsburg, Carmen Pardo Salgado, Rodrigo Sigal y Cielo Vargas Gómez; a Damián Rodríguez Kees y Gabriel Gendín; a María Verónica Radesca; a los participantes del Seminario y, por supuesto, a los autores/as que aceptaron participar en el libro.

ANTOINE FREYCHET, ALEJANDRO REYNA Y MAKIS SOLOMOS

Dossier

Arte documental, *field recording* y activismo

El proyecto *Sons Debout*

Makis Solomos¹

Universidad de París 8 – Vincennes

Resumen

En los últimos años se ha desarrollado un «arte documental» que, sin duda, corresponde a la necesidad de realidad del arte que ha renunciado a la abstracción del arte moderno y al simulacro del paréntesis posmoderno. En gran medida, este punto de inflexión también va de la mano de una politización del arte. Tomaremos como ejemplo un proyecto artístico nacido durante el movimiento social *Nuit Debout*, que se desarrolló en 2016. Durante este movimiento, varios lugares fueron ocupados (y en particular la *Place de la République* en París) durante varios meses, para protestar contra la reforma laboral. El proyecto *Sons Debout*, desarrollado por la Universidad de París 8, consistió tanto en documentar este movimiento con *field recordings* como en producir creaciones sonoras que reflejaran este movimiento.

/ Palabras clave: Arte documental - *Field recording* - Activismo

Abstract

In recent years, a «documentary art» has been developed answering the need for the reality of art that has renounced the abstraction of modern art and the simulacrum of the postmodern parenthesis. To a large extent, this turning point also goes with a politicization of art. We will take as example, an artistic project born during the social movement *Nuit Debout*, which developed in 2016. During this social movement, several places were occupied (and for instance the *Place de la République* in Paris) for several months, to protest against the labor reform. *Sons Debout project*, developed by the University of Paris 8, aimed both in documenting this movement with field recordings and in producing sound creations that reflected this movement.

/ Key words: Documentary art - *Field recording* - Activism

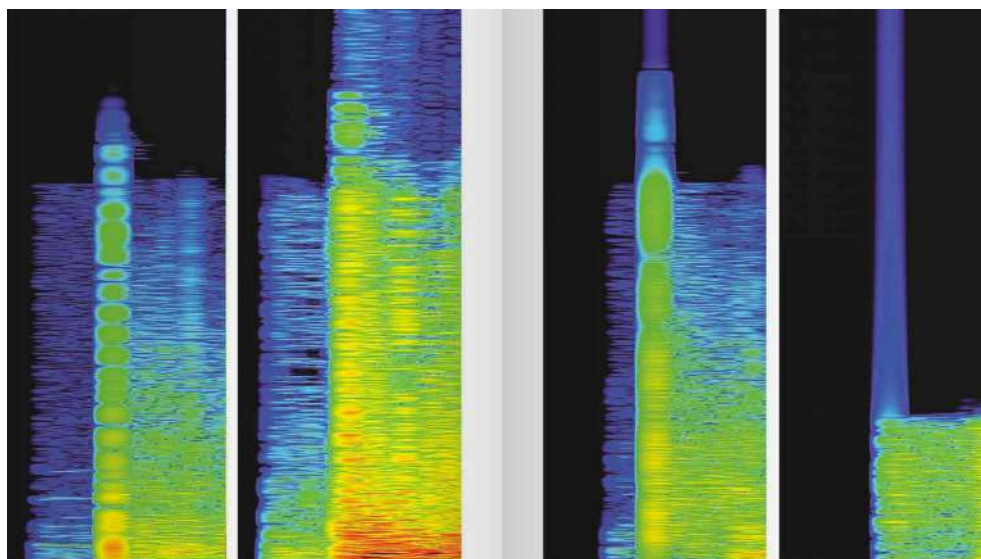
1 Una versión en inglés de este artículo será publicada en el libro: Makis Solomos, *Exploring the Ecologies of Music and Sound. The Living World, the Mental and the Social in Today's Music, Sound Art and Activisms* (título provisorio, Routledge, de próxima publicación).

Arte documental

«En mayo de 2014, unos soldados israelíes, que se encontraban en el territorio ocupado de Cisjordania (Palestina), dispararon y mataron a dos adolescentes, Nadeem Nawara y Mohamad Abu Daher. La organización de derechos humanos Defensa de Niñas y Niños Internacional se puso en contacto con Forensic Architecture, una agencia con sede en el Goldsmiths College que realiza investigaciones avanzadas sobre arquitectura y medios de comunicación. Para investigar el incidente, trabajaron con Abu Hamdan. El caso dependía de un análisis audio–balístico de los disparos grabados para determinar si los soldados habían utilizado balas de goma, como afirmaban, o habían infringido la ley al disparar municiones reales contra los dos adolescentes que estaban desarmados. Un análisis acústico detallado, para el que Abu Hamdan utilizó técnicas especiales diseñadas para visualizar las frecuencias sonoras [véase el ejemplo 1], determinó que habían disparado balas reales y que, además, habían tratado de disfrazar esos disparos mortales para hacerlos sonar como si fueran balas de goma. Estas visualizaciones se convirtieron más tarde en la prueba crucial que recogieron la cadena de noticias CNN y otras agencias de noticias internacionales, obligando a Israel a renunciar a su desmentido original. [...] Poco más de un año después de completar su informe, Abu Hamdan volvió a tratar el caso de Abu Daher y Nawara en su exposición Earshot. Ampliando el conjunto de pruebas originales, creó una instalación que abarca sonido, impresiones fotográficas y un vídeo para reflexionar más ampliamente sobre la estética de las pruebas y la política del sonido y el silencio». (www.lawrenceabuhamdan.com)

Se trata de la reseña sobre un proyecto del artista Lawrence Abu Hamdan, cuya obra explora «las políticas de la escucha» (cf. F. Schöneich, ed., 2016) y que dice: «Pienso que el arte tiene la posibilidad de decir una verdad. Pienso que es un modo de producción de verdad, al igual que la ley o la ciencia. Pero tiene su propia forma de decir la verdad, y ese es precisamente mi objetivo, sentar la verdad, pero también empujar los límites de lo que constituye un testimonio y de lo que constituye la palabra» (L. Abu Hamdan, 2019)².

2 El carácter «verídico» de las realizaciones de Abu Hamdan se debe al hecho de que trabaja como especialista de análisis sonoros, en el célebre laboratorio *Forensic Architecture* («Arquitectura de investigación») que, con el uso de la tecnología, investiga sobre casos de violaciones de los derechos humanos (varias investigaciones sobre Medio Oriente, reconstitución de la muerte del rapero griego Pavlos Fyssas —en la cual colaboró Abu Hamdan—, la investigación sobre la muerte de Adama Traoré en Francia o las brutalidades policiales durante las manifestaciones de Black Lives Matter en EE.UU., etc.). Sería



Ejemplo 1. Sonograma de cuatro tipos distintos de disparos. El eje horizontal representa el tiempo; el eje vertical, las frecuencias y el color, la intensidad. De izquierda a derecha: bala de acero recubierta con caucho, municiones reales, municiones reales suprimidas con un adaptador de balas de caucho, municiones reales silenciosas. El original es de color. www.lawrenceabuhamdan.com

Desde finales de los años 1990 y principios de los años 2000, se asiste a un «giro documental» del arte —fuera del ya establecido género documental cinematográfico. Las artes visuales han sido las primeras en generalizar el uso del documento: es usual decir que el giro en la materia se llevó a cabo desde la exposición Documenta X (1997) y II (2002) de Kassel. A partir de entonces, este uso se extendió a otros lugares: «ahora las prácticas documentales son multiformes (desde instalaciones multimedia hasta lecturas–performances) y transartísticas, combinan medios que no solían asociarse a ellas. El arte documental ya no está vinculado específicamente al cine o a las artes visuales, sino que se está convirtiendo en un género del teatro, la danza, la literatura, la historieta, etc. Su heterogeneidad constituye su fuerza» (S. Phay, de próxima publicación). La bibliografía empieza a abundar³ y por ello podemos estable-

lamentable que los sonogramas (especialmente los que se dan aquí como ejemplo), al ser sacados de su contexto, adquieran un valor «estético».

3 Para prácticas en varias artes o prácticas interdisciplinarias, cf. E. Balson, H. Peleg (ed.) (2016) o A. Caillet, F. Pouillaude (ed.) (2017); para la literatura, cf. L. Ruffel (2012) o Demanze (2019) —este último no habla de «documental» sino de «investigación»—; para el

cer la «hipótesis de un arte documental» (A. Caillet, F. Pouillaude, 2017) o, si insistimos en la subjetividad, de un «arte documentador». (J. Michalte, 2017)

El hecho de que esta corriente tienda a permanecer en el tiempo confirma su importancia. ¿Acaso la necesidad de realidad que muestra podría ser un indicio de un giro generalizado en el arte, que renuncia a la abstracción del arte moderno y al simulacro del paréntesis posmoderno? También se podría pensar este giro como un antídoto a los mundos virtuales de las tendencias ultratecnológicas. «El entusiasmo por las formas escénicas llamadas “documentales” parece obvio: en lugar de recurrir a la reformulación dramática de lo real en el mundo cerrado de la ficción, la creación documental promete una relación confirmada y material con lo real. En el marco escénico, el documento figura como un garante del “ha sido”, trata de abolir la *re*-presentación para reemplazarla por una presentación de los elementos que constituyen la realidad misma» (K.J. Zenker, 2017). De hecho, el arte documental parece que se basa en las ciencias sociales: historiografía, etnografía, e incluso en el periodismo. El crítico de arte Hal Foster teorizó sobre este giro en su artículo «*El artista como etnógrafo*» (H. Foster, 1996), en el que analiza este «retorno a lo real» en el arte como una reapropiación del pensamiento crítico y comprometido.

En su libro *Por un nuevo arte político. Del arte contemporáneo al documental*, Dominique Baqué (2004) estima que el documental (se centra en el documental cinematográfico) es el arte más éticamente político del siglo XXI. Critica el arte contemporáneo de final del siglo XX que, o bien está «por debajo de lo político» (arte de diversión o de evasión a lo íntimo), o en el espíritu politizado pero impotente de las neo vanguardias, o, incluso, en la lógica de la estética «relacional» que deriva hacia un «arte caritativo». El documental sería una forma convincente de arte político ya que realmente deja hablar al Otro. Ampliando esta idea, casi veinte años más tarde, al giro del documental en todo el arte, podríamos retomar la idea añadiendo que la práctica del documental nos acerca también a la *acción*: puesto que las obras realizadas «tratan de seres de carne y sangre, sobre existencias reales y verificadas, las representaciones que producen o usan también son maneras de actuar en el mundo. Por su arraigo en lo real, el peso referencial que cargan de manera voluntaria, obligan a dejar de lado la oposición teórica entre representación y acción» (A. Caillet, F. Pouillaude, 2017). En definitiva, las corrientes documentales ambicionan reanudar con un arte militante: se prestan naturalmente al activismo.

teatro, cf. C. Martín (2013); para la nueva práctica documental en el cine, cf. D. O'Rawe (2016). Para la música y las artes sonoras, citamos a P. Y. Macé (2012).

Field recording y Nuit Debout

En las artes sonoras (y en la música), este giro hacia un arte documental se produjo, en gran parte, gracias al uso extensivo de la grabación de campo. Arte idealista por excelencia, la música tiende a borrar los rastros de la realidad, más precisamente, todo transcurre como si lo real fuese la música; incluso, autores críticos como Adorno ven las cosas de esta manera. Los primeros usos musicales de las grabaciones sonoras, las que dieron vida a la música concreta en 1948, tomaron la misma dirección, puesto que se trataba, de acuerdo con los preceptos de su fundador, Pierre Schaeffer, de transformar los sonidos grabados cuanto se pudiera para que se dejara de reconocer la fuente —ese fue el sacrificio que tuvo que hacer Schaeffer para hacer «música»—. Recién con la llegada de Luc Ferrari y de su obra *Hétérozygote* (1963–1964), se realiza la «salida al mundo», según la expresión de Alejandro Reyna (2016:13–110). A partir de la década de 1970, las composiciones basadas en paisajes sonoros (*soundscape compositions*) de la ecología acústica consolidan la emergencia de un arte volcado hacia lo real.

Tomaremos como ejemplo aquí, un proyecto más directamente político: *Les Sons Debout* (2016), que se desarrolla en Francia durante una manifestación inédita. «Multitudes sentadas en el suelo, levantando la mano para expresarse; oradores tímidos o seguros; asambleas generales y comisiones en grupos pequeños; utopías y propuestas concretas... Pero también calor humano, fricciones, debates, encuentros. Alegría y trabajo. Orquestas clásicas, que al anochecer, hacen estremecer de emoción al público. Desde el 31 de marzo de 2016, la *Nuit debout* se esfuerza para reinventar la democracia», escribe Patrick Farbiaz (2016:11) en su recopilación de textos que marcaron la *Nuit debout*. En ese sentido, entre los meses de marzo a junio de 2016, Francia vivió un movimiento social y político que marcó el país en la misma línea de lucha que la de las protestas contra el Primer Contrato de Empleo (CPE) diez años antes, o la de los chalecos amarillos y las movilizaciones contra la reforma del sistema jubilatorio (2018–2019). Este movimiento empezó como oposición a una nueva ley de trabajo, pero también es la consecuencia del estado de urgencia que había sido proclamado tras los atentados terroristas de noviembre de 2015. Se hablaba de la «generación Bataclán», enmudecida por los alentados y que con la *Nuit debout*, «pasa de las terrazas parisinas a las plazas para recuperar su dignidad y retomar la palabra de la que había sido desposeída» (P. Farbiaz, 2016:14)⁴. El movimiento obtuvo un gran apoyo de la población y

4 Como escriben Alexis Cukier y David Gallo Lessere (2016:127): «Si se compara con el clima político del marzo de 2016, el aire de repente se vuelve más respirable! El primer

también un fuerte impacto internacional. A principios de marzo, se producen grandes manifestaciones contra la ley laboral⁵. Durante la del 31 de marzo, se lanzó un lema: «después de la manifestación no volvemos a casa ¡ocupamos una plaza!». Ese día, «a las siete de la tarde, el camión “Rompesilencio” de los fiesteros anarquistas, logró atravesar el bloqueo policial y puso a funcionar un enorme equipo de sonido con el que atrajo aún más gente. Y la larga *Nuit debout* comenzó...» (P. Ngo, C. Truong, 2016:22), plaza de la República, en París. Luego, se redactó lo que pasaría a ser el manifiesto de la *Nuit debout*:

¿Sabes que está sucediendo aquí? Miles de personas se reúnen en la plaza de la República en París y en toda Francia, desde el 31 de marzo. Se forman asambleas donde la gente charla y debate. Cada quien hace uso de la palabra y del espacio público. Sin acuerdos previos y sin ser representados, personas de toda condición retoman la posesión de la reflexión sobre el porvenir de nuestro mundo. La política no es un asunto de profesionales, es cosa de todos. Las personas deben ser el centro de las preocupaciones de nuestros dirigentes, sin embargo, los intereses particulares pasan antes que el interés general. Cada día, miles de personas ocupamos el espacio público para recuperar nuestro lugar en la República. Ven, únete a nosotros, y decidamos juntos nuestro futuro común. (*in* P. Farbiaz, 2016:38.)

Este movimiento a menudo fue comparado con el «movimiento de las plazas» de principios de la década de 2010 (*cf.* A. Guichoux, 2016), que lucha contra el neoliberalismo y los gobiernos que, fuesen democráticos o autoritarios, no toman en consideración la palabra popular: la primavera árabe, el movimiento de los indignados (15M) que se inició en la Puerta del Sol en Madrid⁶, la ocupación de la plaza *Syntagma* (Atenas), el movimiento *Occupy*

efecto del inicio de la movilización es por lo pronto catártico: ya no se habla solo o sobre todo de *Front national* (Frente nacional: partido de ultraderecha francés, NDT) o de *yihad*, de ataques terroristas, de miedo, etc. Una ola de contestación política reconquista el territorio francés, liberando la atmósfera de todas las pasiones tristes que caracterizaron el año 2015».

- 5 Se suele indicar como origen inmediato del movimiento, la velada, en febrero de 2016, que se organizó en la Bolsa de trabajo de París, con la proyección de la película *Merci patron!* (Dirigida por François Ruffin, director del diario *Fakir*), que da un enfoque crítico del hombre de negocios francés más importante, Bernard Arnault.
- 6 «En la Puerta del Sol, a la pregunta “¿Quiénes somos?”: somos personas que hemos venido libre y voluntariamente, [...] Nos une una vocación de cambio. Estamos aquí por dignidad [...] Estamos aquí porque queremos una sociedad nueva que dé prioridad a la vida por encima de los intereses económicos y políticos». Y luego, añadir el terrible: «Queremos todo, ahora» (J. Le Marec, U. Moret, H. Vergopoulos, 2017:39).



Ejemplo 2. Plaza de la República, París, 10 de abril de 2016: *Nuit debout*, asamblea general. Wikipedia (foto de Olivier Ortelpa).

Wall Street (New York) en 2011, las manifestaciones en la plaza *Taksim Gezi* (Istanbul) o *Maidan* (Kiev) en 2013–2014. A partir de reivindicaciones únicas, el movimiento se amplía rápidamente, aglomerando luchas múltiples: ecologistas, feministas, anticapitalistas, antirracistas, siendo la idea fundamental la *convergencia de luchas*. Lanzado por redes de militantes, se amplió con rapidez al movimiento estudiantil (secundario y universitario), al de los trabajadores precarios, al de los inmigrantes, al de los trabajadores en general, a las periferias de la capital, entre otros. No es un movimiento específico de los jóvenes, ya que la mitad de los que ocupan la plaza de la República tenían más de 33 años; es más bien masculino, y su especificidad es que incluye a casi dos tercios de posgraduados (véase M. Kokoreff, 2016). Aunque otras acampadas en Francia marcaron su auge, la de la plaza de la República de París siguió siendo la más famosa (cf. ejemplo 2). La plaza había sido rediseñada recientemente para dar más libertad a los peatones.

El movimiento se autoorganiza —no sigue a ningún partido político, ni a grupos ya constituidos— y proclama la democracia directa. Se vuelven fundamentales palabras como «respeto, benevolencia, igualdad, comprensión, escucha, colectividad, horizontalidad e incluso, responsabilidad» (P. Farbiaz, 2016:19). Cada noche, aunque llueva o haya viento, entre las 18 y las 22 hs, se forma una asamblea general (o popular) que debate sobre todo y toma decisiones. Se caracteriza por el uso de la lengua de señas (que fue introducida por el

Ejemplo 3.
Nuit debout:
 algunos
 gestos
 utilizados.
 P. Farbiaz,
 2016:67



Ejemplo 4. Técnica policial de «acorralamiento», manifestaciones contra la ley de trabajo en marzo de 2016. Wikipedia.

movimiento social *Act Up* veinte años atrás) (*cf.* ejemplo 3) y por la limitación del tiempo de oración a dos minutos para que los más osados no acaparen el poder. La plaza de la República pasa a funcionar como una aldea con la presencia de numerosas «comisiones», de las que se distinguen las estructurales: recepción y coordinación, recepción y serenidad, animación, banderolas, campamento, comunicación, democracia en la plaza, huelga general, enfermería, logística, relaciones de prensa, restauración y las comisiones temáticas (que son más de sesenta) de las cuales citaremos: acción, antipublicidad, antiespismo, arquitectura, *Banlieue debout*, biblioteca, cuaderno de quejas y de exigencias, ciudadanos guardias de seguridad, comunes, constitución, discriminación y discapacidad, drogas y libertad, derecho, *écologie debout*, economía política,



Ejemplo 5.
Orquesta en pie, plaza de la República, interpretando la *Sinfonía del nuevo mundo* de A. Dvořák, abril de 2016. Foto de Makis Solomos.

educación, educación popular, *enfants-parents debout*, *Europe debout*, feminismo, Francia-África internacional, interfacultades, jurados ciudadanos, LGBTQIA+, libertad de expresión, lista negra, lucha contra la islamofobia y el racismo de estado, *médias debout*, memoria colectiva, migraciones, salud, *sciences debout*, vocabulario y reapropiación del lenguaje, etc. (cf. P. Farbiaz, 2016:185-191). El uso de las redes sociales tiene un papel preponderante aunque la escala sea local. Nótese la importancia de una reapropiación de la subjetividad (diametralmente opuesta al individualismo neoliberal), como lo demuestra el lema *Je lutte des classes* (cf. M. Kakogianni, 2016), que va a la par de la importancia de lo colectivo: «En su realidad exuberante, densa y múltiple, la *Nuit debout* dibujó los contornos de algo no realizado y que ha permanecido así: una identidad colectiva» (C. Zéhenne, 2016:139).

El movimiento contra la ley de trabajo en Francia estuvo marcado por una gran represión policial, una violencia desconocida desde hacía mucho tiempo y que se iría generalizando en las manifestaciones (sobre todo contra los «Chalecos amarillos»). Cada manifestación tiene su parte de lesionados por armas no letales: granadas de «desencierro», balas de goma, cañones de agua, entre otros. La técnica de «acorrallamiento» utilizada por la policía para aislar a los grupos de manifestantes (ver ejemplo 4) y la instalación, durante los desplazamientos, de pasillos policiales que impiden que los manifestantes cansados o heridos salgan del recinto, se utilizan también por primera vez en Francia.

A pesar de que el arte institucional estuvo ausente durante el movimiento *Nuit debout* (cf. J.M. Adolphe, 2016), hubo numerosas comisiones artísticas en la plaza de la República: artes visuales, diseñadores, *Dessin debout*, *Poésie debout*, *Cinéma debout*, *Musée debout*, *galeries d'art debout*... Nótese también

la ocupación del teatro parisino del Odeón, a finales de abril, por militantes de la compañía teatral *Jolie Môme* y de la Coordinación de los intermitentes del espectáculo y de los precarios. En la plaza de la República se presentan numerosas actividades artísticas organizadas tanto a través de las diversas comisiones como por iniciativa individual de artistas profesionales o aficionados. En cuanto a la música, se hizo célebre la *Orchestre debout*, que, compuesta por unos trescientos músicos aficionados y profesionales, organizados a través de un sitio en la red, dio varios conciertos alrededor de la estatua en la explanada central de la plaza de la República (cf. ejemplo 5), para un público atento: «Lentamente, la Asamblea se termina y las siluetas de los noctámbulos se dirigen hacia la estatua donde la orquesta espera, los siguen miles de personas que llegan lentamente, la Asamblea se termina y las siluetas de los noctámbulos se dirigen hacia la estatua donde la orquesta espera, los siguen miles de personas que llegan a la plaza y se van quedando ahí, calmos, impacientes, llenan las calles aledañas. Una emoción pasa [...] suenan los primeros acordes y se produce un gran silencio. La sinfonía empieza. Todos quedan suspendidos a la música [...] cuando se desvanece la última nota, el público se levanta y aplaude al unísono, un halo de felicidad flota sobre la multitud» (P. Ngo, C. Truong, 2016:73–75). Lo más notable es que la audición en estas condiciones —con los músicos dispersos, tocando sin escenario y sin amplificación— de una obra como el primer movimiento de la *Sinfonía del nuevo mundo* de A. Dvořák, interpretada en el primer concierto de la orquesta, requiere de mucha paciencia, dado que, en función de la ubicación, los oyentes tienen largos momentos durante los cuales no escuchan casi nada.

El proyecto *Les Sons Debout*

El movimiento prende rápidamente en algunas universidades, sobre todo en París 8 (en Saint-Denis), donde enseñé en el Departamento de Música. Tanto el personal catedrático como los estudiantes se dividen en dos grupos: uno participa activamente en las manifestaciones y en la *Nuit debout*, hacen huelga de enseñanza o imparten «cursos alternativos», el otro, simpatiza con el movimiento, pero preconiza de manera implícita una postura «adorniana» (la música es contestataria en sí misma, por su propia existencia), por dicho motivo, se opone a la huelga. Para tratar de conciliar ambas posturas, junto con algunos estudiantes, elaboramos un proyecto pedagógico y de investigación basado en cursos alternativos de máster que consistían en participar activamente en las manifestaciones, con miras a realizar un trabajo a la vez documental y de creación. Durante una asamblea general del Departamento



Ejemplo 6. Vincent Guiot, Nikita Blauwart, imagen de A Debout.

de Música, Vincent Guiot, un estudiante de máster, compositor e intérprete de música acusmática, tomó a cargo varios aspectos del proyecto, realizó talleres pedagógicos de grabación de eventos, promovió creaciones sonoras y construyó el sitio internet del proyecto (una plataforma colaborativa): *Les Sons Debout*—*Los sonidos en pie*— (cf. V. Guiot, 2016:36–49)⁷. Cabe señalar la creación de una batucada del Departamento de Música a cargo de mi colega, la etnomusicóloga Rosalía Martínez, asistida por Jordi Tercero Bustamante, estudiante de máster, que estuvo presente en las manifestaciones.

En el sitio del proyecto *Los sonidos en pie*, se puede leer:

Les Sons Debout es una plataforma creada por alumnos y profesores de París 8–*Saint denis*. Su objetivo es centralizar y poner a disposición las *fields recordings* de la *Nuit debout*, así como de sus manifestaciones, y también reunir a los creadores de sonido que cultivan esta base de datos. Las cuestiones de ecología del sonido son muy importantes en este proceso, para encontrar un punto de encuentro a través del sonido, ya sea personal, psicológico, político, sociológico, físico, para cuestionar mejor lo que nos rodea. [...] Invitamos a todos los creadores de sonido, artistas sonoros, creadores de radio, compositores, músicos o musicólogos que se reconozcan en estas reivindicaciones a participar en la iniciativa *pie*, ya sea con *field recordings*, como compartiendo sus creaciones o contribuyendo con la reflexión teórica». (*Les Sons Debout*)

7 De entre los estudiantes que participan en este proyecto, cito a Alex Alexopoulos, Bastien Anthoine, Grégoire Bressac, Raphaël Bruni, Philomène Constant, Daniel Flores, Antoine Freychet, Eliott Gualdi, Eloan Haber, Antoinette Ingold, Sangmi Lee, Marie Mouslouhoudine, Clément Plée, Allak Vedat, etc.

De hecho, el proyecto tiene dos vertientes: documentar el movimiento mediante *fields recordings*, y proponer composiciones sonoras basadas en estas grabaciones. A partir de esta iniciativa, se ha creado un registro de «Sonidos en pie», firmados o anónimos, que pueden ser utilizados por cualquiera, y anotados con metadatos introducidos por Vincent Guiot, que permiten localizar el evento grabado. Hay ambientes sonoros (paseos por la plaza de la República, *Nuit debout* en otros lugares, ambientes de asambleas generales, etc.), acciones (sonidos de manifestaciones, «la expulsión de la policía de la plaza de la República», etc.), discursos, entrevistas, grabaciones de lecturas públicas y grabaciones de música (*Orquestre debout*, batucadas, etc.).

Las creaciones consisten en simples montajes de grabaciones a realizaciones más elaboradas, que pueden incluir la imagen. *A debout* (Al principio) de Vincent Guiot (composición musical) y de Nikita Blauwart (imagen) ilustra la segunda opción (cf. ejemplo 6): «*A debout* es una película maratón, una prolongación audiovisual de las reuniones de la *Nuit debout*. Filmada en abril de 2016, en la plaza de la Libertad en Rennes y en la plaza de la República en París, es un testimonio común de un movimiento en acción, de una recuperación personal de la voz y del espacio público, con imágenes y sonidos» (*Los sonidos en pie*). La obra ha sido compuesta y realizada en un breve lapso de tiempo para poder «publicar rápidamente una primera creación para *Los sonidos en pie*, pero también para responder a la urgencia de una actualidad movilizada» (V. Guiot, 2016:48).

Mi propia composición sonora (duración de 5'16"), *Tiens-moi la main* (Dame la mano) (Acto I, París – Saint-Denis, abril de 2016), es un ejemplo de la primera posibilidad como indica la nota: «Abril de 2016, movimiento social (manifestaciones) contra la ley de trabajo, inicio de la *Nuit debout* en la plaza de la República y en Saint-Denis. Un montaje para dar testimonio de ese momento intenso y para tender un vínculo entre las cuestiones políticas y las sonoras. Todos los sonidos provienen de grabaciones *in situ* (con excepción por supuesto del principio, en el que se escuchan los primeros compases de *Jonchaies* de Xenakis)». La obra comienza con los primeros compases de esta obra para orquesta (cf. ejemplo x), que muestra a Xenakis jubiloso, casi exaltado: un largo pero rápido *glissando* de las cuerdas conduce a un unísono de los violines en una nota muy aguda, que se repite durante mucho tiempo, como si la orquesta dijese: «¡De pie, de pie!» Poco a poco, se introducen grabaciones de paseos por la plaza de la República en las que se escuchan los sonidos de los *skateboards* (difíciles de reconocer si no se los conoce; los producen los jóvenes que rodean la estatua, que no participan en la ocupación de la plaza), así como las palabras de los noctámbulos: «Nos instalamos desde las cuatro de la tarde hasta la medianoche [...] Desmontamos a partir de medianoche» y «Comisión



Ejemplo 7. Iannis Xenakis: partitura de Jonchaies, principio.

conocimiento... ¡Sí!». En el minuto 1'20" empieza una segunda parte, marcada por las manifestaciones: desfile de la batucada de París 8 (gritos de «¡París 8!»), diversos sonidos de manifestaciones y slogan: «La patronal con RSA, la burguesía con RMI» (en el sistema francés: RSA, subsidio de base y RMI, remuneración de base, NDT), «todos, adelante, odian la policía». Esto termina con una fuerte explosión de granada (2'57"). A continuación, una atmósfera de gases lacrimógenos, en la que acabamos escuchando la voz de Isabelle Launay (profesora del departamento de danza de París 8): «¿Qué debemos usar contra el gas? Gotas para los ojos y limón. [...] Y no te frotes los ojos. [...] El agua no hace bien». En una coda que comienza en el minuto 4'20", se introduce el gorjeo lejano de pájaros, y se oyen niños que juegan (sonidos grabados durante una *Nuit debout* en la Basílica de Saint-Denis), uno de los cuales grita: «¡Dame la mano!».

Referencias bibliográficas

- ABU HAMDAN Lawrence (2019).** Turner Prize 2019, <https://www.tate.org.uk/whats-on/turner-contemporary/exhibition/turner-prize-2019/lawrence-abu-hamdan>.
- ADOLPHE Jean-Marc (2016).** *Nuit debout et culture assoupie*, Paris, Éditions l'Entretemps.
- BALSON Erika, PELEG Hila (éd.) (2016).** *Documentary Across Disciplines*, Cambridge (Mass.), MIT.
- BAQUÉ Dominique (2004).** *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- CUKIER Alexis, GALLO LESSERE David (2016).** Contre la loi travail et son monde. Autonomie et organisation dans le long mars français, in *Nuit Debout et notre monde*, revue *Les Temps modernes* n° 691, p. 118-137.
- DEMANZE Laurent (2019).** *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions José Corti.
- CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (2017).** Introduction. L'hypothèse d'un art documentaire, in CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (éd.) (2017): *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (éd.) (2017).** *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

- FARBIAZ Patrick (éd.) (2016).** *Nuit Debout. Les textes*, choisis et présentés par Patrick Farbiaz, Paris, Les Petits matins.
- FOSTER Hal (1996).** L'artiste comme ethnographe ou la «fin de l'histoire» signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ?, in *La fin de l'histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 498–505.
- GUICHOUX Arthur (2016).** Nuit debout et les «mouvements de places». Désenchantement et ensauvagement de la démocratie, in *Nuit Debout et notre monde*, revue *Les Temps modernes* n°691, p. 30–60.
- GUIOT Vincent (2016).** *Écologie sonore et sons fixés. Des concepts aux pratiques*, mémoire de master 2, Université Paris 8.
- KAKOGIANNI Maria (2016).** Révolutions et insomnies, in *Nuit Debout et notre monde*, revue *Les Temps modernes* n°691, p. 61–78.
- KOKOREFF Michel (2016).** Nuit debout sur place. Petite ethnographie micropolitique, in *Nuit Debout et notre monde*, revue *Les Temps modernes* n°691, p. 157–176.
- LE MAREC Joëlle, MORET Ugo, VERGOPOULOS Hécate (2017).** *Nuits debout et maintenant ? Médias et (im)médiations*, Paris, MkF éditions.
- LES Sons Debout**, <https://sonsdebout.wordpress.com>.
- MACÉ Pierre-Yves (2012).** *Musique et document sonore. Enquête sur la phonographie documentaire dans les pratiques musicales contemporaines*, Paris, Presses du réel.
- MARTIN Carol (2013).** *Theatre of the Real*, New York, Palgrave Macmillan.
- MICHALTE Judith (2017).** La rencontre documentaire, in CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (éd.) (2017): *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- NGO Philippe, TRUONG Capucine (2016).** *Nuit(s) Debout*, Paris, Atlante.
- O'RAWE Des (2016).** *Regarding the real. Cinema, documentary, and the visual arts*, Manchester, Manchester University Press.
- PHAY Soko (à paraître).** L'art documentaire, in BARBANTI Roberto, GINOT Isabelle, SOLOMOS Makis, SORIN Cécile (éd.) (à paraître): *Arts, écologies, transitions. Pour une référence commune*.
- REYNA Alejandro (2016).** *La construction de l'hétérogène dans la musique de Luc Ferrari: lieu, récit et expériences. Analyses d'Hétérozygote, Far west news et Chantal, ou le portrait d'une villageoise* (thèse de doctorat), Université Paris 8.
- RUFFEL Lionel (2012).** Un réalisme contemporain: les narrations documentaires, *Littérature* n°166, p. 13–25.
- SCHÖNEICH Fabian (éd.) (2016).** *Lawrence Abu Hamdan. [Inaudible] A Politics of listening if 4 acts*, Berlin, Sternberg Press.
- ZÉHENNE Camille (2016).** La forme d'un manque, in *Nuit Debout et notre monde*, revue *Les Temps modernes* n°691, p. 138–156.
- ZENKER Kathrin-Julie (2017).** La vérité en creux. L'autoréflexivité esthétique au sein du spectacle documentaire *Jan Karski (mon nom est une fiction)*, in CAILLET Aline, POUILLAUDE Frédéric (éd.) (2017): *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Morfología y representación: Ecologías de la escucha en *La selva* de Francisco López

Antoine Freychet

Universidad de París 8 – Vincennes

Alejandro Reyna

Instituto Superior de Música, Facultad de Humanidades y Ciencias,

Universidad Nacional del Litoral (ISM-FHUC-UNL), Argentina

Resumen

What you can listen on this CD is not La selva; it explicitly doesn't pretend to be so [Booklet del CD *La selva* de Francisco López. Ver: <http://www.franciscolopez.net/env.html>]. Percibimos en la cita de López una voluntad de tensionar la representación del lugar y la dimensión morfológica de la composición, induciendo una escucha del sonido en sí, ahí donde la obra se presenta, en lo inmediato, como representación. Proponemos analizar el gesto del compositor en términos ecológicos, a partir de la simultaneidad de dichas escuchas. En la primera parte, el artículo se aboca a analizar en términos morfológicos la obra. Luego, en la segunda sección, se propone analizar las representaciones que la pieza puede movilizar. Finalmente, plantea una lectura ecosófica de las escuchas representativa y morfológica, tanto por separado como en su convergencia.

/ Palabras clave: Francisco López - Ecología - Artes sonoras

Abstract

What you can listen to on this CD is not La selva; it explicitly doesn't pretend to be so [Booklet of the CD *La selva* de Francisco López. See: <http://www.franciscolopez.net/env.html>]. We perceive in López's quote a desire to stress the representation of the place and the morphological dimension of the composition, inducing a listening to the sound itself, where the work is presented, immediately, as representation. We propose to analyze the composer's gesture in ecological terms, based on the simultaneity of both kinds of listenings. In the first part, the article focuses on analyzing the work in morphological terms. Then, in the second section, it is proposed to analyze the representations that the piece can mobilize. Finally, he proposes an ecosophic reading of representative and morphological listening, both separately and in their convergence.

/ Key words: Francisco López - Ecology - Sound Arts

Introducción¹

La complejidad de los ambientes sonoros, su riqueza natural, el ritmo inusual de los flujos de los eventos sonoros —todos estos elementos han influido en mi modo de entender la creación de obras sonoras. Utilizo cambios excesivamente lentos, niveles dinámicos extremos (desde los límites de la percepción auditiva hasta los umbrales del dolor), una intensa focalización en los sonidos de banda ancha y en su complejidad— todo lo que se encuentra en la realidad sonora de la naturaleza.
(LÓPEZ, 2000)

Cuando decidimos escribir juntos un texto sobre el *field recording*, de manera espontánea, surgió la idea de trabajar sobre *La selva*. Dicha espontaneidad responde, sin dudas, a que ambos apreciamos dicha obra de Francisco López², pero quizá también porque sentimos que el compositor español manifestaba con ella un compromiso con la experiencia del lugar análogo al que experimentábamos. De hecho, para preparar una semana de reflexión y práctica relacionada con el *field recording*³, realizamos salidas de escucha y

-
- 1 El presente artículo fue también presentado en forma de exposición oral, en el marco de las primeras «Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología», llevadas a cabo en octubre y de noviembre de 2021 (modalidad virtual). Durante su presentación, el texto tuvo comentarios y sugerencias de Andrea Cohen y José Augusto Mannis. Los autores aclaran que dichos aportes fueron incorporados al presente escrito y aprovechan para agradecer a Mannis y Andrea por sus sugerencias.
 - 2 Francisco López es una figura influyente en el campo de la música experimental y de las artes sonoras. Trabaja en formatos variados que abarcan tanto el concierto-performance con instalaciones, como los talleres de escucha y de toma de sonido. Además de ser un músico y artista sonoro, es un especialista de la dinámica de los sistemas biológicos. En su entrevista con Russell Cuzner, para la revista *Music Machine Magazine*, explica que su trabajo de campo como biólogo le abrió las puertas para experimentar la complejidad y la musicalidad del mundo (sobre todo a través de la heterogeneidad y los contrastes radicales que existen en la «realidad sonora de la naturaleza» (López, 2000).
 - 3 Se trata del seminario «Escuchando lugares: el *field recording* como práctica artística y activismo ecológico», previsto en marzo de 2020, que debía haberse llevado a cabo en la Universidad Nacional del Litoral (UNL), pero que tuvo que ser anulado a último momento por la crisis sanitaria desatada por el Covid-19 que recién empezaba en Argentina (la semana de seminario fue reemplazada por la primera semana de confinamiento). Finalmente, el seminario pudo realizarse en línea en la primavera de 2020, y el proyecto de investigación se completó con el número 26 de la revista *Filigrane* (en francés y en inglés), y con el libro que usted está leyendo.

de grabaciones sonoras por el río Colastiné y sus alrededores, por el delta de la laguna Setúbal y el arroyo Leyes, situados en la provincia de Santa Fe, Argentina (donde vive y trabaja Alejandro Reyna). Durante estas salidas, y como complemento a nuestro trabajo para dicho seminario, recorrimos los brazos del río —sus numerosos brazos e islas—. Compartir estas experiencias del río (su espacio, sus sonidos y sus energías) fue movilizante. Permanecer en silencio sobre los kayaks, de a dos, en medio de la inmensidad del agua, explorando y grabando la multitud de voces que componen el ambiente sonoro del río, resultó una experiencia extraordinaria, intensa y significativa para nosotros como musicólogos. Ahí nació la idea de pensar acerca de la obra de Francisco López. Nos pareció que nuestras experiencias podían ayudarnos a comprender los desafíos compositivos, estéticos y afectivos de *La selva*, cuyo contenido musical raramente ha sido analizado en profundidad⁴, a pesar de ser una obra que mezcla retos ecológicos y compositivos sumamente citada en los ámbitos de la ecología sonora.

Como su título lo indica, una de las razones centrales del presente análisis es examinar los puntos de convergencia que existen entre la música y la ecología⁵, sobre los cuales hemos estado pensando individualmente desde hace cierto tiempo. Cabe señalar que la «música» y lo «musical», no son considerados en este trabajo como categorías jerarquizantes, herramientas de dominación ni de exclusión —en donde se distingue lo que corresponde a lo musical de lo que no corresponde, a partir de consideraciones etnocéntricas, androcéntricas, o incluso antropocéntricas—. En este trabajo, la «música» y lo «musical» no constituyen intereses que haya que defender, sino que se trata de herramientas conceptuales a partir de las cuales podemos comprender, criticar y transformar nuestras relaciones con el mundo —Carmen Pardo Salgado (2016) propone «habitar el mundo como artistas y músicos»—. En este sentido, la «música» y lo «musical» son términos con los que nombramos un cierto tipo de relación —sensible— que mantenemos con el mundo. Con el análisis musical a venir, tanto en su dimensión morfológica (en la primera parte) como en la representativa (en la segunda parte), nos proponemos examinar lo que sucedió durante nuestra escucha de los sonidos de *La selva*: las formas que percibimos, las sensaciones que sentimos, las historias que construimos. Entonces, proponer un análisis musical es intentar compartir la manera en la que fuimos

4 Las referencias que Nadrigny (2010), Solomos (2019), Norman (2012), Kim-Cohen (2009) o incluso Cox (2021) hacen sobre *La selva* son más bien del orden de una reflexión filosófica y estética, y no proponen un análisis preciso del contenido sonoro.

5 Entendiendo que ecología incluye las problemáticas sociales y la relación con uno mismo, no solamente la cuestión ambiental. Desarrollaremos a continuación.

afectados, entusiasmados, por una experiencia o una serie de experiencias (en este caso, una serie de experiencias de escucha de *La selva*). También se trata de motivar un compromiso con el sonido que produzca sentido estético y ético, que nos ayude a producir dinámicas a través de las cuales entramos en contacto *resonante* (Rosa, 2018) con el mundo, y que nos guíe en nuestra existencia. En definitiva, hemos trabajado para producir y compartir formas de escuchar *La selva*, para enriquecer, a través del sonido, nuestras formas de abrirnos a lo que nos rodea.

La problemática de nuestro trabajo se centra en la relación entre la dimensión morfológica y la dimensión «representativa» (en palabras de López) o documental (preferimos este calificativo) de las composiciones musicales que hacen uso de fonografías⁶. Utilizando términos de Martin Kaltenecker, podríamos describir la cuestión como una «tensión poética» entre la posibilidad de componer la materia sonora y la de abrir la «ventana radiofónica» (Kaltenecker, 2013:537). Partiendo de estas cuestiones, llegamos al problemático campo de la ecología sonora, vinculando el análisis de las dinámicas de escucha y su relación con los desafíos de una ecología sonora. Así, formulada de forma interrogativa, la problemática es la siguiente: ¿Cómo, a partir de *La selva*, se despliegan las dimensiones morfológica y documental de la escucha? ¿Cómo se relacionan entre sí? ¿Qué implicaciones ecológicas están en juego en ambas dimensiones de escucha, tanto por separado, como juntas?

Para responder a estas preguntas, hemos elegido el siguiente plan de presentación: primero, propondremos posibles formas de percibir la construcción formal de la obra y la riqueza de la «materia sonora» que la compone; luego, expondremos reflexiones acerca de las dinámicas representativas que surgen cuando la escuchamos; y, para concluir, estudiaremos las implicaciones ecológicas tanto de una escucha morfológica como de una representativa, por separado y en su interacción, en pos de proponer finalmente una perspectiva ecosófica.

6 Esta pregunta fue formulada de distintas maneras en la historia musical y musicológica. Es interesante leer al respecto en *En busca de una música concreta* de Pierre Schaeffer, quien, al componer *Étude aux chemis de fer*, alrededor en 1948, duda si dejar los sonidos de trenes tal como sonaban o modificarlos para esconder su fuente (ver Reyna, 2016:21). Podemos pensar también en ejemplos posteriores. Si Francisco López prefiere hablar de *materia sonora* (*sound matter*) y de *representación*, Luc Ferrari revela las tensiones entre «música concreta» (y su correspondiente escucha reducida) y «música anecdótica»; por su parte, François Delalande, nos habla de escuchas taxonómica y figurativa; y la personas de la ecología acústica subrayan la diferencia entre composición electroacústica (acusmática), por una parte, y *field recording* o composiciones de paisajes sonoros (cf. Schaeffer, Truax, Westerkamp), por otra.

Morfología

En el folleto que acompaña el disco de la obra, encontramos un ensayo⁷ de Francisco López. En el mismo, el autor defiende la escucha del sonido *en sí mismo*, en pos de guiar la escucha hacia las características «internas» del sonido. Para ello, le propone al oyente que se aleje de las proyecciones «representativas» que su escucha pueda generar, para concentrarse en las propiedades acústicas (la forma que ocupan el espectro, el tiempo y el espacio) y las relaciones entre los sonidos (intervalos, frases, transiciones, etc.):

Lo que estoy defendiendo aquí es la dimensión trascendental de la materia misma de sonido. En mi concepción, la esencia de la grabación de sonido no es la de documentar o representar un mundo más rico y más significativo, sino una forma de enfocar y acceder al interior del mundo de los sonidos. Cuando el nivel figurativo/relacional se enfatiza, los sonidos adquieren un restringido significado u objetivo, y este mundo interior se disipa. De este modo, me estoy uniendo directamente al concepto original de «objeto sonoro» de P. Schaeffer y su idea de «escucha reducida». (López, 1998, traducimos)

Dicho compromiso no es únicamente teórico: al escuchar *La selva* se percibe la importancia de la dimensión morfológica. El objetivo de esta primera sección es, entonces, analizar cómo están contruidos algunos desarrollos morfológicos de la obra. Intentaremos describir posibles formas en las que puede organizarse nuestra percepción auditiva, a partir de qué niveles, siguiendo qué constantes. Para ello, nos referiremos indirectamente a la metodología Schaefferiana (que Chion y Thoresen retomaron más tarde. Ver Thoresen, 2016), la cual se basa en la localización 1) de los elementos y características sonoros que dan consistencia a ciertas partes unificadas (que Schaeffer denomina «caracteres») y 2) de los elementos y características que producen variaciones en el interior de las partes (que Schaeffer denomina «valores»)⁸.

7 La denominación en tanto «ensayo» corresponde a López, quién permite tener acceso a dicho documento a través de su página web. Ver «*Environmental Sound Matter*», en <http://www.franciscolopez.net/essays.html>

8 «Toda estructura musical funciona por la variación de ciertos aspectos del sonido de un objeto a otro, variación que se hace sensible por la permanencia de otros aspectos. Los aspectos del sonido cuya variación es relevante y forma el discurso musical abstracto se denominan valores; los que aseguran la permanencia concreta se llaman caracteres. Permanencia de los caracteres y variación de los valores: esta parece ser la ley de funcionamiento de cualquier estructura musical. El modelo de la relación Permanencia/Variación es la relación Timbre/Altura ilustrada por una melodía de música tradicional tocada en un

El análisis que presentamos a continuación está elaborado en dos niveles. En primer lugar, nos concentramos en la forma global: observando cómo, a lo largo del desarrollo de la composición, emergen distintas secciones, articuladas por la lluvia y su gran ocupación del espectro sonoro. Luego, nos concentraremos en la cuestión de las texturas: estudiando la manera en que las variaciones de densidad componen las diferentes partes y los distintos fragmentos.

Elementos formales

La forma musical global de la obra está construida a partir de fragmentos cortos (de entre 30" y 5'00") que, en bloques de tres o cuatro, forman partes más extensas. En ese sentido, encontramos elementos que dan una continuidad perceptiva y que nos permiten discernir una cierta unidad. Al analizar la obra integralmente, podemos determinar unidades formales aún más amplias que hemos denominado «secciones». De esta manera, la obra está organizada en unidades formales de tres niveles (del menor al mayor): 1) los fragmentos, 2) las partes y 3) las secciones.

Partes y fragmentos: coherencia interna y articulación

La parte 1 (0'00"–7'52") ilustra esta dinámica de organización formal: la continuidad entre los tres fragmentos de esta parte está lograda por una trama de cigarras, en la capa espectral 1200Hz–3500Hz (cf. Fig.1). Durante los primeros 7'52", esta banda perdura y los otros acontecimientos —rítmos, tramas, etc.— de registros distintos, aparecen y desaparecen, lo que produce modulaciones y determina la dinámica interna de la parte. Pero, además de esta capa, el rango de intensidad y de densidad de los eventos sonoros hace que esta parte sea un todo coherente. Por eso, la desaparición de la banda espectral de las cigarras, reforzada por la disminución radical de la densidad y de la intensidad, hace que se produzca una primera articulación formal (7'52").

Con respecto a la articulación de los fragmentos, podemos remarcar que por lo general se llevan a cabo con superposiciones parciales⁹ y momentáneas, es decir que los elementos —bandas espectrales, melodías animales, etc.— se

instrumento: el timbre asegura la permanencia y varía entre cada altura "objeto" (o nota)» (Chion, 1983, p.74, traducimos).

9 Aunque el desarrollo estructural se basa por lo general en una transición gradual, por superposición, también hay rupturas ocasionales. En particular, cuando deja de llover, en

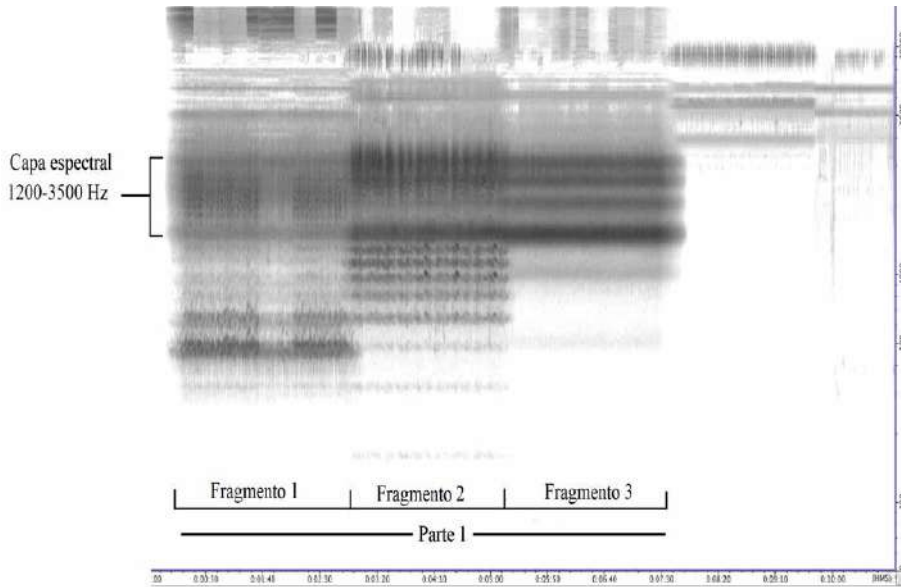


Fig. 1 (0'00''–10'50''): espectrograma que muestra la primera parte.

añaden o suprimen de manera progresiva (empleando *fade in* y *fade out*). Las regiones del paisaje sonoro se eclipsan o se transforman. Por ende, la forma es más bien transitoria y presenta pocas rupturas netas.

Acabamos de ver cómo una banda espectral, ocupada por los sonidos de las cigarras, da unidad a la primera parte (0'00'' – 7'52''). Lo mismo ocurre con la segunda parte (7'50''–11'12''), pero, en este caso, se trata de una doble banda espectral más aguda (3500–7000Hz y 8000–11000Hz). Esto es representativo de la obra en su conjunto: hay tramas, en distintas regiones del espectro, que se suceden durante toda la obra. Estas tramas pueden unificar los fragmentos, los cuales pasan a constituir partes. A veces, no tienen un papel muy determinante y la sucesión de una trama a otra se vuelve confusa (a causa de la construcción por superposición), pero, lo que sí es seguro, es que dichas tramas intervienen de manera protagónica en el «color espectral» de los medios sonoros presentados.

19'58'' o de nuevo en 1h01'49'', la ocupación del espectro cambia repentinamente. Volveremos a hablar de este tema en la sección de *Lluvia y secciones*.

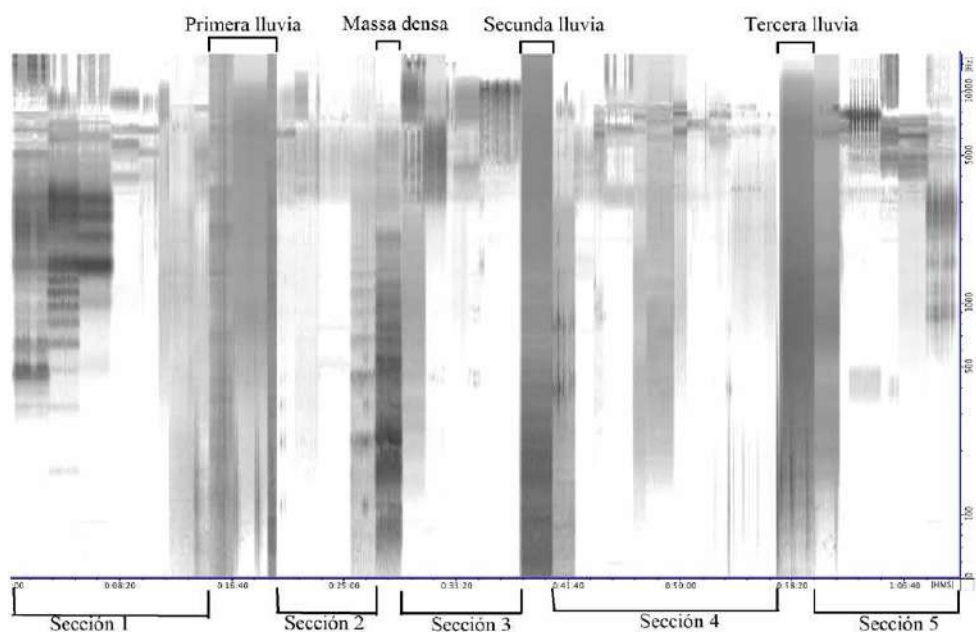


Fig. 2 (0'00''–1h10'00''): espectrograma de la obra entera, en el que se distinguen cinco «secciones».

Lluvia y secciones

Tal y como lo indica el subtítulo (*Sound Environments from a Neotropical Rain Forest*), la lluvia tiene un papel preponderante en la construcción formal de la obra¹⁰. Los momentos de lluvia intensa —en especial cuando solo hay sonidos de gotas— son momentos de una densidad particular que llenan completamente el espectro y cambian la manera en que percibimos el espacio del paisaje grabado. Esto significa que cuando dichos sonidos aparecen o desaparecen, la calidad del paisaje sonoro se modifica de manera sustancial y la escucha cambia de plano.

¹⁰ Es importante señalar que el trabajo sobre los sonidos de las *rainforest* (que podríamos traducir como «selvas tropicales lluviosas») no concierne solo a esta pieza, sino que es objeto de numerosas producciones del compositor. Podemos citar, por ejemplo: *Addy en el país de las frutas y los chunches* (1996/2003), *Tawhirimatea* (2004/2015), *Belu* (2010/2015) o incluso *Hyper-Rainforest* (2014), una instalación compuesta a partir de grabaciones sonoras realizadas entre 1990 y 2010.

Hemos identificado tres momentos en los que la lluvia desempeña este papel articulador en la forma global: una «primera lluvia» (que en realidad es más bien un primer «momento de lluvia intensa», ya que está precedida por momentos de llovizna), que comienza un poco antes del minuto 15 y dura hasta el minuto 20; una «segunda lluvia» que se produce entre los minutos 38' y 40'25"; y una «tercera lluvia», del minuto 57'20" al 59'53". Otro elemento que tiene esta función articuladora es la densa masa de insectos, acompañada de intensos bajos (que podría ser una cascada), que encontramos entre 27'15" y 29'15" (cf. Fig.2).

Las apariciones de la lluvia son representativas del modo en que López estructura la obra, un modo que es a la vez musical (morfológico, digamos) y documental. La forma obedece a las elecciones compositivas relativas a la dinámica sonora —espectral, rítmica, melódica, espacial— y a la voluntad de representar el desarrollo de un día en la estación de las lluvias (cf. López, 1998).

Lo que da consistencia a los fragmentos: niveles de densidad

La selva está construida a partir de medios sonoros complejos¹¹. Para orientarnos, nuestra escucha toma nota de las «diferencias de densidad» y de los «cambios de densidad». La impresión de densidad —en sentido global— es una resultante de la combinación de la densidad de eventos (cantidad de eventos por unidad de tiempo), de la densidad espectral (cantidad de zonas movilizadas del espectro), de la densidad espacial (sensación de ocupación del espacio sonoro), pero también de la densidad dinámica, rítmica, melódica, y de todo lo que se agrega o resta a la suma de la información sonora que el oyente puede captar.

Para analizar *La selva*, hemos decidido concentrarnos en dos grandes tipos de densidad: la densidad espectral (la ocupación del campo de frecuencias, y la intensidad con la que están ocupadas) y la densidad de líneas (complejidad contrapuntística). Gracias a la categoría de «densidad espectral» analizamos la ocupación acústica del paisaje, mientras que la densidad de líneas, nos permite estudiar la relación que tienen los sonidos entre sí. Aunque manifiestan dinámicas estructurales de calidades diferentes, hemos optado por mezclar estas dos categorías para examinar el comportamiento general de la escucha (en relación con la impresión global de densidad).

11 Para más información acerca de la definición de «medios sonoros» ver Solomos, Makis «Du son aux espace, environnement, paysage, milieu, ambiance... sonores» <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609v1/document>

	Desde densidades altas a densidades bajas
Densidad espectral	Momentos saturados / Tramas densas / Tramas difusas / Calma
Densidad de líneas	Polifonías complejas / Dúos melódicos / Melodías

Tab. 1: Cuadro de los tipos de densidades presentes en *La selva*

Densidades altas y medias

Momentos saturados

El mayor grado de densidad encontrado en *La selva* se caracteriza por su aspecto saturado: el oído no puede captar claramente todas las informaciones acústicas. Hay dos tipos de saturación en la obra: la saturación general (causada por las lluvias más intensas, que ya hemos mencionado, véase la Fig. 2) y la saturación de banda (cuando las cigarras, por ejemplo, sobrecargan con su intensidad una región específica del espectro. Véase Fig. 1).

Tramas densas y polifonías complejas

Tomaremos como ejemplo el primer fragmento (0'00"–3'00"). A pesar de que, en un primer momento, el oído percibe una masa de sonidos entremezclados, a medida que se avanza, se puede discernir diferentes capas, que ocupan alternadamente el primer plano de la audición. Primeramente, una capa rítmica compuesta por dos sonidos: un sonido grave (un evento por segundo aproximadamente, entre 200 y 500 Hz, que dura alrededor de 400 ms, con un perfil espectral evolutivo, que se desliza levemente del grave al agudo, con un *crescendo* delicado) y un sonido entre medio y agudo (alrededor de tres eventos por segundo, entre 720 y 1100 Hz, durante 100 ms, con un perfil percusivo).

En segundo lugar, una capa que nombramos «trama–batimiento», situada entre 450 y 700 Hz. Aunque es compacta, hay dos alturas que tienden a surgir: el *mi*₄ y el *fa*₄ (a veces *fa*_{#4}). De hecho, la trama se caracteriza por la repetición regular del intervalo *mi–fa*, entre tres y cuatro veces por segundo. Varios sonidos repiten este patrón en forma similar, pero con microdesplazamientos, lo que produce desfasajes y una sensación particular de batimiento.

En tercer lugar, hay una capa que nombramos «trama–hormigueo»: una masa granular compleja, situada por encima de 1500 Hz. Esta masa indiferenciada es un elemento esencial en la estructuración dinámica del fragmento (por ejemplo, empieza con la obra, luego desaparece en 39", notándose su ausencia, antes de volver a 1'25').

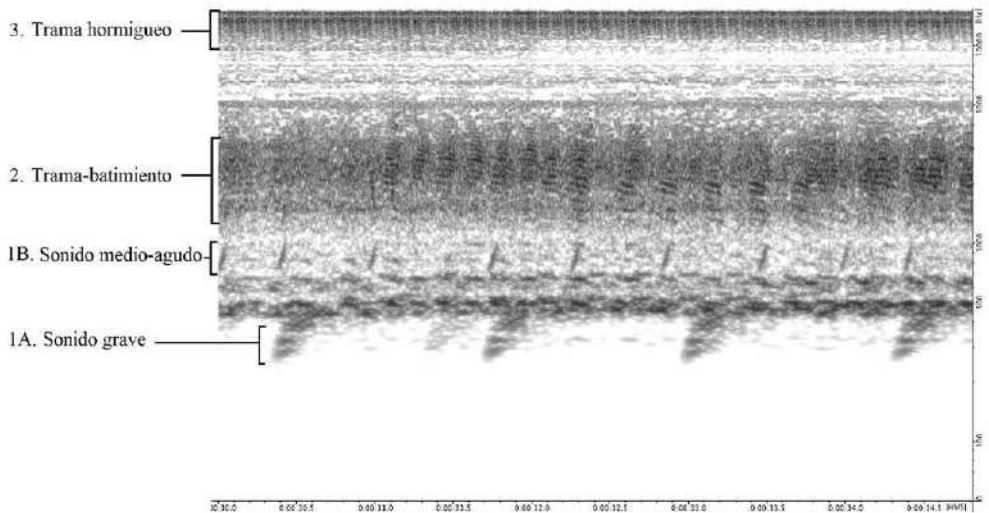


Fig. 3: 0'30''–0'35'': espectrograma que pone en evidencia las diferentes capas de la polifonía

Densidad media y baja

Dúos melódicos: mosquito (34'09''–35'09'')

A los 34'09'', de manera brusca y casi simultánea, aparecen dos mosquitos. Durante un minuto, forman un dúo que ocupa el primer plano de la percepción. Los zumbidos forman un intervalo que corresponde, de manera global, a una segunda mayor (el primer zumbido se mantiene alrededor del *fa#* y el segundo alrededor del *sol#*). Sin embargo, al escuchar con detalle, nos podemos dar cuenta de que, por ciclos cortos, las alturas fluctúan con sutileza: se crean leves olas y se oyen microvariaciones que se perpetúan. También queremos mencionar el paralelismo ocasional que se produce entre las líneas de estos dúos, y que se deben a: 1) que, en varias ocasiones, sus entradas son sincrónicas (en 34'09'' y en 34'17'', entran juntos), lo mismo que sucede con las salidas (por ejemplo, en 34'16''); 2) que sus perfiles dinámicos a veces coinciden: en particular en 34'58'', dan un salto dinámico simultáneo (una especie de *fortepiano*). Para concluir el comentario sobre este fragmento, añadiremos que a pesar de que existen paralelismos ocasionales, cada línea conserva en otros momentos su autonomía, tal es así que en 34'21'' y 34'36'', se puede escuchar

a uno de los mosquitos (el más agudo) como solista, mientras que el otro permanece silencioso¹².

Melodías (42'42" y 43'30')

Algunos sonidos de *La selva* poseen alturas precisas y es posible distinguir melodías. Entre 42'42" y 43'30", un pájaro repite el siguiente motivo melódico:



En total, este motivo se repite 9 veces, con un espacio de 5 a 6 segundos entre cada ocurrencia. Este evento, que aparece en forma regular, dura casi un minuto, lo cual, deja que la escucha «se automatic», que se espere la repetición del motivo. Esto hace que, cuando el sonido no vuelve a aparecer, el o la oyente necesite un breve lapso de tiempo de adaptación para pasar a otra cosa.

Tramas difusas y sentimiento de calma (53'47"–57'20")

Los pasajes que parecen tranquilos, en realidad son momentos cuya intensidad contrasta con la de los momentos anteriores marcados por una alta densidad. Durante estos pasajes calmos, los elementos que componen el paisaje sonoro son a la vez de baja intensidad, poco numerosos y relativamente dispersos. El fragmento que hemos elegido para ilustrarlo (53'47"–57'20") se compone de un fondo suave (una lluvia liviana), con sonidos continuos (sonidos de insectos con alturas constantes, alrededor de 3400 HZ, o *sol#6*, agrupados de tres en tres) y eventos más dispersos, que también pueden estar especialmente bien delimitados: un canto melódico de pájaros (con una melodía en torno a los 2200 HZ, o *do#6*), una especie de cacareo («*cak cak cak*», siguiendo un pulso casi regular, cercano a los 400 bpm) y, ocasionalmente, el estruendo lejano de una tormenta eléctrica.

12 Otro ejemplo de dúo se puede escuchar entre 40'24" y 42'11". Se trata de un dúo de monos aulladores (*Alouatta*), uno de los cuales emite un sonido con una altura fija y determinable (un *si bemol*), mientras que el otro produce un sonido complejo sin altura definida. Son muy expresivos, a veces suenan como quejas. Este dúo funciona, al principio, sobre la base de pregunta–respuesta, luego, gradualmente, las diferentes voces se unen para formar un sonido indiferenciado: finalmente escuchamos un solo sonido.

Observaciones finales sobre el análisis morfológico

Con el análisis musical de *La selva* hemos tomado consciencia de la dificultad de distinguir, en el momento de la escucha, entre lo que pertenece a las elecciones artísticas de López y lo que no: la musicalidad de esta pieza nace, de hecho, del encuentro entre los procesos naturales y los procesos compositivos. El artista capta, filtra, resalta, recorta, para sacar a la luz una serie de elementos acústicos y musicales. Pero nunca contradice la complejidad, la riqueza, el aspecto *confuso* de los medios sonoros en los que trabaja. Por eso, hemos tenido que utilizar herramientas de análisis adecuadas para hacer justicia al proceso de co-creación y a la dimensión inmersiva de la obra.

Representación

En el ensayo¹³ que viene con el disco (más exactamente en la sección «Esto no es *La selva*: materia del sonido versus representación»), López introduce la idea de «representación». Con ella, parece querer mostrar —para tomar distancia— la capacidad de evocar, figurar, referirse a objetos y situaciones reales, documentar el mundo a través de los sonidos grabados. El autor escribe:

En mi concepción, la esencia de la grabación de sonido no es la de documentar o representar un mundo más rico y más significativo, sino una forma de enfocar y acceder al interior del mundo de los sonidos. Cuando el nivel figurativo/relacional se enfatiza, los sonidos adquieren un restringido significado u objetivo, y este mundo interior se disipa. (López, 1998, traducimos)

Cuando López habla de «Nivel de representación de la escucha» [*representational level*], suponemos que se refiere, de cerca o de lejos, a lo que Luc Ferrari designa como anecdótico (ver Reyna, 2016), lo que Mâche (1998) y Macé (2009) denominan el potencial documental de la fonografía, o incluso, las conductas figurativas de la escucha, en palabras de Delalande (1998). Esta dimensión de la escucha por lo general está asociada a las prácticas fonográficas del paisaje sonoro. De acuerdo con autores como François-Bernard Mâche, o Pierre-Yves Macé, podemos decir que estas prácticas, al igual que la fotografía o las grabaciones en video, se caracterizan por el hecho de que la relación con el referente es central: cuando escuchamos un *field recording*,

13 La denominación «ensayo» corresponde a López. Ver nota al pie 6.

tenemos la certeza de que lo que estamos escuchando ocurrió en un lugar y en un momento dado en el mundo real.

Sin embargo, la caracterización de este tipo de escucha como «representativa» puede ser problemática. De hecho, la cuestión de la representación se presta a debate y tiene muchos significados según las disciplinas que la aborden. Por ejemplo, una cuestión importante es si el tema de la representación supera o no al de la figuración. Cabe cuestionarse que, aunque la escucha pueda prescindir de las «imágenes» que el sonido puede evocar, sigue necesitando «tomar forma» en nuestra sensibilidad —que, a su vez, se compone de referencias a experiencias anteriores y a sentimientos— lo que da lugar a la representación. Pero cerremos aquí la discusión, ya que no forma parte de los objetivos de este artículo. Digamos tan solo que, dado que en López queda claro que la idea de representación va acompañada sistemáticamente de los calificativos «documental» o «referencial», nos parece más sencillo —a pesar de las limitaciones de dicha concepción— utilizarla en este sentido.

Como vimos anteriormente, el compositor busca trascender esta dimensión representativo–referencial para acceder a la escucha del sonido como tal. Este llamamiento a la «escucha profunda», a la puesta entre paréntesis del nivel referencial de la escucha, lleva al oyente a salir de sí mismo, a dejar los automatismos que obstruyen su percepción y a proyectarse en el sonido¹⁴. Al adoptar dicha posición, que podríamos caracterizar como radical, López desea despertar una dinámica creativa, para que exploremos a través de la escucha la diversidad de la realidad. En ese sentido, como indica Solomos (2019), confrontándonos a la extrañeza del mundo podemos acceder al potencial sublime de la escucha (Solomos, 2019:2)¹⁵.

Hay varias razones que justifican la postura de López. A continuación, enumeraremos algunas. En primer lugar, es importante saber que dicha sensibilidad no es espontánea, sino que debe ser entrenada y trabajada. De ahí la importancia de su propuesta de escucha¹⁶, así como de sus decisiones compositivas. En segundo lugar, el compositor propone una crítica a la ex-

14 Para López, se trata de superar la «voluntad de reconocimiento», de contentarnos y de limitarnos a lo que ya conocemos (que en definitiva esconde un miedo a lo desconocido, al otro), para explorar el mundo en su diversidad. Al respecto, propone que no se tome el micrófono como una herramienta de captura de imágenes del mundo sino como una herramienta para explorar, es decir, se trata de una herramienta de «penetración ontológica», según afirma en *Hyper Rainforest*, <https://www.youtube.com/watch?v=Uli9cCoRyUc>.

15 Sobre el tema de las dinámicas autistas que lleva a las personas a crear un mundo a su imagen y semejanza, ver Crawford, 2015.

16 No es un pensamiento que pertenezca exclusivamente al compositor español, sino que lo heredó, en particular, de las reflexiones desarrolladas por aquellos y aquellas que realizan y teorizan sobre la música concreta.

cesiva carrera por la alta resolución. López establece un paralelismo entre el aumento incesante de la cantidad de píxeles en las imágenes¹⁷ y el hecho de que, paradójicamente, va acompañado de un distanciamiento del mundo real. En tercer lugar, el interés creciente por las reflexiones y prácticas en torno al paisaje sonoro, que, según Cox, López critica porque «Descuida la materia sónica en su enfoque ecológico sobre la relación entre el sonido y el lugar, la salud y la comunicación» (Cox, 2001:43, traducimos).

Aquí buscamos completar, en parte, dicho enfoque. Nos gustaría proponer que esta escucha «profunda» sea considerada como parte de una dinámica más amplia, en la que los flujos de representación también hacen sentido. Desde nuestro punto de vista, no hay incompatibilidad entre la «vida interior de los sonidos» y la representación. Creemos, de hecho, que la representación es ineludible en la realidad estética de la obra. El proceso se da entonces en forma de cohabitación entre una escucha morfológica y una escucha que se deja llevar por las representaciones. Y, como veremos más adelante, es a través de la interacción entre dichas escuchas que las mismas se enriquecen mutuamente. En esta perspectiva, es necesario aclarar que la propuesta de López se vuelve necesaria, ya que acercarse a las realidades morfológicas del sonido (lo que el compositor llama «escucha profunda») es una condición para poner en un diálogo fructífero, en términos ecológicos, estas escuchas. López da, así, un primer paso que creemos puede ser complementado. Efectivamente, pensamos que la propuesta de López es interesante porque nos permite dinamizar nuestra estructura representativa, producir juego y libertad en nuestras formas de aprehender *La selva*. Se trata de experimentar nuevas formas de representar el mundo y de vincular afectos y representaciones, lo que precisamente es posible gracias, en especial, a la escucha del sonido como tal. Volveremos sobre dichas ideas más adelante.

La representación como construcción colectiva

Si durante el primer capítulo nos centramos en comprender la dimensión morfológica de la pieza, aquí nos centraremos en los mecanismos de representación que inicia a pesar de todo. Durante cada una de nuestras experiencias, tendemos a movilizar los patrones sensibles que hemos construido durante nuestras experiencias pasadas (especialmente durante la infancia, de donde provienen los elementos más significativos de nuestra imaginación. Ver Turnell, 1997). En este caso, en nuestros casos personales, notamos que ciertos tipos de

17 Ver <https://www.youtube.com/watch?v=Uli9cCoRyUc&t=1471s>

referencias culturales (justamente asimilados durante nuestra juventud) eran comunes: las discusiones en torno a las representaciones inducidas por *La selva* nos llevaron a discutir los cuentos, álbumes infantiles, dibujos animados, videojuegos, etc., que nos han marcado y cuyas huellas (imágenes, atmósferas, sueños) son despertadas por la obra¹⁸. En los momentos en que dejamos que nuestra imaginación nos proyecte hacia los espacios de la selva tropical, se mezclan elementos de la cultura común con recuerdos y emociones específicas, ubicadas dentro de paisajes similares (ficticios o reales).

En otras palabras, con cada escucha hay *producción* de imaginario, donde se cruzan experiencias individuales y representaciones compartidas: el sujeto singular siempre se asocia —se proyecta— en lo común para producir memoria y representación. Es decir, que lo social también está dentro de nosotros. Esto nos indica la importancia de la cultura compartida en la construcción de nuestras identidades, en lo que tienen de más íntimo (nuestras representaciones del mundo, nuestros deseos) y revela la importancia de cuidar dicha esfera común, y de participar en su construcción y movilización, siguiendo la lógica de la atención al otro y el compartir (nuestras sensibilidades, nuestras historias vividas). Buscamos hablar, entonces, en términos de atención al mundo y respeto a la singularidad, en lugar de lógicas de capitalización, jerarquía, dominación, estandarización...

Ejemplos de representaciones comunes de la selva subtropical

A partir de textos provenientes de disciplinas y de horizontes variados¹⁹ y tras numerosas discusiones con personas de perfiles y culturas diferentes, hemos

18 También nos dimos cuenta de que, a pesar de la distancia de nuestros mundos sociales, algunas referencias culturales destacadas eran idénticas: la caricatura *El libro de la selva* (adaptada para la pantalla por Walt Disney, 1967), varias películas de la saga de *Indiana Jones* (realizada por Steven Spielberg, en 1981 y 1984 para el primero), o el videojuego *Donkey Kong*, de 1981. Dichas coincidencias exactas revelan, al pasar, el poder de la cultura globalizada.

19 Aymará de Llano (2012), La selva como imaginario mítico y utópico, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n°75, p. 381–396; Bachelard, Gaston (1957) *La poétique de l'espace*; González Frías, Federico (2013), «Bosque–Selva», Aridification de símbolos y temas misteriosos, <https://www.diccionariodesimbolos.com/bosque-selva.htm>; Legros Chapuis (2016), «La forêt disparue (ou pas)», *La revue des ressources*, <https://www.larevue-desressources.org/la-foret-disparue-ou-pas,2919.html>; Meunier, Christophe, «La forêt dans les albums pour enfants», *Les territoires de l'album. L'espace dans les livres pour enfants*, 2012, en línea, consultado el 2 de junio de 2020, https://lta.hypotheses.org/269#_ftn17; Ordóñez Díaz, Leonardo, La selva contada por los narradores: ecología política en nove-

identificado una cierta cantidad de representaciones recurrentes de la selva subtropical, que podemos calificar como ampliamente compartidas, y con las que *La selva* puede conectarnos. Esto nos ha llevado a delimitar seis tipos principales de imaginarios, en los que la selva se presenta:

1) Como un lugar cálido y húmedo donde la naturaleza es abundante, exuberante. Reino de lo orgánico, en donde las plantas y los animales viven en número infinito, en una organización milimétrica cuya continuidad atraviesa tantas escalas diferentes que permite la existencia de infinitas variaciones. Una gran cantidad de información sensorial (olores, colores, sonidos, etc.) llega a quien la visita.

2) Como un lugar donde la naturaleza muestra su cara dolorosa, incluso monstruosa. Los peligros son innumerables (bestias poderosas, plantas e insectos venenosos, etc.), y la supervivencia es una hazaña. También es un lugar de locura, un laberinto vegetal que refleja nuestra *psiquis*, y donde los que se pierden están condenados.

3) Como un lugar ancestral e inviolable, testigo de los «primeros tiempos del mundo». Su dimensión original tiene relación con la anterioridad y con la resistencia a la civilización y a los mundos urbanos. Un lugar oculto, libre, un lugar de soledad humana, un mundo desconocido que nos fascina, y que despierta (una y otra vez) deseos de conquista y de miedos.

4) Como lugar sobrenatural, mágico, propicio a la revelación de otros niveles de existencia, a la reconexión con lo esencial u origen de la vida, al equilibrio, a la purificación o al renacimiento; como lugar de un viaje iniciático, de una transformación, que pone a prueba las facultades y la condición humana.

5) Como lugar frágil, amenazado por la deforestación masiva.

6) Como escenario de una trágica confrontación entre las prácticas de colonización europeas y las cosmovisiones de los pueblos nativos.

Las escenas en las que uno se imagina en la selva pueden surgir una tras otra y asociarse durante la escucha. A veces, incluso, una lleva a la otra, en cascada.

las y cuentos hispanoamericanos de la selva (1905–2015), tesis de doctorado, universidad de Montréal, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18455>; Pizarro, Ana, «Imaginario y discurso: la Amazonía», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 31, N.º. 61 (2005), pp. 59–74, en línea, consultado el 8 de mayo de 2020, <https://www.jstor.org/stable/25070260>; TheForestDarkComProject (auteur.es anonyme.s), «The Forest Dark As Archetype», theforestdark.com, 2014, en línea, consultado el 10 de junio de 2020, <https://www.theforestdark.com/wordpress/the-forest-dark-as-archetype/>; Wilde, Guillermo «Imaginarios contrapuestos de la selva misionera. una exploración por el relato oficial y las representaciones indígenas sobre el ambiente», *Gestión ambiental y conflicto social en América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, 2008.

Memoria y cuerpo: representación a través de la vivencia particular

En nuestra vocación por escuchar la obra siguiendo la consigna de «escucha profunda» de López, un momento clave ocurrió y dificultó particularmente dichos esfuerzos. En ese sentido, en 20'13", luego de la primera lluvia que articula la primera y la segunda sección, aparece el sonido de una mosca. Al aparecer dicho sonido experimentamos una sensación perturbadora, un destello de exasperación. A veces la perturbación dura y la tranquilidad de la escucha se ve, entonces, agredida de forma duradera, persistiendo hasta que la mosca se retira de nuestro medio sonoro, o hasta que nuestro cuerpo entiende que el insecto no está realmente allí. Este ejemplo nos muestra que la representación y la sensación interactúan. De hecho, en términos de experiencia corporal, no todos los sonidos son iguales: algunos producen efectos particulares (reacciones, reflejos). El deseo de centrar nuestra escucha en la dimensión morfológica nunca se consigue del todo: al menos en forma inmediata, no logra destruir las sensaciones (incómodas) que provoca la mosca grabada.

Si definimos la memoria, a la manera de la cognición encarnada (*embodied cognition*), como «un sistema que se modifica a sí mismo durante nuestras experiencias sensorio–motrices y que es capaz de reproducir (simular o recrear) los estados cognitivos correspondientes a dichas experiencias» (Versace, 2020), esto supone que nuestra existencia cognitiva (el conjunto de procesos a través de los cuales hacemos surgir mundos y significados) «emerge en el momento presente a partir de la recreación o de la simulación sensorio–motriz de estados anteriores» (*idem*). El sentido que le damos al mundo cuando escuchamos mosquitos, como los que aparecen en la obra en 34'10", es el de una lucha antipicadura, anticomesón, incluso antienfermedad y, en definitiva, antisufrimiento.

El sonido del mosquito actúa, por ende, como una alerta: por medio de la memoria²⁰, que conecta la experiencia actual (durante la cual, la escucha se enfrenta a una señal sonora idéntica a la de un mosquito presente) a una configuración defensiva del organismo. En el cuerpo se concretiza un vínculo entre el zumbido y la picazón que lo pone en movimiento. Hay una consciencia del cuerpo en la que el mosquito está presente.

20 Esta memoria puede proceder de nuestra propia historia personal, de la historia de nuestra familia, de nuestro grupo social o de nuestra especie. Podríamos hablar entonces de memoria de especie: como especie, habríamos aprendido a desconfiar de los mosquitos, a localizarlos en el espacio y a aplastarlos sin pensarlo...

Esto nos dice mucho sobre la dinámica que se produce al escuchar *La selva*. A pesar del efecto distanciador de los dispositivos de escritura, transporte y reproducción de la señal sonora, solo a medida que avanzamos, una vez que tomamos conciencia de la ausencia de riesgo inmediato, podemos escuchar (y no todos pueden) el sonido del mosquito en el modo de la «contemplación musical». Un mecanismo similar se produce en el momento de la lluvia. Como el mosquito, el sonido de las gotas moviliza una experiencia condensada en el momento de la escucha. Pero a diferencia del sonido del mosquito, las gotas sumergen nuestra sensorialidad (y nuestra imaginación) en una dinámica global del paisaje. Es uno de los fenómenos atmosféricos a través de los cuales el mundo nos toca, *literalmente*. Hay otras diferencias entre los sonidos de los mosquitos y los de la lluvia: la lluvia puede asociarse positivamente, puede reconfortarnos, puede arrullarnos; la lluvia se manifiesta en forma de texturas y no como una superposición de sonidos aislados. A la inversa, al igual que la grabación puede permitirnos escuchar a los mosquitos en modo contemplativo (ver 1.2.2.), escuchar una grabación de la lluvia nos permite disfrutarla sin mojarnos.

Ecologías

El motivo de nuestro análisis, además del de aportar elementos de comprensión musicológica para *La selva* y las escuchas que despliega, responde a una inquietud ecológica, entendiendo ecología como una reflexión (teórica y práctica, racional y emocional) sobre las relaciones que existen entre nosotros y el espacio-tiempo que habitamos (el mundo, la comunidad, el cuerpo, la *psique*).

Las reflexiones globales sobre los vínculos entre sonido, música y ecología no son nuevas²¹. Entre las diferentes formas de abordar el tema, proponemos una lectura que, siguiendo a investigadores como Roberto Barbanti, Makis Solomos o Carmen Pardo Salgado, incluya los problemas sociales y los mecanismos de subjetivación. Por eso, proponemos considerar la ecología en sus múltiples dimensiones. Desde este punto de vista, el reto de la ecología es aprender a habitar el mundo (lo que incluye habitarnos a nosotros mismos,

21 El pensamiento ecológico en el campo de la musicología tomó cuerpo académico a principios de los años setenta en la Universidad Simon Fraser, de Vancouver. Investigadores y compositores como Murray Schaffer, Barry Truax y Hildegard Westerkamp desarrollaron la noción de «ecología acústica». Aunque este pensamiento fue desarrollado por compositores, es una reflexión sobre el sonido y el paisaje sonoro en el sentido más amplio, no solo sobre la música.

nuestros cuerpos, nuestras psiquis y habitar lo común) de forma *consciente y significativa*. Puesto que se trata de producir una conciencia y una sensibilidad con respecto a lo que nos rodea, nos engloba y nos constituye, el trabajo artístico de los sonidos y la escucha (música y artes sonoras) puede desempeñar un papel fundamental en este sentido.

En los capítulos anteriores, hemos visto que *La selva* permite escuchas múltiples: corresponde tanto a la forma perceptiva en la que nos aparecen los sonidos (su morfología) como a las representaciones de la selva (que son tanto una cuestión de construcción común como de historia individual). En esta sección, nos gustaría abordar la dimensión ecológica de cada una de estas escuchas, e insistir en la importancia de hacerlas converger.

Escucha morfológica y ecología

Algunos autores ya han teorizado sobre el vínculo entre escucha morfológica y ecología. En especial, Makis Solomos, en su artículo «*A Phenomenological Experience of Sound. Notes on Francisco López*», explica que atravesar la «dimensión estrictamente sonora», a través de una voluntad de «poner entre paréntesis» el significado, la referencia y las asociaciones, nos permite tejer nuevas conexiones, o reconfigurar las existentes, para «redescubrir el mundo» (Solomos, 2016). De hecho, caracterizar los sonidos que oímos es detallar los fenómenos sonoros, observar la forma en que se nos presentan, y profundizar así en el conocimiento de la relación que tenemos con el mundo de los hechos acústicos.

El autor añade que, en López, el trabajo morfológico no se limita a «objetos sonoros» (aislados), sino que también incluye «medios sonoros». Y es cierto que con *La selva* nuestra escucha abarca el sonido como una «red de relaciones acústicas»: incluye las interrelaciones entre los sonidos, el espacio, el cuerpo, etc. El oyente se enfrenta a un conjunto complejo —en el que no es posible ni tiene sentido aprehender los sonidos por separado— en el que acaba sumergiéndose, sintiéndose inmerso²².

Por último, pensamos que esta búsqueda morfológica hace que los oyentes despierten y activen su conciencia sonora (su curiosidad, su asombro, su placer estético y, más ampliamente, su atención). Esto es así ya que la selección de los medios sonoros particularmente ricos en morfología, así como las elecciones

22 En este sentido, la morfología en López, que se integra perfectamente en el pensamiento del medio sonoro del que habla Solomos, está bastante alejada de la de Schaeffer, que se centra en la cuestión del objeto sonoro.

relativas a la grabación y el montaje del sonido, fomentan una dinámica de este tipo: al abrirse a mundos perceptivos complejos, conducen la escucha a estados particulares y transforman nuestra sensibilidad y nuestro compromiso (sensible) con lo real²³.

En otras palabras, en el caso de *La selva*, la grabación y el trabajo en el estudio con el sonido (sobre la textura, la estratificación, la articulación, la saturación de la información acústica o la espacialización), hacen radicalizar el contenido sonoro para producir una experiencia psicoacústica particular. Posibilita que el oyente experimente, por así decirlo, las estructuras de su propia percepción (se ve inmerso y afectado, a través de la escucha, por el espacio y el tiempo intrínsecos del sonido). A partir de esta concientización e inmersión en la dimensión estrictamente sonora, se pueden tejer nuevos vínculos y compromisos con respecto a lo que nos rodea.

Representación y ecología

Consideramos que también existe una dimensión ecológica en la escucha representativa. De hecho, el acceso al mundo a través de los fenómenos sonoros va a la par de la forma en que asimilamos el mundo, dejando que influya en nuestras estructuras internas. Esta asimilación no es solo un reconocimiento, y los recuerdos no son parásitos de una experiencia supuestamente pura del sonido. Por el contrario, son puertas de entrada a nuestro *hinterlands* (Norman, 2012), es decir, a nuestro «mundo interno», a lo que nos constituye en profundidad. Lugares, emociones, afectos, paisajes, recuerdos... constituyen conjuntos complejos que se manifiestan de manera intermitente y que pueden volver a emerger en el presente de la experiencia, a través de la escucha. Dejar que emerjan es dejar que el yo se envíe señales a sí mismo, es darse la posibilidad de acceder a esos territorios: podemos entender cosas de nosotros mismos si damos cabida a la interpretación de nuestras evocaciones. Estas resonancias históricas desencadenadas por los sonidos, reavivando aglomerados de vivencias, nos modifican. Es a partir de ellas, entre otras cosas, que nos construimos como sujetos (individuales y colectivos), y que definimos nuestra

23 Por ejemplo, al habituar a los oyentes a la escucha morfológica, es posible sacar de la indiferencia los sonidos cotidianos. En palabras de Smith: «El oído entrenado no tarda en empezar a oír la estructura en los sonidos aleatorios de la vida cotidiana, inyectando utilidad a los objetos y acontecimientos (en el sentido de curiosidad), que normalmente son considerados como banales, ya sea el ruido de una lavadora o el chirrido de un tren. Para algunos, este cambio de perspectiva modifica su relación con el mundo que los rodea.» (Smith, 2016).

relación con lo que nos rodea, nos engloba y nos constituye. Esta relación con la experiencia vivida es estructurante en nuestra forma de habitar el mundo, de orientar nuestra sensibilidad y de actuar en él.

En ese sentido, Norman escribe:

Ahora tiendo a pensar que los compositores no solo se beneficiarían dándole más valor tanto su propia interpretación subjetiva como a la de sus oyentes, sino que también tienen el «deber moral» de abordar la interpretación subjetiva de vez en cuando. Y por interpretación subjetiva no me refiero simplemente a los significados asociativos inmediatos (y, por lo tanto, constituidos por la experiencia) que un oyente aporta a los sonidos, sino a la rico mundo interior de la historia personal que se extiende y ramifica mucho más allá de esta». (Norman, 2012:117. Traducimos)

La crítica a la carrera por la alta resolución a la que López se refiere (ver 2. Representación), que da lugar a sus instrucciones de escucha, es necesaria hoy en día. Sin embargo, las dimensiones representativa o documental de la escucha no se reducen a esta búsqueda de fidelidad (también se refieren a las proyecciones en el imaginario, en las historias singulares y compartidas), y nos parecen fundamentales para considerar plenamente la escucha y su significado ecológico. En ese sentido, como hablamos previamente, es importante recalcar que la consigna de «escucha profunda» de López es fundamental en el proceso que queremos describir y defender. El paso por la dimensión morfológica da consistencia a la escucha representativa. Como señala López, centrarse únicamente en el contenido representativo de los sonidos disuelve su «mundo interno» (López, 1998). En definitiva, *las instrucciones de López dan lugar a un proceso más complejo, en el que las representaciones también pueden tener sentido, porque intensifican la experiencia estética*. Nuestro propósito no es refutar el pensamiento de López sino complementarlo.

Por otra parte, puede ser peligroso subestimar el peso simbólico de las representaciones de *La selva*: es correr el riesgo de olvidar —o incluso ignorar— la historia social que abarca. Sobre todo, en nuestro caso, es el peligro de pecar por omisión y, al fin y al cabo, tal vez sin saberlo, de «sucumbir al poderoso influjo de los imaginarios que la civilización ha proyectado durante siglos sobre la realidad selvática y que todavía hoy sirven como motor secreto de la empresa colonizadora.» (Díaz, 2016:26–27)²⁴.

24 Hemos decidido presentar esta reflexión sobre el vínculo entre la dimensión imaginaria y la colonización, porque la escucha representativa (y su dimensión ecológica) están rela-

La selva, al ofrecernos sonidos y paisajes sonoros que reactivan fragmentos de nuestra experiencia vivida, estimulan el modo en que procedemos cuando construimos nuestra experiencia del presente, remitiendo a imágenes, sensaciones e ideas derivadas de la síntesis de experiencias colectivas e individuales. Los sonidos de la lluvia, de los mosquitos y, en general, el complejo murmullo de la *vida selvática* que compone la obra, *también* nos permiten proyectar y profundizar en nuestra relación con el mundo, en cómo nos constituye y cómo formamos parte de él.

Lectura ecosófica de las dinámicas de escucha de *La selva*

Estas observaciones sobre el funcionamiento de la escucha provocada por *La selva* pueden conducirnos a la idea de «ecosofía», tal y como la desarrolla Félix Guattari (1989). Esto corresponde a la articulación interdependiente de las ecologías ambiental, social y mental. *La salud del mundo* (que incumbe a la ecología ambiental) depende tanto de la calidad de nuestras formas de vivir socialmente como de nuestras formas de concebir lo que nos rodea (porque de ello dependen las decisiones que tomamos, individual y colectivamente); *la salud de nuestras sociedades* (que incumbe a la ecología social) depende de la calidad de las relaciones que las estructuran mayoritariamente²⁵; *nuestra propia salud* (que corresponde a la ecología del sujeto), depende de la calidad de las relaciones que mantenemos con nosotros mismos, con los otros y con los lugares que habitamos. Un pensamiento ecosófico de la escucha corresponde, entonces, al desarrollo de una escucha en la que, a través del sonido, se establecen, se reconfiguran, se refuerzan y, sobre todo, se combinan nuestros vínculos con el entorno, nuestros vínculos con los demás y con nosotros mismos.

El trabajo que hemos realizado sobre *La selva* nos ha llevado a distinguir distintos comportamientos de escucha, que proponemos asociar con diferentes ecologías:

1) La escucha morfológica, que según nuestro parecer, resuena con la ecología ambiental. Esta escucha desarrolla nuestra relación con los fenómenos y entornos ambientales a través de la «forma de los sonidos», o, para ser más exactos, de la «forma que adoptan los sonidos en nuestra percepción» (Ver 3.1.). Constituye un puente entre nuestra percepción (interior) y nuestro mundo

cionadas con la micropolítica (es decir, la manera en cómo están vinculados los mundos subjetivos con lo histórico-político).

25 Puede tratarse de relaciones de dominación, de entreayuda, de cuidado...

circundante (exterior); la voluntad de ir hacia la «forma de los sonidos» es una voluntad de abrirse al mundo.

2) La dimensión común de la escucha representativa, que, según nuestro parecer, resuena con la ecología social. En este caso, la escucha corresponde con la construcción colectiva de nuestras relaciones con la realidad: como productos generados culturalmente, las representaciones nos permiten proyectarnos en lo común, es decir, experimentar la conmensurabilidad y la posibilidad de una analogía de las experiencias vividas (ver 2.1. y 2.2). Esto es profundamente ecológico, en el sentido de la ecología social, animándonos a sentir²⁶ el valor ético (existencial) del Otro en el mismo nivel que el nuestro.

3) La parte singular de la escucha representativa, que según nuestro parecer resuena con la ecología mental: el trabajo sobre la memoria, desencadenado por la obra, es central cuando se trata de producción de subjetividad (ver 2.3.). Reactivamos nuestras experiencias del mundo y, al hacerlo, damos forma a nuestra relación con nosotros mismos. ¿Y no es acaso esta relación con uno mismo lo que constituye la base de la realidad psíquica del ser humano?

En lo que respecta a la relación entre la escucha morfológica y la escucha representativa (con sus dimensiones común y singular), queremos añadir que confluyen, al igual que las tres ecologías (y que Guattari llama «convergencia ecosófica»). Si para analizarlas las distinguimos, no debemos olvidar que, en el espacio–tiempo del sonido, se entrecruzan e influyen mutuamente. Para detallar esta convergencia entre las escuchas, nos gustaría añadir los siguientes detalles:

1) No son exclusivas. Los distintos comportamientos de escucha coexisten en la obra. En el nivel consciente, la percepción parece funcionar en forma alternada: el oyente pasa de un polo de escucha al otro.

2) Son reversibles. El mismo sonido puede ser escuchado de dos maneras: representativa y morfológicamente.

3) Se enriquecen mutuamente, en su dinámica, entre los pasajes sucesivos entre un comportamiento de escucha a otro. Por ejemplo, haber escuchado la riqueza formal del sonido de la mosca, en donde la representación lo bloqueaba, era ampliar la escucha. A partir de entonces, el «sonido de la mosca» también estará vinculado a una riqueza morfológica: las moscas del mundo que lleguen tendrán un significado más complejo, potenciado por la obra. Por otro lado, dejarse llevar por un recuerdo, que se desencadenó mientras estábamos concentrados en la morfológica, también puede ampliar la escucha. Esta configuración formal puede incorporarse a nuestra memoria y asociarse a afectos y emociones.

²⁶ Se trata quizá más que de saber, o cuestionar, de sentir.

Volver a las representaciones tras una escucha morfológica, o viceversa, conduce a una ampliación de la escucha: se generan nuevas asociaciones y aperturas formales y experienciales. En ese sentido, desarrollar una sensibilidad dinámica y extendida también es desarrollar una sensibilidad ecosófica.

Referencias bibliográficas

- CHION, Michel (1983).** *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA et Buchet/Chastel.
- COX, Christoph (2001).** Abstract Concrete: Francisco López and the Ontology of Sound, *Cabinet*, n°2, en ligne, consulté le 10 mai 2021, <http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Lopez.Cabinet.pdf>
- CRAWFORD, Matthew, B. (2015),** *Contact. Pourquoi nous avons perdu le monde, et comment le retrouver*, Paris, La Découverte.
- DELALANDE, François (1998).** Analysis and Reception Behaviours: Sommeil by Pierre Henry, *Journal of New Music Research*, vol. 27, n°1–2.
- GUATTARI Félix (1989).** *Les trois écologies*, Paris, France, Éditions Galilée.
- JUNG, Carl Gustav (1953/2014).** *Psychology and alchemy*, vol.12, seconde édition, traduit par R.F.C. Hull, 1995, Routledge, New–York.
- KALTENECKER, Martin (2013).** De l'art radiophonique au paysage sonore, *Théories de la composition musicale au xxe siècle*, Lyon, Symétrie.
- KIM–COHEN, Seth (2009).** *In the Blink of an Ear. Toward a non–cochlear Sonic art*, New York, Continuum.
- LÓPEZ, Francisco (1998).** Environmental sound matter, *Liner notes of the CD La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest*, publié par V2, the Netherlands.
- (2000). Interview, *Musique Machine Magazine*, questions posées par Russell Cuzner, en ligne, consulté le 20 mars 2020, http://www.franciscolopez.net/int_musiquemachine.html
- (2018). Entretien, *hyper rainforest*, en ligne, consulté le 27 juillet 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Uli9cCoRyUc&t=1471s>
- MACÉ, Pierre–Yves (2009).** *Phonographies documentaires: étude du document sonore dans la musique depuis les débuts de la phonographie*, thèse de doctorat, sous la direction de Christian Corre, université Paris VIII.
- MÂCHE, François Bernard (1998).** *Entre l'observatoire et l'atelier*, Paris, Editions Kimé.
- NADRIGNY, Pauline (2010).** Paysage sonore et pratiques de *field recording*, Journées d'études *There is no such thing as nature! : Redéfinition et devenir de l'idée de nature dans l'art contemporain*, Université Paris 1 Panthéon–Sorbonne, INHA, HiCSA.
- NORMAN, Katharine (2010).** Conkers (Listening out for Organised Experience), *Organized Sound*, vol. 15, no 2.
- (2012). «Listening together, making place», *Organised Sound*, vol.17, special issue 03, p.257–265.
- ORDÓÑEZ DÍAZ, Leonardo (2016).** *La selva contada por los narradores: ecología política en novelas y cuentos hispanoamericanos de la selva (1905–2015)*, thèse de doctorat, sous la direction de Juan Carlos Godenzi, université de Montréal.

- PARDO SALGADO (2016).** Une musique pour habiter le monde, *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, Paris, Éditions l'Harmattan, en ligne, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01789703/document>
- REYNA, Alejandro (2016).** *La construction de l'hétérogène dans la musique de Luc Ferrari: lieu, récit et expériences : analyses d'Hétérozygote, Far-West News et Chantal, ou le portrait d'une villageoise*, thèse de doctorat en musicologie, sous la direction de Giordano Ferrari et de Makis Solomos, Université Paris VIII.
- ROSA, Hartmut (2018).** *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, traduit de l'Allemand par Sacha Zilberfarb avec la collaboration de Sarah Raquillet, Paris, La Découverte, 2018.
- SCHAFER, Murray (1977).** *The tuning of the world*, New York, A.A. Knopf.
- SCHAEFFER, Pierre (1966).** *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris, France, Editions du Seuil.
- SMITH, Mark (2016).** Field recording: The practice and its possibilities, *RA*, en ligne, consulté le 13 mai 2021, <https://ra.co/features/2709>
- SOLOMOS, Makis (2017).** «Du son aux espace, environnement, paysage, milieu, ambiance... sonores» <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609v1/document>
- (2019). A phenomenological experience of sound. Notes on Francisco López , *Contemporary Music Review*, vol. 38 n°1–2.
- THORESEN, Lasse (2016).** L'analyse perceptive des formes émergentes. Une approche gestaltiste de l'analyse musicale en MARTY (ed.) *Musiques électroacoustiques / Analyses ↔ Écoutes*. Paris: Delatour.
- TURNEL, André (1997).** Mémoire de l'enfance et construction de soi, *Journal Sociologie et sociétés*, vol. 29, n°2, p. 49–64, <https://www.erudit.org/en/journals/socsoc/1900-v1-n1-socsoc79/001809ar/abstract/>
- VERSACE, Rémy (2020).** Mémoire et cognition incarnée : comment le sens du monde se construit-il dans nos interactions avec l'environnement ?, appel à contributions pour la revue *Intellectica*, n°74, en ligne, consulté le 01 août 2020, <https://intellectica.org/fr/numeros/memoire-et-cognition-incarnee-comment-le-sens-du-monde-se-construit-il-dans-nos-interactions-avec-l>
- VERSACE Rémy, BROUILLET Denis, VALLET Guillaume (2018).** *Cognition incarnée*, Mardaga, Bruxelles.

El *field recording* como ensayo¹

Gustavo Celedón Bórquez

Universidad de Valparaíso, Chile

Resumen

El presente escrito piensa el *field recording* como un gesto activo. De manera diferente al objeto sonoro, para el cual hay una separación de las fuentes y una suspensión de la realidad inmediata, el *field recording* sí se desprende de mundos representados, pero no de la materialidad de los lugares, de la materialidad como tal, reproduciendo siempre una experiencia de escucha que no se limita simplemente al reconocimiento de estos lugares, sino que se extiende a la re–instalación de una situación de escucha, a la transportación de los lugares, de la materia, incluso a través de la mediación de un disco o de cualquier aparato reproductor. Lo importante es, por lo tanto, la escucha y solo luego, aunque de manera no necesaria, la información y la identificación con tal o cual imagen del repertorio abundante de representaciones que constituyen la vida moderna. A través de una reflexión constante, se transita por obras históricas importantes y por el ejemplo de una obra llamada *Duración*, realizada durante la revuelta chilena del 2019 y 2020.

/ Palabras clave: *field recording* - escritura - subjetividad - escucha - representación

Abstract

The present work thinks the *field recording* as an active gesture. In a different way from the sound object, for which there is a separation of sources and a suspension of immediate reality, *field recording* does detach itself from represented worlds, but not from the materiality of places, from materiality as such, reproducing always a listening experience that is not limited simply to the recognition of these places, but extends to the re–installation of a listening situation, to the transportation of places, of matter, even through the mediation of a disc or any reproductive device. The important thing is, therefore, listening and only then, although not necessarily, the information and identification with this or that image of the abundant repertoire of representations that constitute modern life. Through constant reflection, one goes through important historical works and the example of a work called *Duración*, carried out during the Chilean revolt of 2019 and 2020.

/ Keywords: *field recording* - writing - subjectivity - listening - representation

1 El presente escrito se inscribe en el Fondecyt Regular 1190781 y el Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso.

Cuestiones preliminares

El presente escrito tiene cuatro ejes fundamentales sobre los cuales se insistirá constantemente: *escucha, registro, escritura y subjetividad*. El conflicto o la tensión que se propondrá se sitúa entre el *objeto sonoro*, tal como ha sido pensado y utilizado en el vocabulario musical y coloquial, y el problema de la subjetividad que se abre en nuestros tiempos y que se manifiesta también en las cuestiones de la escucha.

El contexto corresponde al lugar de una subjetividad moderna que hoy se diluye, por diversas razones. Una de ellas es el presente digital, la automatización o la algoritmización de la representación que absorbe y separa, como un objeto relacional, todos los procesos representativos hasta ahora referidos siempre a la mente y al sentir humanos. Lo que para la modernidad eran procesos de asociación y representación contruidos por el humano a través de su propia humanidad en progreso, hoy se traspasa a mecanismos que organizan y comprenden la realidad con independencia de estos procesos humanos. De alguna manera, eso es lo que sucede y está en juego. Más que representar, hoy observamos —y escuchamos— la representación.

Ahora bien, esto último no refiere a un ejercicio analítico. Por ejemplo, Michel Foucault (2002:25), en su célebre análisis de *Las Meninas* de Velásquez, observa cómo la representación clásica es representada, en el cuadro. Sin embargo, hoy no constatamos una representación de la representación, sino algo diferente: es la representación la que, por decirlo de algún modo, erra, se hace presente de diferentes formas tanto en el cotidiano como en los grandes acontecimientos, sin ningún proceso de mediación analítica, como si la representación se transformara en cosa, en fenómeno u objeto.

A nivel discursivo, esto existe desde hace un rato: perspectivas pos-humanistas y trans-humanistas conciben también una administración de las cosas con independencia y, muchas veces, superación de lo humano. Desde la filosofía, por ejemplo, el realismo especulativo² afirma también una superación de la modernidad, particularmente de la eculización entre realidad y representación, buscando formas diferentes al paradigma enunciativo para poder construir un relato sensible de la experiencia.

2 El realismo especulativo es una corriente filosófica surgida en la primera década de este siglo y que se ha transformado en un fenómeno editorial. Entre sus principales figuras, no necesariamente concordantes entre sí, se encuentran Graham Harman, Iain Hamilton, Ray Brassier y Quentin Meillassoux. Es quizás este último el más importante y significativo y algunas de sus ideas son expuestas en los párrafos que siguen. Gran parte de la producción de estos autores se encuentra publicada en castellano por editorial Materia oscura y la editorial Caja negra.

En definitiva, todo indica que las transformaciones que hoy vivimos tienen que ver con una modernidad que, de no acabarse, comienza al menos a prescindir de los mecanismos humanos para organizar la realidad. Esto quiere decir que cualquier representación que podamos hacernos, es siempre más pequeña e insignificante de lo que realmente estaría sucediendo. Es decir: los acontecimientos ya no tienen la misma medida que sus representaciones.

¿Qué tiene que ver esto con la escucha? Mucho, porque a fin de cuentas se trata de la representación, de lo sensible, del arte.

El problema actual de la humanidad hoy es la misma humanidad. Lo que puede ser dicho también así: el problema de la modernidad es la misma modernidad. Al respecto, asoman perspectivas de superación de lo humano, algunas manifestando una extrema confianza en la inteligencia artificial y la tecnología en general, como es el caso del transhumanismo de «tipo» F. M. Esfandiary (1989)³. Otras perspectivas buscan más bien complicar o salir de lo humano reafirmando, no obstante, la subjetividad, desde una posición opuesta a la modernidad y al naturalismo y sin necesariamente adoptar las posiciones transhumanistas o poshumanistas.

Este segundo eje es el que este escrito desarrolla desde el paradigma del arte y, en particular, desde el paradigma de la escucha. Si bien todo un arte no-representacional o incluso anti-representación se ha desarrollado desde hace más de un siglo —Pollock, Rothko, etc., destacando en música, por ejemplo, las incursiones del serialismo o la música de John Cage—, hoy ya no se trata simplemente de cuestionar la función representativa desde el arte, porque esta función está precisamente cuestionada desde su propio corazón, sino más bien se trata de un arte que, sin representar, sin enfocar o hacer nítida la realidad al humano, busca crear tiempos y espacios para que la experiencia en general se haga más sensible e inteligente. De ahí que gran parte del arte no-representacional nos deja una herencia activa, no objetual, un trabajo que debe

3 F.M. Esfandiary, autodenominado FM-2030, da impulso al término transhumanismo en la década de 1980. Nick Bostrom (2011:172) resume su propuesta: «En su libro *Are you a transhuman?* (1989), FM describió los que consideraba signos de la emergencia de lo «transhumano». En la terminología de FM, un transhumano es un «humano de transición», alguien que, en virtud de su uso de la tecnología, sus valores culturales y su modo de vida constituye un enlace evolutivo con la era de poshumanidad que viene. Los signos que FM vio como indicativos del estatus transhumano incluían prótesis, cirugía plástica, uso intensivo de telecomunicaciones, un perfil cosmopolita y un modo de vida trotamundos, andrógino, de reproducción mediada (tal como fertilización *in vitro*), ausencia de creencia religiosa, y un rechazo de los valores familiares tradicionales. Sin embargo, nunca se explicó satisfactoriamente porqué alguien que, verbigracia, rechaza los valores familiares, se hace la rinoplastia y pasa mucho tiempo en aviones está en una mayor proximidad a la poshumanidad que el resto de nosotros».

seguir realizándose porque, precisamente, toda la dimensión no representativa que demostraba a través de sus trabajos, se presenta hoy como una realidad o como una condición de la experiencia. El arte no-representacional aparece casi como una lección de vida.

Cuando decimos «experiencia en general», queremos decir que la misma no coincide con la totalidad de la experiencia humana, afirmación vital de la modernidad. Para los realistas especulativos, por ejemplo, es necesario salir de lo que Quentin Meillassoux (2006) llama el correlacionismo, a saber, «la idea según la cual tenemos acceso a la correlación del pensamiento y del ser, y jamás a uno de estos términos tomado aisladamente» (18). Agrega:

El correlacionismo consiste en descalificar toda pretensión de considerar las esferas de la subjetividad y de la objetividad independientemente la una de la otra. No solamente es necesario decir que no aprehendemos jamás un objeto «en sí», aislado de su relación al sujeto, sino que es necesario sostener también que no aprehendemos jamás un sujeto que no esté siempre-ya en relación con un objeto. (19)

Esta crítica a la noción de correlacionismo —sin examinar aquí, en este escrito, el devenir de las propuestas de Meillassoux y sus colegas del realismo especulativo— nos da herramientas para abordar un siglo XXI que se abre a partir de una suerte de dislocación entre sujeto y objeto, acentuando una dimensión de no correspondencia y de la cual se podría decir, incluso, que solicita conceptos diferentes a los de sujeto y objeto.

Si bien el propio Meillassoux afirma que la crítica a la representación, esto es, a la relación sujeto-objeto permanece o puede permanecer siempre en el correlacionismo (22) en la medida en que este es aún más profundo puesto que se sustenta en la relación pensamiento-ser (a la base entonces de la relación sujeto-objeto), en el presente escrito no bosquejamos una crítica a la representación, sino más bien afirmamos que la representación es precisamente algo socavado, algo «objetivamente» o «externamente» o «patentemente» en deriva. *Sujeto y objeto* están escindidos y probablemente sean el síntoma de la dislocación entre el *pensamiento* y el *ser*, aunque estas nociones revelen más bien que lo que está en deriva no solo es la modernidad sino la tradición filosófico-cultural europea. Tal asunto está lejos de ser nuestro tema, si bien podríamos decir que en el *field recording* se puede jugar algo como esto: superar la representación en la escucha para, de algún modo, recuperar una relación auroral y más directa entre ser y pensar, entre, si se quiere, naturaleza y escucha —formas que toma por lo demás *cierto* ecologismo de tipo heideggeriano en el arte y en la política.

En todo caso, el presente escrito dista mucho de esta posición. Nos interesa más bien examinar la deriva de la representación desde el punto de vista de la escucha y los sonidos, sin ninguna impronta auroral u original.

Con todo, nuestra propuesta apuesta a lo siguiente: cuando el siglo presente nos abre una experiencia independiente a las coordenadas con las cuales el ser humano se piensa a sí mismo y a la realidad, esto no significa su superación, su prescindencia, sino la necesidad de trabajo y aprendizaje: vivir sabiendo que lo humano, a diferencia de Protágoras, está lejos de ser la medida de todas las cosas.

Field recording

Veremos que estas cuestiones preliminares atañen al tema aquí expuesto, el del *field recording*, concentrándonos en el plano de la subjetividad o de la subjetivación.

En rigor, el *field recording* es una práctica que consiste en registrar, mediante un aparato de grabación sonora, los sonidos que ocurren. Espacios, territorios, comportamientos humanos, animales, pájaros: buscar el sonido, escucharlo para re-escucharlo. Sin duda ha tenido una relación con el conocimiento: estudiar los cantos de los animales, el lenguaje de las tribus, etc. Ha sido un ejercicio de representación: registrar para conservar en el tiempo un lugar, formas de vida, con el fin de conocerlas mejor; captar las músicas históricas y distantes; introducir la composición en los registros. Es decir, desde este punto de vista, se tratará siempre de un ambiente sonoro que figuraría y, por lo tanto, representaría algo. Desde este punto de vista diríamos, por ejemplo, que *La selva* de Francisco López (1998) es precisamente eso, la selva, en este caso, la selva de Costa Rica o en abstracto, la selva en general, lo que nos imaginamos de la selva. El sonido, en este caso, cumpliría una función imaginaria.

Makis Solomos (2019:97–99) recuerda que Francisco López, si bien es idealista, su idealismo no es, en nuestras palabras, imaginativo o imaginario. No se trataría de fortalecer la imagen mental que tenemos, por ejemplo, de la selva, la ciudad, la patagonia, etc., sino más bien de una experiencia de escucha, es decir, de algo sensorial y, políticamente, de exigencia y apertura de lo sensorial. Se podría decir entonces: hay ahí una idea que consiste en algo distinto a representar, a comprender el lugar o la forma de vida a través del sonido: se abre un llamado a escuchar, a estar con los sonidos y, quizás, proyectar imágenes que no tienen por qué responder a la fidelidad del lugar–fuente, por mucho que estos sonidos nos entreguen información. Esto quiere decir que la información es también una experiencia, algo sensible y no el objeto

desalmado con el cual se conforma el discurso informativo hoy en día, nada nuevo por lo demás.

Para decirlo de algún modo: tampoco el campo de estudios y de escucha del *field recording* puede remitirse a colecciones, objetos, nombres si estos no son, primeramente, experimentados de acuerdo a una escucha que se activa cada vez. Es decir, más que un objeto sonoro, estamos hablando de un acontecimiento sonoro. Una escucha que se sumerge en la experiencia, que se va desarrollando a medida que escucha y registra, es también un estado sensorial y mental en proceso, es decir, es la activación de los nervios, una forma de convivir con lo que se registra. No es simplemente el aparato registrando. Se trata de diversos ejes: registrador, aparato registrador, aparato mezclador, ecualizador, entorno, entornos, auditor, etc., conviven, no se separan. Es una comunidad. No solo una comunidad de humanos y para humanos traspasándose, descargando o intercambiando diversos registros sonoros como objetos, sino una comunidad que se extiende más allá de lo humano: ejes diversos que se convocan y van intercambiando posiciones y funciones, al punto que podemos decir que el entorno también registra ¿Y qué es lo que registra el entorno? La sensibilidad, la actividad sensorial de quien registra y del aparato —que también goza de sensibilidad.

Es decir, al escuchar *La selva* de Francisco López, sentimos, pues de alguna manera se activa una subjetividad e incluso una idea de subjetividad. Cuando una escucha es interpelada por otra; cuando una escucha llama a abrir el ejercicio de la escucha, está sin duda interpelando y moviendo la subjetividad que se corresponde con una inquietud de la comunidad.

Field recording como escritura

Hay un hecho crucial por el cual hoy el *field recording* no puede ser simplemente una colección de registros y de nombres. Este hecho es la cantidad abismante de aparatos que hoy en día están en manos de gran parte de la población. Es decir, el *field recording*, tan solo como práctica simple de registro, es potencialmente innumerable. De ahí que, necesariamente, la pequeña pero gran historia del *field recording* debe convertirse en un aprendizaje común, en un conocimiento que se comparta colectivamente, no para aumentar en cantidad nuestros saberes, sino en calidad nuestras prácticas. Tener una relación sensitiva e inteligente con los aparatos que cada vez nos son más imposibles de dejar a un lado, es algo que se hace cada vez más imprescindible. Esto motiva dos preguntas:

1. ¿Cómo traspasar los conocimientos múltiples del *field recording* a la comunidad que, de hecho, registra sonidos múltiplemente?; 2. ¿Cómo compartir los registros que hoy se realizan, más allá de las redes sociales?

La respuesta es compleja, pues no solo es teórica, sino práctica. En el fondo preguntamos cómo la experiencia de escucha del *field recording* histórico puede traducirse en un buen empleo de los aparatos que todos llevamos a cuestas, particularmente nuestros teléfonos móviles. Es un poco extraño el planteamiento: si poco a poco la población comienza a utilizar más sensitiva y sabiamente sus aparatos, la información circulante será mil veces de mejor calidad. Abrirá los sentidos, despertará las escuchas, creará subjetividad. En este punto, asumimos la práctica del *field recording* como una escritura. Y por escritura entendemos dos cosas:

a) un conjunto de trazas, de líneas, puntos, ejes, gráficas que espacializan y temporalizan acontecimientos sonoros. La escritura, dice Derrida (1972), en su forma de diferencia inaudible e indecible, espacializa y temporaliza (8). Al respecto, en tanto acontecimiento, no coincidimos plenamente con Daniel Deshays (2019), teórico y sonidista, para quien la escritura del sonido tiene que ver con el drama, con la dramaturgia (30) pues, a fin de cuentas, no todo acontecimiento es dramático, no toda vida de los sonidos es dramática. La escritura crea un corte acontecimiental, un corte que llamaremos comunitario, una suerte de escena (nos acercamos en todo caso a Deshays) que, reproduciendo incluso lo mismo, planteará una escucha infinita, en la medida en que la escucha no es la correspondencia con cada punto–registrado, sino con interacciones que esa misma escritura, en su espacialización temporal, va dejando infinitamente aparecer. La escritura es la puesta en forma de toda una comunidad.

b) Un arte, una artesanía, una técnica: un trabajo de relaciones materiales.

Si escuchamos, por ejemplo, *Songs of Wild Birds* (1936) de E. M. Nicholson y Ludwig Koch, advertimos que los surcos del vinilo se acoplan magníficamente al canto de los pájaros. El tiempo o el ritmo de la máquina es condición del *field recording*. Si bien, al momento de registrar un entorno sonoro, podemos decidir dejar el aparato ahí y retirarnos, tal decisión es parte de una habilidad sensible con la máquina. Es, precisamente, una suerte de escritura. Si la comunidad de la que hemos hablado constituye el universo sensible en cuestión, la subjetividad consistirá en cómo los ejes que la conforman pueden constituirse justamente como una comunidad. La subjetividad está en los individuos, en los aparatos, en los entornos, en las audiencias. Registrando un entorno, somos en momentos nosotros mismos, la máquina, el entorno, la audiencia.

Lo mismo pasa al momento de la escucha. Oímos *La selva* y, seguramente, nos trasladamos a la selva, pero de repente la selva está en la habitación, de repente en los parlantes, en la aguja del disco o en la insensibilidad de la pantalla que los sonidos de *La selva* vuelven sensible. En el *field recording* no hay solo un efecto de transportación: hay una transportación real pues el espacio nunca es uno. Daniel Deshays (2019) habla de energía:

La escritura emerge de una lectura de lo sonoro que podríamos llamar escucha activa. Comienza con el acto de extender el micrófono. Este gesto hace aparecer la idea de que el útil no es el único en juego frente a la situación. Un captador [*preneur*] está en obra. Toda toma reenvía a la presencia de un sujeto captador. El sujeto organiza su pensamiento en el tiempo del acto. Este frente a frente se inscribe en el mismo tiempo como vínculo al mundo. Relación al mundo de un observador que, en un simple emplazamiento, pone en relación la manera como las cosas se hacen frente, su relación de energía. Es esta energía, situada en el cruce de la materia y el tiempo, la que el sujeto activa. (137)

Nos movemos impredeciblemente en los ejes que hemos mencionado, nos encontramos y nos perdimos en ese circuito. A este texto de Deshays habría que agregar que el sujeto también es parte de la energía que se activa, también es parte de las relaciones materiales y temporales y que, más allá de la división sujeto–objeto que los distancia, acá ocurre una aproximación, no interpretativa, sino física, corporal, material. Es decir, superamos la mediación. Y al superar la mediación, la figura del *preneur*. El paradigma clásico sujeto–medio–objeto es transgredido por el *field recording* en la medida en que este se inquieta por la escucha. Esto hace que el individuo, habitualmente ubicado a un lado del esquema, salga de sí, diluya la división, apueste por escrituras sensibles que lo introducen en un campo infinitamente más amplio que el de su individualidad, subjetividad o humanidad que se supone lo constituyen.

Ahora bien, no hablamos precisamente desde la perspectiva de Donna Haraway, de los parentescos interespecies en el Chthuluceno, principalmente por la impronta misteriosa e iniciática de su postura que no deja de ser metafísica. En todo caso, su idea de jugar con figuras de cuerda es muy figurativa para lo que aquí entendemos por escritura:

Relevos, figuras de cuerda, ir pasando patrones hacia delante y hacia atrás, dar y recibir, diseñar, sosteniendo el patrón no pedido en las propias manos, responsabilidad: este es el núcleo central de lo que queremos decir con seguir con el problema en mundos multiespecies serios. Devenir–con, no devenir, es el nombre del juego; devenir–con es la manera en que los seres asociados se vuelven capaces,

en términos de Vinciane Despret. Los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen los que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo. (D. Haraway, 2019:35-36)

Asociación es precisamente una muy buena palabra que puede describir el gesto de lo que entendemos por escritura. En el *field recording*, en efecto, se produce una asociación entre materias diferentes encaminadas a una comunidad. Pero con Donna Haraway todo parece consistir en una fuerza universal, en una suerte de espíritu (¿hegeliano?) abierto a todas las especies y frente al cual jugar con cuerdas —escribir diríamos aquí— es habilitar los circuitos para que este espíritu avance, «siga con el problema». Esto da un valor iniciático a la escritura, la vuelve, en cierta medida, sagrada. Y el gesto se torna paradójico: abrir espacios multiespecies es para ciertas especies que son precisamente capaces y están éticamente habilitadas para abrir estas sendas. Si traducimos todo esto en términos sonoros, que son los que aquí nos competen, estaríamos hablando de una suerte de frecuencia universal, de un sonido arcaico, pasado, presente y futuro frente al cual escribir y escuchar significaría establecer relaciones para permitirle aparecer o manifestarse. Esta idea de un sonido iniciático está bastante extendida y se apropia de ciertas prácticas terapéuticas y de ciertas tendencias del ecologismo sonoro. Nuestra postura es contraria: las asociaciones que se realizan a través de un gesto comunitario como el del *field recording* no buscan un destino ontológico, no buscan una complicidad en el misterio, sino un presente político, escribir en pos de remover y transformar los sentidos, entendiendo que estos no se limitan exclusivamente al ser humano.

Dicho de otro modo, el *field recording* en tanto práctica artística explorará el sentir, salidas sensibles que efectivamente puedan concebir relaciones más justas. Su singularidad es enseñarnos que hay algo más que las paredes internas de la individualidad o del sujeto moderno, pues nos invita a escuchar, a escuchar algo que, podríamos decir, está afuera, la naturaleza, las culturas, las otredades. Pero, la modernidad, es decir, el encierro representacional, ¿nos ha mantenido efectivamente fuera de una fuerza natural, de una comunidad de todos los tiempos, que hoy parece levantarse en contra, como dice Haraway, de los «horrores del Antropoceno y del Capitoceno» (2019:22)? No se trata de volver, en pos de nuestro futuro, a una alianza primordial. No se trata de escuchar, en un *field recording* como *La selva*, por ejemplo, el sonido eterno, pasado, presente y futuro, de una alianza que pudiendo ser, no ha sido, pero puede ser y será. Se trata más bien de usar los sentidos, de crear coordenadas, de expandirlos, compartirlos para que desde una sensibilidad germinal, una sensibilidad aporreada, pero en continua confianza y trabajo, pueda ir dando

cuenta real de la destrucción y pueda *desvirtuar* el problema, *transformar* el problema, llegar a sentir y pensar de tal modo que podamos recomponer las relaciones más allá de las paredes de la individualidad moderna. Es decir, no puede haber un canto iniciático que nos ponga en parentesco inmediato con otras realidades, sino que es ese parentesco —o, más bien, para no ser tan familiares—, son esas *relaciones* las que podrán tener lugar a través de un reconocimiento de los horrores y de la posibilidad que tengamos para *revertir* el problema, abrir sensibilidades que rompan las paredes modernas, compartir ese trabajo, hacer algo distinto que nos ponga en una perspectiva futura que hoy permanece no como esperanza, sino como porfía, como insistencia.

Que durante siglos, múltiples culturas hayan podido, a pesar de todo, resistir al colonialismo y transmitir sus sabidurías que, en efecto, saben de relaciones y parentescos no humanos, eso no significa la reducción de todas estas sabidurías al espíritu universal que, tal como lo propone Haraway, seguirá siendo occidental, moderno, kantiano. Eso es ignorar el trabajo, el arte, la seriedad, la historia con las que esas sabidurías se han forjado. Ni inmediatez, ni mediaticidad: la idea es trabajar en canalizaciones sensibles, en tanteos, escrituras.

Sonido, escritura y ensayo

Steven Feld, como nos cuenta Makis Solomos en un texto inédito sobre Música y Ecologías que pronto verá su publicación, traspasa la división cultura–naturaleza. Siendo la práctica de registros de la antropología un aislamiento de los elementos fonéticos y sonoros de las tribus, con grabaciones en estudio, Feld decide grabar el canto al lado del río (*Relaxing by the Creek*, 1991), en su entorno, dándonos así a conocer que la formación fonética–vocal–sonoro–musical de la tribu está totalmente vinculada a su entorno. De un momento a otro, movió el aparato de registro y lo llevo al río, movimiento que sin duda es un trazo escritural: más que una representación, una escritura. Cultura y naturaleza se encuentran en el sonido pues el canto «cultural» nace del encuentro con el «río», el habla es parte de la naturaleza como la naturaleza es parte de la cultura, complicando por tanto la división que no es otra cosa que una plantilla occidental.

Steven Feld escribe esa relación, es un ensayo. Un ensayo sobre las lenguas —podría decirse sin mayor riesgo—. Un ensayo, porque ese movimiento arriesga una verdad sobre la voz y el lugar. En el fondo, el aparato y el registrador sintonizan una verdad que se manifiesta por la materialidad propia del aparato de registro y las sensibilidades en juego. Ese trabajo de comunidad que identifica diversos ejes formales, individuos registradores, auditores, técnicas y

entorno, es, en verdad, la realidad: en el caso de la tribu, es el río y los pájaros quienes han escrito la sonoridad vocal y comunicativa de la tribu, quien, en su canto, reescribe al río y a los pájaros. Cuando el *field recording* se integra en este juego, no puede ser indiferente: se integra a la comunidad. Y lo que escuchamos es al río formando el canto y el canto formando al río, a Steven Feld y su aparato inscribiendo esa relación en una obra de arte, lo que escuchamos en el disco. Todo este conjunto es un ensayo sobre un acontecimiento sonoro.

Esto no significa, sin embargo, que el sonido *es* escritura, sino que el sonido es susceptible de escribirse, es materia escribible. Si escuchamos *La selva* de Francisco López en una selva, es probable que algunos sonidos se confundan y perdamos de algún modo las fuentes, que no sepamos si el sonido que escuchamos proviene de la naturaleza o de los altavoces. Una escucha experimentada podrá quizás distinguir entre ambos sonidos y, quizás, crear sobre ello un nuevo *field recording*, a modo de experimentación y re-escritura. Desde una perspectiva deconstructivista, jamás existe un paso a algo así como un fuera-del-texto (J. Derrida, 1986:202). Lo que quiere decir que tanto los sonidos de la naturaleza como los sonidos registrados implican otra escritura que hace la diferencia entre ambos. La diferencia entre humano y no humano, piensa Derrida (1986), es antecedida (15) siempre por el *grama*, por la escritura, irreductible. Esto quiere decir que la diferencia entre humano y no humano, civilización y naturaleza, escucha y sonido, registro y paisaje sonoro, no es real sino producto, resultado de escritura. Sin embargo, esto enclaustra al sonido y en particular a la escucha en escrituras que siempre le antecederían. ¿No habríamos de considerar, en efecto, otra cosa que la escritura, una otredad no inscrita en la escritura? Si escuchamos sonidos registrados de la naturaleza en la naturaleza, lo que ocurre, ante todo, es una situación sonora cuya escritura es susceptible, inminente, acechante quizás, pero no pre-establecida y no derivada. El sonido se separa del *grama*⁴. Esto no implica, sin embargo, que el sonido sea natural, que al negar el cierre escritural reestablezcamos la división naturaleza-civilización, sino que, por el contrario, al afirmar la necesidad actual de romper las paredes del sujeto moderno (la necesidad de una escucha no codificada, por ejemplo), se debe salir incluso de su enclaustramiento inconsciente y escritural, es decir, sostener que hay acontecimientos que suceden indiferentemente del sujeto, de sus categorías y que, por lo tanto, no son ni naturales ni artificiales o civiles.

4 Este tema es complejo y lo mencionamos de paso para establecer una distinción «ontológica» entre sonido y escritura sobre la cual este texto opera. Lo hemos trabajado en profundidad en *Philosophie et expérimentation sonore*, págs. 243-296.

Manejamos, por tanto, una lectura menos ontologizada de la escritura en la medida en que no determinaría necesariamente de antemano lo que puede pasar en una situación de escucha o *field recording*. Daniel Deshays (2019), por ejemplo, defiende una escritura del sonido. Lo hace desde su práctica cinematográfica. No está demás decir que esta escritura no es la misma de las partituras, porque ésta funciona a través de idealidades, la tonalidad y la división de los sonidos: es una escritura que indica, que da instrucciones. Muy por el contrario, son los sonidos, relacionados, los que constituyen una escritura. En el caso del cine podrá quizás entenderse mejor, dado que se trata, a fin de cuentas, de un montaje sonoro en donde los sonidos, pensados, relacionados, por ende escritos, van constituyendo una escritura que a la vez se escribe con la imagen. Para las prácticas electroacústicas, aparentemente opuestas al *field recording* en tanto herederas de la música concreta y el sonido sin fuentes, la idea de escritura puede parecer más fácil de comprender porque ahí se relacionan sonidos provenientes de diferentes archivos, de diferentes manufacturaciones y se van montando hasta concebir una pieza, una escritura, un ensayo. Pero en el caso del *field recording*, sobre todo cuando grabamos en una sola toma, ¿qué relación? ¿Qué escritura?

Hay una serie de movimientos: puedo ir caminando, puedo elegir una perspectiva sonora, puedo bajar el volumen, puedo ocupar efectos distorsionantes, puedo pedir a alguien que cante, que corra, que pase, puedo sorprenderme por el azar, pero, ante todo, registrar una serie de sucesos que ocurren y que se están precisamente escribiendo en el aparato, en el registro. En el caso del registro analógico y el registro de cintas esta imagen es más concreta porque los sonidos efectivamente dejan surcos. Hay un caso no menor, el caso del primer registro sonoro del siglo XIX realizado a través de un aparato llamado Fonoautógrafo, inventado por Edouard León-Scott en 1857. En este aparato se realizó un registro sonoro que solo pudo ser escuchado recién en 2010. ¿Por qué? Porque recién hubo la tecnología que pudo leer dicha inscripción.

Efectivamente, escribimos e inscribimos en el *field recording*. Hildegard Westercamp, en *Beneath the Forest Floor*, juega con los sonidos del registro, introduce la posibilidad de tocarlos, de transformarlos, les da una impronta musical (M. Solomos *et al.*, 2015). Y así, incluso si no «tocamos» los sonidos, desde el momento en que apretamos grabar y en el momento en que apretamos detener, es porque una escritura-lectura hemos decidido o hemos apostado. El punto es que la práctica y el estudio nos llena de conocimientos y las decisiones se pueden ir haciendo cada vez más sabias.

¿Cómo transmitir esto más allá de los sujetos artistas que están involucrados, hacer del *field recording* algo más que una especialidad y transformarlo en saber común?

Materialidad de los lugares

Un *field recording* puede ser de alguna manera planificado, como un guión cinematográfico. Se puede escoger, recorrer, estudiar un bosque antes de registrarlo sonoramente. Puede tratarse de una suerte de croquis o la elaboración detallada de un paisaje. En todos los casos, el *field recording* está lejos de ser una extracción de la esencia de un lugar a través del sonido. Por lo mismo y de paso, habría que ser más críticos con los mapas sonoros cuando estos operan desde el paradigma de la identidad sonora. En definitiva, se trata de una no-objetividad en el *field recording*. ¿Qué quiere decir esto? Si prima la representación, los sonidos pasan a ser medios: medios para decir, graficar, demostrar algo. Se pierde la sonoridad como acontecimiento, como experiencia. De alguna manera, cuando escuchamos un clásico del *field recording*, por ejemplo, *Weather report* de Chris Watson (2003), no tratamos de traducir lo que en apariencia los sonidos nos están diciendo, sino que percibimos un conjunto de sonidos que se asocian, que se relacionan, que acontecen. Los sonidos constituyen algo que pasa, solo después —y no necesariamente— una representación, una información.

Sin duda hay una entrega de conocimientos, pero los sonidos no deben desecharse. *Weather report* se trata de un registro en la Antártica, en la cabaña del explorador inglés Sir Robert Falcon Scott, «tristemente superado por el noruego Roald Amundsen en su carrera al Polo Sur» (A. Galand, 2012:228).

Homenaje, escalofríos, la muerte retrocede. Esta escena permite bosquejar el retrato del captador de sonidos más bellos, más inéditos, más aterradores a veces. No temer al frío, a los grandes calores, a los mosquitos, a los estrépitos de la selva, a la soledad. En este sentido, las expediciones de Chris Watson recuerdan la de los viajeros naturalistas de los siglos pasados. (228)

Imágenes, informaciones: podemos escuchar *Weather report* bajo este precedente imaginario y pensar que escuchamos el escenario de todas esas aventuras expedicionarias de una modernidad temprana o media. Pero podemos también imaginarnos que todos esos expedicionarios, abrumados por sus ambiciones o simplemente por otros intereses, no escucharon, no atendieron a los sonidos. Entonces, el paisaje sonoro se nos presenta como algo indiferente a los sucesos

humanos y la escucha pierde el referente de la representación asignada. Pronto podemos situarnos en un espacio tiempo que se abre para que lo experimentemos a través de la escucha, como entrando de alguna manera a algo no previamente conocido. Lo interesante aquí es dar posibilidad al conocimiento artístico, puesto que se trata de una experiencia sensible que permanece en estado de escucha todo el tiempo, permitiendo una comprensión que no pasa por técnicas o hábitos de intelección.

De ahí que la noción de *objeto sonoro* no le sea muy conveniente y convincente al *field recording*. Primero, porque no deja de estar atado al territorio —al contrario del objeto sonoro, cuya máxima es el desprendimiento de las fuentes (P. Schaeffer, 2003:49)—. Segundo, porque su fijación no es sinónimo de detención, no reposando sobre sí mismo y en su continua especulación que lo llevaría a su forma óptima, a su mejor sonoridad, lo que Schaeffer llama, desde la fenomenología husserliana, la *epoché* (162). Por el contrario, el *field recording* no constituye un objeto pues tiende a la experiencia y al acto temporal de escuchar. Si la *epoché*, como dice Schaeffer, consiste en abandonar la ingenuidad de un realismo espontáneo, en «*librarme del mundo*» (162), con el *field recording* nos libramos más bien de un mundo representado, pero no de un mundo material, de la materialidad de los sonidos, de los lugares: un sonido permanece atado a un territorio, no a tal o cual territorio, sino a la materialidad de los lugares y los, si se quiere, no lugares (también: no-lugares de no-lugares). Su fijación viene dada por el comienzo y el final del registro, pero su escucha, en tanto escucha de una escucha, reproduce la experiencia, no la experiencia original del primer oyente, el registrador, sino la experiencia misma de escuchar: las escuchas se multiplican, es como si la comunidad abriera la potencia de la escucha para, precisamente, dejarla abierta. Esa es la principal fuerza del ejercicio múltiple del *field recording*: mantener la escucha activa, en ejercicio, compartirla, emprender una política de escucha abierta, permanente, lo que implica ciertamente la tesis de nuevas formas de conocimiento, de nuevas entradas subjetivas, la tesis de formas subjetivas diferentes.

Duración

Para el caso, quisiera comentar una experiencia personal que terminó en el montaje de una pieza llamada *Duración* (2020), compuesta a partir de registros tomados durante la revuelta social chilena, principalmente entre octubre y diciembre de 2019. Difícilmente podría decir que hubo una planificación en los resultados como en cada uno de los registros que hice. Todos ellos fueron

hechos en su mayoría con un Zoom H6 además de un teléfono móvil, un Huawei Mate 20.

Poco a poco pasaban los días, se hacía difícil tomar una posición de escucha. La idea adquirida de que la escucha requiere calma acá no funcionaba, porque el movimiento era grande, la represión fuerte, el entusiasmo estaba elevado en grandes proporciones. A diferencia de las expectativas fenomenológicas que hay en la conformación de un objeto sonoro, no se podía aspirar a escuchar algo así como la «sonoridad» de la revuelta. Pues, en estricto rigor, no hay una sonoridad de la revuelta. Hay sonidos que se disparan, que aparecen, que acontecen a propósito de una revuelta. De ahí que, por lo tanto, escuchar no era buscar el sonido clave del acontecimiento, sino mantener los oídos, las máquinas y los aparatos, abiertos, sensibles e inteligentes.

Por lo demás, se podía observar, los aparatos estaban por doquier. Miles, quizás millones de registros sonoros se producían día a día, hora tras hora, muchos de ellos difundidos en redes sociales. Caía en la cuenta que lo fundamental sería poder poner en comunidad todos esos registros, secuestrarlos a la automatización de las redes, des-objetivizarlos —del momento en que un registro pasa de aparato en aparato tiende a transformarse en objeto y los sujetos tienden a transformarse en entidades nulas cuya función es propiciar la distribución de esos objetos—. De ahí que la relación con un registro sonoro, debe garantizar que el registro no se objective. La pregunta por la escucha, en una situación como esa, la revuelta chilena, acontecimiento político fundamental, tenía que ver con su participación ahí, en su respuesta y puesta en práctica en un momento significativo que solicitaba estar con todos los sentidos abiertos, no tanto para entender y explicar lo que sucedía, sino para llevar lo que sucedía a la transformación de una comunidad más justa, verdadera. El sentir en función de la política. Registrar sonoramente la revuelta no podía ser un ejercicio de abstracción, no se podían abstraer los sonidos de las calles, de los cerros, de las marchas, de los sitios en donde ocurría y se materializaba la revuelta como tal. No se podía abstraer el sonido de las fuentes. Pues las fuentes eran las almas y los cuerpos que día a día salían a exigir justicia. La escucha no era contemplativa, sino actuante, activa, lo mismo exigir justicia y dignidad que escuchar. Tampoco era inmersiva. Porque la revuelta no era un espacio cerrado en el cual uno se introducía, por ejemplo, a escuchar. «Chile despertó» era una consigna de la revuelta. Es decir, en Chile se abrieron los sentidos, los acontecimientos se comenzaron a percibir de otra manera para escribirlos de otra manera.

Se entendía entonces que cada registro sonoro (y también visual) era parte de una sensibilidad activa que había estado apagada o al menos minimizada o excluida durante años. Escuchar se volvía un derecho. Tenía que ver con la

subjetividad, con el derecho a ejercer nuestros sentidos, nuestra inteligencia, nuestro derecho a decidir y desarrollarnos. El montaje realizado se transformaba en una escritura, como quien ensaya un acontecimiento. Hay música, pero no a modo de *soundtrack*, sino a modo de una música que se incorporaba a la revuelta, que aparecía en las calles o que ejecutamos en la universidad como un acto que queríamos hacer parte de lo que sucedía, no separado por tanto. Hay revuelta, entrevista, represión, entusiasmo; interesaba más dejar viva la escucha que encapsularla como una evidencia del acontecimiento. Claramente, es un ensayo de ensayo. Intenta ser un montaje que es parte de la revuelta, no un montaje *sobre* la revuelta. Intenta dejar la impronta de una impresión, de algo que se inscribe en la sensibilidad. Es la impresión en cuanto tal, la impresión de un acontecimiento que rompe la estática y abre los sentidos. Esta apertura de los sentidos no puede ser diagnosticada sino por ella misma, en tanto se muestra activada por lo que pasa. Para no enredarnos: no salimos a escuchar cómo suena la revuelta, sino a poner la escucha al servicio de la revuelta. Y esto es una herencia presente y fundamental del *field recording*. Los sentidos ensayan la realidad, las cosas, promueven y viven los acontecimientos. Todo *field recording*, de algún modo, lleva esta impronta: «hay aquí una escucha viva». Asociar los registros aislados, múltiples, es siempre activar, dejar vivir esa escucha.

Referencias bibliográficas

- BOSTROM, Nick (2011).** Una historia del pensamiento transhumanista. *Argumentos de Razón Técnica*, nº 14, 2011, pp. 157–191. Traducción al español de Antonia Calleja López del original, *A History of Transhumanist Thought*, publicado en 2005 en *Journal of Evolution and Technology*, Vol.14, No. 1
- CELEDON, Gustavo (2015).** *Philosophie et experimentation sonore*, París, L'Harmattan.
- DERRIDA, Jacques (1972).** *Marges de la philosophie*, París, Les Éditions de Minuit.
- (1986): *De la Gramatología*, México, Siglo XXI.
- DESHAYS, Daniel (2019).** *Pour une écriture du son*, París, Klincksieck.
- ESFANDIARY, Fereidoun M. (1989).** *Are you a transhuman? Monitoring and Stimulating Your Personal Rate of Growth in a Rapidly Changing World*, New York, Warner Books.
- FOUCAULT, Michel (2005).** *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, S. XXI editores.
- HARAWAY, Donna (2019).** *Seguir con el problema – crear parentesco en el Chthuluceno*, Buenos Aires, Edición Consonni.
- MEILLASSOUX, Quentin (2006).** *Après la finitude*, París, Seuil.
- SCHAEFFER, Pierre (2003).** *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial.
- SOLOMOS, Makis (2019).** A Phenomenological Experience of Sound: Notes on Francisco López, *Contemporary Music Review*, 38:1–2, 94–106, DOI: 10.1080/07494467.2019.1578122

SOLOMOS, Makis; DUHAUTPAS, F.; FREYCHET, A. (2015). Beneath the Forest Floor de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores, *Analyse musicale*, n°76, p. 34–42.

Obras

CELEDÓN, Gustavo (2020). *Duración*, Valparaíso, Centro de Investigaciones Artísticas.
<https://soundcloud.com/ciauv/01-duracion>

NICHOLSON, E. M.; KOCH, Ludwig (1936). *Songs of Wild birds*, Londres, H. F. & G. Witherby Ltd.

FELD, Steven (1991). Relaxing by the Creek, en *Voices of the Rainforest*, San Rafael, Mickey Hart Productions.

WATSON, Chris (2003). *Weather report*, Londres, Touch.

WESTERKAMP, Hildegard (1996–2010). Beneath the Forest Floor, en *Transformations*, Montreal, empreintes Digitales.

El oído del micrófono. Grabaciones del paisaje sonoro

Hildegard Westerkamp

Resumen

En el artículo, la compositora Hildegard Westerkamp explora los vínculos que ha desarrollado en su práctica entre caminatas sonoras, diseño sonoro, composición, radio, ecología acústica y las formas en que escuchamos el medio ambiente. Describe cómo el acceso temprano a una estación de radio comunitaria le permitió explorar la radio como un medio artístico para la expresión sonora y como foro para compartir preocupaciones sobre la ecología acústica. Asimismo, plantea acerca del papel del micrófono como herramienta técnica que impacta en nuestra escucha, así como las estrategias de grabación que ha desplegado desde sus comienzos y que le han seguido siendo útiles a lo largo de toda su carrera. En dicho contexto, propone los conceptos de «micrófono portátil», «micrófono de búsqueda» y «micrófono estático» y destaca la inclusión de su propia voz como parte de su proceso de grabación de campo, entendida inicialmente como un vínculo entre el oyente de radio y paisaje sonoro, pero en última instancia, ofreciendo transparencia sobre la presencia del grabador en cualquier grabación de campo, obra de arte de radio o composición de paisaje sonoro. Aunque comenzaron hace cuarenta años, las ideas parecen ser igualmente relevantes hoy, y su aplicación aún más urgente en nuestro mundo amenazado por las crisis ecológicas y el cambio climático.

/ Palabras clave: Arte radiofónico - Ecología acústica - *Field recording*

Abstract

In this article, composer Hildegard Westerkamp explores links that she has developed in her longtime practice between sound walks, sound design, composition, radio, acoustic ecology and the ways in which we listen to the environment. She traces how early access to a community radio station allowed her to explore radio as both an artistic medium for sound expression and a forum for sharing concerns about acoustic ecology. Importantly she disusses the role of the microphone as a technical tool that impacts our listening, as well as the recording strategies that she has deployed from the start and that have continued to be useful throughout her entire career. In this context, she proposes the concepts of the «moving microphone», the «searching microphone» and the «stationary microphone» and highlights the inclusion of her own voice as part of her field recording process – initially understood

as a link between radio listener and soundscape, but ultimately offering transparency about the recordist's presence in any field recording, radio art piece, or soundscape composition. Even though this started forty years ago, the ideas seem to be just as relevant today, and their application even more urgent in our world threatened by ecological crises and climate change.

/ Keywords: Radio art - Acoustic ecology - Field recording

Introducción

Tenía nueve o diez años cuando experimenté por primera vez como escucha un micrófono. Mi hermano mayor había comprado un grabador de *cassette* monoaural, con el cual me encantaba grabar a escondidas las voces de mis padres y mis hermanos cuando jugábamos a las cartas o a juegos de mesa. Volver a escuchar la grabación con toda la familia era lo mejor, había risas y sorpresas, e incluso desconcierto al escuchar los sonidos bastante extraños y diferentes de nuestras propias voces. Otra cosa que también me encantaba hacer era jugar con el dial de la radio, cambiando rápidamente de emisora, escuchando cómo se alineaban dos fuentes de sonido totalmente distintas, lo que creaba a menudo un efecto de *collage* absurdo y divertido. Y lo más fascinante era el ruido blanco entre las emisoras, cambiaba constantemente y se percibían débiles voces o música, que se filtraban a través del éter acústico, sonando como una especie de «niebla» radiofónica, como si viniera del espacio. Años después, tras emigrar a Canadá, volví a conectarme con la grabación en cinta, con los micrófonos y la radio, y recordé aquellos primeros experimentos lúdicos, que habían sido mis primeros encuentros prácticos con el mundo del audio.

Hay dos organizaciones, fundadas durante la primera mitad de la década de mil novecientos setenta en Vancouver, que influyeron profundamente en toda mi carrera, que cambiaron mi forma de escuchar y mi comprensión del sonido. Inspiraron mi interés por el *field recording* y dieron forma a mi enfoque de la grabación del paisaje sonoro. La primera fue el «Proyecto Paisaje Sonoro Mundial» (*World Soundscape Project-wsp*), un grupo de investigación de la Universidad Simon Fraser, dirigido por el compositor canadiense R. Murray Schafer, que abrió mis oídos a los sonidos del ambiente. La segunda, la emisora comunitaria recientemente autorizada Radio Cooperativa de Vancouver (*Vancouver Co-operative Radio*), me brindó la oportunidad de organizar y difundir los sonidos grabados, de esta manera, podía «corresponder» con la comunidad, usando los sonidos creados por ella misma. Ambas experiencias me hicieron reflexionar sobre el diseño sonoro, la composición, la radio, la

ecología acústica y la forma en que oímos y escuchamos. A pesar de que todo esto ocurrió hace más de cuarenta años, las ideas siguen pareciendo igual de esenciales en la actualidad, y su aplicación es aún más urgente en nuestro mundo amenazado por las crisis ecológicas y el cambio climático.

Mi primer contacto con el *field recording* ocurrió cuando era investigadora del WSP. Schafer estaba escribiendo su libro fundamental *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, mientras que el grupo producía un proyecto a gran escala, *El paisaje sonoro de Vancouver*, publicado en 1973 en forma de dos LP y un libro. Uno de mis muchos y variados trabajos fue escuchar, catalogar y tomar notas sobre las grabaciones ambientales realizadas por mis colegas en Vancouver y sus alrededores, y más tarde en todo Canadá y varias partes de Europa. En otras palabras, mi primera experiencia con las grabaciones de campo fue a través de la escucha. La realización de mis propias grabaciones de campo se produjo algunos años más tarde.

En esos años, no solo escuché cientos de horas de grabaciones de este tipo, y conocí literalmente cada minuto de la colección de sonido ambiental del WSP, sino que también escuchamos algunas grabaciones en grupo. Teníamos discusiones de seguimiento que hicieron que mi experiencia auditiva se enriqueciera aún más. Fue un proceso de aprendizaje constante, en el que cada grabación era una nueva apertura del oído. Vancouver se reveló a través de sus paisajes sonoros y, en mi condición de inmigrante relativamente reciente, me pude conectar con esta ciudad de manera totalmente inédita. Entonces, me di cuenta de que siempre había sido una oyente, sin haber sido consciente de ello. Me sentí como en casa en el ambiente del grupo de investigación, donde todos se pasaban el tiempo registrando sonidos, señalaban los fenómenos acústicos, comentaban las grabaciones de campo y su calidad, y estudiaban el sonido en todas sus iteraciones multidisciplinares. En ese contexto de trabajo con compañeros inspiradores, que también se relacionaban con el mundo a través del sonido y de la percepción auditiva, era inevitable que mi propia conciencia auditiva se alentara y profundizara.

Con esta actividad de intensa escucha, fui aprendiendo qué decisiones se tomaban para realizar grabaciones de sonido: cómo y dónde colocar los micrófonos, y también cuáles eran las zonas de la ciudad y de los alrededores que atraían, preocupaban o interesaban. Las grabaciones se realizaban con una grabadora estéreo Nagra de última generación. Esto significaba que nunca podían durar más de quince minutos, puesto que el carrete se agotaba y había que sustituirlo por otro nuevo. Por supuesto, había que tomar decisiones estratégicas; sobre cuándo grabar y cuándo no. Suponía una cierta toma de riesgos y una verdadera sensación de incertidumbre, ya que nunca se podía estar seguro de lo que podía captarse o perderse durante un lapso de tiempo

tan breve; una experiencia que resulta bastante extraña para el que realiza grabaciones de campo hoy en día, ya que cuenta con tecnologías que le permiten grabar sonidos durante muchas horas sin interrupción.

Nuestra escucha en grupo incluyó también aspectos más técnicos de la calidad del sonido. El equipo de grabación de alta gama y de última generación del WSP nos brindó un entorno electroacústico de gran claridad sonora. Pudimos crear documentos que presentaban el paisaje sonoro, cualquier paisaje sonoro, en todo su espectro de frecuencias, con amplia claridad y sin ruidos extraños (como el ruido de fondo de las cintas). Como nos apasionaba educar a la gente sobre el entorno acústico en todas sus manifestaciones, ya sea una tranquilidad prístina, un ambiente comunitario o un volumen extremo, se consideró que una calidad de sonido excelente era fundamental para captar la atención de la gente y enriquecer su experiencia auditiva.

Mi segundo y más significativo contacto con el *field recording* se produjo durante mi trabajo en la Radio Cooperativa de Vancouver. La radio de mi familia había sido un lugar mágico de escucha durante mi crecimiento. Me atraía sobre todo el *Hörspiel* (radioteatro), que era un formato radiofónico muy desarrollado en Alemania por aquel entonces. Podía transportarme a mundos totalmente nuevos y a atmósferas diferentes únicamente a través del sonido. Lo tuve muy presente cuando me incorporé a la Radio Cooperativa de Vancouver, que en 1975 fue autorizada como emisora comunitaria no comercial, de propiedad cooperativa y financiada por los oyentes. Su misión, que difería significativamente de la de la mayoría de las emisoras de radio de la época, implicaba a la comunidad en la creación de la radio. La idea era que su sonido encarnara la voz de la comunidad y que hiciera audible lo que habitualmente se ignoraba o silenciaba en los medios comerciales y en la CBC. Cualquiera podía ser un creador de radio, lo que a su vez lo transformaba en un oyente cada vez más activo. La resonancia así creada entre la comunidad y su emisora de radio tenía el potencial de una audiencia participante, es decir, de participar no solo como oyentes más activos de las emisiones, sino también de la vida de la comunidad. Este era un territorio perfecto tanto para el activismo político de izquierdas de nuestra generación como para la experimentación con la radio como medio artístico.

El paisaje sonoro en la radio

De este modo, la Radio Cooperativa de Vancouver pudo dar cabida a un programa como el mío, *Soundwalking* (paseo sonoro). En ocasiones anteriores, en talleres de paisaje sonoro o ruido, había llevado a grupos de personas a realizar recorridos sonoros en los que no hacíamos más que escuchar el entorno

acústico. De esa experiencia surgió la idea de trasladar esa práctica de escucha del paisaje sonoro al medio radiofónico. Se trataba de una propuesta bastante inusual en aquel momento pues desafiaba la radiodifusión tradicional así como los hábitos de escucha. Sin saberlo entonces, había estado contribuyendo a crear una radio con un enfoque fenomenológico de la radiodifusión, similar a lo que Schafer sugirió más tarde en su artículo *Radical Radio*.

Lo que propongo es un enfoque fenomenológico de la radiodifusión que sustituya al humanista. ... Dejar que los fenómenos del mundo hablen por sí mismos, con su propia voz, en su propio tiempo. (p. 142)

Soundwalking me dio la oportunidad de explorar la radiofonía como medio de expresión artística y, a la vez, como foro para las cuestiones de medio ambiente y de ecología del sonido. Intentaba hacer de la radio un espacio dedicado a la ecología de la escucha, con la difusión de los paisajes sonoros que los oyentes recorrían en sus vidas cotidianas. De esta manera, esperaba crear un estado de resonancia entre los oyentes, para que, cuando se encontraran con sonidos en el entorno real, el recuerdo de lo escuchado en *Soundwalking* los alertara de forma más activa sobre el paisaje sonoro en el que vivían. Esta resonancia podría evocar nuevos significados para los oyentes, y con esto, esperaba, crear oyentes participantes.

Sin embargo, todavía en aquella época era bastante inusual escuchar sonidos ambientales o paisajes sonoros por radio. *Soundwalking* se distinguía entre todos, ya que perturbaba incluso los ritmos radiofónicos más progresistas de la radio cooperativa, tanto por el formato como por el contenido. Por mucho que se hiciera un fundido cruzado desde el programa de música folclórica anterior a mi programa, había que desacelerar el ritmo de la radio drásticamente. Emitir las olas del mar, por ejemplo, crea un ritmo de escucha diferente al de una pieza de música folk de tres minutos; o, los sonidos de un centro comercial unos días antes de Navidad, seguidos de pasos en un tranquilo paisaje nevado, tienen un efecto diferente en el oyente que la música navideña. De hecho, los sonidos ambientales constituían un mundo sonoro totalmente nuevo en la radio en aquellos años.

La llamé «Radio que escucha» y propuse imaginar una radio que, en lugar de adormecernos con sonidos, fortaleciera nuestra imaginación y creatividad; en lugar de manipularnos para trabajar más rápido y comprar más, nos inspirara a inventar; en lugar de cansarnos, refrescara nuestra sensibilidad auditiva; en lugar de hacernos ignorar nuestros pensamientos y el entorno, estimulara la escucha; en lugar de pasar lo mismo todo el tiempo, no se repitiera; en lugar de silenciarnos, nos animara a cantar, a hablar, a que participáramos en la

radio; en lugar de limitarse a emitir hacia nosotros, nos invitara, a través de ella, a escuchar el mundo.

Soundwalking pretendía hacer eso exactamente. Fue un primer intento de programa que escuchaba los paisajes sonoros del Gran Vancouver. No informaba sobre ellos. Durante una hora cada domingo por la tarde, entre 1978 y 1979, llevaba paisajes sonoros a las casas de la gente, como el tranquilo paisaje invernal de las montañas cercanas, donde mis pasos, mi voz y la nieve cayendo de los árboles eran los sonidos más fuertes. O iba al puerto, a un centro comercial, a un bosque, a una fábrica o a un parque, a una escultura metálica de Henry Moore llamada *Knife Edge*, extraía sus resonancias internas tocándola, a una zona residencial situada bajo la ruta de vuelo, a la playa en un día de niebla, o simplemente por las calles del barrio.

Había descubierto mucho sobre el *field recording* escuchando la colección de cintas del WSP, sin embargo, el verdadero aprendizaje se produjo mientras grababa para el programa, y precisamente porque lo hice constantemente durante todo un año. Sin saberlo entonces, esta experiencia sentó sólidas bases en mi manera de grabar para los muchos años venideros, y resultó ser totalmente distinta a la del WSP. En primer lugar, utilizaba una tecnología más sencilla, dado que no podía adquirir un Nagra y que las emisiones se realizaban en la Radio Cooperativa, una emisora monoaural en aquella época. Había comprado una de las primeras grabadoras de *cassette* portátiles, una Nakamichi, que era bastante grande y pesada y necesitaba ocho pilas D. Pero daba más libertad, puesto que podía grabar entre 30 y 45 minutos cada vez y los cassettes se cambiaban con más facilidad que los carretes de cinta. Dos micrófonos AKG cardioides de buena calidad me proporcionaban grabaciones estéreo más que aceptables y con mis auriculares de alta fidelidad podía monitorizarlas con gran claridad acústica.

Pero la diferencia más significativa fue la incorporación de mi voz. En cada paseo sonoro opté por hablar «en directo», directamente desde el lugar de la grabación, al oyente. Había aprendido lo suficiente sobre la percepción auditiva durante mi trabajo con el WSP como para saber que un paisaje sonoro ambiental queda habitualmente relegado a un segundo plano en nuestra percepción auditiva, ya que cualquier asunto supuestamente más urgente, como las voces de la familia, tareas laborales o incluso nuestros propios pensamientos, acaparan nuestra atención auditiva. Sabía que ocurriría lo mismo si emitiera directamente grabaciones de sonidos ambientales en la radio, se convertirían fácilmente en un sonido de fondo. Pero como mi intención principal era que los oyentes tomaran conciencia sobre el paisaje sonoro y los problemas de ruido en nuestra comunidad, decidí que la presencia de mi voz sería beneficiosa y quizá incluso necesaria para mantener su atención.

Con este estilo, esperaba que mi voz fuera el vínculo con el oyente de la radio. Al hablar de los sonidos o paisajes sonoros, o de aspectos ajenos a la grabación, es decir, comentando el tiempo, la hora del día o de la noche, el «aspecto» de un lugar, la «arquitectura» o mi experiencia sobre esto; mi objetivo era transportar al oyente a cada paisaje sonoro concreto que se emitía. Sin embargo, usaba muy poco la voz, para dar una especie de puntuación o fijación al flujo aparentemente aleatorio de los sonidos ambientales. Quería mostrar la presencia del grabador en el entorno y el hecho de que esta presencia puede crear una perspectiva acústica específica para el oyente. Además, me pareció importante dejar claro que este micrófono concreto, esta grabación concreta, presentaba una única verdad sólo sobre el entorno. Pero al hacerlo, esperaba crear conciencia o al menos curiosidad en el oyente individual sobre su perspectiva acústica propia y única.

Años más tarde descubrí otro aspecto interesante de estas grabaciones de voz que quizá merezca la pena comentar aquí. Al volver a escuchar estas primeras grabaciones, me di cuenta de que no solo mi voz sonaba mucho más joven, sino que su expresión era diferente según el entorno en el que estaba. Esto no era intencionado, simplemente ocurría como una respuesta natural al lugar donde me encontraba. A lo largo de las grabaciones se percibe una clara diferencia en el tono de voz y en el ritmo, como si estuviera influenciado y moldeado por la atmósfera de un lugar o momento determinado. Por ejemplo, en un tranquilo paisaje invernal, mi voz se volvía muy calma y silenciosa, con largas pausas entre las intervenciones, para no enmascarar los sonidos más sutiles de dicho lugar; pero en el ajetreo y bullicio de una zona comercial, mi voz se proyectaba más fuerte, hablaba más rápido y a veces, con un dejo de ironía; y en la acústica muy reverberante de un túnel, era fuerte y lenta, tratando de articular cada palabra con claridad para el oyente.

En otras palabras, sin saberlo entonces, las «voces» del entorno acústico y mi propia calidad de voz, colaboraron para resaltar el carácter acústico y la atmósfera únicos de cada lugar que fue grabado. Revelaron sonoramente lo que debería ser obvio para todos nosotros: que los seres humanos y sus entornos están intrincadamente ligados entre sí. Si aprendemos a escuchar en profundidad nuestras interacciones con los paisajes sonoros, podemos oír cuándo estamos en sintonía con nuestro entorno y cuándo no. Esto pone de manifiesto, desde el punto de vista sonoro, que los seres humanos no existen como entidades separadas en este mundo. En mi opinión, este hecho subraya por qué debemos escuchar con mayor atención a las culturas indígenas que siempre lo han sabido y han vivido en consecuencia, y que —a pesar de años de silenciamiento, opresión y pobreza— han conservado un vasto conocimiento sobre cómo vivir con el entorno, y no en oposición a él.

El oído del micrófono

Al igual que la voz, el micrófono también puede atraer la atención del oyente del paisaje sonoro, cuando sus movimientos guían nuestros oídos a través de un entorno determinado. Sin embargo, el micrófono no toma ninguna decisión. En sí mismo, carece de cultura: la forma en que «escucha» está totalmente determinada por sus especificaciones técnicas y por la posición y perspectiva de cada persona que graba, la postura física, psicológica, política y cultural que lo o la orienta. Mi objetivo cuando realizaba grabaciones de campo era captar los sonidos del medio ambiente. Y si bien era el objetivo principal, la forma de hacerlo dependía por completo del contexto en el que me encontrara y de si estaba grabando para un medio de comunicación o para un proyecto específico, o sin ninguna razón concreta. Por lo tanto, no puedo decir que haya desarrollado un enfoque sistemático para el *field recording*.

Por lo general, siempre preferí moverme lo más libremente posible, optando por un equipo que fuera relativamente fácil de transportar incluso en lugares escarpados. Si tuviera que describir los distintos medios que adopté para el *field recording*, de manera predominante, diría que fue el *micrófono portátil*, una extensión de este la llamé *micrófono de búsqueda*. Pero en bastantes ocasiones me pareció más apropiado utilizar un *micrófono estático*. Todos estos elementos podían formar parte de una sesión de grabación y podían combinarse entre sí según lo requirieran los contextos y las condiciones. Pero en aras de claridad, voy a hablar de ellos por separado y daré ejemplos concretos de cada uno.

El micrófono portátil

Para el programa *Soundwalking* grabé sobre todo con un micrófono portátil, como lo mencioné antes. La experiencia de estar ahí afuera, caminando, escuchando y grabando, fue para mí una nueva manera de participar en la vida del entorno. Creó una nueva perspectiva y fue una forma totalmente inspiradora de conocer un lugar con mayor profundidad, una actividad que puede ser incluso más relevante hoy en día que en 2005, cuando Rachel McCann escribió:

El movimiento a través del tiempo y del espacio es sin duda nuestro modo más habitual de interacción con el mundo, y la tecnología de la información ha cambiado irremediabilmente esta experiencia. Internet colapsa el tiempo y el espacio, trayéndonos imágenes instantáneas de todo el mundo. Estamos a la vez conectados y desconectados de todo, cuando buscamos una información en Google, es como si fuésemos lanzados a través de un túnel oscuro. (p. 17)

Los micrófonos cardioides siempre han sido mis herramientas de grabación predilectas, porque registran los movimientos y los cambios espaciales con mayor claridad. Los más diminutos cambios de dirección se hacen audibles, gracias a la naturaleza específica de esta tecnología. Por ejemplo, un desvanecimiento natural del paisaje sonoro se crea fácilmente redirigiendo los micrófonos hacia mi voz y viceversa. De la misma manera, cualquier movimiento de un lado a otro produce nuevas perspectivas de escucha, del mismo modo que nuestra audición, cuando giramos la cabeza de un lado al otro. Estas transiciones auditivas siempre me han interesado especialmente porque ayudan a captar la atención de los oyentes, ¡y del que graba! De esta manera, el micrófono en movimiento puede convertirse en un elemento de enlace entre el entorno y el oyente, circunscribiendo un movimiento acústico claro, en el que las palabras no son necesarias. Por ejemplo, cuando el micrófono captó el caótico ambiente general de un local de juego y luego, al acercarlo al parlante de uno de los juegos, el ambiente general desapareció, convirtiendo al sonido de ese juego en el protagonista. El propio movimiento del micrófono contó la historia con claridad suficiente para los oídos de los oyentes.

Descubrí este aspecto más activo de la grabación por casualidad, en una ocasión especial en los primeros días de mis aventuras de *field recording*. Mientras grababa un arroyo que fluía suavemente, oí un leve chasquido que no sabía de dónde venía. Entonces, empecé a mover el micrófono lentamente sobre la superficie del agua, el sonido se fue acercando cada vez más hasta que descubrí el origen: era una hoja seca de un arce cercano que había caído sobre una pequeña roca y cuyo fino tallo obstruía ligeramente el flujo del agua provocando el chasquido. El micrófono había actuado como el equivalente sonoro de un objetivo zoom.

Por otra parte, el movimiento del micrófono a lo largo del arroyo puso de manifiesto algo más: a medida que el agua se escurría por rocas de diferentes tamaños o se movía a través de las formaciones siempre cambiantes del lecho del arroyo, el sonido del agua que fluía cambiaba. El micrófono en movimiento ponía en primer plano estos cambios y revelaba acústicamente la «arquitectura» del arroyo. Desde entonces, a menudo he acercado el micrófono a centímetros del agua en movimiento, ya sea un arroyo o la orilla de un lago o del océano, explorando con un oído curioso cómo el agua y la orilla crean juntos estos fascinantes sonidos. Del mismo modo, cuando capto las pisadas con el micrófono, no solo se escuchan las superficies por las que camino y sus texturas, sino que también revelan el estado de ánimo del caminante. Los pasos y las texturas de la superficie producen esta información a través de su «lenguaje» sonoro. Los diseñadores de sonido cinematográfico experimentados

están familiarizados con estos significados del sonido y trabajan con ellos para subrayar el drama o los sentimientos en una situación dada.

Cuando estuve en la India grabé una gran cantidad de campanas de templos de diversas formas y tamaños. Cada vez que la gente entraba en un templo, hacía sonar una campana para despertar a los dioses y venerarlos. Cada persona la tocaba de forma diferente y cada campana tenía su propia resonancia. Yo podía grabar esto, aunque a distancia, cuando nos acercábamos a un templo, hasta que pudimos acercarnos más y oírlas en toda su plenitud musical. En una ocasión, con una campana más grande, especialmente hermosa y de rico sonido de un templo jainista en Delhi, puse el micrófono justo dentro de la campana. Aunque esta proximidad distorsionó el fuerte ataque del badajo —yo sabía que iba a poder editarlo más tarde—, el micrófono captó claramente y de cerca la resonancia armónicamente rica y asombrosamente bella, que reverberó durante bastante tiempo dentro de esta campana. No hace falta decir que, mientras grababa de este modo, me imaginaba un papel musical para este sonido en alguna futura composición con paisajes sonoros indios.¹

Un último ejemplo es de cuando escuché por primera vez el sonido de los percebes en la playa de Kits² bajo el zumbido de fondo de la ciudad de Vancouver, me serví de mis micrófonos para centrarme en estos pequeños sonidos. En mi experiencia de grabar y trabajar compositivamente con sonidos tan cercanos, este procedimiento resalta, por un lado, su hermosa complejidad sonora y, por el otro, amplifica el papel irremplazable de las pequeñas criaturas en la cadena ecológica de la vida natural. En mi opinión, estos pequeños y suaves sonidos se convierten en símbolos de aquellas partes de la naturaleza —y de la sociedad— que son fácilmente pisoteadas, y cuya importancia en el equilibrio ecológico y social no se entiende ni se honra adecuadamente.

La técnica de acercar y alejar el micrófono, según se detalló en los ejemplos anteriores, hace resaltar las texturas sonoras, los ritmos, los timbres y las resonancias de los sonidos con toda su sutileza y riqueza dentro del contexto más amplio del lugar en el que se producen. He descubierto que precisamente es este ir y venir entre el paisaje sonoro global y los pequeños detalles que contiene, lo que se ha convertido en la esencia de mi enfoque compositivo. Al llevar estas grabaciones al estudio, traemos con nosotros la experiencia vivida y encarnada que tuvimos en el campo, que a su vez informa sobre cómo seguimos escuchando y trabajando con estas grabaciones en el contexto de un programa de radio, una composición, una instalación sonora, tal vez la banda sonora de una película. He descubierto que me encanta explorar los

1 <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/1/sacred/>

2 <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/>

aspectos musicales de algunas de esas grabaciones en primer plano, incluso procesándolas. La experiencia de esas transformaciones sonoras es mágica y poderosa, llena de sorpresas y muy parecida a la de encontrar un instrumento totalmente nuevo o una nueva voz, que realza nuestro compromiso con una composición de paisaje sonoro y, por extensión, con el entorno del que «habla». Es como recibir un regalo sonoro, que revela los tesoros inherentes a cualquier paisaje sonoro a quienquiera se preocupe por escuchar.

El micrófono buscador

Una extensión del micrófono portátil es el micrófono de búsqueda, que encuentra las resonancias interiores de objetos, que de otro modo serían silenciosos. Requiere que se toquen las formas y materiales de un lugar y que se exploren sus sonoridades activamente. Una simple acción como tocar varillitas metálicas, aparcamientos de bicicletas, faroles o esculturas puede revelar una acústica interior sorprendentemente rica. A veces se fomenta este tipo de creación sonora en los paseos sonoros. Pero a menudo estos sonidos únicos solo pueden escucharse correctamente cuando se acerca el oído a la superficie de la estructura. Se produce un momento mágico e inesperado de escucha, como la revelación de un secreto. Los participantes que son tímidos para acercarse tan de cerca a un objeto, no saben lo que se pierden. Los micrófonos de contacto son los que mejor revelan y amplifican la riqueza sonora del interior de estas estructuras y objetos.

Nunca he utilizado micrófonos de contacto, pero escuché sus resultados cuando alguien los integró en algunos de nuestros paseos sonoros de Vancouver. Sin embargo, en muchas de mis primeras grabaciones, mi curiosidad se despertó al encontrarme —como ya lo he mencionado— con una escultura como *Knife Edge* de Henry Moore, al tamborilear con las manos y los dedos y captar resonancias muy profundas y ricas como estruendo y chirridos inquietantes. Otro ejemplo temprano de este tipo de exploración es el de mi espectáculo *Soundwalking*, cuando me topé con estalactitas de hielo que colgaban del techo de una cabaña. La extrema tranquilidad de este día tan blanco y brillante en el bosque me hizo sentir curiosidad por los sonidos de estos hielitos. Rompí uno de ellos y lo utilicé a modo de baqueta para tocar los restantes, que colgaban como un instrumento musical de percusión. Me fascinaba cómo las diferentes longitudes y grosores creaban muchos tonos y resonancias diferentes. Inadvertidamente, me había convertido en fabricante de sonidos, tocando los elementos del lugar que estaba grabando.

Cuando realizaba grabaciones de campo en la tranquilidad extrema de un desierto mexicano, tratando de conseguir sonidos y acabé tocando en los diversos cactus y hojas de palmera secas que formaban parte de este paisaje. Al hurgar en las púas de los cactus, se percibía una especie de sonido líquido en el interior; o al frotar mi mano por las gruesas hojas de un maguey, la textura rasposa de su superficie resonaba profundamente en el interior y revelaba tonos cambiantes según variaba el grosor de la hoja. Las hojas secas de la palmera se enroscaban y cuando las golpeaba desde el exterior a lo largo de su longitud, se oía una resonancia similar pero mucho más seca y de tono siempre cambiante. Estos sonidos acabaron entrando en mi composición *Cricket Voice*³, tanto en su forma original como procesada.

En otra ocasión, mientras subía la montaña Tunnel, en las alturas de la ciudad de Banff, en las Rocosas canadienses, remarqué dos tuberías que sobresalían del suelo. Por curiosidad, introduje mi micrófono estéreo en la tubería y escuché la reverberación de un gran depósito de agua subterráneo, con agua goteando en diferentes tonos y ritmos. Cualquier sonido adicional que hiciera, como golpear la tubería o cantar tonos largos en ella, era amplificado por el gran espacio y resonaba a dúo con las frecuencias de resonancia del depósito o *Eigentones*. Incluso el sonido de la bocina de un tren era captado y transformado de esta manera. La riqueza de ese espacio acústico inspiraba otras creaciones sonoras, al tiempo que con el micrófono grababa estas exploraciones acústicas.

Del mismo modo, cuando realizaba grabaciones en pueblos mineros abandonados del interior de la Columbia Británica, golpeaba y repiqueteaba en viejas estructuras de madera y metal y las exploraba en busca de resonancias interesantes. Los sonidos que conseguí, se convirtieron en material acústico para una instalación sonora y fotográfica titulada *At the Edge of Wilderness*.⁴

El micrófono estático

La «perspectiva» de un micrófono estático es la misma durante toda la grabación. Con este *modus operandi*, el micrófono escucha y es testigo de todo lo que ocurre sonoramente en un lugar. La persona que graba permanece quieta o incluso ausente mientras los micrófonos graban. Los momentos mágicos pueden ocurrir precisamente porque la persona no se mueve o no está presente. Muchos técnicos de grabación de la naturaleza optan por esta técnica con micrófonos cuidadosamente colocados y a menudo con resultados

3 <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/cricket/>

4 <https://hildegardwesterkamp.ca/sound/installations/edge/>

extraordinarios. Ocasionalmente, yo adoptaba un modo de funcionamiento similar pero bastante más casual, como en este ejemplo de una tormenta de truenos en casa de mis padres en Alemania, cuando instalé el micrófono de forma espontánea bajo el techo de una terraza y lo dejé escuchar con el oído del micrófono. El resultado fue una dramática grabación de una hora de duración, en la que varias tormentas de truenos y violentos aguaceros atravesaron este paisaje en varias direcciones, lo cual me recordó el miedo que sentía durante tormentas similares en mi infancia.

Un ejemplo muy distinto, es el de un grillo solitario que me regaló una límpida «actuación» de solista, de dos minutos, muy cerca de mi micrófono mientras estaba sentada muy quieta en la oscuridad de una noche desértica, pero, apenas hice un leve aunque involuntario movimiento, se detuvo abruptamente y ya no volvió a ser escuchado a tan corta distancia.

En otra ocasión, quise hacer una grabación de la *Harbour Symphony* que había compuesto durante el *Simposio de Sonido* de 1988 en St. John's, Newfoundland. Un grupo de personas subimos a *Signal Hill*, en las alturas de la ciudad, para escuchar; decidí colocar el micrófono entre unos arbustos que lo protegerían del viento y que además, estaban a cierta distancia de nosotros. Semanas más tarde, cuando por fin volví a escuchar la grabación, me sorprendió y alegró oír el canto de un mirlo de alas rojas en el primer plano, repetido varias veces durante el primer minuto de la *Harbour Symphony*⁵.

Una sorpresa similar se produjo, curiosamente, en un paisaje sonoro muy diferente, cuando me ubiqué en un barrio situado bajo la trayectoria de vuelo de los aviones que aterrizan en el aeropuerto internacional de Vancouver. Mientras estaba allí, obviamente como una extraña en esta zona residencial, con mi aspecto llamativo y mi equipo de grabación, un señor mayor que vivía al otro lado de la calle, se acercó a mí con curiosidad, me hizo algunas preguntas y finalmente se quedó a mi lado hablando y escuchando. El resultado fue una grabación muy especial de una conversación distendida entre nosotros —mientras los aviones volaban por encima— en la que expresé de forma conmovedora y muy natural con su voz resonante, lo que era vivir bajo la trayectoria de los vuelos. La presencia de los micrófonos no había exigido nada al interlocutor, no le había pedido información concreta. Simplemente estaba allí, escuchando. Esta grabación pasó a formar parte de mi espectáculo de *Soundwalking «Under the Flightpath»* («Bajo el corredor de los aviones»)⁶.

5 <https://hildewardwesterkamp.ca/sound/comp/3/harboursymphonies/>

6 <https://www.hildewardwesterkamp.ca/sound/docs/flightpath/>

Ya en los primeros tiempos del WSM habiéndose explorado los micrófonos estáticos, a mi colega Bruce Davis se le ocurrió la idea de la *Wilderness Radio* (Radio de la vida silvestre):

Un servicio radiofónico en el que «se escuche» y no que «difunda»... Los micrófonos controlarán la actividad acústica ambiental de un entorno natural protegido especialmente elegido.... Al brindar un acceso de observación de un entorno natural sin alterarlo de ninguna manera, el proyecto sería único; un gran número de personas podría «vivir» el lugar sin destruirlo con su propia presencia. (p.21)

El proyecto de la *Wilderness Radio* nunca se llevó a cabo. Aunque se investigaron varias posibilidades, la tecnología no estaba lo suficientemente desarrollada en ese momento para llevar a cabo una idea tan avanzada. Hoy en día, sin embargo, la tecnología sí posibilitaría hacerlo. Los artistas de sonido Brady Marks y Mark Timmings siguieron la idea de Bruce y crearon el *Wetlands Project*⁷ (Proyecto de humedales), en el que se invita a los oyentes a «conectarse al ritmo circadiano de un pantano de la isla de Saturna en peligro de extinción». Los sonidos de los pájaros, las ranas, los aviones y otros, se apoderan de las ondas en esta experiencia de veinticuatro horas de «radio lenta» para celebrar el «Día de la Tierra». Recientemente, el 22 de abril de 2021, se realizó la quinta emisión anual de radio lenta del *Wetland Project*. En su primera iteración se emitió por la Radio Cooperativa de Vancouver, pero desde entonces, ha sido retomada por otras emisoras de radio de todo Canadá y de Estados Unidos. No solo en estos momentos se dispone de la tecnología necesaria para realizar este tipo de grabaciones y transmisiones de campo, sino que también hay un público para el que este tipo de transmisiones son muy significativas y ya no son tan inusuales como lo era mi programa *Soundwalking* a finales de la década de mil novecientos setenta. Las dos últimas emisiones de *Wetland* se llevaron a cabo durante la pandemia⁸ y fueron especialmente bien recibidas, precisamente, porque escuchar un paisaje sonoro de este tipo puede conectarlos con un flujo de tiempo suave, positivo y fácil de llevar, que puede tener el poder de contrarrestar los sentimientos de aislamiento percibidos durante estos tiempos de encierro.

La escucha de paisajes sonoros naturales en todo el mundo se ha extendido también a la comunidad científica en los últimos años y va más allá de la idea original de la radio de los espacios naturales. Los investigadores de las ciencias

7 <https://wetlandproject.com/intro.php>

8 NdT: la pandemia provocada por el Coronavirus (Covid-19), que obligó a confinar poblaciones en todo el mundo.

biológicas y ecológicas utilizan nuevas tecnologías de grabación y herramientas de recopilación de datos para registrar paisajes sonoros, observar la vida en lugares naturales seleccionados durante largos períodos de tiempo y, de esta manera, controlar los cambios medioambientales. Con esta forma de escucha, se logra reunir grandes cantidades de datos para comprender mejor la dinámica de los ecosistemas. En aras de la protección de los espacios naturales y marinos, estos enfoques relativamente nuevos están proporcionando herramientas adicionales para ayudar a prevenir mayores daños en los ecosistemas, tratando de frenar así el acelerado ritmo de extinción de las especies.

Epílogo

Grabaciones de campo que escuchan: empiezan cuando nosotros escuchamos con curiosidad a través de la puerta, hasta que las puertas se abren por sí mismas y un nuevo mundo sonoro surge delante de nuestros oídos.

El que graba, el compositor y el medio ambiente hablan juntos. Al final, da igual si las grabaciones sonoras están hechas para la radio, un *podcast*, una película, una composición de paisaje sonoro o simplemente para capturar paisajes sonoros sin ninguna idea en mente, están hechas para dejar que el paisaje sonoro hable por sí mismo, para alentar a que lo escuchemos y para que consideremos lo que nos «dice».

En la actualidad, a menudo siento que no tengo el más mínimo deseo de grabar. A pesar de que los micrófonos y los auriculares nos acercan íntimamente al paisaje sonoro, en última instancia nos separan de nuestro entorno cercano. Los micrófonos solo son extensiones de nuestros oídos, no un sustituto. No son más que una herramienta. Nuestros oídos y cuerpos siguen siendo los principales receptores de todos los sonidos, incluyendo los grabados. Al final, nuestra escucha es la única que determina cómo recibimos el mundo, cómo le devolvemos la palabra en nuestro trabajo artístico y cómo, por extensión, actuamos de forma responsable en un paisaje sonoro y, más aún, en la crisis medioambiental mundial.

Referencias bibliográficas

Davis, Bruce (1975). FM Radio as Observational Access to Wilderness Environments, in *Alternatives*, Vol. 4, No. 3.

McCann, Rachel (2005). On the Hither Sides of Depth': An Architectural Pedagogy of Engagement, in *Environmental and Architectural Phenomenology*, Vol. 16, No. 3.

- Schafer, R. (1973).** Murray_The Vancouver Soundscape, World Soundscape Project, Document 5, Vancouver.
- (1993). Radical Radio in *Voices of Tyranny, Temples of Silence*, Arcana Editions.
- (1994). *The Soundscape – Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books.
- Westerkamp, Hildegard (1994).** “The Soundscape on Radio”, in *Radio Rethink – Art Sound and Transmission*, eds Daina Augatis and Dan Lander, Walter Phillips Gallery, The Banff Centre for the Arts.
- (2005). «Radio that Listens», Lecture presented at *Talking Back to Radio – Radio als Zuhörer – Artyści zmieniaj*, Wrocław, Poland, December 6 – 11.
- (2013). “Hildegard Westerkamp Interviewed by Cathy Lane”, in *In the Field, The Art of Field Recording*, Cathy Lane and Angus Carlyle, Uniformbooks, pp. 109–120.

Convocatoria

El silencio en una grabadora: escuchando *field recording* como el registro de lo que no está ahí

Elisa Corona Aguilar

Sistema Nacional de Creadores de Arte. New York University

Resumen

El bosque en primavera, el lugar del crimen, la zona de desastre, son locaciones reales e imaginarias que se transforman radicalmente cuando nuestro oído busca ya no el sonido, sino el silencio registrado, analizado y reproducido a través de tecnologías diversas de grabación de audio. En este artículo exploro tres lugares conceptuales y sus *field recordings*, así como la labor crítica elaborada alrededor de ellos: la primavera en el bosque mencionada en la conferencia de Hildegard Westerkamp, «The Disruptive Nature of Listening»; el escenario de un presunto crimen y arresto registrado en las grabadoras de cinturón de policías analizado por Deborah Wong en su texto «Deadly Soundscapes»; y la zona de desastre del terremoto en la Ciudad de México a través del testimonio de ingenieros de sonido explorados en el texto de mi autoría, «*Fists Up: Orchestrating Silence in Mexico City's Post-Earthquake Rescuing Activities.*» Estos tres lugares nos revelan un nuevo mapa material y conceptual, así como el pensamiento crítico que generan si agudizamos el oído a aquello que no está en la grabación. A través de estos tres espacios y estas tres labores críticas, podemos intuir una nueva teorización del *field recording* enfatizando el silencio como un inusual eje que nos aproxima a los estudios de género, al activismo ambiental y a la teoría anti-racista: el silencio como esa huella de la censura, de la intención colectiva o de la ausencia.

/ Palabras clave: silencio - grabación - trauma

Abstract

The forest in spring, the crime scene, the disaster area, are real and imaginary locations that are radically transformed when our ears no longer search for sound, but for silence recorded, analyzed and reproduced through various audio recording technologies. In this article I explore three conceptual places and their field recordings, as well as the critical work elaborated around them: spring in the forest, mentioned in Hildegard Westerkamp's lecture, «*The Disruptive Nature of Listening*»; the scene of an alleged crime and arrest recorded on police belt recorders analyzed by Deborah Wong in her text «*Deadly Soundscapes*»; and the earthquake disaster zone in Mexico City through the testimony of sound engineers explored in my text, «*Fists*

Up: Orchestrating Silence in Mexico City's Post-Earthquake Rescuing Activities.» These three places reveal a new material and conceptual map, as well as the critical thinking that they generate if we sharpen our ears to what is not in the recording. Through these three spaces and these three critical works, we can intuit a new theorization of field recording emphasizing silence as an unusual axis that brings us closer to gender studies, environmental activism and anti-racist theory: silence like that trace of censorship, collective intention, or absence.

/ Keywords: silence - recording - trauma

Como ocurre con la fotografía periodística o el video documental, la grabación de sonido enmarca nuestra realidad y la limita sin hacernos necesariamente conscientes de dichos marcos y límites. Para nuestro juicio más inmediato, para nuestros sentidos que suelen engañarnos, la tentación es grande: queremos creer que los objetos resultantes de dichas tecnologías —la imagen fotografiada, el video y su movimiento hipnótico, la grabación reproducida y guardada, audible a nuestros oídos— son la realidad en sí misma, objetiva y sin mediación, un trozo de verdad, cristalizado y detenido en el tiempo para su estudio. Queremos creerle a la grabación, fielmente y sin cuestionamientos. Tal es la naturaleza de estas herramientas y nuestra reacción de criaturas fascinadas ante su artificio: nos convierten en aparentes testigos de un evento que paradójicamente percibimos dislocado de su verdadero espacio y tiempo. Nuestra labor crítica debe entonces impulsarnos hacia el desarrollo de cierta incredulidad y resistencia ante dichas grabaciones como objetos de obsesión fetichista, hacia la visibilización —la audición— de aquello que no se traduce en sonido, aquello que solo se escucha más allá de sus márgenes, hacia una búsqueda y reencuentro con quienes de otra forma permanecen inaudibles. Hay algo de opresivo y oficialista en esta credulidad ante la grabación como objeto completo en sí mismo y en esta general priorización de lo audible por encima de lo inaudible. Si agudizamos el oído a aquello que no está en la grabación, si exploramos el silencio en las márgenes y aventuramos estrategias críticas para volverlo inteligible, podemos quizá crear nuevos mapas materiales y conceptuales que nos acerquen a los estudios de género, a las preocupaciones ambientales, a los movimientos anti-racistas. Una lectura y análisis de los siguientes artículos y los espacios que exploran pueden servir como ejemplo.

En «The Disruptive Nature of Listening», de Hildegard Westerkamp, conferencia del 2015 en Vancouver, Canadá, la artista y autora trae a conversación los *field recordings* creados por el artista sonoro Bernie Krause, quien dice comprobar la transformación del bosque en un parque al norte de San Francisco.

Tanto Westerkamp como Krause evocan el mito de la primavera silenciosa, de Rachel Carson, y con ese mito una historia particular de activismo ambiental, que quizá sin proponérselo, silencia otra: la del activismo nativo, sindicalista, el relacionado con los derechos laborales, con una colectividad que sigue siendo marginada y poco audible para muchos ecologistas blancos del autoproclamado «Primer Mundo». En «Deadly Soundscapes», de Deborah Wong, publicado en *Theorizing Sound Writing* (2017), la autora confronta la tecnología de grabación utilizada en nombre del sistema policial así como su transcripción, los silencios que deja esta mediación, las consecuencias de su utilización con fines de justicia, así como el llamado silencio azul de los policías, un pacto de no denuncia entre ellos. Aquello perdido en estos procedimientos, defiende la autora, puede ser utilizado en contra de un sujeto incapaz de alzar la voz por motivos raciales, de clase o de discapacidad. En «Fists Up: Orchestrating Silence in Mexico City's Post-Earthquake Rescuing Activities», texto de mi autoría publicado en *Journal of Sonic Studies* 19 (2020), expongo a través de entrevistas de testigos los límites de la tecnología y su dependencia del silencio como práctica comunitaria para funcionar en una situación particular: la búsqueda de sonidos vitales por parte de ingenieros de audio en medio de la zona de desastre en el terremoto de la Ciudad de México en 2017; la tecnología del *field recording* se volvió aquí una tecnología para salvar vidas, pero su inmediatez y su uso improvisado revelan sus debilidades y las de aquellos que las utilizan, su lugar secundario en medio de una zona de trauma donde la acción colectiva más allá de lo tecnológico cobra prioridad.

Estas tres locaciones y los textos desarrollados a partir de ellas nos muestran el *field recording* y su influencia en la actividad humana más allá del acto documental o artístico, así como la ética que ponen a prueba. También y de manera particular, nos presentan el silencio como eje central: los lugares y sus circunstancias, los eventos ocurridos, se transforman radicalmente ante nuestros oídos si buscamos ya no el sonido, sino el silencio registrado, analizado y reproducido a través de la grabación. Dichas tecnologías de grabación reposicionan a los sujetos que las esgrimen en su cualidad de criaturas ruidosas, de testigos involucrados, de escuchas; su presencia no es necesariamente audible, visible, sus métodos muchas veces permanecen ocultos, desdibujados o implícitos. Traerlos a primer plano puede exponer sus motivos y técnicas, el trasfondo de su presencia en el lugar en cuestión, ya sea este un lugar de contemplación, el lugar del crimen o la zona de desastre.

El silencio en una grabadora informa nuestra experiencia y nuestro juicio de formas nuevas, pero nuestro concepto cotidiano del silencio —como el de belleza, universo o naturaleza— está permeado de ideologías occidentales, mitos parciales e impuestos que, paradójicamente, silencian otras formas de

entenderlo y percibirlo, nos impiden ver desde una perspectiva propia, transgresora, liberadora. Tanto quien graba como quien escucha el *field recording* lleva a costas este bagaje, esta interferencia que puede impedirnos encontrar nuevas formas de entender el mundo propio y el de los otros. Pero a través de estos tres espacios y estas tres labores críticas, podemos aproximarnos a una forma de entender el *field recording* enfatizando lo inaudible, lo que escapa al oído humano y tecnológico, el silencio en las márgenes, comunicando así información a la que debemos aproximarnos con nuevas herramientas. Podemos sintonizar nuestros oídos y nuestro aparato crítico para interrogar al silencio como ese nuevo aliado e informante, esa huella de la censura, de la intención colectiva o de la ausencia.

Más allá de la primavera silenciosa

El acto de silenciar a otros, de complicar o impedir su visibilidad, va más allá del acto físico de no escuchar o limitar la sonoridad ajena. En nuestra realidad hiperinformada, hiperconectada, se impone la historia del más «ruidoso», la que supera en alcance a otras voces, de acuerdo a nuestras empatías entrenadas culturalmente, condicionadas por nuestro entorno y por aquello que más valoramos.

En el imaginario estadounidense, Rachel Carson es esa heroína solitaria, esa luchadora romántica que en su libro *Silent Spring* (1962) denunció la contaminación por parte de las empresas de pesticidas, la destrucción del medio ambiente, de las aves y del mundo vivo microscópico, de las criaturas más allá de lo humano, la que dio voz a las especies animales sin voz en defensa de su existencia primordial. Su libro es considerado uno de los libros más influyentes de divulgación científica de la historia. Hildergard Westerkamp lo evoca en su conferencia «*The Disruptive Nature of Listening*», en 2015 en Vancouver, Canadá: «Este año tuvimos prácticamente una primavera silenciosa en esa región, y como Bernie Krause afirma, *una recreación precisa de la Primavera Silenciosa*, predicha por Rachel Carson en su libro escrito hace más de cincuenta años» (Westerkamp, 2017; mi traducción).

De acuerdo a las grabaciones de campo de Bernie Krause, a partir del 2004, la densidad de los cantos de los pájaros y del correr del agua de los riachuelos ha bajado drásticamente en una región particular del bosque al norte de San Francisco. Krause demuestra esto no solo en grabaciones de audio sino también en sus espectrogramas. Esta obra fue presentada en el *World Listening Day*, un festival creado por una organización que propone que el arte sonoro y la escucha pueden ser estrategias activistas en sí mismas y una forma nueva de

comprender el mundo ambiental. Citando estos materiales, tanto Westerkamp como Krause invocan el mito de la primavera silenciosa y, con ese mito, una historia particular de activismo, de denuncia del uso de pesticidas resultante en la muerte de las aves: el silencio equivale a la ausencia y, más aún, a la muerte y posible extinción, revela la transformación de la naturaleza debido al cambio climático provocado por las sustancias contaminantes.

Sin embargo, la mención de Carson en el contexto de esta conferencia, su figura y mito (la del individuo contra el mundo), y esta manera de asumir el *field recording* como activismo en sí mismo, como los artistas sonoros mismos mencionan, su historia y su presentación ante un público particular de cierta clase social, me hacen inevitablemente cuestionarme respecto a su alcance y ética. Es importante reflexionar si esta supuesta actividad limitada al ámbito artístico y a «crear conciencia» no ha silenciado quizá sin proponérselo, otra lucha mucho más vieja: la del activismo nativo, sindicalista, el más cercano a aquellos relacionados con el trabajo del campo y la agricultura. En *The Myth of Silent Spring*, Chad Montrie cuestiona la manera en que la lucha ecologista es recordada en los Estados Unidos precisamente por esta centralidad que adquirió la figura de Carson, borrando muchas otras anteriores y más radicales, más relacionadas con la actividad de quienes trabajan la tierra, campesinos y agricultores, para producir los alimentos que todos consumimos y para vivir de dicha producción agrícola en la que sus cuerpos son ese primer frente de trabajo y también blanco de los contaminantes:

Rara vez, si acaso, ponemos atención a las maneras particulares en las que los trabajadores han experimentado los problemas ambientales, y de manera igualmente rara reconocemos los esfuerzos que dichos trabajadores, sus sindicatos y líderes laborales, han puesto en marcha para abordar dichos problemas, los cuales comenzaron tan pronto como los cuarentas. La interpretación común del origen de los movimientos ambientalistas estadounidenses ha cambiado poco desde la publicación de *Primavera silenciosa* en 1962, repitiendo injustamente la aseveración de que el libro —así como el documental de la CBS *La primavera silenciosa de Rachel Carson*, transmitido en abril de 1963— «cambiaron el curso» de la historia y «comenzaron todo». (Montrie, 2018:5–6; mi traducción)

Montrie reconstruye una historia de activismo colectivo por parte de los sindicatos de trabajadores, de los agricultores mexicanos, filipinos y nativos americanos, la cual es ignorada y a veces opuesta a la lucha ambientalista de la población blanca estadounidense, pues su contacto con la naturaleza y, por ende, con los elementos contaminantes de la industria agrícola, era muy distinta: muchos de los cambios que se dieron a partir de esta particular lucha

pro-aves y anti-pesticidas desembocaron en una mayor protección del consumidor, pero no de los trabajadores. La lucha de Carson, transformada en una lucha de una clase social en particular, al no tocarse con la lucha laboral de los campesinos y granjeros, parece haber radicalizado el llamado «racismo ambiental», haberse alimentado de una idea ecológica-romántica en que la tierra y sus criaturas no humanas son solo objeto de observación, separadas de las necesidades humanas de supervivencia.

Tales conceptualizaciones románticas han sido heredadas por muchos artistas, han logrado separarnos aún más de la naturaleza y se ven reflejadas en estas prácticas actuales de arte sonoro y *field recording*. No es coincidencia que el lugar de donde proceden las grabaciones de Krause sea *Sugarloaf State Park*: un parque estatal, una reserva protegida, un lugar para la contemplación y el disfrute de una minoría privilegiada que goza de acceso a dichos espacios. En esto en sí mismo hay una actitud particular proveniente de la vida de la clase media en las grandes urbes para quienes la idea de la reserva ecológica propone una naturaleza intocable, sin mancha, un espacio resguardado donde la vida humana solo debe contentarse con observar restringidamente y después retirarse lejos, aliviados por ese contacto idílico y breve, ese escape de la civilización.

La labor del artista moderno es a menudo vista como la más alejada de los oficios del campo, de la producción de alimento, de la practicidad de la vida, y quizá sea tiempo de reconciliar dicha actividad del artista que «crea conciencia» ambiental con la del trabajador que lleva comida a la mesa. Debemos quizá cuestionarnos si el mito de la primavera silenciosa —y su recurrencia en el ámbito artístico del *field recording*— no hace hoy en día más que reproducir una historia oficialista y, paradójicamente, silencia otra que nos atañe más como consumidores dependientes de la tierra, una tierra que no podemos solo admirar en romántica contemplación.

Lo inaudible y la pared azul del silencio

«Cualquier proceso que involucre la transformación de sonido en audición implica mediación» (Wong:254; mi traducción), nos dice Deborah Wong en su artículo «*Deadly Soundscapes: Scripts of Lethal Force and Lo-Fi Death*», poniendo así al frente de su cuestionamiento la condición subjetiva de las grabadoras de cinturón utilizadas por la policía de Riverside, California, Estados Unidos, como parte de su equipo cotidiano de trabajo. Si coincidimos con Wong, podemos aventurar también que la ausencia de sonido es igualmente mediada por otras tecnologías: aquello que no puede transformarse más que

en lo inaudible también es transformado, modificado, transcrito o eliminado de nuestro espectro de percepción y consciencia.

El caso del que Deborah Wong nos habla es el del asesinato a manos de la policía de Lee Brown, un hombre afroamericano con esquizofrenia, cuya detención resultante en homicidio fue grabada por estos aparatos llevados en el cinturón de policía de los dos oficiales que perpetraron el acto. Dichas grabadoras, explica Wong, son parte de una tecnología surgida en los '70 para vigilar a la policía debido a la desconfianza de las comunidades de color, en busca de una mayor rendición de cuentas y de la exigencia de derechos humanos y movimientos anti-racistas crecientes en las comunidades urbanas. Los oficiales deben activar las grabadoras cuando se ponen en contacto con un civil: una forma de convertirse en policías de sí mismos, de ser auto-vigilados por esta tecnología que llegará a otros y transformará aquello atrapado en la grabación en documento público, en prueba y evidencia de lo ocurrido. Cuando dichas grabaciones son requeridas en caso de acusaciones de brutalidad policial, las voces de esta grabación son transcritas y es dicha transcripción la que se presenta como evidencia. Rara vez la grabación es escuchada de nuevo durante el proceso legal.

Cuando una grabación de este tipo se utiliza como testimonio, como prueba en un proceso, se realza su condición de supuesta objetividad, de realidad inalterable y sin edición. Se pretende que una grabadora sea una suerte de testigo, y su grabación, evidencia. Pero como sucede con la tecnología de la fotografía, con la grabación de sonido el contexto social y político quedan fuera del marco, fuera de los límites, aunque se pretenda haber grabado «la realidad»; quedan también fuera del testimonio la subjetividad y el libre albedrío de quien activa y desactiva dicha tecnología; también se crean límites difusos en la transcripción y la palabra, la cual reduce y limita nuestra experiencia de manera distinta que una grabación de sonido.

Wong reflexiona y responde de manera visceral a la grabación del homicidio, el cual sin embargo no fue clasificado como tal y ambos policías fueron exculpados al final del proceso: «Escuchar la voz de Lee Brown es difícil por al menos dos motivos. En primera, es terriblemente difícil escuchar su sufrimiento emocional. Y escuchar su silencio es aún peor: cuando deja de gritar y llorar, es por las peores razones» (Wong:265).

Si hay un tiempo-espacio propenso a la relativización y a la conjetura, ese es el silencio: se asume lo que ocurrió, se llena el hueco con suposiciones, se interpreta el lapso con imaginarios de lo posible y lo imposible, se transcribe en palabras y puntuación. Cuando las palabras de los sujetos grabados son incomprensibles para quien lleva a cabo la transcripción, la palabra que se utiliza recurrentemente es *inaudible*: inaudible. Dicha palabra nos habla de

la imprecisión de esta mediación, puesto que más correcto sería decir «incomprensible»: son palabras, ruidos o gemidos que sí se escuchan, pero que no pueden ser condensados en palabras. Aquello «inaudible» puede ser un intento fallido de comunicación por parte de un civil, del sospechoso, de un policía o de un testigo. Los silencios que pueden o no haber ocurrido entre una orden pronunciada por un policía y la respuesta de un sujeto tampoco quedan integradas a la transcripción más que como un punto y aparte: no se transcribe el silencio, su duración o su ausencia, y dicho punto y aparte puede ser interpretado como inmediatez, a pesar de haber durado varios segundos o minutos.

Wong habla también de «la pared azul del silencio», esa negación de los policías a denunciarse unos a otros, y aventura que «por esto, el silencio es parte de la cultura de sonido de la policía y es una parte central de lo que quiero escribir para, así, volverlo existente: estoy tratando de escuchar ese silencio articulado» (Wong:266). Después, el artículo de Wong parece olvidar esta fuerte propuesta; se aventura en cambio hacia una reflexión en torno al teatro documental, aunque no gratuitamente, pues la autora encuentra relación entre el performance del teatro y el performance que los policías «ensayan» y «profesionalizan» al volverse conscientes y expertos del uso de las grabadoras de cinturón, de su poder para exculparlos dependiendo de cómo articulen tanto la voz como el silencio que saben que después será transcrito.

En lo ininteligible —lo *inaudible*— caben todas las posibilidades, pero la balanza de la ley está sesgada: el sistema de poder favorece a las autoridades, desprotege al individuo marcado racialmente. Wong explica cómo unas cuantas palabras se volvieron supuestamente comprensibles ya avanzado el juicio: un escucha, transcriptor de la grabación, declaró haber entendido un *drop the gun* («tíre el arma», mal pronunciado), que corroboraría la versión de los policías de que el sujeto intentó defenderse tomando un arma, o el *taser* paralizante, a pesar de que todos los testigos negaron haber visto absolutamente nada en las manos del asesinado. Estas palabras robadas a lo «inaudible» exculparon a los policías, a pesar de que otros silencios mucho más reveladores quedaron registrados en la misma grabación.

La utilización de las grabadoras de cinturón tiene un propósito difícil de cumplir por un aparato tecnológico tan limitado: servir como testigo y disuasivo, ser el observador moral que vigila el comportamiento para evitar la brutalidad policíaca y traernos la verdadera historia hasta el banco de la justicia, hasta las butacas del juicio. En el silencio, sin embargo, escuchamos las acciones posibles pero imposibles de corroborar. El silencio no articulado de manera profunda, completa, deja un vacío por el cual puede incluso exculparse la brutalidad policial. Al final, la tecnología de grabación nos falla como testigo.

Puños arriba y micrófonos bajo los escombros

En mi artículo «*Fists Up: Orchestrating Silence in Mexico City's Post-Earthquake Rescuing Activities*», me centro en la importancia del silencio colectivo en las zonas de desastre del temblor dirigido a través de una señal espontánea, puños arriba, para así detener el ruido y llamar a la escucha de sonidos vitales de sobrevivientes bajo los escombros. Las actividades de rescate en las zonas de desastre en 2017 fueron realizadas tanto por grupos oficiales (Ejército Mexicano, Protección Civil, grupo Topos) como por cientos de civiles que improvisadamente acudieron a apoyar dicha labor. En este artículo también exploro brevemente a través de un testimonio particular la utilización de tecnología de audio para grabar, analizar el espacio sonoro y encontrar así señales de vida entre los escombros por medio de equipo no diseñado para esto: músicos, cineastas e ingenieros de audio en general improvisaron esta actividad para apoyar en el rescate, y su actividad adquirió cierta resonancia en la prensa y redes sociales.

Julia Zenteno, una de mis entrevistadas, formó parte de una iniciativa que se autodenominó «Sonidistas Unidos», formada por grupos espontáneos de ingenieros de sonido y músicos que llevaron estas tecnologías de audio y grabación a las áreas de rescate para tratar de rastrear y escuchar a los sobrevivientes. Ella se involucró en esta actividad después de escuchar a la gente decir que necesitaban ingenieros de sonido; luego vio los puños en el aire llamando al silencio, así que pensó que ahí era donde podía ser útil. Para ella estaba muy claro que, incluso más que la tecnología, el silencio era el paso más importante para darse cuenta de si alguien estaba vivo y pedía ayuda.

Al realizar la investigación y escritura de este artículo se volvió evidente en mi análisis que el silencio colectivo orquestado por los puños arriba era en realidad la tecnología esencial para salvar vidas, no la sofisticada grabación con técnicas especializadas, la cual solo podía ser utilizable de manera secundaria si se creaba este silencio colectivo en la zona. Más aún: después de revisar los textos y videos de prensa, me aventuro a decir que todos ellos mostraban cierta fascinación con la actividad de los sonidistas, con la utilización de los micrófonos y computadoras para rastrear sonidos vitales, con el análisis posterior del espectro de audio, pero no hubo uno solo que mostrara la eficacia de dicha actividad con datos sólidos, ninguno que relacionara directamente la forma en que tal utilización de tecnología ayudó de manera concreta a encontrar una vida y a salvarla. Uno de los motivos es que la utilización del equipo y la grabación de audio en sí misma, en este contexto, tiene poca utilidad si de lo que se trata es de salvar vidas de manera apresurada, apremiante, cuando unos minutos o unas horas harán la diferencia entre la vida y la muerte. El

análisis de esas grabaciones debía ser entonces inmediato, en tiempo real, no una colecta de información para analizar grabaciones en el futuro. La entrevista que realicé a Julia Zenteno confirma su experiencia respecto a esto, pues ella afirmó que en una de las zonas de desastre hizo guardia durante horas y nunca hubo posibilidad de utilizar el equipo de audio: el lugar nunca se mantuvo lo suficientemente silencioso y lo único que amplificaba con su tecnología era el sonido preponderante alrededor, no los sonidos más débiles ocultos bajo los escombros.

Así, una tecnología en apariencia útil —micrófonos para amplificar sonido y aparatos de grabación— se volvió secundaria o absolutamente inútil sin dos elementos necesarios provenientes del contexto, del lugar de salvamento en medio de la ruidosa actividad humana: la creación colectiva del silencio y la escucha inmediata de dichas grabaciones para su utilización como información de locación de la vida. Más aún: la fetichización inmediata de estas grabaciones y su uso cuasi-promocional contradice esta original bienintencionada práctica. En un testimonio extra oficial, una de las mujeres sonidistas expresó su descontento por la forma en la que la discriminación de género en el ambiente de los ingenieros de audio, músicos y cineastas, se hizo presente al pasar el tiempo y rememora los eventos, así como su alejamiento de la actividad comunitaria original y el esfuerzo por salvar vidas junto a otros voluntarios: «en los meses posteriores al temblor teníamos un chat de mujeres y nos enteramos de cómo grupos de sonidistas exclusivamente masculinos comenzaron a darse reconocimientos entre sí, solo entre ellos, salieron en revistas y se daban premios como si fueran héroes; en el chat de las mujeres solo nos reíamos porque comentábamos, ¿en verdad se trataba de esto? ¿Por qué se están felicitando por algo que fue necesario, urgente, voluntario?»

A cuatro años del terremoto, en el recuento de las actividades de salvamento ocurridas en el temblor, la experiencia de los sonidistas parece difusa y poco concreta. Quizá esto se debe a su dependencia de esa mayor colectividad creadora de silencio en las zonas de desastre, la cual tuvo sus complejidades y retos; quizá se beneficiaría de una reflexión y continuidad por parte de los participantes para compartir posibles estrategias a futuro si se pretende que la experiencia no quede en el pasado anecdótico y que la práctica de arrojar micrófonos bajo los escombros para salvar vidas se convierta en un apoyo real y concreto en las actividades de rescate.

Reflexiones finales

La fotografía, el filme, la grabación, fueron por demasiado tiempo las claves del registro objetivo, los fieles instrumentos de la ciencia y de la historia. Pero los cuestionamientos del siglo xx —muchas veces a través del arte— lograron exponer la falsedad de esa objetividad. La tecnología, utilizada innumerables veces por los estados, por un discurso oficialista, por los agentes del poder, puede también engañar al espectador. Cada momento social debe ser estudiado ahora desde nuestra subjetividad, sin perder de vista todas sus aristas y sus márgenes. Cada aparato tecnológico debe ser interrogado en su naturaleza imperfecta, dependiente siempre de las manos y oídos humanos: ¿al servicio de quién se encuentra esta tecnología: del Arte, del Estado, de unos cuantos individuos?

En los tres textos analizados, la tecnología de grabación de audio se toca con varios mundos: con un mundo práctico en el cual dicha grabación es utilizada para fines sociales —de justicia, de salvamento de vida, de concientización ambiental—; también con el mundo artístico de la observación y la contemplación, del activismo que afirma concientizar sin ir más allá de una estética de reproducción de una atmósfera sonora, de su comparación y evocación de cierto imaginario colectivo; y también se toca con cierta tentación fetichista, cierta obsesión por la grabación alejándola de toda finalidad práctica y dándole cierto peso de lo real más allá de cuestionamientos. En los tres casos, se vuelve necesaria la crítica alrededor de estas grabaciones y las consideraciones que debemos tener en su utilización como supuestos testigo, como ayuda limitada en el salvamento de vidas, como medida solo parcial de lo real en decisiones de justicia o de activismo. El contexto alrededor de ese objeto que es la grabación, el *field recording*, lo resignifica, le da un vuelco a su aparente contundencia sólida, a su realidad, su *truthiness* como insiste Wong en su artículo, su apariencia de verdad.

El silencio en todos estos casos se vuelve crucial para la interpretación de dichas grabaciones, su contexto y sus usuarios, para cuestionar dicha verdad que proponen. Como el sonido, el silencio también se interpreta y también es susceptible de manipulación. Articular ese silencio, sus motivos y variantes, debe volverse un hábito crítico al explorar el *field recording* en cualquiera de sus formas; nuestras prácticas de escucha deben cambiar para encontrar aquello más allá de los límites de la grabación y de lo audible. En un momento histórico tan estridente como el que vivimos, tal vez sea la conceptualización, la escucha o la práctica del silencio lo que pudiera recalibrar nuestra relación con lo humano, con el mundo natural y con la tecnología.

Referencias bibliográficas

CORONA AGUILAR, Elisa (2020). Fists Up: Orchestrating Silence in Mexico City's Post-Rescuing Activities. *Journal of Sonic Studies* 19 (2020) + <https://www.researchcatalogue.net/view/797426/797427> + Consultado: 18 de mayo 2021.

MONTRIE, Chad (2018). *The Myth of Silent Spring. Rethinking the Origins of American Environmentalism*. USA, University of California Press.

WESTERKAMP, Hildegard (2015). The Disruptive Nature of Listening (Keynote at International Symposium on Electronic Art 2015) + https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=11&title=the-disruptive-nature-of-listening + Consultado: 15 de mayo 2021.

WONG, Deborah (2017). Deadly Soundscapes: Scripts of Lethal Force and Lo-Fi Death. KAPCHAN, Deborah: *Theorizing Sound Writing*, Connecticut, Wesleyan University Press. pp. 253–276.

Escuchas *incomunes* o el micrófono como encuentro en Félix Blume

Susana Jiménez Carmona

Investigadora independiente

Resumen

En este artículo se propone un acercamiento al trabajo del sonidista Félix Blume poniéndolo en diálogo con pensadores que desde diversos campos se están preguntando acerca de las relaciones entre humanos y no humanos y están cuestionando la dicotomía entre naturaleza y cultura —como Donna Haraway, Vinciane Despret, Anna Tsing o Marisol de la Cadena—. Partiendo de su uso del micrófono como un pretexto para encontrarse y escuchar junto a otros, humanos o no humanos, proponemos hacer de la práctica del *field recording* una escucha situada en contraposición a pretendidas objetividades que hacen de lo sonoro algo descontextualizado y descorporizado. Esta escucha situada atañe a Blume en tanto alguien (humano hombre blanco europeo) que escucha y registra el sonido. Y también incumbe a su apuesta por no aislar el entorno sonoro de los humanos que lo habitan. Esto permite que se articulen y compongan en las prácticas sonoras relaciones que cuestionan las dicotomías entre naturaleza y cultura, así como entre humano y no humano. Asimismo, nos preguntamos por cómo se ve afectada la noción de paisaje sonoro ante estas prácticas de grabación más atentas a lo relacional y a la escucha compartida con ayuda de la noción de *milieu*, en Simondon. Finalmente, proponemos que el trabajo de Blume es una buena muestra de la posibilidad de que se den escuchas entre divergentes, sintonizaciones sin identificaciones que atiendan a pistas, articulaciones, alianzas y composiciones entre *Umwelten* *incomunes*.

/ Palabras clave: escucha situada - común - paisajes sonoros

Abstract

This article suggests delving into the work of the sound artist and engineer Félix Blume in dialogue with thinkers who are wondering about the relationships between humans and non-humans and are questioning the dichotomy between nature and culture, such as Donna Haraway, Vinciane Despret, Anna Tsing or Marisol de la Cadena. On the basis of his use of the microphone as a pretext to meet and listen together with others, human or not, we propose to make the practice of field recording a listening situated in contrast to supposed objectivities that decontextualize and disembody the sound. This situated listening concerns Blume as someone (human European white man) who listens and registers. And it also

involves his commitment to not isolate the sound environment from the humans that inhabit it. This allows to articulate and compose relationships that question the dichotomies between nature and culture, as well as between human and non-human, in sound practices. Likewise, with the help of the notion of *milieu* in Simondon, we ask about how the notion of soundscape is affected by these recording practices that are more attentive to the relational and to shared listening. Finally, we propose that Blume's work is a good example of the possibility of listening among dissimilars, of attunement without identifications attending to tracks, articulations, alliances and compositions between uncommon *Umwelten*.

/ Keywords: situated listening - uncommons - soundscapes

Un sonidista situado

Y, al final, hice *field recording*, hice paisajes sonoros sin saber que existían, en cierta forma. Parto con esta idea de compartir, parto de esta plataforma *Freesound*, parto de estas ganas de compartir sonidos y parto de compartir experiencias sonoras

FÉLIX BLUME, 2020a¹

Al escribir sobre el trabajo de Félix Blume (Francia, 1984), se hace necesario comenzar por hablar de él. Esto se debe no tanto a que su biografía esté marcada por acontecimientos o peripecias especialmente llamativos (con esto tampoco queremos decir que carezca de interés), sino porque al escuchar y al grabar, como él mismo plantea, no podemos escapar de nosotros mismos. Blume defiende que, en cualquier cosa que se haga, «se está allí» y por ello es necesario asumir esta presencia, el punto de vista o punto de escucha, el sujeto que se es, así como el papel de los aparatos de grabación y el uso que de ellos se hace (Blume, 2020a)². En este planteamiento, Blume se muestra

1 Todas las citas tomadas de Blume F. 2020a corresponden a una conversación entre el mencionado autor y quien escribe este artículo; de allí, el lenguaje coloquial que se observa en las mismas.

2 Aunque en este artículo no podemos analizar en profundidad la cuestión del uso de determinadas tecnologías y aparatos poco ecológicos en prácticas artísticas que están atravesadas por la preocupación medioambiental, no queremos dejar de apuntar que Blume es plenamente consciente de esta contradicción. A ella se enfrenta en cada caso en particular aunque sin renunciar a tecnologías (como los ordenadores personales) que han permitido una democratización en el acceso a herramientas de grabación y edición de audio (Blume, 2020a). Para ahondar más en esta problemática y sus consecuentes contradicciones puede consultarse, por ejemplo, Demos, 2020.

de acuerdo con uno de sus principales referentes, Luc Ferrari, quien reconocía que lo autobiográfico atravesaba su trabajo:

Así que salía del estudio, con un material portátil que era de mi propiedad, es decir, mis micros y mi grabadora. Era mi material y era yo.

Lo quiera o no, estaba en una situación original de presencia y reconocimiento instrumental que hacía de mí, sin que me diera cuenta, un artesano de la autobiografía. Estaba presente, sostenía mi micro, iniciaba la grabación cuando lo consideraba oportuno, recogía el sonido que pasaba en el momento que yo escogía. Ese sonido era mi elección, mi momento de vida que se registraba en mi material. Dicho de otra manera, en caso de que la última frase no haya quedado clara, este gesto era compositivo en el reconocimiento del sonido, incluso incierto, reconociendo el objeto encontrado como primer estado de una actitud emocional, que entrañaba inevitablemente la introducción del compositor presente como actor en tiempo real, por tanto como autobiógrafo. (Ferrari, 1999)³

Blume reafirma cada una de estas aserciones de Ferrari ya que él también señala como indicativos de esta presencia ineludible de la propia subjetividad de quien registra el sonido el lugar donde se coloca el micro, el momento en el que se pulsa el *rec*, la selección de fragmentos con los que se compone la pieza sonora (Blume, 2020a). Ahora bien, con ello no está apelando al protagonismo de quien registra y compone con los sonidos captados: no está reclamando la figura del «sujeto creador» que daría (todo él) sentido a la obra, sino señalando la imposibilidad de alcanzar una pretendida objetividad otorgada por los medios técnicos de captación del sonido, que es planteada desde algunos posicionamientos artísticos, en la estela de Pierre Schaeffer⁴.

3 Traducción de la autora. Cita original:

Je sortais donc du studio, avec un matériel portable qui était ma propriété, c'est-à-dire mes micros et mon magnétophone. C'était mon matériel et c'était moi.

Qu'on le veuille où non, j'étais là dans une situation originale de présence et de reconnaissance instrumentale qui faisait de moi, sans que je m'en rende compte, un artisan de l'autobiographie. J'étais présent, je tenais mon micro, j'ouvrais l'enregistrement de mon magnétophone quand je le jugeais bon, je cueillais le son qui passait au moment où je le choisissais. Ce son était mon choix, mon moment de vie qui s'enregistrait sur mon matériel. Autrement dit, pour le cas où la dernière phrase ne serait pas claire, ce geste était compositionnel dans la reconnaissance du son, même indécis, reconnaissant l'objet trouvé comme premier état d'une attitude émotionnelle, qui entraînait inéluctablement l'introduction du compositeur présent comme acteur en temps réel, donc comme autobiographe (Ferrari, 1999).

4 Es importante aclarar que Blume insiste en que habla de lo que para él es válido en su trabajo, lo que le funciona o con lo que se siente cómodo. Por tanto, no tienen por qué ser

A este respecto, no deja de ser revelador que Blume prefiera que se le aplique el calificativo de «sonidista» frente al de «artista sonoro»⁵. El hecho de que se decante por un término más asociado al ámbito de la ingeniería de sonido y, por lo tanto, más técnico, podría hacernos pensar que busca esa objetividad de lo técnico. Sin embargo, nada más lejos de sus planteamientos y de lo que muestra su trabajo. Esta preferencia por el término de «sonidista» vendría marcada, por un lado, por sus inicios en el mundo del *field recording*. Blume comenzó grabando en tanto que ingeniero de sonido en proyectos audiovisuales ajenos y fue durante estos trabajos como empezó a recolectar sonidos y entornos sonoros que le resultaban especialmente interesantes, curiosos o bellos. Como apunta en la cita con la que arranca esta sección, estos sonidos que iba registrando y editando mínimamente, los compartía en la plataforma *Freesound* (algo que sigue haciendo); una plataforma de carácter más técnico que artístico, si bien fue a través de ella como fue conociendo lo que otra gente hacía y adentrándose de esta forma, de manera más consciente, en el mundo del *field recording*. Por otro lado, si sigue defendiendo que se le llame «sonidista» a pesar de su reconocimiento cada vez mayor como artista, se debe a que no quiere poner fronteras entre la labor de artista y la de ingeniero de sonido, entre lo artístico y lo técnico. Este intentar escapar de las categorías establecidas es algo que caracterizará no solo cómo entiende Blume su propio trabajo, sino otros aspectos vinculados a él o a los que se ha acercado en su despliegue del mismo, pues las fronteras se le han revelado como intersticios y cruces donde suceden las cosas más interesantes:

Me gusta esta idea de borrar un poco esta frontera entre técnica y artístico y, en general, en las fronteras me gusta jugar con estas. Por lo general, cuando siento que se intenta poner una categoría, me gusta jugar en los límites de estas categorías o con cómo estar entre estas categorías [...]. [Gordon Hempton] Dice que en el lugar donde termina la selva y empieza el río, ahí es donde tienes las cosas súper interesantes, en el momento en el que está terminando el día y empezando la noche, donde termina la montaña y empieza el bajío. En el lugar donde no es ni totalmente una película ni totalmente una pieza sonora, pues ahí me parece..., o algo entre espacio público e intervención, siento que al jugar con estar en el límite de las categorías o de los géneros que ahí suceden cosas interesantes [*sic*]. (Blume, 2020a)

planteamientos que valgan de manera general o desde los cuales juzgar trabajos ajenos.

- 5 La definición que da la Real Academia Española (RAE) de *sonidista* es: «persona experta en producción, transmisión o emisión electrónica de sonido». Suele ser habitual considerar que *sonidista* y *técnico de sonido* son sinónimos.

Debido a esa imposibilidad de escapar de sí mismo en tanto que sujeto con una biografía, una cultura, unas experiencias, unos saberes, unas herramientas técnicas determinadas, podríamos hablar aquí de «sonidista situado» en lugar de esos roles estereotipados y contrapuestos del artista creador que impondría su subjetividad o del modesto técnico que desaparecería para permitir que el sonido objetivo, en sí, suene. Para entender cómo, en realidad, estas dos relevantes figuras de la modernidad no estarían tan separadas, resulta esclarecedor lo que Donna Haraway plantea sobre la auto-invisibilidad del testigo modesto de la ciencia:

Esta auto-invisibilidad es la forma científica específicamente moderna, europea y masculina de la virtud de la modestia. Esta es el tipo de modestia que compensa a quienes la practican con la moneda del poder social y epistemológico. Tal tipo de modestia es una de las virtudes fundadoras de lo que llamamos modernidad. Esa es la virtud que garantiza que el testigo modesto sea el ventrilocuo legítimo autorizado del mundo de los objetos, sin agregar nada de sus propias opiniones, de su influenciante corporeidad. De esta manera, está dotado con el importante poder de establecer los hechos. Ostenta testimonio: es objetivo, garantizando la claridad y pureza de los objetos. Su subjetividad es su objetividad. (Haraway, 2004:42)

Haraway recurre a Robert Boyle y su bomba de vacío como figura determinante y esclarecedora en el momento clave del nacimiento de la ciencia empírica moderna. Como gesto fundador de la separación de lo técnico y lo político, de sujeto y objeto, Boyle como testigo modesto y su instrumento profiláctico capturan y condensan semiótico-materialmente lo que Haraway está analizando aquí. La bomba de vacío no solo extraería el aire, sino también todo aquello que podría hacer dudar de la objetividad del testigo y del hecho.

La figura científica del testigo modesto sería aplicable al ámbito de las prácticas artísticas sonoras gracias a que micrófonos, grabadoras y estudios semejantes a laboratorios han sido eficientes vaciadores de subjetividades, corporalidades, contextos, intenciones, intereses y situaciones, haciéndonos creer en registros y escuchas tan pulcramente objetivas como las observaciones e investigaciones científicas. Sin duda, esta deseada auto-invisibilidad que busca refugio en los métodos y medios científicos y tecnológicos, surgida en los ámbitos de la música contemporánea y el arte sonoro tiene mucho de reacción contra el protagonismo de la subjetividad y la intencionalidad del artista creador o del músico romántico. Sin embargo, como muestra Haraway, esta auto-invisibilidad no es sino una narración construida sobre una modestia que se corresponde demasiado bien con las virtudes europeas y masculinas de quienes detentan el poder social y epistemológico. Es la autoproclamada

invisibilidad del «habitante de la poderosa “categoría no señalada”», encarnada en el cuerpo del varón blanco europeo cisgénero con estudios superiores y desahogada situación económica, aquel que puede habitar «la cultura de la no cultura» (Haraway, 2004:41)⁶.

Blume tiene muy presente su condición de hombre europeo, algo de lo que sabe que no puede desprenderse, pero que trata, en cierto modo, de debilitar o de que no se imponga. Es decir, intenta situarse, tener presente su presencia y condición en relación con quienes se encuentra y escucha al colocar los micros y pulsar el *rec*. Por ello afirma que la escucha reducida o que la objetivación de los sonidos «no es lo suyo» (Blume, 2020a). Es decir, que rechaza el uso de las trampas de sonidos, tanto porque al final se está al decidir dónde se colocan o qué hacer con los sonidos capturados, como porque tampoco las máquinas pueden escapar de las subjetividades de aquellos sujetos que las construyen

6 Haraway no es la única ni la primera pensadora que realiza una lectura crítica de la supuesta invisibilidad y el modesto desinterés de los sujetos de la ciencia. Por ejemplo, durante el curso 1971–1972 impartido en el Collège de France, *Théories et institutions pénales*, Foucault traza la genealogía de la desinteresada ciencia empírica hasta los apasionados métodos inquisitivos (Foucault, 2001). Vinciane Despret retomará esta genealogía foucaultiana para defender las investigaciones interesadas (Despret, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=bZ5RpTbQRRg>).

Más recientemente, en esta línea de cuestionar supuestas descorporeizaciones demasiado compatibles con los cuerpos de los europeos varones blancos, resultan de especial interés las críticas planteadas al pensamiento fenomenológico desde posicionamientos descoloniales. Estas críticas no pueden obviarse a la hora de aproximarse a la escucha reducida defendida por Pierre Schaeffer y otros, ya que en ella, como el propio Schaeffer señala, la huella de la fenomenología es profunda. Como ejemplo, podemos citar un texto de Esiéba Irobi en el que, recurriendo a un ejemplo bien caro a quienes nos dedicamos a lo sonoro, se analiza:

«Why pivotal figures such as G.W.F. Hegel and Edmund Husserl never really fully understood what it means or how it functions outside of the ivory tower as an act of community and a tool for social, spiritual and political engineering of diverse peoples of the world. Using Maurice Merleau-Ponty’s redefinition of the phenomenon, I will then show, from an African and African diasporic epistemic and performative perspective, how this concept is best understood not through abstract thinking or intellectual sumo wrestling or literary textbook-bound knowledge but through the experiential, physical dimension of embodied performance as obtains in many African and African diasporic working class, religious, social and political communities. I will highlight how the body itself, in African and African diasporic cultures, functions as a somatogenic instrument as well as a site of multiple discourses which absorbs and replays, like music recorded on vinyl, epistemologies of faith and power grooved into it by history. An Igbo proverb states that when we dance we express who we were, who we are, and who want to be» (Irobi, 2006:3).

Un interesante texto que se acerca a estas críticas descoloniales para cuestionar el más reciente materialismo defendido dentro del ámbito de lo sonoro es Thompson, 2017.

o diseñan⁷. Por tanto, para Blume, no se produciría el efecto de la bomba de vacío. Sin embargo, sigue sin responderse la cuestión de cómo hacer para que la subjetividad del sonidista no se convierta en protagonista, que no caiga todo el protagonismo en sus intenciones. Aquí la respuesta de Blume sería doble e interrelacionada: compartir la escucha y tratar de no saber de antemano qué se va a hacer o encontrar. Por un lado, apostará porque el micro, en lugar de expulsar los cuerpos (humanos y no humanos, vivos o no) los reúna, que sea un pretexto para encontrarse y escucharse mutuamente. Por otro, cada vez de manera más consciente intentará evitar estudiar previamente qué hacer, planificar los proyectos y anticipar resultados, saber qué se está buscando, algo que no es fácil por la manera en la que funciona el sistema de ayudas, becas y proyectos en el mundo del arte (Blume, 2020a).

Conversar con caballos, pasear con perros

Para mí, ha sido cada vez lo más importante,
partiendo del pretexto del micrófono,
hablar de la escucha, interesarme por la escucha y ahí grabar o
hacer lo que me parezca más interesante, haciéndolo de forma más
abierta y dejándome sorprender por lo que pueda pasar [*sic*].

FÉLIX BLUME, 2020a

En julio de 2018, durante una residencia artística en Benești, un pequeño pueblo de Rumanía, Blume se subió a una carreta llevada por un caballo atendiendo a la invitación gestual de quien lo conducía, ya que ninguno de los dos hablaba ni comprendía el idioma del otro. Esta invitación se vio facilitada porque el sonidista llevaba consigo y a la vista su equipo de grabación. Quien le invitaba sabía que Blume quería grabar o estaba grabando y le ofreció la oportunidad de que registrase parte de su cotidiano, un cotidiano en el que su caballo es compañero indispensable. Todo esto lo detalla el propio Blume

7 No obstante este rechazo, en uno de sus últimos trabajos ha recurrido a algo semejante a estas trampas, *Essaim* (2021, <https://felixblume.com/essaim/>). Para este trabajo se diseñó un estudio de grabación que ha permitido grabar de manera individualizada a diferentes abejas que forrajaban dentro. Estas grabaciones se escuchan en una instalación con 250 pequeños altavoces (uno por cada abeja). Se trata, pues, de un medio que permite unas grabaciones imposibles de realizar de otro modo, buscando perturbar lo menos posible a las abejas y sin pretensión de presentarlo como grabaciones «objetivas» (en realidad los humanos han estado muy presentes durante el mismo, como puede observarse en la galería fotográfica).

en el breve texto de presentación de *Horses Talk (Conversación de caballos)*. *Dii, Hai, O y otras palabras de caballos*, la obra resultado de aquella residencia:

En el pequeño pueblo de Benești, unas horas al oeste de Bucarest, los habitantes utilizan caballos y sus carretas para ir al campo. De donde regresan con un cargamento de heno recién cortado o con arena recolectada del fondo del río. Los jinetes se dirigen a los caballos para indicarles el camino a seguir, la dirección a tomar o la velocidad adecuada. «Dii» para avanzar, «Hai» para ir más rápido, «O» para detenerse. Me invitó a bordo de un trayecto acompañado con mis micrófonos. No comprendo la lengua rumana, pero la comunicación sucede a través de los sonidos y los gestos, el lenguaje de los caballos se vuelve universal. Cada uno a su manera, el hombre y el animal parecen comprenderse. Las voces hablan más allá de las palabras y nos invitan a escuchar sus timbres, sus ritmos y las melodías que se entremezclan. (Blume, 2018, <https://felixblume.com/horsetalk/>)

«Las voces hablan más allá de las palabras», «el lenguaje de los caballos se vuelve universal», «cada uno a su manera, el hombre y el animal parecen comprenderse» no son enunciados anecdóticos y *Horses Talk. Dii, Hai, O y otras palabras de caballos* es una muestra ejemplar de ello⁸. Con sus micros, subido a esa carreta, Blume registra la conversación entre humano y caballo sin hacer de ambos indiferentes fuentes sonoras. Por el contrario, la atención se presta, la escucha se tiende hacia ambos en tanto que humano y caballo, así como a su escucha mutua durante las faenas y los trayectos compartidos⁹. Esta escucha y este comprenderse inter–especies, entre humanos y no humanos, mediante sonidos y gestos, mediante voces que hablan más allá de las palabras, no persigue significantes que apuntan a significados (Blume, 2017 y 2020b). Por ello, Blume es algo reticente en aplicar el término «voz» a los no humanos ya que podría

8 Al estar este artículo más centrado en los trabajos de Blume en los que se tantean escuchas entre humanos y no humanos, no vamos a entrar en algunas obras en las que las voces humanas son absolutas protagonistas. No obstante, no queremos dejar de mencionar trabajos como *Fuga* (2016, <https://felixblume.com/fuga/>) o *Los gritos de México* (2014, <https://felixblume.com/losgritosdemexico/>) en los que ese «las voces hablan más que las palabras» se convierte en principio tanto a la hora de registrar como de componer. En *Fuga* los nombres de lugares atravesados y soñados nos llevan en tren de mercancías de México a Estados Unidos. En *Los gritos de México*, las voces componen un paisaje sonoro urbano polifónico, rico y abigarrado.

9 *Horses Talk (Conversación de caballos)*. *Dii, Hai, O y otras palabras de caballos* no solamente permite escuchar a humanos y caballos. No solo porque no estén aislados de su entorno sonoro, sino porque pájaros, moscas, la propia carreta, un canto religioso, ruidos de las labores del campo, etc., van tomando el protagonismo en diferentes momentos para ir componiendo un rico paisaje sonoro multiespecie.

llevar tanto a una antropomorfización como a que la escucha se enfoque hacia esa búsqueda de significados más allá de lo que suena¹⁰. Sin embargo, con ello no niega la capacidad de expresión sonora de los no humanos, o incluso de entidades no vivas como el viento y el agua. Con el reconocimiento de esta expresividad más que humana, Blume apunta a la importancia de escuchar lo que suena, «de poder estar a la escucha de todos, de recibir y enfocarse en estos sonidos. Escuchar un poco como entender las otras entidades y el mundo que nos rodea [sic]» (Blume, 2020a). Ahora bien, este entender o el comprenderse entre los humanos y los caballos que señala al referirse a *Horses Talks*, no quiere decir que podamos llegar a saber con certeza lo que supuestamente los otros no humanos dicen con sus sonidos. Al igual que no podemos ponernos en sus oídos aunque les coloquemos micrófonos binaurales, como hacen Blume y Sara Lana en *Mutt dogs* (2017)¹¹. Lana y Blume colocaron micros y grabadores a perros callejeros de Belo Horizonte a los que Lana ya conocía, así como a sus lugares favoritos, hábitos y costumbres. Con esta hermosa pieza sonora que va siguiendo el cotidiano y el entorno de estos «*cánidos urbanitas*» no tratan de que escuchemos como ellos, sino que escuchemos junto con ellos ese cotidiano y ese entorno del que los humanos formamos parte:

Nosotros estamos escuchando a su altura, estamos escuchando con ellos. Pero saber qué es realmente lo que ellos escuchan... Yo creo que es realmente interesante ponerse en el papel de otros, estudiar, intentar entender y creo que, en este sentido, pues también la escucha tiene mucho que ver justamente, esa escucha que puede ir más allá de lo sonoro, de cómo uno puede tomar en cuenta los otros elementos, puede ponerse en el lugar de los otros ya sean humanos, seres vivos o lo que sea, siempre creo que es muy interesante hacerse la pregunta [sic]. (Blume, 2020a)

10 Esta cierta reticencia de Blume a emplear la palabra «voz» más allá de lo humano surgió en la conversación que mantuvimos al comentar el uso que hace Jana Winderen para referirse a los sonidos producidos por no humanos. Esta artista noruega defiende este uso como manera de reivindicar que los demás seres vivos no son meros recursos sonoros, que importa que esos sonidos provengan de sus cuerpos, que importa cómo suenan y cómo escuchan. Todo ello está muy atravesado por su implicación ecologista (Fischer, 2010). No obstante, mientras escribimos este artículo se ha ido desarrollando *Essaim*, en cuyo breve texto de presentación se dice que: «Se invita al visitante a acercarse a esos pequeños seres y volverse parte del enjambre, en una inmersión sonora con las abejas. Podemos escuchar esas voces como parte de tantos testimonios singulares de esas obreras que tienden a pasar desapercibidas. Oímos su canto, sus gritos o sus pláticas al estilo de un coro aéreo» (Blume, 2021, <https://felixblume.com/essaim/>).

11 <https://felixblume.com/muttdogs>

Para tratar de desentrañar en qué consistiría esta escucha que intenta entender sin llegar a ponerse completamente en lugar del otro, es de gran ayuda un texto de Vinciane Despret que arranca precisamente con una historia real de escucha y entendimiento entre humanos y caballos, «*El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antropo-zoo-génesis*» (Despret, 2008). Analizando los ejemplos del caballo Hans, del experimento de Rosenthal y los trabajos del etólogo Konrad Lorenz, Despret desgrana cómo al relacionarnos con otros animales las disposiciones, las atenciones, las experiencias, los saberes y las maneras de ser, humanos y no humanos se ven afectados y alterados mutuamente. Se trataría de prácticas antropo-zoo-genéticas que construyen al animal y al humano y en las que lo corporal es protagonista (Despret, 2008:245). Aunque esto enlace perfectamente con *Horses Talk*, primero queremos centrarnos en su rechazo a la empatía y su preferencia por la sintonización¹²:

Con seguridad la empatía transforma al sujeto (a aquel que siente empatía) pero esta transformación es muy local en tanto y en cuanto no le dé a su objeto la oportunidad de ser activado como sujeto, siendo el sujeto empático el único sujeto de todo esto. Aunque el empático pretende ser habitado (o transformado localmente) por el otro, de hecho «okupa» a este último. La empatía nos permite hablar en el lugar del otro, hablar de lo que es ser el otro, pero no plantea la pregunta de «qué es ser “con” el otro». La empatía es más bien «llenarse uno mismo» que tener en cuenta la sintonización. (Despret, 2008:255)

Así pues, podríamos decir que, con *Mutt dogs*, Blume y Lana nos invitan a sintonizarnos con los perros callejeros de Belo Horizonte (y no solo con ellos, pues sin duda la escucha de esta pieza provoca una mayor atención hacia los perros que podamos tener a nuestro alrededor) y que con *Horses Talk* Blume nos permite escuchar la sintonización entre humanos y caballos de Benești.

Otro aspecto importante en relación con lo que aquí se está tratando es que en una pieza como *Mutt dogs*, los sonidos antrópicos estén presentes, que no se eliminen. Esta presencia no solo nos recuerda que los humanos formamos parte del paisaje sonoro, lo componemos y nos componemos con él (sin limitarse a la problemática de la contaminación acústica), sino que permite que no nos olvidemos de nuestra propia escucha situada. No somos perros y no

12 *Attunement* es el término que Despret utiliza en la versión original de este texto que fue publicado primeramente en inglés. Consideramos muy acertada la traducción realizada por Paloma Sánchez-Criado al decantarse por una sintonización que apunta a la disposición por recibir frecuencias ajenas en lugar de una afinación que puede tender hacia unísonos o armonías demasiado empáticos o consonantes.

podemos escuchar como ellos. En todo caso, podemos escucharles y escuchar con ellos las actividades y espacios que compartimos cotidianamente. Nuestra escucha está siempre situada:

Siento que es importante asumirse uno mismo. Uno es un humano y nunca va a poder escuchar como un perro, o nunca va a poder escuchar como un árbol. Y creo que hay que asumir esta subjetividad, este punto del cual partimos, pues al final somos lo que somos, tenemos una cultura que se asocia a un lugar, un espacio. Mucho en la escucha siento que está relacionado con todo el bagaje cultural que tenemos [*sic*]. (Blume, 2020a)

Podríamos decir aquí, siguiendo a Adrienne Janus en su crítica al excesivamente aéreo escuchador de Jean–Luc Nancy, que estos sonidos antrópicos ayudan a evitar que la resonancia sea demasiado armónica, que todo se ajuste demasiado bien a lo esperado al cancelar interferencias y fricciones, que nos olvidemos de los ruidos y las espesuras de nuestros propios cuerpos y oídos al escuchar (Janus, 2011:195s). Sin duda, esta escucha y esta corporalidad no tan limpias recuerdan a ese conocimiento sucio de las *testigas* modestas situadas propuesto por Haraway. Y es que la cuestión de la corporalidad es ineludible al hablar de escucha situada ya que somos cuerpos que escuchamos (y que vemos, tocamos, olemos). Quizá no podamos cerrar nuestros oídos, sin embargo eso no quiere decir que lo que por ellos entra lo haga limpia, desencarnada, desmaterializadamente. Como afirma Deirdre Heddon, «el sonido es un afecto encarnado, uno que se propaga a través de la piel, los músculos, los huesos y la sinapsis» (Heddon, 2017:33)¹³. Al escuchar a otros, al escucharse mutuamente, disposiciones, resonancias, frecuencias, ruidos, disonancias corporales participan. Prestar atención, escuchar, son disposiciones corporales, como muestran las prácticas antro–zoo–genéticas analizadas por Despret (Despret, 2008). *Horses Talk* y la historia de Hans el caballo nos «cuentan» que la escucha y comunicación entre humanos y caballos se da por la atención mutua a gestos corporales, movimientos y velocidades; una atención que requiere de ese convivir que tantea el «con» y se ve afectado por él, *respondiendo responsable y hábilmente* a ese vivir–con, hacer–con, devenir–con y morir–con que reivindica Donna Haraway en sus últimos textos con su *response–ability* (Haraway, 2016)¹⁴. En este sentido, tampoco se puede obviar la propia disposición de

13 Traducción de la autora del artículo. Cita original: «*sound is an embodied affect–one that ripples through skin, muscle, bone, and synapse*» (Heddon, 2017:33).

14 El devenir–con de Haraway hace más explícito que en estas sintonías y con–vivencias está latente el devenir de Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas*, donde, por cierto, volve-

Blume, cuya investigación nada tiene de desapasionada¹⁵. Muestra de ello es su especial interés por los asnos, otros équidos con los que vivimos—con, o convivimos, y nos domesticamos, que han sido y son tratados como fuerza de trabajo¹⁶. Los asnos siguen estando presentes en la región donde Blume creció y de ahí su insistencia en grabarlos, a pesar de que la impredecibilidad de su expresión sonora no lo haga fácil (Blume, 2017). Durante años ha grabado en repetidas ocasiones a Balthazar, ya fallecido, lo que le permitió ir ejercitando pacientemente atenciones, escuchas y conocimientos mutuos interespecíficos.

Este interés se extiende, asimismo, a las relaciones de los humanos con otros animales con los que conviven, trabajan y se alimentan. Su primera creación sonora propiamente dicha es *Tierra de fuego. Las ovejas del fin del mundo* (2008), en la que registró el momento en el que miles de ovejas son reunidas para ser esquiladas¹⁷. Durante esta acción, los pastores producen sonidos tanto para comunicarse y organizarse entre ellos como para hacer que las ovejas se reúnan y se dirijan hacia el lugar de encuentro. Más similitudes con *Horses talk* tiene *La vache et le peul—Chants et sons du Mali*, en la que podemos escuchar la cotidianidad compartida entre los Fulas (o Peuls) y sus vacas, que protagonizan los cantos de estos malienses que cuentan que «Dios creó primero a la vaca,

mos a encontramos a los caballos: «No se trata de imitar al caballo, de “hacer” el caballo, de identificarse con él, ni siquiera de tener hacia él sentimientos de piedad o de simpatía. Tampoco se trata de un asunto de analogía objetiva entre los agenciamientos [...] es una composición de velocidades y de afectos entre individuos completamente diferentes, simbiosis» (Deleuze, Guatari, 2002:262). El análisis por Despret de la inteligencia de Hans el caballo leyendo las tensiones musculares humanas o las comprensiones musculares entre caballos y jinetes pueden servir de ejemplo a estas composiciones de velocidades y afectos corporales de los devenires por *voisinage*: «Uno no se adapta a un modelo, sino que monta un caballo» (Deleuze, Guatari, 2002:287).

15 En palabras de Despret:

«Des—apasionar» el conocimiento no nos proporciona un mundo más objetivo. Solamente, nos proporciona un mundo «sin nosotros» y, por tanto, «sin ellos» —las líneas de demarcación se trazan tan rápidamente...— Mientras este mundo sea un mundo del que «no nos preocupemos» seguirá siendo un mundo empobrecido, un mundo de mentes sin cuerpo y cuerpos sin mentes, cuerpos sin corazón, expectativas ni intereses, un mundo de autómatas que observan a criaturas extrañas y mudas. En pocas palabras: un mundo mal articulado (y pobremente articulable). (Despret, 2008:259).

16 Vinculado a estas relaciones entre humanos y animales, Rosi Braidotti habla de zoo—proletariado y defiende un zooigualitarismo (Braidotti, 2015:87). El término zoo—proletariado se podría aplicar también a la reciente *Essaim*, ya que en ella las abejas son presentadas como «obreras que tienden a pasar desapercibidas» (Véase nota 8).

17 <https://felixblume.com/argentina/>

después a los Peuls para acompañar al animal y protegerle»¹⁸. Si bien esta pieza la compuso Blume en el año 2013, los registros sonoros datan del año 2005, ya que los tomó mientras estaba trabajando como sonidista para la realización de un documental, como sucede también con *Tierra de fuego*.

Aquí podríamos traer a colación a Despret y los textos que ha dedicado a ovejas y pastores junto al investigador Michel Meuret. Ambos han estudiado los procesos de aprendizaje, escucha, atención mutua entre pastores y ovejas que se inician en la transhumancia y no dudan en afirmar que se trata de composiciones compartidas en las que los lugares, como los cuerpos, los gestos, las voces, también son afectados y participan: «Componer es componer un tiempo común a fuerza de hábitos regulares, de momentos, de ritmos, de secuencias que se suceden. Pero, sobre todo, de una manera de habitar los lugares y de componer con ellos. Decimos aquí de nuevo componer ya que habitar es, a la vez, transformarse y transformar los lugares» (Despret, Meuret, 2016:111)¹⁹. Se trata de un hacerse y hacer territorio, un apropiarse con él en el sentido que Despret le da en *Habiter en oiseau* (Despret, 2019:120), que podríamos también considerar un hacerse paisaje.

Amazonia: paisajes sonoros humanos y más que humanos

Entonces, al final, si te dejas sorprender, puedes estar en esa búsqueda pero sin buscar nada, ser súper receptivo, pero de forma activa. Y eso es lo que a mí más me gusta realmente, estos momentos, estos encuentros en los que encuentras algo que no has buscado o estás en la búsqueda sin saber muy bien lo que buscas

FÉLIX BLUME, 2020a

Se indicó arriba que uno de los modos de Blume para evitar que se impongan su presencia, sus intenciones o su escucha es no planificar previamente, no saber qué se va a buscar. Dos bellos ejemplos de esta manera de hacer son dos trabajos realizados junto a los habitantes de Tauary, en pleno corazón de la Amazonia: *Curupira, bicho do mato* (2018) y *Amazônia* (2019). Antes de con-

18 Traducción de la autora del artículo. Cita original: «Dieu a d'abord créé la vache, puis les Peuls pour accompagner l'animal et le protéger» (Blume, <https://felixblume.com/mali/>).

19 Traducción de la autora del artículo. Cita original: «Composer, c'est composer un temps commun, à force d'habitudes régulières, de moments, de rythmes, de séquences qui se succèdent. Mais surtout, une manière d'habiter les lieux et de composer avec eux. Nous disons ici encore composer, car habiter c'est à la fois se faire transformer et transformer les lieux». (Despret, Meuret, 2016: 111)

tinuar es preciso aclarar que *Curupira, bicho do mato* es una obra audiovisual, la primera que realiza tras diez años de salido de la escuela de cinematografía. Si la traemos aquí es porque, además de que ambos trabajos se complementan, Blume no aísla el oído de los demás sentidos, no entiende que los demás sentidos vayan a interferir con la experiencia sonora: «Al contrario, creo que muchas veces, pensando en museos, en instalaciones, en espacio público siempre, para mí, el sonido, la escucha es parte de un todo que no solo es sonoro» (Blume, 2020a). Es más, se puede afirmar que este audiovisual responde a ese «no ser totalmente película ni totalmente pieza sonora» al que apunta cuando habla de que lo más interesante sucede en los intersticios, las fronteras. Blume afirma que este trabajo ha supuesto un importante quiebre que no tendría tanto que ver con su carácter audiovisual, sino con que puso en evidencia la importancia de ese no saber previo. Porque llegó a Tauary sin saber lo que iba a hacer, más allá de que quería grabar sonidos (no sospechaba que terminaría cámara en mano), y tampoco había oído nombrar a la *Curupira* (Blume, 2020a). Así pues, se trataría de un sorprendente y hermoso ejemplo de qué puede llegar a suceder si no se va creyendo saber todo de antemano. Además, este saber previo estaría relacionado para Blume con un eurocentrismo que, con la autoridad otorgada por ciencias desarrolladas por quienes no viven allí, se presenta en medio de la selva para corroborar lo que ya sabe:

Quando voy a grabar este pueblo yo no sé que existe la Curupira. Estoy en medio de la selva y no puedo chequear en internet si existe o no la Curupira, si hay otras personas que lo escribieron, si es algo que existe solo en este pueblo o que existe en otros lados [*sic*]. Y creo que eso es lo bonito de llegar y ser virgen. Obviamente nunca se es virgen, pero es aceptar su cultura, su conocimiento, no tener esta sensación de que uno sabe más sobre el tema que las mismas personas que estás encontrando. (Blume, 2020a)²⁰

Ni es virgen quien va a grabar, aunque sí pueda ser modesto y estar situado, ni tampoco lo es la selva. En esto Blume se muestra contundente al hablar sobre *Amazônia* y al destacar ese momento en el que se puede oír como unos niños juegan con un dispositivo electrónico que produce sonidos; se reconoce la famosa *Lambada*: la selva no está virgen, sino habitada por personas que escapan del exotismo eurocéntrico (Guillaud–Bataille, 2019). Ese «momento *Lambada*» así como las imágenes de *Curupira*, en las que aparecen quienes

20 Algo similar le ha sucedido a Blume con su siguiente trabajo audiovisual, *Luces del desierto* (2020, <https://felixblume.com/desertlights/>), ya que tampoco conocía de esas luces que cuentan las gentes del lugar, unas luces que adquirieron tal protagonismo que se vio obligado a descartar el par de ideas previas de trabajo que tenía (Blume, 2020a).

comparten sus escuchas y relatos portando auriculares, pueden vincularse con una imagen clave para Haraway:

El número de Agosto de 1990 de la revista *Discover* incluye una historia titulada «Tecnología en la Jungla». Una foto de página y media de un indio kayapó, con vestimenta indígena y utilizando una cámara de vídeo, acompaña de manera espectacular a los párrafos introductorios. El pie de foto nos dice que el hombre está «grabando a los hombres de su tribu, que se han concentrado en la ciudad de Altamira, en el centro de Brasil, para protestar contra la construcción de una presa hidroeléctrica en su territorio» (Zimmer, 1990:42–5). Todas las acotaciones en el artículo de *Discover* nos invitan a leer esta foto como el drama de la confluencia de lo «tradicional» y lo «moderno», escenificado en esta popular publicación científica norteamericana dirigida a un público interesado en seguir creyendo en esas categorías. (Haraway, 1999:135)

Si los habitantes Tauary son parte del paisaje sonoro del lugar, lo componen y se componen con él, lo son del mismo modo que cualquier habitante de cualquier ciudad europea. Es decir, no responden a las categorías dicotómicas que el pensamiento occidental les aplica, colocándolos o bien del lado de la naturaleza, haciéndoles pobladores *naturalizados*, exentos de cultura y de historia, a los que proteger «conservando» (de ahí el drama apuntado por Haraway) o, si no, agentes peligrosos, dañinos para un territorio etiquetado como *Wilderness*, esa naturaleza limpia o santuario vacío de humanidad que se ha revelado como una artificiosa y peligrosa ilusión:

El mito de una naturaleza (*wilderness*) «virgen» e inhabitada ha resultado siempre particularmente cruel desde el punto de vista de los Indios que consideraban en otro tiempo esta tierra como su espacio vital. En adelante, se les forzó a ir a vivir en otro lugar para que los turistas pudieran disfrutar plenamente de la ilusoria idea de que allí vivían su país en su estado original e inmaculado, como en la mañana de su creación por Dios. (Cronon, 2009:185)²¹

21 Traducción de la autora del artículo. Cita original:

«Le mythe d'une wilderness "vierge" et inhabitée s'est toujours avéré particulièrement cruel du point de vue des Indiens qui considéraient autrefois cette terre comme leur espace de vie. Désormais, on les forçait à aller vivre ailleurs afin que les touristes puissent pleinement profiter de l'idée illusoire qu'ils vivaient là leur pays dans sa condition originelle et immaculée, comme au matin de sa création par Dieu». (Cronon, 2009:185)

Haraway recuerda, asimismo, la violencia que permitió la consideración de la Amazonia como un «Edén de vitrina»:

La consideración de que cualquier presencia humana es perniciosa se sostiene en una separación entre naturaleza y cultura y entre humano y no humano que se está desmoronando incluso en ámbitos como la antropología, a la que con frecuencia se apela al referirse al trabajo de Blume²². Este sonidista afirma que le interesan tanto los lugares como las gentes, sin separar unos de otros en cuanto a lo sonoro se refiere. Y no solo porque los sonidos antrópicos compongan parte del paisaje, sino porque los sonidos que producimos, nuestras voces e incluso nuestro lenguaje no son ajenos a nuestros entornos (Blume, 2020a). *Los gritos de México* es un ejemplo de esta afectación mutua dentro de un paisaje completamente urbano. *Amazônia*, que arranca con un «diálogo» entre pájaros y humanos, lo es asimismo en un entorno bien distinto. En el breve texto que presenta esta pieza sonora, Blume nos indica que los habitantes de Tauary «imitan los gritos de los animales (simios, tucanes, guacamayas, colibríes) para que podamos escuchar su canto» (<https://felixblume.com/amazonia/>). Y es precisamente en este diálogo con su entorno, como en las conversaciones entre humanos y caballos de Benești, o entre los Fulas y sus vacas, atendiendo a cómo los sonidos se imitan y se producen, como emergen y se encuentran diferentes maneras de escuchar:

Para mí siempre fue muy importante en mi trabajo sonoro esta especie de diálogo entre lo que llamamos *humano con sus entornos*, que son los sonidos de la naturaleza, los sonidos de los animales. Y siempre me ha gustado verlo como un *todo*, no intentar enfocarme o separar lo que sería el humano de lo demás de la naturaleza. Entonces, en ese sentido, a mí siempre lo que me ha interesado desde los primeros trabajos fue cómo entra en este entorno el humano en términos sonoros: cómo se hace escuchar, cómo escucha. Eso siempre ha sido muy importante para mí, inclusive en trabajos más recientes en los que, al final, lo que más

Solo después de que a las densas poblaciones indígenas (que eran de 6 a 12 millones en 1492) se las hubiera enfermado, esclavizado, asesinado o desplazado de las márgenes de los ríos de cualquier otra forma, solo entonces, pudieron los europeos representar la Amazonia como «vacía» de cultura, como «naturaleza», o, en términos más recientes, como una entidad «puramente» biológica (Haraway, 1999:135).

- 22 El mantenimiento de esta separación es algo que suele reprochársele a los planteamientos de la *deep ecology* y que dentro de las prácticas sonoras podríamos encontrar en trabajos que consideran todo sonido de origen antrópico como ruido ya sea evitándolo ya sea registrándolo para denunciarlo. A este respecto, no puede obviarse cómo la ecología acústica o prácticas como el paisaje sonoro o los paseos sonoros están fuertemente marcados por la importancia otorgada por Murray Schafer a denunciar la contaminación acústica (Schafer, 1993).

me interesa es justo entender y poder aprender de la gente que vive en un espacio cómo ellos están escuchando [*sic*]. (Blume, 2020a)

Así pues, para tratar de escuchar cómo escuchan otros, Blume lleva el micro hacia los sonidos y los lugares que las gentes que los habitan le señalan, sin olvidar esos preciosos momentos de diálogos sonoros interespecies. Asimismo atiende a los relatos como el de la Curupira, que cuenta mucho acerca de cómo se escucha la selva, las historias compartidas, las creencias, a qué se atiende en su comunidad (o los cantos de los Fulas en *La vache et le peul*). En *Curupira* las imágenes que se muestran acentúan esa idea de escucha compartida guiada por quienes habitan el entorno sonoro que estamos oyendo, pues lo que vemos son sus rostros atentos a lo que suena. Cuando la pantalla está en negro oímos sus voces tejiendo los sonidos del entorno con las historias de la Curupira.

Es inevitable que surja la cuestión de si acaso este tipo de acercamiento no resultaría demasiado antropocéntrico. En este sentido, el trabajo de Anna Tsing resulta muy clarificador. Si Blume afirma que, generalmente, le «interesa mucho el humano porque son los seres con los que es más fácil dialogar» (Blume, 2020a), esta antropóloga, defensora de la socialidad de entidades o agentes no vivos (Tsing, 2013:28), no duda en afirmar que tanto partir de lo humano para acercarse a esas socialidades más que humanas, como que no podamos escapar de nuestra humanidad (una humanidad que siempre va acompañada de numerosos adjetivos que la sitúan) no tiene que considerarse una limitación en el sentido negativo del término ya que:

Nuestra humanidad es también un punto de partida, una apertura para involucrarse en mundos multispecies. Nuestras exploraciones nos llevan a nuevos y variados acuerdos sociales, humanos y de otro tipo. Continuamente estamos desarrollando nuevas formas de aprender sobre los otros, ampliando nuestras maneras de vivir y conocer. Somos tanto participantes como observadores; recreamos sensibilidades interespecies en lo que hacemos. No solo identificamos a los no humanos como otros estáticos, los descubrimos más a ellos y a nosotros mismos en acción, a través de actividades comunes. (Tsing, 2013:34)²³

23 Traducción de la autora del artículo. Cita original:

«Our humanness is also a starting point, an opening for getting involved in multispecies worlds. Our explorations take us into new and varied social arrangements, human and otherwise. We are continually developing new ways to learn about others, extending our ways of living and knowing. We are participants as well as observers; we recreate interspecies sensibilities in what we do. We don't just identify non-humans as static others, we further learn them and ourselves in action, through common activities.» (Tsing, 2013:34)

Estas palabras de Tsing sobre cómo las actividades comunes junto a no humanos generan sensibilidades interespecies y aprendizajes compartidos, pueden aplicarse al trabajo de Blume. Ahora bien, en cuanto a las variadas disposiciones—arreglos sociales que menciona Tsing, la noción de *uncommons* o *incomunes* propuesta por Marisol de la Cadena añade un matiz que consideramos clave (Blaser, Cadena, 2017). Ya hemos mencionado antes que Blume trata tanto de no borrarse (escucha situada) así como de no tratar de caer en exotismos o naturalizaciones a la hora de acercarse, colaborar y escuchar junto a otras gentes, en especial las gentes que habitan lugares como la Amazonia, ese Edén que los occidentales tendemos a querer encerrar en una vitrina (Haraway, 1999:135). De la Cadena se ha acercado, como antropóloga y persona comprometida, a situaciones de conflicto entre empresas extractivistas y pueblos originarios en diferentes lugares de América del Sur. En sus textos, además de incidir en que no todos los *anthropoi* son partícipes del llamado Antropoceno, evidencia las divergencias de carácter no solo epistemológico sino ontológico que se dan entre quienes se sitúan del bando en defensa de la naturaleza y de sus pobladores²⁴. Porque el *anthropos—no—seen* señalado por de la Cadena no solo cuestionaría el *nosotros* humano universal y moderno, sino que pondría en juego articulaciones y ensamblajes entre lo humano y lo no humano *tampoco—vistas*. Estas articulaciones—no—vistas divergen de las habituales categorías dicotómicas del pensamiento occidental (humano y no humano, vivo y no vivo, naturaleza y cultura) que muchos ecologistas y defensores de los derechos de la Naturaleza o el Medio Ambiente llevan irremediablemente consigo. De ahí lo de *Uncommoning Nature* o naturaleza disociadora, que es como se ha traducido, si bien la propia de la Cadena se decanta por *incomún* (Cadena, 2009:262). Ahora bien, en lugar de plantear estas disociaciones o *incomunidades* como dificultad infranqueable para poder hacer juntos, de la Cadena encuentra en ellas la oportunidad de que se den alianzas que no aspiren a alcanzar consensos, mismidades o comprensiones (u «ocupadoras empáticas», por decirlo a lo Despret). Al incluir la divergencia y el desacuerdo ontológico, estas alianzas inaugurarían «una práctica totalmente distinta de la política: una que medie la divergencia» (Cadena, 2009:262).

24 Blume es, en cierto modo, consciente de estas invisibilidades e incomunidades señaladas por de la Cadena:

«Las personas que defienden los derechos de los pueblos indígenas o autóctonos muchas veces tienen un exotismo o mucha idealización que viene por haber leído libros, haber visto documentales y, al final, uno se hace todo un imaginario y no parte de las personas en sí. A mí me importan las personas, indígenas o no, y cómo puedo aprender con ellos o cómo ellos me pueden enseñar sobre la escucha o sobre su relación con el mundo en general. Y eso es lo que me interesa mucho, pues, en todos los proyectos» (Blume, 2020a).

Sin duda, las situaciones que estudia de la Cadena atañen unos niveles de injusticia y conflicto que no son equiparables a lo que se provoca en las grabaciones de campo. Sin embargo, esto no quiere decir que esas incomunidades no estén presentes y que estas puedan obviarse o señalarse, algo que estará profundamente marcado por cómo se desarrollen proyectos y procesos. El que Blume apueste por la escucha situada y compartida ayuda a que estas divergencias no se obvien. Y decimos compartida tanto en el sentido de que son varios los que se encuentran junto al micro para escuchar y escucharse mutuamente y también en el sentido de comparten lo que suena, lo escuchable, aquello a lo que atender y grabar, sin llegar a comprenderse del todo²⁵. El micro es para Blume un pretexto para que se den encuentros, se alíen escuchas divergentes tanto humanas como no humanas, porque los otros animales también responden a voces, silbidos y gestos humanos así como dialogan con ese entorno tan compartido. Y en su responder comparten y componen, dejando rastros, dando pistas sonoras de sus *Umwelten*, de sus *incomunes* mundos perceptuales y experienciales (Uexküll, 2016). Es conocida la metáfora de la partitura musical a la que Giorgio Agamben recurre para referirse a los variados mundos perceptivos, descritos por Jakob von Uexküll:

Donde la ciencia clásica veía un único mundo, que comprendía dentro de sí a todas las especies vivientes jerárquicamente ordenadas, desde las formas más elementales hasta los organismos superiores, Uexküll propone, en cambio, una infinita variedad de mundos perceptivos, todos igualmente perfectos y conectados entre sí como en una gigantesca partitura musical y, a pesar de ello, incomunicados y recíprocamente excluyentes, en cuyo centro están pequeños seres familiares y, al mismo tiempo, remotos. (Agamben, 2006:80)

Sin embargo, a pesar de lo que escribe aquí Agamben, estos *Umwelten* no son completamente herméticos los unos a los otros, los *incomunes* pueden tocarse, hacer-con, sentir-con. Que no se dé una completa comprensión, no impide que se den sintonizaciones o esas alianzas entre divergentes. Al fin y al cabo, las socialidades y los agenciamientos son siempre híbridos, las afectaciones y los impactos con el entorno, interespecíficos, seamos los humanos conscientes o no de ello. Esta relacionalidad entre divergentes más que humanos se está dando sin cesar, la cuestión está en qué tipo de relaciones, particiones y

25 A este respecto, no es casual que los proyectos que suelen catalogarse como colaborativos tengan tanto peso en la trayectoria de Blume, si bien en cierto modo todo su trabajo lo sea. Por citar solo algunos ejemplos recientes: *Doors of Listening* (2020), *Lluvias de mayo* (2020), *Los grillos del sueño* (2019), o *Rumors from the Sea* (2019).

posiciones se reconocen y se imponen, qué tipos de alianzas, si median las divergencias o solo se ven mismidades y dicotomías, si se parte o se comparte, se conjunta y se compone.

Para permitirnos ver estas socialidades más que humanas en las que estamos irremediabilmente tramados, Tsing propone como ejemplo los paisajes, que para ella siempre son paisajes multiespecies, polirrítmicos: «Todas las trayectorias diversas que han tenido un impacto en el paisaje serían relevantes, humanas y de otro tipo. Juntas, estas formarían los polirritmos del paisaje, es decir, su representación de historias múltiples conjuntas» (Tsing, 2013:34)²⁶. Estos paisajes polirrítmicos podrían plantearse como esas partituras apuntadas por Agamben, si bien consideramos más acertada la lectura de Despret cuando hace del territorio *partition* (partitura) en tanto que partición o reparto y composición sonora, aunando «una doble dimensión del habitar, una dimensión a la vez *expresiva* y *geopolítica*» (Despret, 2019:169; con cursiva en el original)²⁷. Por otro lado, que el *landscape* vaya acompañado de lo polirrítmico, en tanto que multiespecie (incluyendo a los agentes o actantes no vivos), le daría una vuelta de tuerca no antropocéntrica a la etimología propuesta por Tim Ingold, para quien *-scape* no derivaría de lo escópico (lo visual) sino del comunitario *-schop* holandés «semejante al sufijo inglés “-ship” que se refiere a una hermandad o comunidad de personas con tierras, leyes y costumbres comunes» (Ingold, 2007:10)²⁸. Entendido de este modo el *soundscape*, el paisaje sonoro no estaría tan lejos del *sound milieu* que Makis Solomos analiza, vinculándolo a los *Umwelten* de Uexküll y al *mi-lieu* de Gilbert Simondon, apuntando a las resonancias musicales de los primeros y la fuerte relacionalidad del segundo (Solomos, 2018:103). Acerca del *milieu* de Simondon, Solomos destaca los dos sentidos que ofrece:

«Milieu» [medio, entorno], o medio ambiente, y «mi-lieu», literalmente, el medio de un lugar o centro. Para dar sentido a los extremos y distinguir al individuo del medio (en lugar de la oposición de sujeto y objeto, o la oposición de espíritu y mundo), debemos comenzar con el *mi-lieu* como centro, es decir, con la rela-

26 Traducción de la autora del artículo. Cita original: «All the varied trajectories that have made an impact on the landscape would be relevant, human and otherwise. Together these would make up the landscape's polyrhythms, that is, its enactment of multiple conjoined histories» (Tsing, 2013:34).

27 Traducción de la autora del artículo. Cita original: «une double dimension de l'habiter, une dimension à la fois expressive et géopolitique» (Despret, 2019:169).

28 Justine Balibar recurre también a la etimología de paisaje, además de la de *landscape*, para cuestionar la primacía de lo pictórico y lo visual en lo concerniente al paisaje (Balibar, 2018:13s).

cionalidad como tal. ¡Sin duda, comenzar con el *mi-lieu* no implica comenzar ni con el individuo ni con el *milieu*! De hecho, el *milieu* (medio) no podría existir como tal antes de la individuación. (Solomos, 2018:104)²⁹

Milieu como inmersión y relacionalidad, a la vez *con* y *entre*. Y es en el *entre* donde Blume situará el micro al escuchar–con. Ahora bien, este *entre* no es un punto estático en medio, sino las líneas de contacto entre vecindades (*voisina-ges*) donde se producen los devenires y las sintonizaciones. Los múltiples ritmos que pulsán los multispecies mundos sociales estudiados por Tsing son aquellos que se producen en los intersticios, los con–tactos, entre heterogéneos, entre *Umwelten* divergentes o *incomunes*, en esas fronteras en las que Blume gusta de situar y compartir escuchas³⁰. Si estos ritmos *incomunes* pueden seguirse es porque impactan el paisaje, dejan rastros, pistas. Es por ello que Baptiste Morizot y Estelle Zhong–Mengual, al igual que Tsing y Despret, defienden que los paisajes, entendidos como «*milieux partagés*» son legibles:

Rastrear (*pister*) consiste en volver sensibles los detalles reveladores de la vida y el comportamiento de otros seres vivos (en primer lugar animales, pero también insectos, bacterias, plantas y hongos). Es decir, descifrar e interpretar pistas y rastros de los vivientes para reconstruir sus perspectivas sobre un entorno (*milieu*) compartido, sus relaciones constitutivas en su historicidad y su estilo de existencia entretejido en otros. Es investigar el mundo de pistas significativas que revelan los hábitos de la flora y la fauna, su forma de habitar entre nosotros. Al hacer relevante los significados *eco–eto–evolutivos* de lo viviente, esta práctica ha recon-

29 Traducción de la autora del artículo. Cita original:

«*Milieu, or environment, and “mi-lieu”, literally the middle of a place, or centre. To give meaning to the extremes, and distinguish the individual from the milieu (as opposed to the subject and object opposition, or the spirit and the world opposition), we must begin with mi-lieu as centre i.e. with relationality as such. To be sure, beginning with the milieu implies beginning neither with the individual, nor with the milieu! Indeed, the milieu could not exist as such prior to individuation*». (Solomos, 2018:104).

30 Las fronteras que Blume menciona en una de las primeras citas que aparecen en este artículo se asemeja mucho a los entres que Deleuze y Guattari señalan cuando hablan del ritmo en *Mil mesetas*: «Entre la noche y el día, entre lo que es construido y lo que crece naturalmente, entre las mutaciones de lo inorgánico a lo orgánico, de la planta al animal, del animal a la especie humana, sin que esta serie sea una progresión...». (Deleuze, Guattari, 2002:320)

También podemos citar otras palabras extraídas de *Mil mesetas* que resuenan con la socialidad polirrítmica de Tsing: «Un campo social está constantemente animado por todo tipo de movimientos de descodificación y de desterritorialización que afectan a “masas”, según velocidades y ritmos distintos» (Idem:224).

figurado nuestra relación visual, sensorial y finalmente interpretativa con los territorios vivos. (Zhong–Mengual, Morizot, 2018:90)³¹

Morizot y Zhong–Mengual recurren al *pistage*, el rastreo como método de lectura³². Sin embargo, obvian que también es grabación de sonido. Curiosamente, esta conjunción haría del registro sonoro más una escucha o un atender que una captura. Además, permitiría escapar del excesivo —en mi opinión— afán traductor y comprensivo de la legibilidad propuesta por ambos por más que rechacen cualquier intención proyectiva para reclamar las significaciones propias a ese mundo viviente en tanto que «tejidos de cuerpos interpretadores animados por potencias biosemióticas intrínsecamente plurales» (Zhong–Mengual, Morizot, 2018:90)³³. Aquí podemos retomar esas «voces que hablan más allá de las palabras y que nos invitan a escuchar sus timbres, sus ritmos y las melodías que se entremezclan» que Blume nos invita a escuchar. Unas voces que pueden ser humanas o no humanas, de seres vivos o de entidades como el agua, el viento o la tierra, incluso de máquinas que nos suenan como la *Lambada*, unas voces cuyas pistas se pueden oír y registrar porque la escucha se ha compartido sin necesidad de comprenderse, porque los cuerpos opacos e impuros atienden y se afectan mutuamente generando ritmos, gestos y sensibilidades inter–especies que permiten alianzas con quienes divergimos, porque nuestros *incomunes* mundos y escuchas se sintonizan en torno a un micro situado *entre*.

31 Traducción de la autora del artículo. Cita original:

«Pister, c'est rendre sensible aux détails révélateurs de la vie et des comportements des autres vivants (les animaux au premier chef, mais aussi insectes, bactéries, végétaux et champignons). C'est-à-dire décrypter et interpréter indices et traces des vivants pour reconstituer leurs perspectives sur un milieu partagé, leurs relations constitutives dans leur historicité, et leur style d'existence tissé aux autres. C'est enquêter sur le monde d'indices signifiants qui révèlent les habitudes de la faune et de la flore, leur manière d'habiter parmi nous. En faisant se lever les significations éco-éto-évolutionnaires du vivant, cette pratique a reconfiguré notre rapport visuel, sensoriel, et enfin interprétatif aux territoires vivants» (Zhong–Mengual, Morizot, 2018:90).

32 Los rastreadores serían un ejemplo para Deleuze del devenir animal (*Abécédaire*, «A comme Animal» <https://www.youtube.com/watch?v=SINYVnCUVg>).

33 Traducción de la autora del artículo. Cita original: «tissages de corps interprétants animés de puissances biosémiotiques intrinsèquement plurielles» (Zhong–Mengual, Morizot, 2018:90).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2006).** *Lo abierto. El hombre y el animal* (2002), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BALIBAR, Justine (2018).** Du paysage représenté au paysage réel, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, no. 2, pp. 9–23.
- BLASER, Mario, CADENA, Marisol de la (2017).** The Uncommons: An Introduction. *Anthropologica*, 59(2), pp. 185–193.
- BLUME, Félix (2017).** Entrevista concedida a Phaune Radio. 13 de febrero de 2017. <https://phauneradio.com/en/ecoutes/headphaune-6-avec-felix-blume/> [Consultado: 29 de abril de 2021]
- (2020a). Entrevista telefónica concedida a Susana Jiménez Carmona. 11 de julio de 2020.
- (2020b). Entrevista radiofónica concedida a Élodie Font. 18 de agosto de 2020. <https://www.franceinter.fr/emissions/chacun-sa-route/chacun-sa-route-18-aout-2020> [Consultado: 29 de abril de 2021]
- BRAIDOTTI, Rosi (2015).** *Lo Posthumano* (2013), Barcelona, Editorial Gedisa.
- CADENA, Marisol de la (2009).** Naturaleza disociadora, *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 31(52), pp. 253–263.
- CRONON, William (2009).** Le problème de la wilderness, ou le retour vers une mauvaise nature, *Écologie & politique*, vol. 38, no. 1, pp. 173–199.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (2002).** *Mil mesetas* (1980), Valencia, Pre-textos.
- DEMOS, T. J. (2020).** *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología* (2016), Madrid, Akal.
- DESPRET, Vinciane (2008).** El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antrozoogénesis (2004), SÁNCHEZ-CRIADO, Tomás: *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*, Madrid, AIBR, pp. 229–261.
- (2019): *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud.
- DESPRET, Vinciane, MEURET, Michel (2016).** Cosmoecological sheep and the arts of living on a damaged planet, *Environmental Humanities*, 8 (1), pp. 24–36.
- (2016). *Composer avec les moutons*. Avignon: Cardère éditeur.
- FERRARI, Luc (1999).** Exploitation du concept d'autobiographie <http://lucferrari.com/analyses-reflexion/exploitation-du-concept-dautobiographie/> [Consultado: 1 de mayo de 2021]
- FISCHER, Tobias (2010).** Interview with Jana Winderen, *Tokafi* <http://www.tokafi.com/15questions/interview-jana-winderen/> [Consultado: 15-02-2019].
- FOUCAULT, Michel (2001).** Théories et institutions pénales (1972), *Dits et écrits I 1954–1975*, Paris, Éditions Gallimard, pp. 1257–1261.
- GUILLAUD-BATAILLE, Thomas (2019).** *Félix Blume, l'oreille voyageuse*. Arte Radio. https://www.arterradio.com/son/61664073/felix_blume_l_oreille_voyageuse [Consultado: 29 de abril de 2021]
- HARAWAY, Donna (1999).** Las promesas de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles (1992), *Política y Sociedad*, 30, pp. 121–163.
- (2004). *Testigo-Modesto@.Segundo-Milenio. HombreHembra _Conoce_Oncoraton. Feminismo y tecnociencia* (1997), Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya.

- (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene*, Durham and London, Duke University Press.
- HEDDON, Deirdre (2017)**. The cultivation of entangled listening: an ensemble of more-than-human participants, HARPIN, Anna, NICHOLSON, Helen: *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*, Palgrave, Basingstoke, pp. 19–40.
- INGOLD, Tim (2007)**. Against soundscape. CARLYLE, Angus: *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*, Paris, Double Entendre, pp. 10–13.
- IROBI, Esiaba (2006)**. The Philosophy of the Sea: History, Economics and Reason in the Caribbean, *Worlds and Knowledge Otherwise Volume 1, Dossier 3: Post-Continental Philosophy*, pp. 1–14.
- JANUS, Adrienne (2011)**. Listening: Jean-Luc Nancy and the «Anti-Ocular» Turn, *Continental Philosophy and Critical Theory. Comparative Literature* 63(2), pp. 182–202.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2018)**. Esthétique de la nature ou esthétique environnementale?, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, no. 2, pp. 55–64.
- SCHAEFFER, Pierre (2003)**. *Tratado de los objetos musicales* (1966), Madrid, Alianza Editorial.
- SCHAFER, R. Murray (1993)**. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977), Rochester, Destiny Books.
- SOLOMOS, Makis (2018)**. From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance, *Paragraph*, Edinburgh University Press, 41 (1), pp. 95 – 109.
- THOMPSON, Marie (2017)**. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies, *Parallax*, 23:3, pp. 266–282.
- TSING, Anna (2013)**. More-than-human sociality: a call for critical description, *Anthropology and nature*, New York, Routledge, pp. 27–42.
- UEXKÜLL, Jakob Johann von (2016)**. *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (1934), Buenos Aires, Editorial Cactus.
- ZHONG MENGUAL, Estelle, MORIZOT, Baptiste (2018)**. L'illisibilité du paysage. Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité, *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 22, no. 2, pp. 87–96.

Sobre las (im)posibilidades de grabar la escucha

La grabación de campo como herramienta en el arte sonoro y la antropología

Facundo Petit

Instituto Interdisciplinario Tilcara, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina (FFyL, UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Aldo F. M. Benítez

Investigador independiente

Resumen

En este trabajo planteamos una serie de reflexiones epistemológicas y metodológicas acerca de la práctica de la grabación de campo y su relación con la escucha, que surgen de un diálogo sobre los usos diferenciales de esta herramienta en el arte sonoro y la antropología. La hipótesis que sostenemos a lo largo del texto es que la grabación de campo contiene una tensión entre grabar y escuchar, y a partir de ella nos hemos propuesto explorar las relaciones que se producen en el acto fonográfico entre cuerpos orgánicos y técnicos, fenómeno sonoro, escucha y registro. Para ello, tomamos como punto de partida teórico a la fonografía crítica, perspectiva que sitúa a la grabación de campo como subjetivista y relacional, poniendo en primer plano el rol de los dispositivos y las preguntas e intereses que orientan la producción de un documento sonoro. Tras la revisión de estos aportes, nos concentramos en el análisis de escenas y reflexiones sobre el uso de la grabación de campo en el arte sonoro y la antropología, para plantear cómo en el acto de grabar se encuentra implicada una escucha diferente: escucha expresiva, en el caso del arte sonoro, escucha etnográfica, en la antropología. De esta manera, en el texto abordaremos interrogantes que se desprenden de esta tensión entre la grabación y la escucha, vinculados con la cualidad ontológica del sonido grabado, la calidad del registro y la transformación de la escucha.

/ Palabras Clave: Grabación de Campo - Escucha - Arte Sonoro - Antropología

Abstract

In this work we propose some epistemological and methodological reflections on field recording practices and its relationship with listening, which arise from a dialogue on the differential uses of this same tool on sound art and anthropology. Throughout the text we maintain the hypothesis that field recording contains a tension between

recording and listening. Based on it we explore the relationships between organic and technical bodies, sound event, listening and recording processes themselves. To do this, we take critical phonography as a theoretical starting point, a perspective that places field recording as subjectivist and relational, putting foreground the role of devices and the questions and interests that guide the production of a sound register. After reviewing these contributions, we focus on the analysis of scenes and reflections on the use of field recording in sound art and anthropology, to propose how different modes of listening are involved in the act of recording: expressive listening, in the case of sound art, ethnographic listening, in anthropology. This way we will address questions that arise from this tension between recording and listening, linked to the ontological quality of recorded sound, the quality of the recording and the transformation of listening.

/ Keywords: Field Recording - Listening - Sound Art - Anthropology

Rec...

¿Qué quiere decir documentar algo, un objeto, nuestras vidas,
una historia? Supongo que documentar cosas –mediante el lente
de una cámara, en papel, o con una grabadora de audio–
solo es una forma de añadir una capa más, algo así como
una pátina, a todas las cosas que ya están sedimentadas
en una comprensión colectiva del mundo

VALERIA LUISELLI, 2019:78

Desde la segunda mitad del siglo xx existe un interés creciente por incorporar grabaciones de campo –sonoras y audibles– en las búsquedas e investigaciones planteadas desde los campos del arte y la antropología. No obstante, no se trata de un fenómeno reciente. Los primeros antecedentes del registro sonoro *in situ* se retrotraen a principios del siglo xx en Antropología –como los esfuerzos por registrar, almacenar, transcribir y estudiar lenguas, cantos y músicas indígenas (Dunaway, 1990)–. En el arte, este impulso se da principalmente desde la década de 1960, con lo que en nuestros días denominamos «arte sonoro». En la misma época surge también con fuerza el ambientalismo sonoro, a partir de la iniciativa de Schafer (2004[1977]) y sus discípulos como intento por registrar el «paisaje sonoro» (en inglés, *soundscape*), reflexionando e intentando concientizar sobre este desde una perspectiva ecologista. Estos usos de la grabación de campo (en inglés, *field recording*) invitan, así, a preguntarnos sobre el dispositivo de grabación y la pregunta e interés de quien registra, porque

grabar no es un acto neutral y conlleva relaciones entre cuerpos humanos y tecnológicos que han sido poco problematizadas. De esta manera, en este trabajo proponemos una serie de reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre la práctica de la grabación de campo y su relación con la escucha.

En nuestras experiencias de investigación en diseño (A.B.) y antropología (F.P.) la grabación de campo cumple un rol central. A través de la generación de registros sonoros buscamos articular diferentes niveles para el análisis. Vamos con dos casos concretos. En la parte práctica de la tesis de maestría de Benítez (2018), los registros de campo estuvieron inspirados principalmente en la «escucha profunda» de Pauline Oliveros (2019:37), que básicamente implica una escucha activa, donde escuchar es más que percibir ondas sonoras transitando por nuestros oídos (eso sería «oír»); también es un ejercicio de atención auditiva voluntaria, consciente y comprometida, buscando explorar en profundidad los sonidos producidos por nuestro cuerpo y el entorno en el que está situado. La herramienta del *field recording* fue empleada para registrar el paisaje sonoro cotidiano en y desde un departamento a una elevación de nueve pisos, en pleno centro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En toda ocasión, los registros se realizaron a la vez que el investigador–oyente hacía ejercicios de meditación profunda, los cuales contrastaban con el ambiente urbano altamente ruidoso, basado en sonidos característicos del transporte público en horas de gran concentración de tráfico vehicular y peatonal. Realizar dicha experiencia le permitió, en primera instancia, identificar familias de sonidos que en una escucha distraída podían pasar inadvertidas; como el patrón sonoro reiterativo de la apertura neumática de las puertas de los transportes colectivos. Por otro lado, también permitió atestiguar los grandes contrastes sonoros que se generan en días excepcionales (paros nacionales, feriados, etc.). En esos casos de menor saturación acústica, comenzaban a definirse con mayor énfasis sonidos usualmente enmascarados, como por ejemplo, aquellos generados por el mismo cuerpo del investigador–oyente. Este *registro de registros* fue la base para diseñar una tecnología de uso doméstico que actuaría en tiempo real reemplazando y/o traduciendo eventos sonoros específicos, considerados ruidosos, por otros menos violentos a la escucha.

Por su parte, en el trabajo etnográfico realizado por Petit (en prensa) sobre la sensorialidad de banderilleros y banderilleras, quienes procuran la seguridad de cruces ferroviarios de la ciudad de Buenos Aires, la grabación de campo cumplió dos funciones principales. Primero, contar con un registro de entrevistas y testimonios sobre sonidos y cuestiones prácticas de su labor diaria. Segundo, aprovechar los momentos en que debían atender la llegada de un tren, para registrar otros elementos de su escucha cotidiana. Luego, al transcribir las entrevistas y escuchar los audios, era notorio cómo muchos sonidos

de la rítmica urbana pasaban inadvertidos, y estaban ausentes en los relatos. Eso permitió volver al campo con nuevas preguntas. Sucede que preguntar por la escucha siempre implica un ida y vuelta entre el acostumbramiento y la sorpresa. Finalmente, ambos tipos de registros fueron combinados en una etnografía sonora, una composición audible que busca trasladar a los y las lectoras al mundo aural investigado¹.

En ambos casos, estamos ante la misma herramienta y actividad: grabamos el entorno sonoro. Sin embargo, en un caso el grabador se encuentra estático, transmitiendo en vivo el movimiento de la calle a los oídos del investigador. Su cuerpo también está quieto, sumergido en un estado de meditación a través del que busca desarticular su escucha cotidiana, inadvertida, y volverla consciente de todas las tramas sonoras que se encuentran contenidas en distintos momentos del tránsito urbano. En el otro caso, el cuerpo está en movimiento, el grabador también. El investigador no escucha a través de los oídos del grabador. Lo hará luego, en otro contexto, y eso le permitirá contrastar la experiencia vivida con la documentada. Su escucha está más bien concentrada en el devenir de la experiencia banderillera, en las particularidades de su escucha, en sus testimonios y sus prácticas.

Las disciplinas son distintas, las preguntas también lo son. Con estos ejemplos, lo que buscamos poner de manifiesto es que la grabación de campo contiene una tensión —inherente a la propia práctica— entre grabar y escuchar. Retomamos, así, una pregunta realizada por Szendy (2008:5, énfasis en el original): «¿Puedo transmitir *mi* escucha, única como es?» Pregunta que aquí reformulamos: «¿Es posible grabar la escucha?»

A partir de esta cuestión, nos proponemos explorar las relaciones que se ponen en juego entre cuerpo, fenómeno sonoro, escucha, y registro a la hora de sacar el grabador, ponernos (o no) auriculares y apretar el botón de *rec* (y luego el de *stop*). Para ello nos concentramos en el análisis tanto de escenas, es decir, relatos en los que se hace explícito el uso de la grabación de campo, y reflexiones sobre estos procesos, provenientes del arte sonoro y la antropología, campos en los que el *field recording* presenta continuidades, pero también matices y diferencias sustanciales en la producción y posterior manipulación del documento —u objeto— sonoro. Al interior de estas disciplinas la apropiación de la herramienta de la grabación de campo tampoco se da de forma homogénea. Sin embargo, planteamos que en la generación de un registro sonoro, estas parten de premisas e intereses bien diferentes que hacen que tanto el posicionamiento del cuerpo y del grabador como la conceptualización misma

1 Esta composición, junto con otras, puede consultarse en el siguiente sitio: <https://soundcloud.com/facundo-pm/banderilleras>.

del sonido presenten varios puntos de contraste. Y, principalmente, que en cada caso se busque producir una escucha diferente. De esta manera, ponemos aquí a la grabación de campo como eje de un diálogo raramente dado y generalizado entre la antropología y las artes escénicas y audiovisuales, respectivamente nuestros campos de formación e interés. Entonces, la pregunta que deseamos responder con cada una de estas escenas es, justamente: ¿para qué se graba? O más bien, ¿para qué escucha se graba? Esto nos pone de frente al hecho de que luego de grabar existe un documento que engrosa el archivo de artistas e investigadores. ¿Qué destino tiene ese documento en cada caso? Antes de eso, nos detendremos a aclarar y situar algunas cuestiones conceptuales.

Una fonografía crítica

La grabación de campo consiste en realizar un registro en el que se articula sonido, tiempo y espacio, a través del que se produce el documento sonoro y audible de un momento único y probablemente irreplicable. A su vez, una grabación de campo implica una *práctica de registro* que es compartida por disciplinas científicas y artísticas, si bien con matices, ya que la pregunta y el interés con que un artista sonoro o un antropólogo encara una grabación de campo suele ser diferente. Con esto, planteamos que cada acto de grabación es situado y se encuentra en un contexto social, histórico y político particular. A diferencia de otras formas de grabar sonido, por ejemplo, aquellas que se dan en el contexto controlado de un estudio, la grabación de campo se da en el marco del acontecimiento, de lo imponderable e inesperado. Es decir, en un evento determinado al que el investigador y/o artista ha llegado por alguna circunstancia, y se dispone a registrar algunas de las sonoridades que conmueven su escucha. Al proponer que en todo registro está inmiscuida una práctica, lo que buscamos es poner en primer plano al sujeto que graba, y la relación que se produce en ese momento entre diferentes cuerpos, materialidades, sonoridades, el tiempo y un lugar. En este sentido, el grabador –junto con los soportes que operan como sistemas de memoria y los sistemas de reproducción– es un *dispositivo mediador* y, en tanto tal, se relaciona profundamente con los intereses y preguntas de quien registra. Estos aspectos predisponen y delimitan la práctica de la grabación de campo.

Hoy en día, se suelen utilizar los conceptos de grabación de campo, *field recording* y fonografía de forma intercambiable. El concepto de fonografía ha sido bastante trabajado y discutido, pero podríamos precisar, como punto en común, que refiere a un proceso de inscripción del sonido (Feaster, 2015). En sus orígenes, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la fonografía

consistió en los esfuerzos por hacer visible el fenómeno sonoro, por traducirlo a una representación gráfica. Simultáneamente, de la mano de la invención del fonógrafo por parte de Thomas Edison en 1877, surgieron las primeras herramientas de grabación y reproducción, que permitieron contener al sonido y transformarlo en un *ítem* transportable. De esta manera, se produce una contradicción con las características físicas y existenciales del sonido, es decir, con su condición efímera, ubicua y evanescente (Sterne, 2003). Entonces, la fonografía se refiere a una «captura sonora» que realizamos a través de diversos formatos: visualización, transcripción, y también la grabación. En los dos primeros casos, puede resultar claro que al volver gráfico un fenómeno físico y efímero estamos generando una representación del fenómeno sonoro. Una pregunta que surge, entonces, es acerca de la cualidad ontológica que tiene el sonido «capturado» por la grabadora. ¿Es el sonido emitido en un contexto determinado, es decir situado, o es solamente una mera *representación* del sonido en cuestión? Volveremos sobre esto a lo largo del texto.

Para el desarrollo de este trabajo, destacamos algunos aportes realizados por el compositor Lawrence English (2014;2017) y el artista sonoro y musicólogo Xoan–Xil López (2015a;2015b), que podríamos englobar como los intentos de teorizar hacia una *fonografía crítica*. Como puede apreciarse, estos aportes son producidos principalmente desde y para el arte sonoro, si bien incorporan en sus discusiones cuestiones provenientes y dirigidas a un terreno interdisciplinario nutrido por la etnografía, la musicología, la acústica y la ecología acústica, por mencionar las principales disciplinas. La postura que plantean estos autores, en cuanto a la grabación de campo, es que se trata de una herramienta subjetivista y relacional. Es decir, parten de la premisa de que la grabación de campo no es un mecanismo que permita transmitir un fenómeno de manera objetiva, extrapolándolo de un medio a otro. En todo caso, el acto fonográfico implicaría una transformación cualitativa del evento, que en su aspecto relacional interpela en varios niveles. ¿En qué medida estamos hablando, desde el acto de grabación hasta la grabación en sí, de los mismos cuerpos, del mismo sonido, de la misma escucha? En este sentido, la fonografía crítica propone una pregunta dirigida hacia el dispositivo, con sus posibilidades, particularidades y limitantes en la producción del registro sonoro, a la vez que cuestiona la misma escucha y orientación del productor del registro. Lo interesante, entonces, es que desde esta perspectiva se pone en primer plano que en toda práctica de registro está implicado un autor o autora, y también visibiliza la presencia del micrófono (y, a veces, de los auriculares) en este proceso.

Todo esto sugiere que la relación entre grabación y escucha es mucho más compleja de lo que nos puede dictar un acercamiento intuitivo. Tengamos en

cuenta, en principio, las diferentes actitudes y gestos que se ponen en juego a la hora de grabar y de escuchar. Pierre Schaeffer (2003[1966]) plantea una distinción entre oír como el proceso fisiológico de percibir sonidos donde el oyente tiene una actitud pasiva, y escuchar, donde la persona adopta una posición activa; está «a la escucha» (Nancy, 2007). Esto implica, entonces, que la escucha es inseparable de un cuerpo, que dirige su atención al entorno de acuerdo con una intención, con un movimiento, con un deseo. Como plantea Thomas Csordas (1993), la experiencia siempre está articulada en función de una corporalidad, y eso implica que los modos a través de los que prestamos atención no son meramente biológicos, sino que están atravesados por la cultura. Y, a su vez, la escucha no opera por un canal independiente del resto de los sentidos, sino que estos actúan en red (Ingold, 2000). Entonces, la escucha siempre es parte de una experiencia mayor –biográfica, social, histórica, política– que se articula como un modo específico de conocimiento que nos conecta con expresiones audibles. Si el sonido es efímero, también lo es la escucha, con la diferencia de que una persona almacena en la memoria y en su experiencia ciertos sonidos (almacena, como una grabadora, pero no produce tal separación entre los dos fenómenos como sí lo hace la máquina). Esto es lo que permite hablar de una escucha privilegiada o existencial, como la ha definido Ramón Pelinski (2007:7): «la escucha privilegiada es sedimentación de aprehensiones pasadas revividas en el presente sea en el recuerdo, sea en ocasión de impresiones presentes que nos evocan aquellas aprehensiones sonoras privilegiadas del pasado».

La grabación transforma estos elementos. No solamente implica una redefinición del sonido, como entiende Schafer (1969:57) a la «esquizofonía» que se produce cuando los sonidos son separados artificialmente de su fuente de emisión. También genera una reconfiguración de la escucha (López, 2015a). Con el acto de grabación, esa «captura» del fenómeno sonoro, lo que estamos haciendo es separar al sonido de la escucha, y a la escucha del sonido. Como si se tratara de un desmembramiento de la experiencia. Pero eso ocurre solamente en una dimensión técnica. Lo que sucede es que el grabador también es un cuerpo que escucha (English, 2017). Y esa escucha que produce el grabador tiene ciertas características que permiten distinguirla de la humana: no discrimina, no dirige su atención. En una escucha humana, orgánica, por atenta y comprometida que sea, el centro es el cuerpo del sujeto que escucha, y el sonido mantiene su independencia existencial. Cuando deja de sonar, desaparece (o bien, queda sedimentado en la experiencia irreproducible de la persona). Con la grabación, la experiencia cambia de configuración, donde el centro pasa a ser la escucha del propio dispositivo. Si llevamos este argumento un poco más al límite, podríamos plantear, entonces, que en el acto de grabar coexisten

estos dos tipos de escucha, que se encuentran superpuestos y mutuamente interpelados (English, 2014;2017). Como propone López (2015a:134): «en un sentido amplio se podría decir que, más allá de capturar un entorno sonoro, la fonografía persigue compartir la experiencia de quien graba; es decir, tiene que ver más con la escucha que con el sonido».

Existe, entonces, una profunda relación entre grabar y escuchar, que no puede ser subestimada. Hay una actitud implicada en el *escuchar para grabar* que nos lleva a preguntarnos el ¿para qué? de la grabación. ¿Qué buscamos transmitir? Siguiendo la premisa de la fonografía crítica de que toda práctica de registro es subjetiva y relacional, podemos tomar consciencia de que toda grabación contendrá potencialmente la escucha de quien registra, tanto como la expectativa de una escucha. ¿Quién escuchará este documento, en otro espacio y tiempo, envuelto en otras sonoridades? ¿Seré yo mismo, o cuál será la audiencia? La grabación implica necesariamente a un otro, o a la escucha de un otro posible. Además de otro contexto acústico, en general, distinto al de su producción. Y esto nos pone frente a cuestiones éticas y políticas involucradas en el acto de producir un documento.

Tomemos por caso, sino, la actitud complementaria: *grabar para escuchar*. Como propone Andra McCartney (2004:183), el micrófono es un instrumento para la escucha, que nos permite escuchar –incluso *mientras* grabamos, como planteamos al inicio del texto– en un espectro y un detalle al que difícilmente accedemos con los oídos «desnudos». La escucha, en este escenario, es «aumentada y filtrada» (López, 2015b:119). Y al terminar, contamos con un documento reproducible, audible, donde es justamente la infinidad de escuchas posibles la que restablecerá y transformará cada vez el sentido del sonido contenido en el documento. ¿Escuchamos ahora para transcribir las palabras dichas por alguien, fijándolas una vez más en otro formato? ¿Escuchamos la serie de sonidos *como si* fuera una composición musical, como hizo alguna vez el compositor Brian Eno²?

2 En un libro de David Toop (2016[1995]:164–165), se retoma una experiencia de grabación de campo, reproducción y escucha comentada por Brian Eno: «Fui con un grabador DAT a Hyde Park y cerca de la calle Bayswater grabé durante un rato todos los sonidos que había: coches que pasaban, perros, personas. [...] ¿Y si tomara una sección de estos minutos y medio, la duración de un *single*– e intentara aprendérmelo? [...] Y luego me puse a escucharlo una y otra vez. Cada vez que me sentaba a trabajar lo ponía. Lo grabé como veinte veces en un cassette DAT para que sonara en forma continua. Intenté aprendérmelo, exactamente como uno lo haría con una pieza musical: “Ah, sí, ese coche ahora acelera el motor, suben las revoluciones, luego ladra un perro y luego se escucha una paloma en aquel lado”. [...] Algo tan completamente arbitrario e inconexo como eso, con suficientes escuchas, se vuelve algo sumamente conexo».

Volvamos, ahora sí, a la actitud implicada en el acto de grabar. Hemos elegido un lugar, o un recorrido, o un objeto, sujeto, animal, y algo de la sonoridad que se expande por el tiempo y el espacio nos ha llamado la atención. La hemos escuchado, o ansiamos hacerlo. Quizás hasta debamos apurarnos, porque no olvidemos que el sonido únicamente cobra sentido, o más bien, solo existe mientras se expresa, y hasta que desaparece. Sacamos nuestro instrumento de grabación (a veces más y otras menos discreto). Si deseamos monitorear la grabación, nos ponemos auriculares. Apretamos el botón de *rec*, y cuando estamos satisfechos, el de *stop*. Ahora podemos volver a escuchar ese sonido una y otra vez. Todo este proceso implica más que capturar un sonido, y también, es más que transmitir una escucha. ¿No estamos, más bien, produciendo una nueva escucha? Una que se encuentra contenida, más que en la propia grabación, en el deseo, la intención, la actitud, y por sobre todo, en la pregunta de investigación y/o estética que nos lleva a crear un nuevo documento que se añade a todas las experiencias inmiscuidas en ese pedazo de realidad. ¿Qué lugar tiene el cuerpo de quien graba en ese nuevo documento? ¿Qué sentidos adquieren el sonido y la escucha? ¿Qué, o a quiénes, grabamos? Esto es lo que rastreamos en algunos de los usos de la herramienta de la grabación de campo en el arte sonoro y la antropología.

Arte sonoro (una escucha expresiva)

Como señala el filósofo naturalista Christoph Cox (2011), la principal diferencia entre arte sonoro y música reside en que el primero de estos siempre está alineado con lo virtual, entendido a partir de la definición que da Gilles Deleuze, retomada por Brian Kane (2015:4, énfasis en el original) en una compleja crítica al giro ontológico dentro del campo conocido como *sound studies*: «lo real es el nombre que toman aquellas cosas aparentemente fijas y empíricas, *lo virtual* es el nombre para la perpetua confusión de diferentes fuerzas que llevan a *lo real* a existir». Al respecto, Cox (2011) asevera que el arte sonoro de los últimos años se basa cada vez más en la exploración de la materialidad del sonido, su textura y su temporalidad, y afirma que, en este sentido, este tipo de arte no es más abstracto que el arte visual sino más concreto, en tanto requiere menos un análisis formal que uno materialista. En la misma línea, si bien ha sido discutido por Kane (2015:18), Cox plantea que aunque tanto la música como el arte sonoro están ambos ontológicamente hechos de sonido, solo el último de ellos pone el foco en revelar la condición ontológica del fenómeno sonoro. Es decir, que se compromete más con su materialidad antes que con su inteligibilidad. Definir estos presupuestos estéticos con respecto al arte

sonoro como disciplina puede llevarnos a deducir por qué el *field recording* como herramienta es tan relevante en dicha especialidad.

Refresquémonos, entonces, con respecto a lo que un *field recording* implica: documentar, en la articulación de un fenómeno sonoro situado en tiempo y espacio, un momento singular y probablemente inimitable. Con respecto a esto último es interesante y revelador lo que plantea el teórico del ruido Greg Hainge (2013) quien, basado en la teoría de la expresión también de Deleuze, afirma que la expresividad podría no ser entendida solamente como la acción expresiva del artista que da forma al material. Al contrario, debería considerarse el material mismo (en nuestro caso: el fenómeno sonoro) como infinitamente creativo. «La materia genera su propia forma, y cada forma, en su existencia transitoria, es una actualización de lo virtual» (Kane, 2015:10). Creemos que el *field recording* como herramienta se estaría alineando claramente con esta teoría en su funcionamiento dentro del arte sonoro. Es decir, que se intenta transmitir una escucha, una subjetividad implicada en el mismo acto de registrar por parte del artista, en cuyo registro será más importante lo ocurrido espontáneamente en determinado evento sonoro irrepetible, en un espacio y tiempo específicos. Lo que el artista haga posteriormente o cómo relacione dicho material con otros materiales (sonoros o no) ya es otra cuestión que sí podrá empatizar más o menos con su expresión en sí. Se conformaría de este modo una escucha expresiva siempre subordinada a la expresión espontánea del fenómeno sonoro registrado.

Desde lo que podríamos llamar, de alguna manera, el grado cero de la grabación de audio, con la aparición del fonógrafo de Edison, se ha producido mucha fonografía. Incluso compositores como Stefan Wolpe, Paul Hindemith, Ernst Toch, y John Cage experimentaron con grabaciones fonográficas en sus composiciones y *performances* en las décadas de 1920 y 1930. Sin embargo, fue recién en 1948 cuando el uso del sonido grabado *in situ* se transformó en una herramienta prominente para la creación y para la composición, a partir de la emisión del ingeniero radiofónico Pierre Schaeffer de un «estudio de ruidos», un set construido, en parte, por grabaciones directas de ferrocarriles. Estos primeros acercamientos, con un fetiche aural materializado en conceptos clave como el de «objeto sonoro»³ y «acusmática»⁴, estaban todavía algo lejos

3 La categoría «objeto sonoro», introducida por Schaeffer (2003[1966]), considera al fenómeno sonoro únicamente cuando este se fija y se estabiliza en un determinado soporte y por lo tanto, es posible repetir su escucha y ahondar en su exploración.

4 Categoría también introducida en el panorama musical por Schaeffer (2003[1966]) a través de la cual el sonido es considerado en su materialidad, sin importar su realidad acústica particular ni su fuente sonora originante.

de las tendencias más actuales del arte sonoro. La disciplina se viene perfilando metodológica y epistemológicamente como tal desde la década de 1990. Ahora bien, en el año 2000, el artista de instalación sonora Max Neuhaus, pionero de la disciplina, en un texto que introducía una muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), escribió que el así llamado «arte sonoro» no era más que arte de moda (en el sentido de novedoso, tendencioso y pasajero) y que como término y categoría no sería útil ni complementaría categorías existentes como «música» y «escultura» (Cox, 2018). Más allá de esta declaración algo lapidaria, el arte sonoro ha sido prolífico en teorías y prácticas desde ese entonces hasta nuestros días. Una definición acertada del mismo diría que constituye un campo diferenciado dentro de las artes, en un límite que a su vez se solapa parcialmente con el de la música experimental, extendiéndose un poco más allá que la música, divulgando algo que esta, usualmente, no divulga (Cox, 2018).

Trabajando en ese límite, por ejemplo, en el año 2015 se llevó a cabo la experiencia «Argentina Suená», ligada al Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArte) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Dicho trabajo, coordinado por Raúl Minsburg (2016), se presentó a través de audios subidos en la plataforma Soundcloud⁵ con el sugerente subtítulo: «Compositores y artistas sonoros capturando el sonido de nuestro país». Como podemos leer, el *corpus* de artistas es mixto: hay músicos, pero también hay artistas sonoros. Incluso podemos pensar que ambas categorías podrían estar compartiendo al mismo productor en cada caso. Sin embargo, si algo queda claro al leer (y sobre todo al oír) el resultado de esta experiencia por encargo es que todos sus participantes han tenido que hacer o buscar entre sus *field recordings* para armar sus composiciones. Sabiendo que la única condición expresa de la convocatoria federal (incluyendo residentes en todas las regiones de Argentina) fue que los trabajos utilizaran sonidos de su entorno, Minsburg (2016:49) se formula una pregunta: «¿es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora?» Y podríamos agregar otra pregunta: ¿puede ser el reconocimiento de una determinada sonoridad o fenómeno sonoro patrimonio exclusivo de la música? Creemos que justamente en ese borde se establece el arte sonoro como escena en nuestro país.

Una contemplación local de la escena puede dejar en claro que hacia finales de la década de 1990 en Argentina se multiplican las obras con sonido que cuestionan y amplían los bordes de las fronteras entre las disciplinas (Savasta Alsina, 2014). Es así que el arte sonoro se encuentra en un sector híbrido entre

5 <https://soundcloud.com/argentinasuen>

los ámbitos de la música experimental y del arte contemporáneo con su tradición de la instalación y la *performance* (sin necesidad de la presencia física del artista la primera y con presencia humana forzosa la segunda, ya sea del mismo artista o delegada en uno o varios *performers*). Lo que nos interesa destacar es que todas estas operaciones suelen implicar en su producción al *field recording* como herramienta de trabajo. A nuestro favor, el compositor y ecólogo José Luis Carles (citado por Botella Nicolás, 2020) afirma que la apreciación del paisaje sonoro es una valiosa herramienta de sensibilización sonora no solo en el campo de lo musical sino también en la educación ambiental. Entonces nos preguntamos: ¿qué otra cosa sería un *field recording* sino la apreciación de un *paisaje sonoro* a la que se le suma la tensión generada por los cuerpos presentes que la registran (cuerpo humano y cuerpo tecnológico)? Esta tensión no es un dato menor a la hora de producir una grabación de campo, como puede entreverse en las respuestas a una entrevista que dio el artista Francisco López (2013, entrevistado por Lane) justo antes de llevar a cabo una *performance* hace unos años. Interrogado específicamente sobre su uso del *field recording*, en una primera instancia afirma que para él la herramienta es esencialmente una forma creativa de interactuar con la realidad antes que representarla. Sin embargo, al avanzar la entrevista dice que cuando graba suele hacer procesos muy extendidos en el tiempo en los que ocasionalmente no está presente, o quizás se encuentre meditando cerca del acontecimiento, y que a menudo distan varios meses e incluso años entre esa grabación y su escucha posterior. Entonces podría aparecer la pregunta acerca de cuál es la realidad de la que habla el artista: ¿la realidad del momento grabado o la de la grabación en sí, oída en un contexto acústico distinto?

Este tipo de prestaciones tecnológicas relacionadas con los procesos digitales de grabación sin duda influyen en las formas de ejecutar grabaciones de campo, dando amplias posibilidades de acción y de cuestionamientos por parte de los y las artistas. La pregunta por la calidad del registro es una de ellas. La plataforma digital *radio aporee*⁶, proyecto abierto y colaborativo que existe desde el año 2000, es un híbrido entre mapa sonoro y radiofonía colaborativa. Allí uno puede subir fácilmente un registro sonoro, a cuya localización debe sumarse el hecho de que sea de *buena calidad*, junto con un comentario descriptivo. En contextos de uso colaborativo de grabaciones de campo como estos, queda claro que suele haber una especie de fetiche con la calidad hiperrealista de los registros sonoros. Algo de eso se refleja también en el uso extendido de la técnica *ambisonics* en muchas instalaciones sonoras de la actualidad. Dicha técnica busca reproducir el comportamiento del sonido, simulando la escucha original

6 <https://aporee.org/maps/>

y vivida en espacios acústicos, originalmente no simulados. Esa reproducción buscada puede realizarse a través de una simulación binaural (armada solo por dos canales estéreo escuchados a través de auriculares circumaurales), o de un arreglo de múltiples parlantes. Es decir que esta técnica nos hace posible mover sonidos en el espacio, generando así una percepción *más realista* en el oyente. Más allá de esto, hay artistas que indagan en la materialidad misma del registro (más que en la del sonido). Pensemos en casos como el del artista sonoro Budhaditya Chattopadhyay (2013, entrevistado por Lane), quien declara que un *field recording* siempre es una posibilidad de encontrar distintas texturas de reproducción y de grabación en el mismo material impactado por el registro, o en el músico Scott Konzelmann, que explica así su forma de trabajo:

Todo mi material sonoro en su núcleo se desarrolla a partir de grabaciones de campo cuidadosamente capturadas, o de una reproducción más controlada de esos materiales sonoros primarios, a través de mis Speaker «Constructions» (ensamblajes escultóricos que incorporan parlantes). (Weiss, 2008:60)

Creemos que el *field recording* como herramienta ha sido ampliamente explorado en el área del arte sonoro y la música experimental, de todos nosotros depende seguir ampliando sus horizontes. Un camino posible es el de la escucha expresiva que proponemos en este texto, una que pueda dar espacio a la tensión entre la escucha y la grabación nunca como un obstáculo sino como un cúmulo de posibilidades a «dejar ocurrir» y registrar, tomando partido del acontecimiento.

Antropología (una escucha etnográfica)

Más allá de ciertos cuestionamientos de carácter económico, práctico o filosófico (Brady, 1999), la apropiación de la grabación de campo como herramienta etnográfica fue casi inmediata. Tras la novedad del fonógrafo (un punto de quiebre en nuestra relación con el sonido), en la antropología, la etnomusicología, los estudios lingüísticos y folklóricos, hubo una recepción positiva, si bien ambigua y a prueba, de estos dispositivos (Dunaway, 1990; Brady, 1999). La incorporación del grabador como herramienta de investigación perseguía dos finalidades principales: acopiar y preservar ciertas manifestaciones sonoras de comunidades indígenas, y en la misma línea, hacer de esas expresiones efímeras documentos duraderos que permitieran su transcripción, estudio y comprensión fuera de los lugares originales de producción. Esto se dio en el marco de una fiebre recolectora (García, 2019) que llevó a investigadores e

investigadoras de campo a equiparse con cilindros de cera y registrar en dicho medio distintas expresiones del acervo cultural sonoro de las comunidades estudiadas (sus músicas, historias, lenguas y cantos, expresiones de las que existía un interés de preservación vinculado a lo museográfico). En sintonía, entonces, con lo planteado por Erika Brady (1999), la fonografía produjo una transformación sustancial en la práctica etnográfica. Por un lado, dio lugar a una nueva relación entre la antropología y la construcción del dato. A partir de este nuevo medio de relevamiento, las notas de campo fueron complementadas con la posibilidad de contener, almacenar y trasladar en su formato original sonoro músicas y cantos, lenguajes e historias. Por otro lado, Brady (1999:7) propone que el fonógrafo, en tanto «tercera presencia» mecánica, alteró la interacción entre investigadores/as e interlocutores.

Resultan pertinentes las reflexiones que ha propuesto Miguel García (2018; 2019) con respecto a la relación entre la etnomusicología y los registros y archivos sonoros. De acuerdo con el autor, esta relación amerita un interés ya que gran parte de la especificidad de la etnomusicología consiste en trabajar sobre documentos sonoros: crearlos, almacenarlos, clasificarlos, estudiarlos, editarlos (García, 2019:68). Ahora bien, en cuanto a la relación entre el registro sonoro y la escucha al interior de la etnomusicología, García (2018) plantea que la disciplina trabaja a partir de una «ilusión» que opera en cuanto a los documentos: «la de estar frente a *la* expresión sonora y no frente a su representación» (García, 2018:75, énfasis original). Esto se acopla a lo que hemos desarrollado en referencia a la fonografía crítica, ya que justamente lo que pone en discusión este autor es que existe un proceso de cosificación que se extiende del soporte al contenido, generando consigo una «descontextualización» (García, 2018:74) que lleva a invisibilizar las condiciones de producción del registro. Por el contrario, al situar al registro sonoro como «representación» (García, 2018:78), se devuelve a un primer plano el hecho de que el sonido oído a través de parlantes o auriculares, extraído de una situación original y vivida, fue grabado *por medio* de un dispositivo tecnológico que no reemplaza a la escucha. Y es más, dicha escucha (corporal, situada) no puede ser repuesta siquiera con todos aquellos enunciados no sonoros que suelen acompañar a los documentos sonoros informando la materialidad del soporte, manifestando valoraciones estéticas, entre otras cuestiones (García, 2018:72). Estos enunciados pueden condicionar o predisponer al oyente, pero no restituirle el contexto a una grabación.

Si bien estos cuestionamientos a la condición epistemológica del registro sonoro en la etnomusicología son interesantes, no debe desprenderse de allí que esta disciplina trabaje de espaldas al contexto sociocultural. Todo lo contrario, la etnomusicología parte del supuesto de que las expresiones musicales

y los sistemas cosmológicos son inseparables. Como señala la etnomusicóloga argentina Irma Ruiz (2017, entrevistada por Pablo Kohan), producir un registro sonoro cumple una importante función al anticiparse a ciertas transformaciones económicas, políticas o religiosas que traen aparejados cambios en la música de las comunidades⁷. Lo que está en juego aquí es, más bien, qué sucede con la escucha y el cuerpo en el momento del registro, y también con la escucha de ese registro ya que, retomando una vez más a García (2018:78): «es poco probable, o tal vez imposible, que el contenido de un registro sonoro sea algo que pueda ser registrado y aun oído siempre de la misma manera».

Al respecto, Dunaway (1990) propone que esta actitud receptiva de la grabación de campo que podemos notar en la etnomusicología o la antropología lingüística, y que resulta natural contemplando la materia analítica de estas disciplinas, no fue generalizada en la antropología. Todavía en el correr de la segunda mitad del siglo xx había grandes prejuicios contra la grabación de campo:

hay antropólogos que han manifestado su preocupación por el hecho de que hacer funcionar una máquina distrae de la habilidad de escuchar y observar durante el trabajo de campo y que los neófitos se están quedando más impresionados por la calidad del sonido que por su contenido. (Dunaway, 1990:63)

De esto se desprende que en la investigación etnográfica la grabación es más una herramienta que un fin. La antropología trabaja con un tipo de dato que debe estar contextualizado de una manera minuciosa, atento a ciertos detalles y sutilezas que se construyen desde una sensibilidad etnográfica producida desde el extrañamiento. A veces, estar más pendientes de sacar muchas fotografías o grabar muchas horas puede resultar contraproducente. En este último caso, teniendo en cuenta las horas de grabación que luego deberán ser procesadas de alguna manera (transcripción de entrevistas, análisis musicales y sonoros, edición de producciones sonoras que acompañan los textos escritos, etc.). Siempre dependerá de qué destino se le dé a dicho documento.

Estos temas se tornan aún más complejos en aquellas investigaciones antropológicas que se preguntan más por la escucha que por el sonido. En estos casos, a veces una equivocación nos habla mucho del contexto sociocultural

7 Distintos registros sonoros de la etnomusicología argentina han sido incorporados recientemente en el proyecto Sonidos y Lenguas–Argentina, dependiente de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de Argentina: <https://sonidosylenguasargentina.cultura.gob.ar/>. Allí se incluyen registros sonoros producidos por la misma Irma Ruiz, entre otros investigadores como Carlos Vega, Isabel Aretz, Jorge Novati y Norberto Pablo Cirio, contextualizados en cuanto a su fuente, año, género, lugar de recolección y datos sobre las y los interlocutores.

en el que se desarrolla una etnografía. Vamos, por ejemplo, a la escena con que el antropólogo británico Henry Stobart (1996) inicia uno de sus trabajos sobre las sonoridades andinas, basado en su etnografía en el norte de Potosí. Comenta Stobart que un día escuchó una serie de gemidos provenientes de un corral de llamas, a través de los cuales los animales manifestaban hambre. Se trataba de un sonido vinculado con el lamento, a diferencia de otros sonidos más alegres que el autor había escuchado y grabado durante una ceremonia de apareamiento. Sorprendido por tal sonoridad, sacó su grabadora y se dispuso a registrar los gemidos. Sin embargo, rápidamente una pastora se acercó y lo reprendió violentamente. Al preguntarle al esposo de esta mujer qué había hecho mal, entendió que «al grabar estos gemidos de las llamas hambrientas y llevármelas a mi país en mi grabadora de cinta, estaría evitando que los animales se reprodujeran» (Stobart, 1996:471). ¿Es aquí tan clara la diferencia entre un sonido escuchado y un sonido grabado? Es decir, si se tratara tan solo de una representación, no existiría problema alguno con que el antropólogo capturara el sonido de estas llamas, lo almacenara, lo editara y reprodujera posteriormente en otros tantos contextos posibles. Para él, el sonido grabado es un documento de la experiencia, una separación del fenómeno sonoro de su condición de existencia que guarda relación con lo escuchado pero que no lo contiene enteramente. Para la mujer, por el contrario, el sonido producido por la llama es la condición de la fertilidad de la llama. Y el sonido grabado también lo es. Por eso no puede ser encapsulado y transportado. Estamos, aquí, frente a un choque ontológico en el que la relación entre lo escuchado y lo grabado se torna menos discreta y más difusa.

Esto último puede recordar a la base etnográfica que le permitió a Steven Feld (1996) proponer el concepto de «acustemología», con el cual plantea una «unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo» (Feld, 2013:222). Se trata de una manera de triangular los modos sociales de sonar y escuchar con la cosmología. En sus trabajos entre los kaluli, en Papúa Nueva Guinea, Feld llega a la conclusión de que la intrincada construcción del tambor, que conlleva la caza del pájaro *tibodai* y la perforación de su cuello contra una de sus láminas, implica transferir el espíritu de los niños muertos al instrumento. Es que en la cosmología de este pueblo, el canto del pájaro es la voz de los niños muertos. Por lo tanto, el tambor incorpora en su sonido a estos dos seres relacionados en el canto y el lamento. Se trata de una relación existencial, no de una mera representación. Feld, uno de los principales referentes al tratar el tema de la antropología y la escucha, señala en una entrevista realizada por Angus Carlyle (2013) algunas cuestiones metodológicas vinculadas con sus procesos de grabación de campo en esta comunidad, en la que trabajó a lo

largo de 25 años. Una de ellas tiene que ver con la necesidad siempre presente de que la grabación sea evidente. Pensemos, en la década de 1980, en aparatosos equipos acoplados permanentemente al cuerpo del antropólogo, con el objetivo de generar un mayor grado de confianza y de acostumbramiento frente a sus interlocutores. La segunda cuestión que queremos rescatar aquí, es lo que Feld denomina «edición dialógica» (Feld, 2013:206, entrevistado por Carlyle). Luego de realizar las grabaciones, invitaba a personas de la comunidad a una escucha colectiva que despertaba nuevas interpretaciones:

grabar no se trataba solo de recolectar cosas, sino de la invitación a una conversación sobre lo que estaba sucediendo en el mundo según lo registrado, sobre lo que estábamos escuchando, cómo conocimos y cuestionamos el mundo a través de escucharlo, cómo editamos y ordenamos sus significados como una composición (Feld, 2013:206, entrevistado por Carlyle).

Entonces, podemos notar cómo en la antropología la grabación es inseparable del contexto de escucha. Grabar implica un medio de registro entre otros, pero que cuando se transforma en el dispositivo principal precisa de estas instancias de reflexión epistemológica y metodológica acerca de cómo vincular esos materiales con los modos de ser, hacer y conocer de las comunidades con las que nos vinculamos. En definitiva, como señala Jorge García (2019:148), concentrar los esfuerzos en «escuchar una escucha diferente». No hace mucho tiempo –podríamos hablar de poco más de una década– se ha conformado la antropología sonora como un campo de investigación amplio cuyo eje es la incorporación explícita y consciente de la escucha y la sonoridad en la pregunta antropológica (Granados, 2018). En este campo, la escucha de quien investiga –una escucha etnográfica– se vuelve central a la hora de volver extraño lo cotidiano (para uno y para el otro), al poner la atención y la pregunta en aquellos sonidos que de recurrentes pasan inadvertidos, pero que dan un sentido aural a la existencia. La búsqueda de esta escucha etnográfica consiste en comprender cómo se ponen en práctica esos «modos de escucha» (Domínguez Ruiz, 2019) que permiten entender que un mismo sonido puede tener múltiples significados a partir de experiencias subjetivas y sociales diferentes.

Como parte de este interés de investigación, la grabación de campo suele tener un rol predominante, si bien no exclusivo, ya que se articula con otros métodos y técnicas en el marco de una etnografía sonora (Carvalho da Rocha y Vedana, 2009; Alonso Cambrón, 2010). Sin embargo, contar con grabaciones de la experiencia de campo puede ser útil posteriormente para trabajar en la modalidad de una «escucha reactivada» (Thibaud, 1998:21), es decir, plantear conversaciones a partir de lo audible con nuestros interlocutores, como co-

mentaba Feld anteriormente. O, también, como ha hecho uno de nosotros (F.P.), de generar composiciones a través de las cuales se busca proponer una experiencia auditiva a los y las lectoras, siendo conscientes de la escisión que se realiza de la experiencia vivida. En este último caso, la grabación constituye un dato más que permite situar la experiencia de investigación y reproducirla para un otro, con la intención de restituir esas sonoridades en un formato audible, a modo de complemento de la escritura.

...Stop

Porque un documento de una experiencia es igual a la experiencia menos uno. Lo extraño es esto: si un día, en el futuro, sumas todos esos documentos otra vez, lo que resulta, una vez más, es la experiencia. O al menos una versión de la experiencia que reemplaza a la experiencia vivida, incluso si lo que documentaste en un inicio fueron los momentos sustraídos a la experiencia

VALERIA LUISELLI, 2019:136

En su reciente novela sobre el viaje de una familia de documentalistas sonoros, Valeria Luiselli (2019) propone, con varias páginas de diferencia, la pregunta y la respuesta con que abrimos y cerramos este texto. Creemos que con ambas frases la autora da en el clavo de lo que hemos buscado plantear aquí. Nos encontramos con la idea de que documentar algo a través de un dispositivo tecnológico implica añadir una capa a un sistema de conocimiento y de memoria, que en cuanto es producido adquiere una autonomía de aquello que ha sido documentado. Esto es lo que luego Luiselli refiere con la idea de que el documento es una versión de la experiencia que se desprende del acto de documentar, es decir, de la práctica del registro, y la separa de la experiencia subjetiva a través de la que vemos, escuchamos, en definitiva, del momento en que percibimos y sentimos con nuestro cuerpo. Sin embargo, esta autonomía no es total, ya que como hemos argumentado, tomando los aportes de la fonografía crítica, la pregunta que guía la producción de un registro condiciona en muchos aspectos la forma final de tal registro. En definitiva, proponemos que al articular de manera dialéctica la escucha de un cuerpo orgánico con la de un dispositivo tecnológico se está produciendo una tercera escucha contenida en el documento sonoro, que tanto orientará como dejará un margen de sentido a todas las escuchas posibles (esperadas y no esperadas) en el futuro. Esto implica que en la producción y reproducción de un registro sonoro interactúan diversas escuchas.

Este tipo de reflexiones epistemológicas, que deberían tener un cierto impacto sobre las decisiones metodológicas a la hora de documentar un evento, por ejemplo, con respecto al lugar del cuerpo y la voz de quien graba en el registro, son las que han conducido nuestro diálogo entre los modos de realizar una grabación de campo en el arte sonoro y la antropología, que tanto puede nutrir, cuanto nutrirse de otros campos donde predomina el uso de esta herramienta, como la acústica ambiental, la ecología acústica, la musicología o la cartografía sonora. A través del análisis de las diferentes escenas y reflexiones provenientes de ambos campos, hemos notado que esta tensión que mencionamos al inicio entre grabar y escuchar opera en todos los niveles de la grabación de campo, en la actitud previa a grabar, en el acto de registro y en la posterior manipulación del documento. Y esto sucede porque la pregunta y el interés que nos lleva a producir un registro sonoro hace que no podamos desprendernos de dicho proceso. Es decir, en toda grabación de campo, lo primero y último que se registra somos nosotros mismos, en la búsqueda por transmitir y dar trascendencia a parte de nuestra escucha en el marco de una experiencia específica, por medio de un dispositivo. Por eso resultan relevantes estas llamadas de atención con respecto a qué es, al final, el registro sonoro resultante de una grabación de campo. En otras palabras, qué cualidad ontológica presenta el sonido grabado en relación con la escucha: ¿es o representa el momento vivido? Consideramos que esta es una cuestión a revisar en cada caso y que no hay una respuesta única y universal, y que de hecho, trabajar desde una u otra opción nos llevará por distintos caminos y posibilidades de interpretación del registro.

Otra cuestión que atraviesa nuestras reflexiones tiene que ver con la calidad del registro. Aquí recae, claramente, otra tensión. ¿Existe la calidad de un registro por fuera de la escucha? Digamos, ¿puede ponderarse la calidad de una grabación como algo inherente a ésta? No debemos olvidar, en este punto, que el grabador es ante todo un objeto que tiene un lugar dentro de un mercado de consumo, y que ha sido importado como herramienta de investigación científica e insumo para la producción artística. De hecho, hoy en día existe una variedad de dispositivos con la función de grabar sonido, cada uno con distintas posibilidades y limitaciones, niveles de compresión y de nitidez. Ahora bien, la noción de calidad opera en un nivel técnico, y eso a veces determina que una grabación sea aceptada o rechazada en proyectos colaborativos. Y volvemos nuevamente al eje de este trabajo: así como distintas escuchas valorarán diferencialmente el mismo registro sonoro, no existen parámetros de calidad equiparables con la escucha. El momento de una grabación de campo depende de ciertas variables a veces imponderables, y suele suceder que un celular puede estar más a mano y ser menos invasivo que un grabador más

s sofisticado. Lo que se escuche luego estará igualmente mediado por cualquier dispositivo que se utilice, allende la comprensión del registro.

Al poner en el centro de la discusión al dispositivo de grabación y los sujetos que graban en función de una práctica de registro, se abre una rica serie de interrogantes y posibilidades. En nuestro análisis, propusimos que la grabación de campo en el arte sonoro y la antropología produce una escucha diferente en cada caso. Es decir, que la grabación contiene en sí la pregunta de investigación, la búsqueda estética, el cuerpo del sujeto y los lugares y personas ubicados dentro del espectro de lo grabado. A riesgo de generalizar, entonces, podemos concluir parcialmente (y a partir de los casos abordados en el texto) que, en la antropología, todo ello se engloba en un interés mayor por problematizar y contextualizar la propia escucha y la de los sujetos investigados. Por su parte, en el arte sonoro impera un deseo por tomar esos sonidos y desarticularlos con el objetivo de provocar una escucha, generar un efecto en el oyente que le permita aprehender ciertas características existenciales y materiales de lo sonoro. ¿Qué lugar tiene lo efectivamente audible en cada producción de estos campos? Esta es una pregunta que no podemos responder, sino más bien hacer a quienes investigan en y a través de lo sonoro. En todo caso, lo interesante consiste en plantear el diálogo entre diversos campos, con distintos objetos de estudio y algunas herramientas compartidas, para abrir posibilidades de registro, de investigación y de divulgación en torno a los sonidos de la vida cotidiana.

Referencias bibliográficas

ALONSO CAMBRÓN, Miguel (2010). Etnografía sonora. Reflexiones prácticas, Sárasuatí. *E-Revista de Humanidades* 4, pp. 26–34.

BENÍTEZ, Aldo (2018). Reacondicionamiento del ambiente auditivo en interiores de acuerdo con eventos persistentes y ruidosos al aire libre. De la acustemología a las prácticas de diseño sonoro dentro de la cultura auditiva en Buenos Aires, (Tesis de Maestría Inédita), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires / Humboldt Universität zu Berlin.

BOTELLA NICOLÁS, Ana María (2020). El paisaje sonoro como arte sonoro, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (1), pp. 112–125.

BRADY, Erika (1999). *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*, Oxford, University Press of Mississippi.

CARVALHO DA ROCHA, Ana Luiza y VEDANA, Viviane (2009). La representación imaginaria, los datos sensibles y los juegos de la memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora. *Revista Chilena de Antropología Visual* 13, pp. 37–60.

- CHATTOPADHYAY, Budhaditya (2013).** Entrevista realizada por Cathy Lane, LANE, Cathy y CARLYLE, Angus (eds.): *In the Field: The Art of Field Recording*, London, Uniformbooks, pp. 49–60.
- COX, Christoph (2011).** Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism, *Journal of Visual Culture* 10 (2), pp. 145–161.
- (2018). *Sonic Flux. Sound, Art and Metaphysics*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CSORDAS, Thomas (1993).** Somatic Modes of Attention, *Cultural Anthropology* 8 (2), pp. 135–156.
- DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana L. (2019).** El oído: un sentido, múltiples escuchas. *El Oído Pensante* 7 (2), pp. 92–110.
- DUNAWAY, David King (1990).** La grabación de campo en la historia oral, *Historia, antropología y fuentes orales* 4, pp. 63–78.
- ENGLISH, Lawrence (2014).** A beginner's guide to...field recording. <https://www.factmag.com/2014/11/18/a-beginners-guide-to-field-recording/> [Consultado: 30/03/2021].
- (2017). *The Listener's Listening*, (Tesis de Doctorado Inédita), Faculty of Creative Industries, Queensland University of Technology.
- FEASTER, Patrick (2015): Phonography, NOVAK, David y SAKAKEENY, Matt (eds.):** *Keywords in sound*, Durham y London, Duke University Press, pp. 139–150.
- FELD, Steven (1996).** Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea, FELD, Steven y BASSO, Keith (eds.): *Senses of Place*, Santa Fe, Nuevo Mexico, School of American Research Press, pp. 91–135.
- (2013). Una acustemología de la selva tropical, *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1), pp. 217–239.
- (2013). Entrevista realizada por Angus Carlyle, LANE, Cathy y CARLYLE, Angus (eds.): *In the Field: The Art of Field Recording*, London, Uniformbooks, pp. 201–214.
- GARCÍA, Jorge (2019).** Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha, *El Oído Pensante* 7 (2), pp. 135–154.
- GARCÍA, Miguel (2018).** ¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología, *Resonancias* 22 (43), pp. 67–82.
- (2019). El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología, *Revista General de Información y Documentación* 29 (1), pp. 107–125.
- GRANADOS, Alan (2018).** La sonoridad de los movimientos sociales. Expresividad, performance y praxis sonora en las marchas de protesta en la Ciudad de México, (Tesis Doctoral Inédita), Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- HAINGE, Greg (2013).** *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*, New York, Bloomsbury Academic.
- INGOLD, Tim (2000).** *The Perception of the Environment*, London y New York, Routledge.
- KANE, Brian (2015).** Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn, *Sound Studies* 1, p. 2–21.
- LÓPEZ, Francisco (2013).** Entrevista realizada por Cathy Lane, LANE, Cathy y CARLYLE, Angus (eds.): *In the Field: The Art of Field Recording*, London, Uniformbooks, pp. 99–108.

- LÓPEZ, Xoan-Xil (2015a).** La fonografía más allá del fonógrafo, VV. AA.: MASE. *Historia y presencia del arte sonoro en España*, Andalucía, Bandaáparte Editores, pp. 127–136.
- (2015b). Señal/Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte, *Tesis Doctoral*, Facultad de Belas Artes, Departamento de Debuxo, Universidad de Vigo.
- LUISELLI, Valeria (2019).** *Desierto sonoro*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sigilo.
- MCCARTNEY, Andra (2004).** Soundscape Works, Listening, and the Touch of Sound, DROBNICK, Jim (ed): *Aural Cultures*, Toronto, YZBooks, pp. 179–185.
- NANCY, Jean-Luc (2007).** A la escucha, Madrid, Amorrortu.
- MINSBURG, Raúl (2016).** Identidad y arte sonoro: el proyecto «Argentina suena», *OuvirOUver* 12 (1), pp. 44–52.
- OLIVEROS, Pauline (2019).** *Deep Listening*. Una práctica para la composición sonora, Buenos Aires, Dobra Robota Editora.
- PELINSKI, Ramón (2007).** El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro, I *Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros*, Madrid, Instituto Cervantes.
- PETIT, Facundo (en prensa).** Prácticas sonoras y desplazamientos sensoriales entre los banderilleros del tren de la Ciudad de Buenos Aires, BIELETTO–BUENO, Natalia (ed.): *Ciudades Vibrantes. Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*, Santiago, Editorial de la Universidad Mayor.
- RUIZ, Irma (2017).** Ese rechazo me impactó positivamente. Entrevista realizada por Pablo Kohan, *El Oído Pensante* 5 (1), pp. 117–150.
- SAVASTA ALSINA, Mene (2014).** Representaciones del arte sonoro en Argentina: Eventos, ciclos, festivales en la primera década del siglo XXI, *7as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- SCHAEFFER, Pierre (2003).** *Tratado de los objetos musicales* [1966], Madrid, Alianza.
- SCHAFER, Raymond Murray (1969).** *El nuevo paisaje sonoro*, Toronto, Ricordi.
- (2004). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* [1977], Vermont, Destiny.
- STERNE, Jonathan (2003).** *The Audible Past*, Durham y London, Duke University Press
- STOBART, Henry (1996).** The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes, *Early Music* 24 (3), pp. 470–482.
- SZENDY, Peter (2008).** *Listen: a history of our ears*, New York, Fordham University Press.
- THIBAUD, Jean-Paul (1998).** The Acoustic Embodiment of Social Practice, Stockholm, *Hey Listen, The Royal Academy of Music*, pp. 17–22.
- TOOP, David (2016).** *Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios* [1995], Buenos Aires, Caja Negra.
- WEISS, Allen S. (2008):** *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*, Nueva York, Errant Bodies Press.

Paisaje sonoro. Lo pensativo, lo suspendido, lo percibido

Alejandro Brianza

Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

Universidad de Buenos Aires (UBA)

Universidad del Salvador (USAL)

Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES)

Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina

Resumen

Son muchas las ópticas y desarrollos teóricos que han surgido desde que el concepto de «paisaje sonoro» fuera propuesto por Murray Schafer en el marco del *World Soundscape Project*. También es indudable la pertinencia de una diversidad de disciplinas que lo han tomado realizando cruces multi y transdisciplinares para enriquecer los enfoques, para ofrecer soluciones y proponer nuevas premisas que han oficiado de plataformas o puntos de partida para nuevas investigaciones, abriendo a su vez, nuevos campos de estudio y proporcionando novedosas categorías de análisis. Este artículo plantea inscribirse en ese sentido, realizando un cruce con los aportes que Jaques Rancière ha conceptualizado en relación con la imagen y una posible transposición hacia el campo del sonido.

/ Palabras clave: Fonografía - filosofía - metros - subterráneos

Abstract

There are many perspectives and theoretical developments that have emerged since the concept of soundscape was proposed by Murray Schafer in the framework of the World Soundscape Project. There is also no doubt about the relevance of a diversity of disciplines that have taken it up, making multi- and transdisciplinary crossings to enrich the approaches and to offer solutions and propose new premises that have served as platforms or starting points for new research, opening up new fields of study and providing new categories of analysis.

This article proposes to inscribe itself in this sense, crossing with the contributions that Jaques Rancière has conceptualised in relation to the image and a possible transposition towards the field of sound.

/ Keywords: Phonography - philosophy - metros - subways

Introducción

Paisajes sonoros subterráneos es un proyecto de investigación—creación que llevo adelante desde el año 2015, en el cual construyendo paisajes sonoros intento retratar de forma particular los espacios urbanos de distintas ciudades del mundo, desde sus sistemas de metros y subterráneos. En estos retratos se puede atender —a partir de la escucha— a costumbres específicas, distintas tecnologías que utilizan los trenes, diferencias de tránsito en horas del día o incluso, en algunos casos, se puede realizar un esbozo imaginario de quienes usan el transporte. Los paisajes sonoros que conforman el proyecto están contruidos exclusivamente con registro de campo realizado durante viajes en los trenes, caminatas, detenciones en las estaciones y andenes de cada ciudad, donde siempre el material crudo excede la hora de grabación para concluir en fragmentos de aproximadamente cinco minutos en los que se condensan los rasgos que —a modo de observador participante— más significativos me hayan resultado según la experiencia vivida en cada ocasión. Cada viaje tiene una fase de preproducción en la cual recopilo información antes de subirme siquiera al tren, lo que me permite salir a capturar determinadas situaciones sonoras de antemano: cuáles son las estaciones importantes o más transitadas, cuáles son las cabeceras, cuáles son las conexiones, si hay estaciones bajo tierra o a nivel, lo antiguo o moderno de cada línea, e incluso entablo algunas conversaciones con la gente del lugar, obteniendo así —casi siempre— los datos más reveladores. Solo entonces, y con un plan de producción en mente, enciendo la grabadora y emprendo el viaje, que suele entretenerme por mañanas o tardes enteras.

Esta metodología de trabajo, además, se ve atravesada por una búsqueda conceptual distinta en cada ciudad (Brianza, 2016). Así, por ejemplo, en Buenos Aires es la caminata sonora; en Bruselas y en Medellín las posibilidades y límites del vococentrismo y verbocentrismo¹; en Lima, la contaminación acústica; en São Paulo, la utilización de la elipsis²; en Londres, la utilización de los propios sonidos del metro como *samples* para la conformación de una

-
- 1 Los conceptos de *vococentrismo* y *verbocentrismo* provienen de la Teoría de la audiovisión propuesta por Michel Chion (2008), refiriéndose el vococentrismo al fenómeno que sucede al actuar nuestra percepción, favoreciendo a la voz por sobre cualquier otro sonido; el verbocentrismo, por su parte, es el fenómeno que acontece cuando nuestra percepción se encuentra con un mensaje audible, frente al cual, como seres sociales, no podemos impedirnos el hecho de entenderlo y decodificarlo, siempre que comprendamos el lenguaje.
 - 2 Se entiende por *elipsis* al recurso narrativo y cinematográfico que consiste en la supresión de algún acontecimiento dentro de la linealidad temporal del relato o la historia, sin que esto afecte en ningún aspecto a la comprensión del sentido de la acción.

propuesta electrónica bailable; en Valparaíso, la presencia de música callejera; en ciudad de México, la presencia de vendedores ambulantes; en Madrid, la utilización del recurso de *cut-up*³; y en Panamá, la incertidumbre frente a la —en ese entonces— recién anunciada pandemia del COVID-19.

En el año 2018, tuve la posibilidad de registrar —en el contexto de este proyecto— los sonidos del metro de Montreal, en donde el desarrollo conceptual fue el abordaje de «lo pensativo», «lo suspendido», y «lo percibido», conceptos que Jacques Rancière trabajó desde la imagen, pero aplicados al campo del paisaje sonoro.

Ya que el autor realiza un análisis histórico desde la aparición de la fotografía y que alcanza al videoarte; postula a modo de conclusión que las técnicas y soportes nuevos ofrecen posibilidades inéditas (Rancière, 2019); y —por mi parte— relacionando algunas cualidades compartidas entre imagen y sonido respecto a su devenir estético, la propuesta de este artículo es ampliar estos horizontes incluyendo al paisaje sonoro, además de explicitar las reflexiones a partir de la propia experiencia y de proponer una serie de conclusiones que acompañan a la producción sonora.

Lo pensativo

Jacques Rancière ha sido muy prolífico desde la década de los años setenta, conceptualizando acerca de la igualdad y las posibilidades de la emancipación política en distintos ordenes sociales. Sin embargo, es destacable cómo estos últimos veinte años ha sumado más una decena de títulos referidos a la crítica estética. Puntualmente, en el año 2008 publica *Le spectateur émancipé* —el espectador emancipado—, en el que aborda críticamente los roles del artista y el espectador poniendo sobre la mesa que el ocio y la reflexión estética pueden

3 El *cut-up* es una metodología de producción literaria que William Burroughs (2013) describe en *La revolución electrónica*, que consta de una suerte de transposición del recurso que en cine se conoce como montaje paralelo: dos o más escenas que están transcurriendo en lugares, e incluso también tiempos distintos, se construyen simultáneamente mediante la alternancia entre imágenes de cada una de esas escenas, generando interés en la multiplicidad de la trama y desarrollando, a la vez, nuevas posibilidades de asociación de significados entre ellas. Burroughs reinterpreta este recurso desde lo literario: «Si usted sale a la calle ¿qué ve? Ve autos, trozos de gente, ve sus propios pensamientos, todo mezclado y sin linealidad alguna. Este modo de escritura de montaje deja intacta la narración» (2013:85–86). Así, además, entiende a esta forma de montaje paralelo como una herramienta para reforzar el efecto de extrañamiento que puede originar la no correlación entre las escenas, historias o acciones contadas.

estar en cualquier individuo, no siendo ya algo exclusivo para quienes producen arte, y entendiendo además que la presumida pasividad del espectador no es más que un no reconocimiento del proceso activo subyacente en la fruición de una determinada pieza artística.

El capítulo que el autor le dedica a la imagen pensativa tiene una lógica de estructura circular en la cual se intercalan definiciones y caracterizaciones de la pensatividad de la imagen con ejemplos que, hilados de forma histórica, comienzan siendo fotografías y terminan siendo piezas audiovisuales de videoarte, en las cuales identifica dónde está lo pensativo. El propio Rancière introduce el concepto con este giro:

En la pensatividad, el acto del pensamiento parece capturado por una cierta pasividad. La cosa se complica si uno dice de una imagen que es pensativa. Se supone que una imagen no piensa. Se supone que es solamente objeto de pensamiento. Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. (Rancière, 2019:105)

Esta pensatividad de la que el autor habla, refiere a un estado intermedio entre el plano de lo activo y lo pasivo. Continúa Rancière:

Hablar de imagen pensativa es señalar [...] la existencia de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte. (Rancière, 2019:105)

Así, el autor plantea un punto clave al recurrir a la presencia del arte relacionándolo con aquella posición activa de la que habla, es decir: si bien las definiciones de qué es arte son vagas y siempre insuficientes, podemos converger en la noción de que no existe resultado artístico posible como fruto de la pasividad.

Además, dentro de esa lógica circular mencionada anteriormente, hay diversas referencias a conceptos que, aunque con las características propias de los marcos teóricos que los sostienen, pueden funcionar como análogos: una región entre el *punctum* y el *studium*, entre lo connotado y denotado en términos barthesianos; la distancia entre la forma artística y la forma estética presente en la obra de Immanuel Kant; o una zona indeterminada entre las posibilidades de la reproducción técnica y la intención poética impregnada en el aura de la pieza original de la que habla Benjamin.



Imagen 1. Lewis Hine, Discapacitados en una institución (Rancièrre, 2019:108).

De hecho, y viéndolo con este último lente, por esta forma de entender al arte es conocida la suerte que sufrió la fotografía en aquellos tiempos donde la reproductibilidad técnica fue una novedad poniendo en jaque a la imaginación creativa —y el trabajo— de quienes que se dedicaban a la pintura. Sin embargo, Walter Benjamin tomó esta problemática y redobló la apuesta, proponiendo nuevas reglas del juego en donde la imagen mecánica —es decir, la fotografía y posteriormente el cine— comenzó a diferenciarse de la imagen artesanal —el dibujo, la pintura—, a ponderarse por su propio valor de culto y de exhibición, a entenderse en relación con las masas que la consuman y a valorarse por las bondades de un aura que, aunque desgastada o incluso destruida, comenzaba a responder a los fines que la época.

En una suerte de gesto mimético con Benjamin, Rancièrre también propone ir más allá de la problemática de la definición de esta zona que está caracterizada por lo indefinido, y propone entender a la pensatividad como una zona gris que es equiparable a una tensión entre los distintos modos de representación de una imagen. Estos comportamientos tradicionalmente se entienden como la posibilidad de representación directa de un pensamiento o sentimiento en contrapartida a la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia (Rancièrre, 2019:117). Así, además de su ponderación positiva, lo pensativo de una imagen puede ser entendido además como un recurso para comprender el pasaje de un régimen meramente representativo a otro puramente estético, figurado, metafórico.



Imagen 2. Rineke Dijkstra, Retrato (Ranci re, 2019:107).

Sin embargo, cuando lo literal de una imagen nos brinda información al respecto de la historia, de la narrativa que se est  manifestando, el acceso a esta segunda capa de lectura de un orden más metafórico, implica necesariamente la suspensión de esa narratividad.

Lo suspendido

En el momento en que hay pensatividad, se suspende la lógica de la literalidad narrativa de la pieza en beneficio de otra lógica expresiva que es indeterminada, o mejor dicho, que está determinada por quien lleva adelante ese proceso de pensatividad.

Para Ranci re, lo suspendido es el fruto de ese momento de fruición de una pieza en que esa actividad proveniente de la narratividad explícita de la imagen se torna pensamiento, convirtiéndose en un «movimiento inmóvil» (2019:117).

Para pasar en limpio estas ideas, según esta lógica, al encontrarnos de frente con una imagen accedemos a una primera lectura literal donde vemos, por tomar ejemplos del propio libro de Ranci re, dos niños discapacitados mirando

al horizonte (imagen 1), una adolescente posando en traje de baño frente al mar (imagen 2) o los utensilios de cocina dispuestos de una manera particular en un estante de madera (imagen 3). Estas imágenes nos cuentan de manera literal aquello que son: los niños y sus características; una adolescente que parece haber salido del mar para ser retratada; unos tenedores, cuchillos, un par de frascos y un jarro en lo que pareciera ser una cocina que se encuentra en condiciones de precariedad.

Ahora bien, en una segunda lectura, una lectura metafórica, empezamos a pensar qué proporción tienen esos niños respecto al fondo y por qué estarán ubicados de esa manera, si lo vacío de sus miradas tiene que ver con su condición de discapacidad; en por qué la adolescente que sale del mar por su retrato se ve con cierto halo de intranquilidad, en cómo el hecho de ser una fotografía en blanco y negro puede llegar a estar alterando nuestra forma de entenderlo; en si los cubiertos estarán dispuestos adrede en su soporte para componer junto con el estante un eje de asimetría respecto al jarro y que esto nos incomode el recorrido visual. Esta serie de análisis fruto de una lectura estética o metafórica, necesariamente suspende el devenir narrativo.

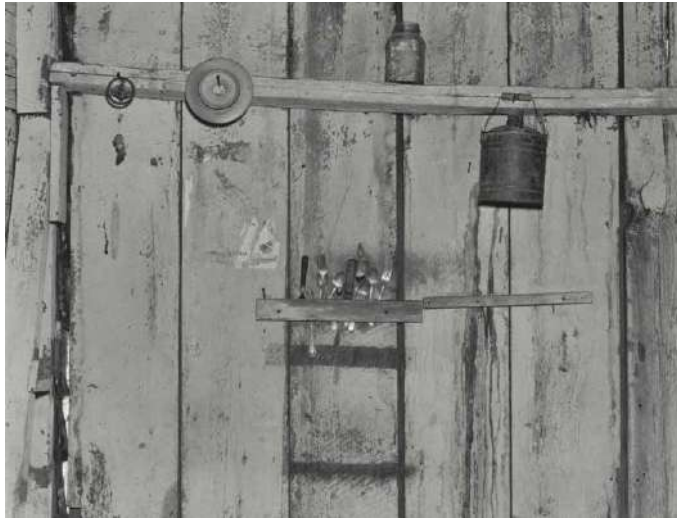
Sin embargo, dice Rancière que de ese paso entre una instancia y la otra en el que ubicamos a la pensatividad resulta una encrucijada que solo puede resolver el espectador, en la que se «prolonga la acción que se detenía [...] pero, por otra parte pone en suspenso toda conclusión» (2019:119). Esto, a su vez suma una nueva funcionalidad de la imagen, una tercera lectura en la que ya no vemos a lo literal y a lo metafórico complementándose sino que los vemos duplicados en este otro plano suspendido, determinado únicamente por el espectador, en el que puede ir y venir entre una y otra lectura hasta elaborar alguna conclusión al respecto y devolverle el movimiento, la narratividad que le es propia a la imagen permitiendo que siga contándole su historia.

De esta elaboración podríamos agregar a la definición anterior, que la pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estado de suspensión que combina, sin homogeneizar, sus dos regímenes de expresión.

Lo percibido

Sobre el final de su texto, Rancière centra su análisis en la percepción de la imagen, en aquello que se queda en el espectador después de haber accedido a lo pensativo, de suspender la acción mediante estas estas idas, vueltas y derivas entre las lecturas posibles de la pieza artística, a la vez que continúa su análisis histórico.

Imagen 3.
Walker Evans,
Kitchen
Wall in Bud
Filed's House
(Ranciére,
2019:114).



La pensatividad de la imagen es entonces la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro [...], ya no es simplemente la literatura la que construye su devenir—pintura imaginaria o la fotografía la que evoca la metamorfosis literaria de lo banal. Son los regímenes de expresión los que se entrecruzan y crean combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias. (Ranciére, 2019:121)

Y respecto al video:

El cine, como la literatura, vivía de la tensión entre una temporalidad del encadenamiento y una temporalidad del corte. El video hacía desaparecer esa tensión en beneficio de una circulación infinita de las metamorfosis de la materia dócil. (Ranciére, 2019:123)

Ranciére propone dos categorías para caracterizar al video en contraposición a lo que tradicionalmente el cine podría ofrecernos como espectadores. Así, encontramos por un lado a la «imagen analógica» —no en el sentido estricto de lo que significa lo analógico, sino por representar de forma más directa, más análoga, aquellos «paisajes y personajes tal como podrían aparecer en el ojo de un objetivo o bajo el pincel de un pintor» (2019:123)— mientras que en contraposición tenemos a las «formas metamórficas», que se manifiestan explícitamente como artefactos, como producciones del cálculo y de la máquina» (2019:123). El autor se refiere tanto a las posibilidades de procesamiento de imagen como a la inclusión de imágenes no capturadas sino sumadas artificialmente al resultado audiovisual.

En este sentido, si extendiéramos esto a las posibilidades actuales del video, seguiríamos encontrando dentro de esta segunda categoría, a todos los avances de las imágenes generadas por computadora (*Computer-generated imagery*, CGI) que hacen parte de una multiplicidad de producciones audiovisuales de hoy en día.

A modo de cierre, Rancière vuelve sobre la pensatividad proponiendo que entre estas dos fuentes, analógicas y metamórficas, también hay una zona gris que puede ser interpelada desde todo lo desarrollado anteriormente: su acceso y análisis permitiría suspender la narratividad una vez más y alterar la percepción. Por un lado, la forma de esa relación entre estas fuentes es determinada por el artista, pero por otro, es «el espectador el que puede fijar la medida de la relación, es únicamente su mirada la que otorga realidad al equilibrio» (2019:125). Nuevamente tenemos imagen pensativa.

Retour dans le quartier

Con todos estos conceptos desarrollados estamos en condiciones de avanzar un paso más hacia una propuesta que los considere, pero desde una perspectiva sonora.

En el año 2018 con *Andamio*⁴ fuimos invitados por *TOPO*⁵ y el *Conseil des arts du Québec* a realizar una residencia de unas semanas en Montreal, para producir una performance de literatura expandida y presentar en la *Electronic Literature Organization* (ELO)⁶ los avances de una investigación que estábamos llevando adelante sobre eso mismo. Durante el principio de la estadía, para ir desde la casa de Eva y Michel —donde me quedaba— al laboratorio de *TOPO* —donde trabajábamos— me movía entre dos suburbios: *La Petit-Patrie* y el *Mile End*. Como la distancia era poca, caminaba casi siempre.

Sin embargo, la semana en la que se desarrolló la conferencia ELO, nos tocaba ir casi todos los días al centro ya que el evento era hospedado por la *Université du Québec à Montréal* (UQAM). Fue entonces cuando el recorrido se alargó y

4 Andamio es una plataforma colaborativa en artes electrónicas. Su sitio oficial es [<https://andamio.in/>].

5 TOPO es un centro de arte con base en Montreal, que acompaña y apoya la exploración de las prácticas artísticas digitales contemporáneas. Su sitio oficial es [<http://www.agencetopo.qc.ca/>].

6 La *Electronic Literature Organization* es un encuentro anual itinerante que explora y reflexiona acerca de las posibilidades de la literatura electrónica. El sitio oficial de la edición 2018 es [<https://sites.grenadine.uqam.ca/sites/nt2/en/elo2018>].



Imagen 4. Estación Berri-UQAM, Metro de Montreal, foto propia perteneciente a la bitácora del proyecto Paisajes sonoros subterráneos.

comencé a utilizar mucho más el metro: a la ida de *Beaubien* a *Berri-UQAM*, y exactamente al revés al regresar por las noches.

*Retour dans le quartier*⁷ es un paisaje sonoro que retrata uno de esos regresos del centro al barrio, un día de semana cerca de las 8 o 9 de la noche. Desde un análisis sonoro, el metro de Montreal tiene algunas características remarcables: en primera instancia, siendo que *Québec* es una provincia de habla francófona, encontramos a las indicaciones del metro en francés y dadas por una voz femenina. Se anuncia en todos los casos el nombre de la estación al llegar —*Station Sherbrooke*— y también se anuncia la siguiente parada —*prochaine station: «Mont-Royal»*—. De igual manera, las voces de los usuarios del metro que se escuchan entablando conversaciones hablan en francés.

Además de las indicaciones, los altoparlantes del metro ofrecen un llamativo arpeggio ascendente que es utilizado a modo de alarma antes de cerrar las puertas. *Dú-dú-dú*, se escucha: *fá, si bemol y fá*. Esta secuencia es una imitación del sonido de aceleración de los viejos trenes —que tuve la suerte de conocerlos en una visita anterior a la ciudad— en los cuales estas tres frecuencias audibles eran causadas por el aumento incremental de corriente al motor. Así, por lo

7 *Retour dans le quartier* puede ser escuchado en el siguiente link [<https://alejandrobrianza.com/el-paisaje-sonoro-y-lo-pensativo/>].

característico de la melodía y a modo de homenaje, en el año 2012 se incluyó esta alarma de cierre de puertas con amplia aprobación de su público usuario.

Desde lo compositivo, trabajé principalmente a partir de dos de los tantos registros de campo realizados, procurando no perder ni la cualidad fonográfica ni la sensación de continuidad del viaje. Como suelo operar como parte de la metodología de trabajo, aislé y limpié los sonidos de anuncios, puertas abriendo y cerrando y alarmas para luego remezclarlos cuidando la verosimilitud tanto de las condiciones espaciales como de los planos sonoros. Sin embargo, sí hay dos puntos en los que me tomé licencias creativas: utilicé el recurso de elipsis entre estaciones para acortar el trayecto total para condensar los eventos relatados en aproximadamente un total de cinco minutos y volverlo así más entretenido; y, sobre el final, incorporé una locución que enuncia *merci d'avoir voyagé avec la STM* —gracias por viajar con la STM, la *Société de transport de Montréal*—, que en verdad no corresponde con ese momento sino que es lo que escuchamos por los altoparlantes del metro al llegar al final del recorrido en una estación terminal. Esto último simplemente es un guiño hacia el espectador para dar cuenta de que la pieza ha terminado.

Con el paisaje sonoro completo, llegamos al punto. Podemos tomar distancia y preguntarnos: ¿Hay paisaje sonoro pensativo? ¿Podemos hablar de la suspensión de la narratividad sonora en los términos que Rancière lo hace para con la imagen? ¿Cómo podemos entender desde el sonido a lo que el autor denomina formas análogas y metafóricas?

Para comenzar a tejer algunas posibles respuestas a estos interrogantes me resulta pertinente sumar un concepto de Jean-François Augoyard (1997), quien plantea que las personas que se sienten identificadas con determinados eventos sonoros, realizan una escucha activa, pudiendo trascender los espacios sonoros reales para protagonizar situaciones más abstractas. ¿No es este el proceso que Rancière le atribuía a la pensatividad en la imagen? En sus términos, este pasaje de la representación del espacio sonoro real a una situación más abstracta incluye lo pensativo, suspende la acción y accede al régimen de lo metafórico entendiéndolo como tal.

En ese sentido, y si entendemos a la pensatividad en todas las zonas grises mencionadas, tomo el ejemplo de la llamada de cierre de puertas. Este arpeggio ascendente tiene razón de ser solo en referencia al antiguo motor que imita y está apelando a su reconocimiento por los usuarios del sistema de transporte. Es decir, tal vez para un turista o un usuario eventual ese arpeggio no signifique nada más que el aviso de cierre de puertas, pero para quien conoce la referencia y su sentido figurado habrá pensatividad en el proceso de evocación del antiguo motor. Y cuando esto suceda, se suspenderá momentáneamente la narratividad directa —tres notas que son *fa*, *si bemol* y *fa*, de orden ascendente, la última

es un poco más larga— para percibir así el total de la metáfora, y su inclusión en el paisaje sonoro también apela a este proceso.

Si analizamos el caso de la locución que enuncia *merci d'avoir voyagé avec la STM*, que como fue mencionado, no corresponde con una locución que se escuche en ese momento, también encontraremos un momento de pensatividad. Si bien es necesario aquí además tener un conocimiento de lo que la frase significa en francés, quien escuche el paisaje sonoro y entienda lo que la voz enuncia podrá relacionar el mensaje con la metáfora de haber viajado por el paisaje sonoro a través de la escucha.

Por último, la utilización del recurso de elipsis, si bien no es excesivo —ya que solo se eliminaron dos minutos del viaje entre estaciones— puede llegar a llamar la atención de quien conozca el metro y tenga noción de lo que normalmente dura un viaje en este tramo. En ese caso también se suspenderá la narratividad directa —el recorrido entre *Berri-UQAM* a *Beaubien* dura aproximadamente cinco minutos— activando una pensatividad que altera, una vez más, lo percibido.

Además, también podemos entender al paisaje sonoro en su totalidad como una pieza y apelar a un proceso de pensatividad general frente a la escucha, donde independientemente de si hay un recurso compositivo específico buscando reforzar ciertas suspensiones narrativas —como el arpeggio, la voz del metro, la elipsis—, todo en su conjunto puede generar distintas formas de aproximarse al registro y a cómo se lo percibe.

Ahora bien, para entender desde el sonido lo que Rancière denomina *formas análogas y metafóricas* es relativamente sencillo tender un puente con lo que en música entendemos como *sonidos concretos y sintéticos*, respectivamente, siendo los primeros los captados con micrófono y los segundos los que creados a partir de osciladores y sintetizadores no se encuentran en la vida real hasta haberse creado. De hecho, lo que hoy conocemos como *música electroacústica* hace años zanjó las diferencias que existieran en los inicios del trabajo con sonidos concretos y sintéticos —en los que cada escuela hacía uso exclusivo de uno u otro recurso—, permitiendo toda posibilidad creativa para con el material sonoro, sin importar su origen.

En la composición de paisajes sonoros también existe una tensión entre la utilización de estos recursos. Por un lado, encontramos a la fonografía, que pretende transparencia —Levack Drever (2002) habla en cambio de *objetividad y neutralidad*, pero podemos tomarlo como equivalente— al evitar toda manipulación posterior a la grabación de campo (Truax, 2012). Opuestamente, encontramos al paisaje sonoro virtual, que como práctica compositiva, habilita al autor a utilizar técnicas electroacústicas para ampliar las posibilidades de sus producciones basadas en grabaciones de campo, en lugar de pretender

una representación literal (Truax, 2012). Entonces, no solo se convierten en herramientas plausibles de su uso el ajuste de niveles en una mezcla, la ecualización o la enfatización de la imagen estéreo, sino también recursos narrativos como la elipsis temporal, la inclusión de personajes que sirvan de anclaje para distintos puntos de escucha, procesos y distorsiones de espacio y tiempo, compresiones, desarrollos, sustituciones, adaptaciones y procesamientos aún más libres dependiendo de la creatividad de cada compositor o compositora en búsqueda de un realismo simulado que evoque el contexto, pero que también sea disparador de nuevas sensaciones en el oyente.

Si bien en *Retour dans le quartier* no hay demasiada tensión en este sentido, porque tal como se mencionó, hay una búsqueda por no perder ni la cualidad fonográfica ni la sensación de continuidad del viaje, sin embargo, la aparición de un objeto sonoro fuera de contexto —como lo puede ser la voz incluida sobre el final, la utilización de la elipsis o bien la enfatización del plano y la posición estéreo de los anuncios relativos a las estaciones— puede propiciar zonas intermedias que permitan también una pensatividad.

Conclusiones

Aunque este no es más que el análisis de un caso puntual, la intención es explicitar cómo podrían ser entendidas las categorías de análisis propuestas por Rancière y ser aplicables a cualquier paisaje sonoro.

La pensatividad, su correlato en la suspensión de una narratividad directa y las cualidades de lo percibido quedan manifiestas en el análisis realizado sobre *Retour dans le quartier* y además, también han sido expuestas las posibilidades potenciales de otros recursos que, por elecciones creativas, no están presentes en esta producción.

Como propuesta prospectiva, podemos reflexionar sobre la definición de imagen en sí misma: sí así como se entiende la noción de texto en un sentido amplio, donde podemos incluso entender a una pieza artística como texto, pudiéramos pensar a la imagen en un sentido amplio, esto nos permitiría de igual manera entender que un paisaje sonoro también opera en otros planos —como imagen— y hacer no solo extensivos los desarrollos de Rancière sino cualquier categoría futura que pueda surgir y sea susceptible de ser traducida al plano de lo sonoro.

Es cuestión de continuar componiendo, investigando y creando para seguir poniendo a prueba los límites de estas definiciones que por las características multi y transdisciplinarias de la época en que vivimos, desbordan sin duda, muchas posibilidades por ser descubiertas, propuestas y conocidas.

Referencias bibliográficas

Augoyard, Jean-François (1997). *La sonorización antropológica del lugar en Amerlinck*, Marijosé (editora). Jalisco, Mexico: Ed. Universidad de Guadalajara.

Borroughs, William (2013). *La revolución electrónica*. Caja Negra: Buenos Aires.

Brianza, Alejandro (2016). *Paisaje Sonoro. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo*. ARTilugio N°3. Córdoba: Editorial CEPIA (UNC).

Chion, Michel (2008). *La audiovisión*. Paidós: Buenos Aires.

Levack Drever, John (2002). Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7 pp. 21–27.

Rancière, Jacques (2019). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Schafer, Murray (1977). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.

Truax, Barry (2012). Sound, listening and place: the aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17 pp. 193–201.

Aproximaciones semióticas al *Field Recording*: del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido

Federico Buján

Universidad Nacional de Rosario, Argentina (UNR)

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Resumen

En el presente trabajo se exploran, desde una perspectiva semiótica, distintos aspectos constitutivos del campo del *field recording*, particularmente en un ámbito circunscripto del mismo, en el que las grabaciones de campo funcionan como prácticas artísticas en sí mismas. En esta dirección, se pondrá foco en la dimensión significativa de las producciones discursivas inscriptas dentro de dicho dominio, indagando acerca de sus particulares modalidades de funcionamiento y de sus cualidades en tanto fenómenos mediáticos que promueven singulares procesos de mediatización sonora. A tales efectos, se partirá de una problematización en torno a la noción de objeto sonoro, indagando acerca de su estatuto y tensionando dicha noción en el marco de distintas prácticas inscriptas dentro del campo del *field recording*. Ulteriormente, se profundizará en una de las concepciones dominantes que orienta gran parte de las producciones sonoras dentro del dominio del *field recording*: la correspondiente al sonido en-sí-mismo. Se discutirá dicha concepción a partir de dos referentes del campo y del modo en que sus preceptos estéticos se materializan en su producción sonora. A partir de la caracterización y comprensión de dicha concepción, en su particular relación con los objetos sonoros, confrontaremos con otras orientaciones dentro del campo que proponen trayectorias semióticas que van más allá de la inmanencia del sonido en-sí-mismo, tensionando con diversas capas significantes que se articulan con aspectos específicos del contexto social, histórico, ecológico o cultural del lugar en el que se generan las grabaciones de campo. Finalmente, esto nos habilitará a considerar, de manera más cabal, la complejidad de los procesos de producción de sentido en ambas vertientes y el modo en que operan los procesos de circulación discursiva en el contexto de las *field recordings* en la contemporaneidad.

/ Palabras clave: grabaciones de campo - semiótica - circulación del sentido.

Abstract

In this work, different constitutive aspects of the ground of *field recording* are explored from a semiotic perspective, particularly in a circumscribed area of the field in which it functions as artistic practices in themselves. In this direction, our focus will be placed on the significant dimension of the discursive productions inscribed within said domain, inquiring about their particular modes of operation and their qualities as media phenomena that promote singular processes of sound mediatization. To this end, we will start from a problematization around the notion of sound object, inquiring about its status and to tenses said notion within the framework of different practices inscribed within the ground of *field recording*. Subsequently, we will delve into one of the dominant conceptions that guides a large part of sound productions within the domain of *field recording*; that corresponding to the sound-in-itself. This conception will be discussed from two referents of the field and the way in which its aesthetic precepts are materialized in its sound production. From the characterization and understanding of this conception, in its particular relationship with sound objects, we will confront other orientations within the field that propose semiotic trajectories that go beyond the immanence of sound-in-itself, stressing with various signifiers layers that are articulated with specific aspects of the social, historical, ecological or cultural context of the place where the *field recordings* are generated. Finally, this will enable us to consider, more fully, the complexity of the processes of production of meaning in both conceptions and the way in which the processes of discursive circulation operate in the context of *field recordings* in contemporary times.

/ Keywords: field recording - semiotics - meaning circulation

Introducción

El término *field recording* remite a un amplio y diverso conjunto de prácticas que implican al fenómeno de la grabación sonora fuera de las condiciones altamente controladas que caracterizan a la grabación en estudio. En este sentido, se pone el acento en un aspecto de central importancia en relación al estatuto ontológico del objeto sonoro: sus particulares condiciones de producción en la instancia de grabación. No obstante, esta definición incipiente del sintagma *field recording*, *per se*, poco y nada nos dice acerca de las diferentes prácticas sociales en las que las grabaciones de campo se inscriben, acerca de la heterogeneidad de sus productos discursivos, acerca de la diversidad de la naturaleza del material sonoro que se registra y con el que se trabaja, o acerca de las múltiples y diversas intenciones y concepciones de quienes realizan las grabaciones de campo. Dentro de esta gran diversidad y amplitud de sus alcances sociales, el registro sonoro, producto de la grabación de campo, puede

funcionar como documento, como elemento probatorio, como fuente de datos primarios, como material de archivo, adquiriendo valor histórico, científico, estético, patrimonial, entre otros. Esto da cuenta de su gran complejidad, diversidad y de su enorme participación en la vida social en la actualidad, producto de la acelerada expansión de los procesos de mediatización sonora en la contemporaneidad.

Nos interesaremos, en el presente trabajo, por un particular ámbito de la producción de grabaciones de campo en el que su funcionamiento y operatoria van más allá de una función meramente documental y sus productos no se limitan a operar como insumos en el dominio de la producción audiovisual contemporánea (*audio footage*); nos preocuparemos, en este sentido, por una modalidad de existencia y de desempeño que definirá un área específica y circunscripta del *field recording* en tanto práctica artística en sí misma.

Las prácticas que nos interesan, de este modo, refieren a un dominio de la producción artística contemporánea que habitualmente se inscribe dentro del campo del Arte sonoro (o como una modalidad particular dentro de esta categoría mayor, integrada por una gran pluralidad de prácticas y formas expresivas), que invitan a una particular experimentación de las cualidades específicas que presentan los eventos sonoros que han sido registrados a partir del despliegue de las grabaciones de campo, estableciendo múltiples y complejas relaciones con los oyentes (y sus esquemas mentales) y con las particularidades de las locaciones donde se producen las grabaciones, activando y desplegando la semiosis en una compleja red de relaciones de sentido.

Indagaremos específicamente aquí, desde una perspectiva semiótica, el estatuto del objeto sonoro en el ámbito del *field recording*, sus modalidades de funcionamiento y las rupturas de las escalas espacio-temporales que conducen a su descontextualización, las dinámicas discursivas que promueve en el plano de la auralidad contemporánea y los procesos de producción de sentido que emergen de las relaciones que se establecen con los significantes sonoros mediatizados. Esto nos conducirá al dominio de la significación sonora, indagando, en primer lugar, acerca de los procesos de semiosis en relación con el sonido *en sí mismo*. Luego exploraremos, desde un enfoque semiótico y relacional, los modos en que opera la circulación del sentido (Verón, 1988) —y sus potenciales derivas— en las orientaciones que van más allá del sonido *en sí mismo*, abriendo juego a un complejo entramado de redes simbólicas y capas significantes. Con esto pretendemos, más que marcar una oposición tajante entre diversas orientaciones que componen el campo de las *field recordings*, indicar diferentes matices que se presentan en la producción (y conceptualización) de las grabaciones de campo, y hacer foco en los modos en que se despliega la producción de sentido a través de las mismas.

Por lo anterior, las *field recordings* serán atendidas en su dimensión significativa, conceptualizándolas como fenómenos mediáticos (Verón, 2013; 2014), en tanto comportan cualidades de autonomía y persistencia en el tiempo, pero no solo se las pensará como productos textuales sino que se indagará —fenomenológicamente— acerca de sus modalidades de funcionamiento en tanto procesos que se tensionan con la experiencialidad subjetiva de los oyentes, por lo que se pondrá en consideración el régimen espectral (o mejor dicho, aural) que promueven.

Esto nos llevará, finalmente, a efectuar algunas consideraciones y señalamientos sobre dos aspectos centrales del fenómeno: por una parte, la relación que establece el registro sonoro de las *field recordings* con los lugares (el lugar/locación/ambiente físico como un espacio sonoro singular que deja marcas en el objeto sonoro, cualquiera sea la naturaleza de ese entorno sonoro) y con la especificidad de esos lugares (Demers, 2010). Las marcas del lugar operarán tanto sobre la autorreferencialidad y singularidad de los materiales sónicos registrados a través de las *field recordings* (en su especificidad configuracional), como también en un *más allá* de la autorreferencialidad del objeto sonoro, en un dominio extendido de su dimensión significativa que generará articulaciones con diferentes órdenes sociales (histórico, cultural, ecológico...) e individuales (memoria, inflexiones de sentido particulares) a través de la pluralidad y heterogeneidad de gramáticas de reconocimiento (Verón, 1988) que se despliegan en la instancia de la escucha. Por otra parte, ya hacia el final del trabajo, se indicará sucintamente un particular aspecto que invitará al desarrollo de futuras indagaciones: la problemática de la enunciación en el dominio de las grabaciones de campo; dimensión compleja en este ámbito de producción, donde se torna indispensable superar la concepción de una enunciación estrictamente de tipo antropocéntrica e incorporar, en atención a las cualidades del fenómeno, una perspectiva analítica que atienda a las modalidades de funcionamiento de una enunciación caracterizable, en ciertos aspectos y niveles, como no antropocéntrica.

El estatuto del objeto sonoro

Partiremos de considerar un aspecto central dentro del arco de problemáticas circunscripto: desde el momento en que los eventos sonoros son grabados, su modalidad de existencia se altera, modificándose, consecuentemente, su estatuto. En este sentido, la fijación del sonido sobre un soporte material no evanescente implica, en primer lugar, que el objeto sonoro (Schaeffer, 1988 [1966]) comporta nuevas propiedades de autonomía y persistencia en el tiempo

que lo constituirán en un *fenómeno mediático* (Verón, 2013; 2014) generando, así, alteraciones en las escalas espacio–temporales que su nueva modalidad de existencia gestionará y tensionará entre las instancias de producción y reconocimiento discursivo (Verón, 1988).¹ Esta nueva modalidad de existencia, por su parte, comporta cualidades diferenciales relativas a las posibilidades de actualización de los significantes materializados sobre el soporte en que fueron registrados los eventos sonoros, abriendo juego a una compleja operatoria en el plano de la circulación discursiva y dando lugar, de ese modo, a una variabilidad en el dominio de las inflexiones de sentido (Traversa, 2014) producto de la deriva de la semiosis.

El proceso de grabación, por lo anterior, descontextualizará inevitablemente al evento sonoro, extrayéndolo de un singular orden espacio–temporal y produciendo así una ruptura de escala que se manifestará en el desfase constitutivo de los procesos de mediatización (Verón, 2013). El evento sonoro propiamente dicho, como entidad física, se transformará en una configuración de sentido factible de ser reproducida en otras coordenadas espacio–temporales, conduciendo a una particular experiencia acusmática que devendrá en la emergencia del objeto sonoro como producto del proceso de mediatización llevado a efecto. En esta dirección, concebiremos al objeto sonoro como una realidad emergente que excede a la materialidad del sonido como entidad física (*id est*, la señal acústica), articulándose en un particular proceso de producción de sentido operado, como no puede ser de otro modo, por un actor social, en una instancia de reconocimiento, y a través de un particular tipo de escucha atravesada por las singularidades de su conformación subjetiva y de la activación de un complejo proceso cognitivo.

Como ha sido señalado por Kane (2014), desde una concepción husserliana, el objeto no debe ser confundido con la entidad material. La *entidad* hará referencia a una cosa externamente existente, mientras que el *objeto* emerge solo cuando es cognitivamente reconocido por un sujeto a través de su capacidad de semiosis (Buján, 2019) y por medio de la puesta en obra de complejos procesos de producción de sentido.

Schaeffer (1988 [1966]) lo señalará sin ningún tipo de ambigüedad: «el objeto solo es objeto de nuestra escucha, es relativo a ella» (58), siendo un producto de nuestra conciencia perceptiva, y enfatizará que el objeto percibido ya no es simplemente la causa de la percepción, sino su correlato. Kane (2014) apeará nuevamente al campo conceptual de la fenomenología husserliana para

1 Para una profundización conceptual acerca de las dimensiones temporal y espacial de los trabajos sonoros, sus alcances e implicancias, véase: Voegelin, S. (2014) *Sonic Possible Worlds. Hearing the continuum of sound*. New York: Bloomsbury.

sintetizar la posición de Schaeffer sobre este punto, indicando que la unidad trascendental del objeto sonoro es un correlato noemático de la operación sintética de la conciencia (noesis) puesta en obra por la escucha.

Es así que la instancia de la escucha se vuelve constitutiva para la emergencia del objeto sonoro. Desde la posición de Schaeffer, el objeto sonoro nunca se revela claramente, excepto en la experiencia acusmática. De allí que proponga una doble reducción fenomenológica, a los efectos de suspender la actitud natural con la que solemos aproximarnos a los sonidos y así posibilitar la emergencia del objeto sonoro: por una parte, remoción de las señales visuales; por otra, ocultamiento de las fuentes del sonido, a los efectos de posibilitar una escucha reducida (Kane, 2014).

La experiencia acusmática reduce los sonidos al ámbito de la pura escucha, «*la pure écoute*». Al trasladar la atención de la causa física de mi percepción auditiva hacia el contenido de esa percepción, la meta consiste en volverme consciente de lo que está dado en mi percepción, con certeza o adecuadamente. Después de la reducción, solo permanece el campo de lo acusmático. (Kane, 2014:24)²

La experiencia acusmática, de este modo, permite la construcción del objeto sonoro en un complejo proceso que tensiona las propiedades y características sonoras de los fenómenos acústicos con los esquemas de distinción de los oyentes, matizándose, de manera heterogénea, múltiple y diversa, en el marco de una singular gramática de reconocimiento, pero enfatizando, desde esta perspectiva, la dominancia de la escucha reducida. En este sentido, nos encontramos frente a un orden emergente que es la resultante de un complejo proceso de producción de sentido en el que se establecen múltiples relaciones entre un haz de cualidades objetivas que comporta la materialidad física del sonido con una serie de categorías culturales que se activan y ponen

2 Esta concepción puede resultar problemática si remite pura y exclusivamente a las propiedades físicas que comportan los sonidos aislados sin tomar en consideración las operaciones mentales que intervienen en los procesos de significación sonora a los efectos de organizar y comprender el funcionamiento del material sonoro que se despliega y transforma en su discurrir temporal, siendo el sonido un evento que acontece en el tiempo y que, asimismo, configura su propia temporalidad. Dicha problemática es atendible también en relación con los discursos musicales, su posible condición acusmática y la relación que establecen con «el contenido» de la percepción. En esta dirección, y a los solos efectos de tomar un ejemplo, piénsese en las complejas series operatorias que pueden ponerse en obra en los procesos de significación musical sobre el plano de las agencias virtuales que intervienen en la comprensión de las lógicas discursivas. Sobre este particular, véase: Hatten, R. (2018) *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press.

en funcionamiento a través del despliegue de la semiosis; operatoria que solo es posible en el contexto de los sistemas de conciencia de los actores sociales, dando lugar a los procesos de significación. En esta dirección, el objeto sonoro es irreductible al fenómeno acústico empírico: es una construcción emergente de naturaleza semiótica que se sitúa en el orden de los interpretantes (en términos peirceanos). Se establece, de ese modo, una compleja relación entre la reducción acusmática, el objeto sonoro y la escucha reducida, que devienen en una experiencia fenomenológica a través de la cual se activará, procesualmente, la semiosis, conduciendo por esa vía a la producción de sentido en el marco de diferentes tipos de actividad y operatoria cognitiva vinculados con el material sonoro en sus diversas modalidades de existencia.

Cada objeto sonoro es una esencia específica, una objetividad ideal planteada como el suelo que garantice su repetibilidad. Pero como idealidad, este objeto sonoro no existe en el mundo. Se escucha *en sonidos*, pero también debe distinguirse de la sonoridad real de los sonidos. El objeto sonoro no es en sí mismo sonoro. En el silencio de sonido imaginado, donde no hay nada que realmente vibre, uno puede realizar hechos intencionales que dependen de la estabilidad ideal del objeto sonoro, como concebir, comparar, componer y distinguir sonidos. (Kane, 2014:34)

Si esta doble reducción fenomenológica resulta pertinente (y necesaria) para el desarrollo de la *musique concrète* (Schaeffer, 1959), cabe considerar su adecuación³ al campo de las *field recordings* dado que, si en términos generales suele cumplirse con la primera premisa anteriormente referida para el desarrollo de la experiencia acusmática, resulta más compleja la pretensión de restringir las asociaciones referenciales que puede suponer, por ejemplo, un tipo de escucha causal (Chion, 1993) en el caso de las grabaciones de campo que se realizan en condiciones que, en principio, no ocultan o no intentan ocultar por medio de procedimientos técnicos (procesos de edición, aplicación de filtros, etc.)

3 Vale destacar que la noción de «objeto sonoro» ha enfrentado profundos cuestionamientos respecto de sus alcances, su capacidad explicativa frente a la variabilidad y complejidad de los fenómenos, y su adecuación a diversas circunstancias sonoras. En esta dirección, varios autores han propuesto otras nociones a los efectos de pensar y problematizar la modalidad de existencia de los fenómenos sonoros (siendo el sonido, más que un objeto, un evento) así como la experiencia de la escucha, enfatizando el carácter relacional del sonido y las cualidades inmersivas que la escucha comporta como proceso situado. Dentro de esas nociones se destacan las siguientes: espacio sonoro, ambiente sonoro, medio sonoro, ecosistema sonoro, entorno sonoro, paisaje sonoro, atmósfera sonora, entre otras. Véase al respecto: Solomos (2018), Di Scipio (2016), Thibaud (2011), Böhme (2000).

las fuentes sonoras que dejaron sus marcas acústicas de manera reconocible en la configuración sonora resultante.⁴

En esta dirección, se vuelve factible la posibilidad de orientarse sobre aspectos de tipo figurativo–referencial del plano sonoro, como suele ocurrir en las grabaciones de campo de tipo documentalista, etnográficas y en gran parte de la producción de *soundscares*. Esta concepción, llevada a sus últimas consecuencias, puede conducir incluso a un naturalismo extremo acerca del sonido y de la escucha, basado en la ilusión de una realidad sonora no mediada (presupuesto falaz). En este sentido, es fundamental considerar las cualidades específicas que comporta la variabilidad ejercida sobre la dimensión técnica en cada proceso de grabación y las intencionalidades y preferencias estéticas de quienes registran los eventos sonoros (como parte de las condiciones de producción), así como también considerar los usos y funciones que comportarán dichos registros sonoros en su emplazamiento social. En este sentido, la fijación sonora resultará –indefectiblemente– de un proceso de mediatización que dará lugar a la configuración y materialización de un fenómeno mediático, y dicho proceso no puede ser considerado neutral, en tanto estará condicionado por las características de la tecnología utilizada, las intencionalidades (funcionales y/o estéticas) de quienes registran, y las operaciones técnicas intervinientes en la instancia de su producción. Nos encontramos, de este modo, ante una compleja serie de tensiones relativas a la problemática de la referencialidad de los discursos sonoros, su intencionalidad estética, su dimensión técnica y sus cualidades significantes.

Desde otro posicionamiento, nos encontramos con propuestas estéticas como la de Francisco López. En su caso, lo que busca es justamente alejarse de esa identificación empírica referencial y abrir juego a una experimentación fenomenológica a partir de la complejidad propia de las configuraciones sonoras, en atención a sus cualidades estéticas específicas, y desde una concepción orientada hacia el sonido en–sí–mismo (*sound–in–itself*) producto de la reducción acusmática y del despliegue de la escucha reducida. En este

4 Esta problemática se torna relevante en el contexto de nuestro desarrollo argumentativo, en tanto sostenemos que la construcción del objeto sonoro se efectúa sobre una matriz semio–cognitiva que, en el discurrir de los procesos de producción de sentido, acopla entidades sonoras perceptuales (externas, objetivas, empíricas) en un sistema de conciencia que, en su recursividad operatoria, los constituirá en entidades significantes que investirá de sentido. La recursividad operatoria del sistema de conciencia se vuelve determinante para comprender las dinámicas que participan en las asignaciones de sentido, constituyendo la autorreferencialidad del sistema de conciencia el núcleo determinante de la emergencia de los interpretantes. En relación a las operatorias sistémicas cfr. Luhmann (1988); en relación a la concepción procesual de la conciencia cfr. Edelman & Tononi (2000).

sentido, López sostendrá y defenderá a ultranza una concepción desde la cual el registro sonoro no debe ser considerado como una copia de la realidad. Dado que su posición crítica (y radicalizada) ha sido claramente fundamentada a través de varios de sus escritos y entrevistas públicas, tornándose, en cierto sentido, representativa de toda una vertiente dentro del ámbito de producción del *field recording* (alineándose, de manera explícita, con la perspectiva fenomenológica de Pierre Schaeffer y su concepción del objeto sonoro), su abordaje nos permitirá contar con un marco adecuado para entablar una discusión y problematización más profunda de las dimensiones consideradas en el presente trabajo.

Lo que defiendo aquí es la dimensión trascendental de la materia sonora *en sí misma*. En mi concepción, la esencia de la grabación sonora no es la de documentar o representar un mundo más rico y significativo, sino una forma de centrarse y acceder al mundo interior de los sonidos. Cuando se enfatiza el nivel relacional/representacional, los sonidos adquieren un significado restringido o una meta, y este mundo interior se disipa. Por lo tanto, adhiero directamente al concepto original de «objeto sonoro» de P. Schaeffer y su idea de «escucha reducida». (López, 1998)

El sonido en sí mismo

A partir de su alineación con la concepción schaefferiana de objeto sonoro, López se opone firmemente a la noción de esquizofonía (*schizophonia*) desarrollada por Murray Schafer así como a su concepción general de la ecología acústica al considerarla como simplista, errónea y engañosa para nuestra comprensión y apreciación de los entornos sonoros, y considerará que la perspectiva desarrollada por Schafer en su obra *The tuning of the world* viene a funcionar más bien como un silenciamiento del mundo, «como si [lo] “ruidoso” fuera una condición maligna en sí misma y también una característica exclusiva del mundo post-industrial influenciado por los humanos» (López, 1997).

La idea de objeto sonoro (*objet sonore*) desarrollada por Pierre Schaeffer resume el principal logro de la *musique concrète*: la concepción de un sonido grabado como algo con entidad propia por sí mismo, independiente de su fuente, que solo ha sido físicamente posible a partir del desarrollo técnico de los medios electromecánicos de fijación y reproducción del sonido. Como destacó brillantemente Michel Chion, es esto, y no el uso de sonidos del medio ambiente, lo que define la idea de «concreto». Para Schafer, esta separación del sonido de su fuente —que él llama esquizofonía— es un efecto aberrante de este desarrollo del siglo xx. Por

lo tanto, esquizofonía y el *objet sonore* son concepciones antagónicas del mismo hecho. (López, 1997)

En los trabajos sonoros de Francisco López, como es el caso de su paradigmático trabajo *La Selva* [Costa Rica, 1998] (así como también en *Wind [Patagonia, 2007]* o *Buildings [New York, 2001]*, entre otros) «la naturaleza no está presente como una referencia, símbolo o evocación nostálgica, sino más bien a través del sonido en sí mismo» (Solomos, 2019:95). López se opone a una ilusión de realismo (falacia inscripta en la pretensión de objetividad) así como al referencialismo de una aproximación de tipo documentalista, distinguiendo ontológicamente al objeto sonoro de sus fuentes, poniendo foco en la materia sonora en sí misma, en sus cualidades sónicas *per se* y a través de la experiencia fenomenológica de la escucha reducida⁵. Esta concepción, en síntesis, enfatiza el carácter autorreferencial que pueden comportar las *field recordings*.

Contra la tendencia actual, ampliamente extendida en el arte sonoro y en el estándar acostumbrado en las grabaciones de la naturaleza, creo en la posibilidad de una escucha profunda, pura, «ciega» de los sonidos, liberada (tanto como sea posible) de niveles de referencia procedimentales, contextuales o intencionales. Más importante aún, lo concibo como una forma ideal de escucha trascendental, que no niega todo lo que está *afuera* de los sonidos, pero explora y afirma todo lo que está *dentro* de ellos. Esta concepción purista, absoluta, constituye un intento de luchar contra la disipación de este mundo interno. (López, 1998)

Esta relación con el objeto sonoro intenta entonces obturar cualquier asociación de la materia sonora con el plano de las significaciones referenciales o simbólicas que el mismo puede suscitar, proponiendo una reducción fenomenológica que, al mismo tiempo que clausura una dimensión potencial del fenómeno, la relativa a las propiedades asociativas del material sonoro (o, al menos, propone restringir posibles derivas de la significación sonora en los planos indicados), habilitaría experiencialmente un tipo de aproximación

5 Sostendremos, más adelante, desde un enfoque relacional, que el sonido se entrama siempre en una compleja red de relaciones que involucran al oyente y a las trayectorias de sentido que este último activa a través del despliegue de la semiosis. En esta dirección, se pone en crisis la concepción inmanentista del sonido como objeto y la escucha como mera contemplación, siendo la escucha una experiencia inmersiva, relacional y situada, inscripta social y culturalmente. Para una mayor profundización acerca del enfoque relacional, se sugiere la lectura de: Solomos, M. (2018) From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance ... Paragraph. *A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, No. 1, pp. 95–109.

diferencial sobre las cualidades sensibles del mundo en sus múltiples, heterogéneas y variables manifestaciones sonoras.

La reducción fenomenológica no es de ninguna manera una operación que resulte en un formalismo árido: discutir el sonido *en sí mismo* y abrir el camino –como había hecho Schaeffer– a la morfología del sonido, significa experimentar la maravilla de escuchar para tomar conciencia de nuestra relación con el mundo. En este sentido, y contrariamente a las apariencias, la experiencia fenomenológica del sonido está más en línea con un enfoque ecológico que la composición de paisajes sonoros (cuando su conexión con la naturaleza se limita a identificar meramente la fuente de los materiales sónicos). (Solomos, 2019:105)

El posicionamiento adoptado por López, que podemos rastrear, con diferentes matices, en otros referentes de la producción en el ámbito del *field recording* (e.g. Toshiya Tsunoda, en su *Scenary of Decalcomania* [2003] o en *Ridge of Undulation* [2005], por ejemplo) se caracteriza, asimismo, y en términos estéticos, por un especial cuidado en la elección, orientación y ubicación de los micrófonos (a modo de interfaces que captarán y registrarán las configuraciones sónicas en el proceso de grabación, siendo determinantes en el modo en que intervienen en la producción del registro sonoro, en virtud de sus capacidades de aprehensión de los fenómenos sónicos) y una intervención en muchos casos mínima en el procesamiento y edición de los materiales sonoros; sin embargo, es ostensible el cuidado puesto en la selección de los mismos, su tratamiento discursivo (en diferentes planos y aspectos) y la potencialidad que comportan a los efectos de estimular experiencias estéticas complejas y singulares. Con esto queremos destacar que, junto con el énfasis explícitamente manifiesto desde esta concepción sobre las propiedades inherentes al sonido *en sí mismo*, hay una intencionalidad estética marcada por la puesta en obra de diversas operaciones ejercidas en la instancia de producción (*poiesis*). En otros términos, hay una intencionalidad estética que orienta el tratamiento discursivo del material sonoro, definiendo una poética.

En la obra de López, considerando puntualmente la trilogía mencionada (*La Selva [Costa Rica]*, *Wind [Patagonia]*, *Buildings [New York]*), la reducción fenomenológica permitiría suspender momentáneamente la atención sobre ciertos aspectos relativos a valores, informaciones y significaciones asociados a las fuentes sonoras por medio de la escucha reducida, invitando a la experimentación de un ambiente sonoro inmersivo en el que se despliegan complejas texturas, dinámicas variables, y un amplio y diverso espectro de frecuencias y matices tímbricos que configuran múltiples y complejos planos sonoros. El foco está puesto en las características específicas del objeto sonoro, en la

complejidad y organización configuracional de los materiales sónicos puestos en obra y en su desenvolvimiento, en la apreciación de las cualidades estéticas del sonido *en-sí-mismo*, enfatizando su funcionamiento autorreferencial.

En caso de los trabajos sonoros de Toshiya Tsunoda, por su parte, apelando a procedimientos semejantes a los descriptos y operando desde la grabación de campo expresando explícitamente su intervención mínima sobre los materiales sonoros, limitándose a la elección y emplazamiento de los micrófonos (aunque es posible identificar en sus grabaciones rasgos muy sutiles correspondientes al procesamiento y edición de los materiales), es interesante observar el modo en que funciona y se despliega su discurso aún incluso cuando las fuentes pueden ser hasta cierto punto reconocibles, inferidas o sugeridas por los títulos de sus obras.⁶

El material sonoro funciona aquí como materia prima que invitará nuevamente a una escucha reducida para apreciar sus cualidades estéticas. Dentro de esos materiales «en bruto», Tsunoda utiliza, por ejemplo, «el viento mientras sopla a través de una barandilla de metal, resonancias bajas como se escuchan a través de grandes tubos, olas rompiendo suavemente en playas cubiertas de arena gruesa y piedras, etc.» (Demers, 2010:126). El material crudo es aprehendido mediante la grabación, a través de un cuidadoso trabajo realizado en la toma del registro, procurando captar la potencialidad estética de sus cualidades sónicas a través de un minucioso tratamiento desarrollado en la instancia de producción.

La pista «Wind Whistling» de *Scenery of Decalomania* [de Tsunoda, 2003] es una grabación de siete minutos del viento que sopla a través de la baranda de una pasarela metálica. Cambios en la intensidad del viento producen lo que suena como una melodía atonal errante con ocasionales díadas y tríadas. La duración de la pista es lo suficientemente larga para calmar cualquier curiosidad inicial sobre la forma en que se producen estos sonidos. La hermética melodía se contrarresta a veces por intrusiones del mundo exterior: la bocina de un *ferry* o el motor de un avión distante. Estos breves incidentes llaman la atención sobre el lugar del micrófono (y, por extensión, del oyente) en relación con los sonidos del viento; el micrófono debe estar cerca de la barandilla, muy cerca, ya que el mundo exterior parece muy lejano. (Demers, 2010:126)

Lo interesante aquí es que, tal como señalamos, a pesar de que las fuentes pueden llegar a ser hasta cierto punto reconocidas, sugeridas o irrumpir

6 Podríamos plantear entonces, en atención a este aspecto en particular, cierto grado de continuidad –más que de ruptura– entre este tipo de producción y el ámbito del *soundscape*.

incidentalmente, la propuesta estética de Tsunoda desplaza ese polo de atención a través del discurrir sonoro de la obra; los rasgos propios del lugar y la referencialidad de las fuentes se funden e integran texturalmente en la trama sonora, conduciendo nuevamente a la apreciación del objeto sonoro en sus rasgos específicos a partir de una escucha orientada hacia el sonido en-sí-mismo. Después de un tiempo de escucha los sonidos se vuelven abstractos, anclándose en su autorreferencialidad y agudizando la capacidad y sensibilidad de una escucha reducida:

«*Unstable Contact*», la pista de apertura de *Scenery*, pone de manifiesto que los sonidos que contiene son de algún tipo de señal eléctrica. Pero con una duración de más de diecisiete minutos, la curiosidad del oyente acerca de cómo ese contacto inestable se produce, gradualmente se disipa. Estos sonidos repetitivos, que no evolucionan mucho a lo largo del curso de la pista, generan una especie de fatiga semántica, de modo que, eventualmente, parecen estar a la deriva de los orígenes de la fuente anunciada en sus títulos. (Demers, 2010:128)

Más allá del sonido en sí mismo

Los casos anteriores son buenos ejemplos de una concepción estética que pone el acento en el sonido en-sí-mismo, en la apreciación de sus cualidades, en la variabilidad de su comportamiento, en la riqueza y sutileza de sus matices, convocando, como ya hemos mencionado, a una auralidad particular: la correspondiente al desarrollo de una escucha reducida del objeto sonoro.

No obstante, no todo el campo de producción de las *field recordings* funciona de ese modo o se orienta bajo esos estrictos preceptos estéticos. Las cualidades relacionales y simbólicas del sonido hacen de la escucha una experiencia social y culturalmente inscripta, abriendo juego a un dominio amplio y diverso en el plano de los procesos de significación sonora.

La posición espectral, en la instancia de reconocimiento, activa complejos procesos de producción de sentido que se entranan en los esquemas de distinción de los oyentes, invistiendo de sentido a los significantes sonoros que, mediante la percepción, participan de sus estados de conciencia. De tal modo que la experiencia sonora se tensiona y modula en la constitución subjetiva de los actores sociales; toda experiencia comporta, así, la constitución, elaboración y puesta en obra de *distinciones*, a partir de una diferencia de base: la asimetría estructural entre el sistema de conciencia de un individuo y la complejidad de su entorno.

Según Cox (2001), López es extremadamente crítico con lo que considera *agentes disipadores* del discurso sonoro, que vendría a ser cualquier cosa que pueda distraer la atención de la pura cuestión del sonido y sus cualidades. Por su parte, Kim-Cohen (2009), quien considera a López un agudo representante de la tendencia del *sound-in-itself*, indicará que en el sistema de orden sónico de López esos agentes disipadores constituyen impurezas, ruido, suciedad, y que su obra intenta evitar lo inevitable: «la estructura lingüística de la experiencia» (125). Esto no implica caer en un culturalismo ingenuo o radicalizado, sino aceptar que los modos en que opera la circulación discursiva y sus efectos de sentido exceden ampliamente las intencionalidades estéticas que pueden operar o se puedan plantear desde la instancia de producción.

Si volvemos por un momento al señalamiento que hace Demers (2010) acerca de la pista «Wind Whistling» de *Scenery of Decalcomania* (Tsunoda), es interesante observar que, a pesar de estar puesto el foco en la atención del sonido en sí mismo y sus singularidades, operando (o intentando operar) una suerte de ruptura (por momentos infructuosa) en relación con la referencialidad de las fuentes sonoras, las mismas insisten recurrentemente en sus rasgos específicos y, ocasionalmente, irrumpen indiciamente sonoridades de fuentes reconocibles que dislocan abruptamente la modalidad de escucha, dando lugar a trayectorias semióticas que abren juego, a partir de las cualidades de las materialidades sonoras, a funcionamientos simbólicos que posibilitan la emergencia de nuevos matices que se integran, como capas significantes, al complejo mundo sonoro experimentado por los oyentes.

Podemos decir que se produce así una suerte de pasaje en el intento de sostener una escucha en el plano dominante de la primeridad (*feeling*), en términos peirceanos, a modalidades en las que se enfatiza más su funcionamiento significativo en el plano relacional de la segundidad y en el plano simbólico de la terceridad (Peirce, 1978). La asignación de sentido que opera en reconocimiento, de ese modo, escapa al restrictivo control que se pretendía imponer desde la instancia de producción sobre la auralidad, el tipo de escucha y la dimensión significativa del discurso sonoro en virtud de una intencionalidad estética. La experiencia sonora (y sus tramas significantes), de ese modo, es irreductible a la intencionalidad estética del artista sonoro/compositor.

López (2004) aclarará que su posición no consiste en defender la materia sonora como categoría estética o conceptual en sí misma, como una defensa del sonido por el sonido mismo, sino más bien como puerta de entrada a diferentes mundos de percepción, experiencia y creación; en esta dirección, pone el foco nuevamente en la experiencia fenomenológica de la escucha. A su vez, indica que el sonido es un medio tremendamente poderoso «en el sentido original», y que esa cualidad primordial y *cruda* se pierde fácilmente

en el «barro de la contemplación». Son curiosas estas afirmaciones en tanto que, si efectivamente el sonido puede ser entendido como un «medio» («en el sentido original») funcionando en el marco de un proceso creativo (artístico), el mismo estaría *mediando* a través de una configuración particular de la materia sonora algún tipo de intencionalidad/contenido que no puede más que constituirse en significativo para alguien. Por lo tanto, el sonido, como materia sensible organizada y/o registrada intencionalmente por medios técnicos y con una intencionalidad estética definida, se convertirá indefectiblemente en una configuración de sentido que activará el despliegue de un proceso semiótico y, consecuentemente, generará nuevos interpretantes en la instancia de reconocimiento.

El problema aquí es que López pretende ejercer cierto control sobre la deriva del sentido en reconocimiento, proponiendo e insistiendo en una suerte de normativización de la escucha: no es que simplemente justifique su posicionamiento estético o que dé cuenta de los procedimientos e intencionalidades con los cuales interviene sobre la organización del material sonoro en la producción de su obra; tampoco es que simplemente sugiera un modo de apreciar dicho material, sus configuraciones e intencionalidades; López terminará juzgando axiológicamente, desde un fundamentalismo exacerbado, las modalidades productivas que no se limitan al tratamiento de la materia sonora en sí misma como vehículo de una intencionalidad centrada en la autorreferencialidad del sonido y de sus cualidades fenomenológicas, al mismo tiempo que combatirá las modalidades de escucha que intenten ir más allá de la contemplación del sonido en sí mismo y que, por lo tanto, activen otros trayectos de sentido; menospreciará, en síntesis, cualquier asociación de sentido que exceda la inmanencia del objeto sonoro como tal. En esta dirección, Kim-Cohen indicará que, si el ideal sonoro de López pudiera realizarse, «el oyente con los ojos vendados quedaría reducido a la mudez, la ceguera y la opacidad del barro» (2009:128).

Según Kim-Cohen (2009), ese «barro de la contemplación» al que alude López (2004) es el necesario proceso de encuentro con el sonido tal como funciona en (y como) un complejo entramado de redes simbólicas; el residuo que deja es sentido, es un nuevo *interpretante* (Peirce, 1978). En otros términos, los sonidos están situados y operan en complejos procesos de semiosis activados por actores históricos y sociales. El más allá del sonido en-sí-mismo, por lo tanto, no implica despojar a los sonidos de sus cualidades y atributos estéticos, sino que comporta, a partir de los mismos, activar distintas trayectorias semióticas a través de las que se despliega el sentido, entramándose con diversas dimensiones que hacen a la cultura, a la historia, a la ecología, a la memoria,

al lugar, a la subjetividad... en fin, a diversas resonancias de sentido y lecturas críticas acerca de la realidad social y de la historia personal.

Kim-Cohen, muy crítico en relación a la posición fundamentalista de López, indicará que, a pesar de los mejores esfuerzos de este último, pero incluso también por causa de los mismos, el marcado interés en el trabajo de López se debe en gran parte a que su obra también es producto de la textualidad, de la narratividad, de una interacción del sonido en-sí-mismo con la *malla simbólica*: «es la historia que cuenta López, con su configuración y sus justificaciones, que otorgan a la obra cualquier atractivo y significado que la misma podría mantener» (Kim-Cohen, 2009:128). En esta dirección, podríamos afirmar que un metadiscurso que el propio López ha generado en relación a su obra operaría como matriz signifiante para el ejercicio de un proceso interpretativo sobre sus propias intencionalidades estéticas. En otras palabras, queriendo evitar una suerte de escucha «narrativa» y referencialista de sus trabajos sonoros, sus justificaciones estéticas, a través de sus intervenciones públicas, terminan narrativizando su propia obra⁷.

Muchos trabajos sonoros inscriptos en el ámbito del *field recording* encuentran su potencial explorando, justamente, las resonancias de sentido que se derivan de la singularidad de una configuración sonora situada. En esta dirección, podemos decir que en muchas grabaciones de campo se tensionan las configuraciones sonoras con la especificidad del sitio (*site specificity*). Seguramente la especificidad del sitio no operará aquí del mismo modo en el que se manifiesta en otras expresiones del Arte sonoro, como por ejemplo, en las instalaciones sonoras o en los *Sound walks* (Maes, 2013; Chaves, 2013), sino más bien produciendo diversos tipos de articulación con aspectos temáticos constitutivos o inherentes al lugar (historia, cultura, ecología del lugar).

En estos casos, las cualidades sónicas y los procesos creativos no dejan de comportar valores estéticos en sí mismos, pero los mismos se tensionan en un orden de sentido que va más allá de ese plano y que activará particulares procesos de significación. Un caso emblemático, por ejemplo, es el de la obra *Four Rooms* (2006) de Jacob Kirkegaard, una pieza que consta de cuatro grabaciones del tono de las habitaciones (tal como expresa Kim-Cohen: «el zumbido generalmente inaudible creado por la interacción de sonidos locales

7 Se desprende de aquí una compleja relación entre discurso sonoro y lenguaje, ampliamente tratada en el campo de la filosofía de la música y presente en el ámbito de la crítica musical, de la teorización acerca del arte sonoro y de las problemáticas del arte contemporáneo. Para una primera aproximación conceptual a la relación discurso musical/lenguaje se sugiere la lectura de Calleja, M. (2007) Problems with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States, *Aisthesis* 10 (2), pp. 151-162.

con dimensiones y materiales de una habitación en particular» [2009: 132]) de cuatro habitaciones en la ciudad de Chernobyl. Cada una de esas grabaciones es reproducida a través de un par de altoparlantes en el mismo espacio físico en que fueron registradas, repitiendo ese particular procedimiento en varias ocasiones, generando, a partir de una grabación sobre la grabación y otra vez la grabación, un efecto de amplificación que volverá audible los *drones* que emergen de esos cuartos. Cox (2009) indicará, al respecto, la emergencia de una serie de resonancias de sentido al interior de dicha obra que, más allá del interés estético que puede comportar la resultante sonora en sí misma (sus cualidades configuracionales particulares y los procedimientos aplicados en la producción de la pieza), se entranan profundamente otras significaciones relativas a la singularidad del lugar que fuera escenario del más trágico accidente nuclear de la historia, activando la malla simbólica anteriormente referida.

Otro caso de gran interés, aunque con una dinámica de articulación temporal diferente al caso anterior (en relación con las resonancias de sentido que se vinculan con la especificidad del lugar de producción de las *field recordings*), es el de *World Trade Center Recordings* (1999) de Stephen Vitiello, analizado detenidamente por Kim-Cohen (2009). Las grabaciones fueron realizadas a lo largo de seis meses en el año 1999 en el piso noventa y uno de la Torre 1 del *World Trade Center* (New York). Vitiello fijó micrófonos de contacto en las ventanas, actuando el panel de vidrio como un enorme diafragma, convirtiendo al edificio en una suerte de enorme micrófono. Más allá de las particularidades sonoras de las grabaciones, que no dejan de comportar interés en tanto objeto sonoro y en función de sus peculiares condiciones de producción, lo más interesante del caso es el modo en que, luego del atentado a las Torres Gemelas, esas grabaciones no pueden dejar de ser escuchadas (y leídas) desde otra perspectiva, activando resonancias de sentido que refieren a la tragedia y a la conexión indicial de los eventos sonoros registrados en dichas grabaciones con el lugar (misma locación) en que aconteció el atentado. Como se puede presumir, un profundo desplazamiento del sentido opera en este caso, en tanto que se activa una memoria particular del lugar en su estrecho vínculo con las grabaciones: a partir del atentado, esas grabaciones adquieren un nuevo estatuto y se nutren de nuevas capas significantes, estableciendo y habilitando otros trayectos de sentido vinculados con el material sonoro.

Kim-Cohen (2009) observa, de manera muy acertada, que el interés inicial de Vitiello al realizar dichas grabaciones de campo pudo haber estado orientado más bien por la lógica del sonido en-sí-mismo, como exploración estética de un muy particular entorno sonoro. Sin embargo, esas grabaciones ya no pueden ser escuchadas del mismo modo que se lo podía hacer antes del atentado: «la destrucción de las Torres le confiere a las grabaciones una monumental

seriedad y exige que se le preste atención a la intertextualidad latente en todo el sonido» (130). Las grabaciones funcionan, así, como una suerte de «retrato auditivo» pre 21 de septiembre de 2001, pero que solo pueden ser escuchadas a partir de estas nuevas capas de sentido que la relación con el atentado le imprime, en cierto modo, al discurso sonoro.

Otro fenómeno a considerar en el orden de las *field recordings* es la creciente producción y diversificación de Mapas sonoros en el marco de las cartografías sonoras contemporáneas⁸, que se articulan con diversas dimensiones y aspectos específicos del contexto social, histórico, ecológico o cultural del lugar en el que se generan las grabaciones de campo.⁹ En este sentido, encontramos aquí una enorme heterogeneidad de unidades de sentido que pueden estar operando como ejes articuladores de los registros sonoros. Asimismo, en estos casos, las grabaciones de campo pueden establecer diversos tipos de relación entre los registros sonoros y los diferentes rasgos del lugar o de las temáticas articuladoras que sostienen conceptualmente a las producciones¹⁰; esto nos lleva a pensar, tal como sostiene Voegelin, en la posibilidad de «una geografía no solo del mundo visible sino de los mundos sónicos invisibles y las sociedades y subjetividades sónicas que podría suceder dentro de ellos» (2014:24).

8 «Las cartografías sonoras como las conocemos hoy son posibles a partir del surgimiento de la web 2.0 en forma, por ejemplo, de mapas sonoros publicados en sitios web. Son sus características participativas e interactivas, junto con el desarrollo de los mapas satelitales, algunos de los rasgos centrales que hacen posible este tipo de realizaciones. Contienen registros de sonido asociados a puntos geográficos específicos que el mapa representa mediante coordenadas de latitud y longitud. Es lo que se denomina geolocalización. Señalados en el mapa por marcadores visibles a través de los que se tiene acceso a controles de reproducción de los registros sonoros, muchas veces son acompañados de contenidos en forma de textos e imágenes. Los mapas sonoros suelen ser proyectos colectivos y colaborativos, posiblemente debido a que se representan territorios y regiones que albergan comunidades constituidas frecuentemente en materia de observación. Estas muchas veces se tornan factores fundamentales respecto de conceptualizaciones y de contenidos que esos mapas incorporan, por lo que se vuelve importante su participación, al igual que para la producción de contenidos audibles e informativos que el mapa incluye» (Bas, 2019:18).

9 Ejemplos de Mapas Sonoros: Montréal Sound Map (<https://www.montrealsoundmap.com/>); Mapa Sonoro de Bahía Blanca (http://umap.openstreetmap.fr/es/map/mapa-sonoro-de-bahia-blanca_93106#13/-38.7146/-62.2544).

10 A los efectos de constatar la variabilidad que pueden comportar las temáticas, procedimientos técnicos e intencionalidades que intervienen en la construcción de mapas sonoros en la actualidad, véase, como casos testigos, los siguientes trabajos en los que se desarrollan proyectos que construyen cartografías sonoras con diferentes finalidades: Krause (2019); Chavez y Iazzeta (2019).

Insistimos, una vez más, que este tipo de abordajes no restan valor estético a las configuraciones sonoras resultantes de los procesos de grabación, sino que lo que hacen es imprimir nuevas y singulares capas significantes que abren juego a la producción de sentido, articulándose con cualidades propias del lugar y sus sonoridades, con aspectos propios de los ejes tematizados en la propuesta estética, y con la propia complejidad subjetiva de los actores sociales, convocando a la memoria social y personal y a sus resonancias de sentido.

Los lugares que son registrados en las grabaciones de campo, de ese modo, irrumpen en el entramado significativo a través de algunas de sus cualidades o aspectos. Si, por una parte, dentro de las condiciones de producción de las *field recordings* ciertas cualidades relativas a la especificidad del lugar dejan sus marcas en la nueva modalidad de existencia del objeto sonoro (el fenómeno mediático que emerge del proceso de fijación de la materia sónica sobre un soporte material no evanescente), quedan también marcas relativas a los procedimientos técnicos puestos en obra en los procesos de grabación y a los fundamentos estéticos que sustentan a las operaciones ejercidas sobre el material sonoro en la instancia de producción discursiva.

Es sobre las resonancias e inflexiones de sentido que se despliegan a partir de dichas marcas sígnicas que se activan diversas trayectorias semióticas en el plano de la memoria y la subjetividad de los oyentes. En esta dirección, se produce un desplazamiento clave en el orden de la circulación discursiva, que abre juego sobre un dominio impredecible relativo a las gramáticas de reconocimiento que configura, activa y pone en obra cada oyente en su relación con el material sonoro.

Pero las particularidades del lugar van aún más allá. Incluso en aquellos casos más extremos en los que se pretende, de cierto modo, una asepticidad en relación con cualquier referencia externa (como en el caso de López), enfatizando la autonomía y el carácter autorreferencial del objeto sonoro, los eventos acústicos grabados dejan sus propias marcas que dan cuenta de su singularidad y de la especificidad de las locaciones en que fueron tomados dichos registros sonoros, y esto ocurre más allá de la intencionalidad manifiesta de querer evitar o borrar cualquier asociación «residual» con el lugar. El lugar, en esos casos, se manifiesta a través de las marcas discursivas que imprimen sus propias cualidades sonoras, a través de su materialidad.

Llegados a este punto, cabe una consideración más que abre espacio a exploraciones futuras. Si es el propio lugar el que imprime sus marcas sobre el registro sonoro a través del proceso de grabación, hay un excedente que escapa a la voluntad del compositor/artista sonoro y que tiene que ver con un nivel de enunciación de tipo no antropocéntrico que es determinante en la constitución del objeto sonoro. Si en otros dominios de la producción so-

nora es posible ejercer un elevado control en la organización, configuración y despliegue dinámico del material sonoro a partir de un trabajo operativo sobre elementos discretos, en el caso de las grabaciones de campo, más allá de los diversos grados posibles de intervención sobre el material sonoro y de los fundamentos estéticos implícitos en cada caso en particular, hay un gradiente imponderable que escapa al control y a la manipulación del objeto sonoro, y que se articulará, además, con las derivas del sentido en la instancia de reconocimiento.

Esta singularidad enunciativa, propia de un particular funcionamiento indicial del registro sonoro, se vuelve constitutiva en el ámbito del *field recording*, en el marco de un acoplamiento estructural en el que participan: las cualidades inmanentes del evento sonoro registrado (y las especificidades del lugar), la dimensión técnica del proceso de grabación (y sus intencionalidades estéticas de base), y las complejidades múltiples y diversas asociadas al proceso de mediatización y a la variabilidad que comporta en sus emplazamientos sociales.

Finalmente, cabe destacar que, a partir de estos órdenes configuracionales que se entranan en el dominio de las grabaciones de campo, emerge un espacio heterogéneo de expectativas y de trayectorias semióticas que se articulan con las cualidades específicas de los discursos sonoros a partir de sus diversas capas significantes, definiendo particulares modalidades operatorias en el orden de la auralidad contemporánea que se inscriben en el corazón mismo de las problemáticas de la circulación del sentido.

Referencias bibliográficas

BAS, Pablo (2019). Territorios sonoros/Cartografías del tiempo. Grabaciones de campo y sonidos geolocalizados: mapa sonoro como forma. *I Simposio Internacional de Arte Sonoro* (UNTREF), 17–33.

BENSON, Stephen; MONTGOMERY, Will (Eds.) (2018). *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

BÖHME, Gernot (2000). Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics, *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, Vol. 1, Nro. 1, pp. 14–18.

BUJÁN, Federico (2019). La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical, *Revista Chilena de Semiótica*, Nro. 12, pp. 114–128.

CALLEJA, Marianela (2017). Problems with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States, *Aisthesis* 10 (2), pp. 151–162. doi: 10.13128/Aisthesis-22416

CHAVES, Rui (2013). *Performing sound in place: field recording, walking and mobile transmission* (Doctoral Thesis), Belfast, Queen's University Belfast.

- CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (2019).** *Making it Heard: el arte sonoro brasileño y el archivo como herramienta de investigación. I Simposio Internacional de Arte Sonoro (UNTREF)*, 123–133.
- CHION, Michel (1993).** *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós.
- COX, Christoph (2001).** Abstract Concrete: Francisco López and the Ontology of Sound, *Cabinet*, N°2, www.cabinetmagazine.org/issues/2/abstractconcrete.php [Consultado: 2021-04-10].
- (2009). Sound Art and the Sonic Unconscious, *Organised Sound*, 14(1), Cambridge University Press.
- DEMERS, Joanna (2010).** *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, New York, Oxford University Press.
- DI SCIPIO, Agostino (2016).** Sound object? Sound event! Ideologies of listening and the biopolitics of music, http://www.artweb.univ-paris8.fr/IMG/pdf/di_scipio.pdf, traducción de «Objet sonore? Événement sonore! Idéologies du son et biopolitique de la musique», in Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Carmen Pardo Salgado, Kostas Paparrigopoulos (éd.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, pp. 35–46.
- EDELMAN, Gerald & TONONI, Giulio (2000).** *A universe of consciousness. How matter becomes imagination*. New York: Basic Books.
- HATTEN, Robert S. (2018).** *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- KANE, Brian (2014).** *Sound Unseen. Acousmatic sound in Theory and Practice*, New York, Oxford University Press.
- KIM-COHEN, Seth (2009).** *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic art*, New York, Continuum.
- KRAUSE, Rainer (2019).** Cartografía sonora *La Isla [reconocimiento]*. *Actas del I Simposio Internacional de Arte Sonoro (UNTREF)*, 201–213.
- LÓPEZ, Francisco (1997).** Schizophrenia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom, <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf> [Consultado: 2021-03-02].
- (1998). Environmental sound matter, <http://www.franciscolopez.net/env.html> [Consultado: 2021-03-02].
- (2004). Against the Stage, www.franciscolopez.net/stage.html [Consultado: 2021-03-08].
- (2014). Music dematerialized?, CARVALHAIS, Miguel & TUDELA, Pedro (eds.) *Mono Magazine*, vol. 2, *Cochlear Poetics: Writings on Music and Sound Arts*, Porto: Universidade do Porto, pp. 95–100.
- LUHMANN, Niklas (1998).** *Sistemas Sociales: lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- MAES, Laura (2013).** *Sounding Sound Art. A study of the definition, origin, context, and techniques of sound art* (Doctoral Thesis), Gent, Universiteit Gent.
- PEIRCE, Charles Sanders (1978).** *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.

- SCHAEFFER, Pierre (1959) [1952].** *¿Qué es la música concreta?*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1988) [1966]. *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial.
- SOLOMOS, Makis (2018).** From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance... *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, No. 1, pp. 95–109. Consultado en francés en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609v1/document>
- (2019). A phenomenological experience of sound. Notes on Francisco López, *Contemporary Music Review*, Vol. 38 (N° 1–2), pp.94–106.
- THIBAUD, Jean-Paul (2011).** A Sonic Paradigm of Urban Ambiances, *Journal of Sonic Studies*, Leiden University Press (LUP), 1 (1), pp.1–14, hal-00980746
- TRAVERSA, Oscar (2014).** *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- VERÓN, Eliseo (1988).** *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires, Paidós.
- (2014). Mediatization theory: a semio–anthropological perspective, LUNDBY, K. (ed.) *Mediatization of Communication*, Berlín, De Gruyter Mouton. pp. 163–172.
- VOEGELIN, Salomé (2014).** *Sonic Possible Worlds. Hearing the continuum of sound*, New York: Bloomsbury.
- WESTERN, Tom (2018).** Field Recording and the Production of Place. BENNETT, S. & BATES, E. (Eds.) *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*, New York, Bloomsbury Academic. pp. 23–40.

Ecología en la escucha del cuerpo como parte del paisaje sonoro

Conexiones sonoras entre interior–exterior
en *Breathing room* de Hildegard Westerkamp

María Josefina Puebla

Instituto Superior de Música, Facultad de Humanidades y Ciencias,
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Resumen

Breathing Room es una composición basada en paisajes sonoros de Hildegard Westerkamp, en la cual se establecen conexiones entre el mundo sonoro interno y externo. Este artículo provee una perspectiva analítica sobre la obra con el fin de destacar dichas conexiones a través de una escucha consciente. En primer lugar, se desarrollan los conceptos principales y luego los elementos del análisis, con el fin de sustentar las ideas ejemplificadas con extractos de la obra. Finalmente, se derivan conclusiones desde la ecología sonora con el objetivo de abrir la puerta a un camino de reconstrucción individual y colectiva de nuestra escucha.

/ Palabras claves: escucha - ecología sonora - interior/exterior.

Abstract

Breathing Room is a composition based on soundscapes of Hildegard Westerkamp, in which connections between the inside and outside sound world are connected. This article provides an analytic perspective about the piece of music in order to highlight these connections through conscious listening. First the main concepts are developed and then the elements of the analysis, to support the ideas exemplified with extracts from the music work. Finally, conclusions are derived from sound ecology with the aim of opening the door to a way of individual and collective reconstruction of our listening.

/ Keywords: Listening - sound ecology - inside/outside.

Durante todo instante de nuestra existencia resultamos seres sonoros, comenzamos a sonar desde el primer momento en que empezamos a existir. Con el sonido del corazón que se escucha en la primera ecografía se establece una clara conexión sonora que une nuestro interior con aquel mundo externo al que perteneceremos al nacer. Desde este momento, nuestro cuerpo automá-

ticamente se posiciona como articulación en la continuidad de ese mundo interno y externo, obrando así como vehículo y vector entre todos los sonidos que se presentarán a lo largo de nuestras vidas.

Cuando nos dedicamos realmente a vivir en el presente sucede un intercambio asombroso: tomamos conciencia de nosotros mismos y del lugar que ocupamos dentro del mundo. Y solo en este instante de interacción originado por ese presente continuo se vislumbran con claridad las conexiones sonoras invisibles que se generan en medio de los sonidos del cuerpo junto a los del instante que lo rodea. Estas conexiones dejan de ser invisibles a través de una escucha profunda y consciente, donde todo sonido es percibido como nuevo. De repente sentimos nuestros latidos del corazón sonando junto al soplo del viento como una melodía inédita, nunca antes reconocida, y nos emociona el hecho de darnos cuenta que en aquel instante nosotros mismos creamos parte de lo que escuchamos, nos volvemos creadores constantes con los sonidos de nuestros cuerpos. Cuando nos abrimos a esta experiencia, nuestro interior capta nuestra atención y se pone en la misma línea que lo externo. En este intercambio, los dos mundos sonoros borran sus límites y coexisten de manera que la escucha interna y externa ya no resultan exclusivas ni individuales, sino que se dan complementarias, dinámicas, expandidas, las dos se retroalimentan y se enriquecen mutuamente.

De esta manera, por un lado se comprende la infinidad de sonidos que surgen en la intimidad del organismo y que hacen al mundo interno: algunos más resonantes como el corazón, la respiración, la estructura ósea, los sonidos estomacales, bostezos, ronquidos; y otros menos perceptibles como el crujido en las articulaciones, el rechinar entre los dientes, zumbidos producidos por los oídos y por el sistema nervioso, entre otros. Y por otro, los sonidos habituales de nuestro entorno cotidiano que conforman el mundo externo: el tráfico, las bocinas, sirenas y timbres, el murmullo de la gente en bares y restaurantes, el «tic-tac» de los relojes; hasta los sonidos propios de la naturaleza que van desde los más sutiles como las lluvias suaves y el zumbido de una abeja, hasta los más intensos como los truenos de una tormenta.

¿Por qué será que tendemos a aceptar más los sonidos externos que los internos? Es lógico pensar que lo hacemos de manera automática como un mecanismo de supervivencia o de defensa propia, ya que primar la atención exclusivamente a nuestro interior acabaría con nuestra tranquilidad. Pero el solo hecho de replantearnos esta pregunta y pensar en este simple gesto nos lleva a darnos cuenta del automatismo profundo en el que vivimos inmersos. Nuestra escucha se ha adormecido y no nos hemos dado cuenta. Es la conciencia quien nos permite despertarnos de ese adormecimiento, y estar despiertos nos permite abrirnos a esta y a todo tipo de experiencia sonora.

La ecología sonora, en el marco de autores tales como Makis Solomos (2018), Roberto Barbanti (2012;2015), Carmen Pardo Salgado (2002) y Hildegard Westerkamp; estudia la relación mediada a través del sonido entre los seres vivos y su ambiente, con los otros seres y con uno mismo. Asimismo, se abordan cuestiones ecosóficas¹ donde se plantea la ecología mental, social y ambiental.

Félix Guattari² propone reflexionar acerca de cómo el sistema actual «contamina» estos tres aspectos fundamentales: la naturaleza o medio ambiente; las relaciones sociales o sociedad; y el ámbito personal, propio y subjetivo. Concluyendo en que las tres ecologías deberían concebirse en bloque, inclinándose en una dirección ética–estética, sin excluir la perspectiva de las prácticas que cada una conlleva.

Existen casos puntuales como «*Breathing Room*» de Westerkamp, en que los autores insertan estos sonidos internos como parte del material sonoro de sus obras, visualizando la escucha que vislumbra el intercambio continuo de un interior y exterior. Este punto de vista cambia el enfoque: realizar un determinado tratamiento fonográfico incluye al cuerpo como parte del ambiente que se está capturando. Si concebimos a la persona siendo parte de ese paisaje sonoro, comprendemos que los sonidos que suceden dentro y fuera nuestro son parte de un mismo transitar, no de dos mundos distintos ni ajenos entre sí. Entender el *field recording* de esta manera nos hace conscientes de la ecología sonora, la cual se vuelve escenario de un presente continuo en el que somos protagonistas con cuerpo y espíritu.

Para lograrlo, se requiere un cambio de la perspectiva que tenemos acerca de nosotros mismos en el mundo. Esto comienza por admitir el sonido en nosotros y el entorno como un mismo ambiente. El entorno es música tal como lo somos nosotros individualmente, el exterior es parte de nosotros y nosotros somos parte de él. Denise Najmanovich en su artículo «Estética de la complejidad», refuerza este tema pensando al sujeto como parte del entorno y no fuera de él, como dos objetos diferentes. Pone en juego la condición de hasta dónde o qué concebimos como límite en la dinámica propia de los vínculos e intercambios de este tipo:

Para comprender la dinámica vincular auto organizadora, y la creación de formas desde una concepción no estática, es preciso repensar el concepto de límite. Este había sido establecido por el pensamiento heredado: [...] lo propio y lo ajeno, el yo y el otro, adentro y afuera.

1 La *ecosofía* es un neologismo que deriva de la ecología y la filosofía. Plantea al ser humano como parte de un sistema ecológico en el que todas las formas de vida tienen un valor en sí mismas. Consultado en: <https://revistaecociencias.cl/2020/06/26/que-es-la-ecosofia/>

2 GUATTARI, Félix: *Les trois écologies*, Paris, France, Éditions Galilée, 1989, 72 p.

Desde la mirada dicotómica el límite separa drásticamente un exterior y un interior, no hay comunicación entre una entidad y el medio que la circunda. A estos límites insalvables he de llamarlos «límites–limitantes» [...] Ya no estamos hablando de barreras insuperables, sino de la conformación de «unidades heterogéneas» como una célula, el organismo, el lenguaje, las comunidades, que son «sistemas complejos evolutivos», productores y productos simultáneamente de la dinámica auto organizadora que va formando límites que llamaré «límites fundantes». Estos límites [...] son interfaces mediadoras, sistemas de intercambio y en intercambio, se caracterizan por una permeabilidad diferencial que establece una alta interconexión entre un adentro y un afuera que surge y se mantiene —o transforma— en la dinámica vincular (Najmanovich, 1995).

La dinámica vincular es la fuente de donde manan tanto los elementos como las relaciones. [...] No hay un «a–priori», un «modelo ideal» un «arquetipo» o una «estructura». Lo que encontramos son configuraciones vinculares, que por cierto [...] se forman a partir de nuestra interacción, de nuestra forma de relacionarnos con el mundo y de producir sentido. (Najmanovich, 2005)

Al mismo tiempo y en este sentido, se pone en juego el equilibrio que demanda la escucha desarrollada anteriormente, que no es definitiva de un extremo u otro, ya que la misma es reflejo del fundamento de la coexistencia de ambos mundos. Inclinars por la escucha exclusiva de los sonidos externos sería darle protagonismo total a los sonidos que nos son ajenos, que de alguna manera no nos pertenecen, y a menudo, llegan a tal extremo que aturden y desenfocan de nuestro propio rumbo. Pero optar por el otro extremo conlleva negar el disfrute que nos brindan los sonidos mundanos y no admitir las sensaciones negativas que causan la sonoridad de nuestros cuerpos, como incomodidad, desagrado o molestias. Por momentos nuestro cuerpo parece tener vida propia, ajeno a cualquier tipo de control que podamos ejercer sobre él. En situaciones «silenciosas» en las que nos sentimos expuestos y observados, nuestro cuerpo nos delata sin permiso alguno, como si fuera un parlante imposible de desenchufar. Quizá unos de los más irritables y de los que más se hacen presentes sean los sonidos estomacales, que en circunstancias como esta resulta tanta la vergüenza e incomodidad que más de una vez recurrimos a medicamentos o ingestas externas que logren callarlos o enmudecerlos por necesidad, para no inquietarnos, por cuestiones culturales o de educación. Por ende, el equilibrio se vuelve la pieza fundamental en esta escucha, generando fluidez y dinamismo propio de este intercambio.

A su vez, los aspectos externos de un determinado objeto o situación están condicionados por los internos, e inclusive podemos decir que es a través de estos que llegan a ser revelados y conocidos.

En «*The Spell of the Sensuous*» el autor David Abram retoma la idea que desarrolla Merleau-Ponty en «*Phénoménologie de la perception*»³. Sostiene que el conocimiento que tenemos del mundo es parcial, por lo tanto es guiado por nuestro propio «mundo vivido», comprendiendo las cosas de acuerdo a nuestras experiencias. Esta idea es retomada por Abram en su libro «*How the Earth was quiet. For an ecology of the sense*»⁴ donde sustenta que nuestra participación en el mundo está determinada por la relación entre nuestro cuerpo y el contexto.

De modo que el reconocimiento y la exploración de la naturaleza interna de la persona puede llevar al entendimiento del mundo que lo rodea, y por ende, a una comprensión más íntegra de los demás seres. La forma en que evolucionemos la manera de escuchar derivará en que progrese nuestro escuchar colectivo, y de la forma en que este crezca dependerá que también lo haga nuestro medio ambiente. La escucha nace desde dentro nuestro al mismo tiempo que afuera, de modo que el equilibrio entre atender nuestros cuerpos, a los demás y al ambiente nos proporciona equilibrio en la percepción del mundo que nuestra búsqueda en este transitar debe aspirar. Como sostiene Westerkamp en *Exploring Balance and Focus in Acoustic Ecology*:

Cuanto más conscientes seamos de este proceso [de equilibrio interno y externo], más capaces seremos de mantener un equilibrio dinámico [...] entre varios niveles y enfoques de escucha. Por lo tanto, los múltiples caminos de escucha no solo se cruzan en los mundos sonoros multidisciplinares externos, sino también en nuestro mundo interior muy personal de experiencia sonora y escucha.

Esto también es retomado por la autora en *The Practice of Listening in Unsettled Times* (Westerkamp, 2017): «La naturaleza de esta fluidez entre nuestros mundos sonoros internos y externos es muy personal y al mismo tiempo universal».

De esta manera, el cuerpo toma una importancia única ya que en nuestra existencia percibimos el mundo en su entereza a partir de él, lo que representa para nosotros, sobre cómo lo vivimos y sentimos. Por ende, la manera en que escuchamos modifica lo que escuchamos. Creemos que lo hacemos únicamente con nuestros oídos, cuando en la realidad de este acto involucramos todo el cuerpo. Percibimos nuestra estructura ósea al crujir los dedos, al sonar la espalda, la zona cervical, los omóplatos. En menor medida, pero con

3 MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* Gallimard, 1945, p.9.

4 ABRAM, David. Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens, traduction de l'américain Isabelle Stengers, Didier Demorsey, Paris, *La Découverte*, 1996/2013, p.71-79.

la misma presencia sentimos las articulaciones como los codos, la mandíbula, los hombros, las rodillas, las cuales al llenarse de líquido parecieran amplificar aún más su sonoridad. Escuchamos cómo zumban nuestros oídos en un agudo inagotable luego de haber estado expuestos a frecuencias sonoras muy altas, este fenómeno es más conocido como *tinnitus*. En situaciones bajo presión o nervios, notamos cómo el pulso de nuestro corazón se acelera de tal manera que pareciera salirse de nuestro cuerpo. O la infinidad de sonidos producidos por nuestro estómago, en los cuales presenciamos ecos enérgicos que simulan provenir de un vacío lejano.

El cuerpo se establece así como una manera de conceptualizar otras informaciones, entre las que existe la propia identidad y el indicador social. De esta manera, al ser escuchado y comprendido, logra ser un signo de expresión que vincula sin discriminación de clase social, de género, o de cuál sea el contexto determinado. Aquí se propone entonces pensar al cuerpo más allá del individuo, se lo plantea como una expansión del yo, como identidad que existe gracias a una retroalimentación de dos mundos en un tiempo presente continuo.

Como sostiene Rebecca Solnit en *Wanderlust, A History of Walking*⁵:

El fenomenólogo Edmund Husserl describió caminar como la experiencia por la cual entendemos nuestro cuerpo en relación al mundo [...] El cuerpo, dijo, es nuestra experiencia de lo que siempre está aquí, y el cuerpo en movimiento experimenta la unidad de todas sus partes como el continuo «aquí» que se mueve hacia y a través de los diversos «allí». Es decir, es el cuerpo que se mueve pero el mundo que cambia, que es como se distingue el uno del otro: viajar puede ser una forma de experimentar esta continuidad del yo en medio del flujo del mundo y así comenzar a comprender a cada uno y su relación entre sí. (La traducción es propia)

En este punto la escucha deja de ser individual y se pliega automáticamente a algo más grande. Makis Solomos en *L'écoute musicale comme construction du commun* (2018) expone de manera concreta la dimensión ética de la escucha musical, una forma de relación y vínculo con el mundo. Lo que uno percibe tiene implicancias o consecuencias a nivel social y no solo perteneciente a un ámbito privado, desenlazando en cuestiones políticas (de *polis*). Podríamos decir que se plantea una visión «en red» del sonido, así resulta que entenderse y escucharse, nos hace entender y escuchar a los demás de una manera más integral y comprometida.

Puntualizando el tema de la escucha consciente, Pauline Oliveros elaboró la noción de *Deep Listening* (2005) (escucha profunda) como un proceso que

5 Rebecca Solnit, «Wanderlust, A History of Walking» (traducción propia).

relaciona la escucha y la atención a través del hecho de vivir consciente de la misma, en simultáneo que se toma conciencia de todos los sonidos.

Para Oliveros la escucha es aprender a expandir la percepción que tenemos de los sonidos, y la denomina «profunda» porque se refiere a lo complejo, a la búsqueda más allá de lo ordinario y al cambio de nuestro entendimiento habitual sobre el sonido. La práctica de este concepto explora la diferencia entre oír y escuchar. Esta última depende de las experiencias que hemos tenido con el sonido durante toda la vida, por ende, es una acción que cada persona llega a realizar de maneras distintas. Sin embargo esto se aplica hasta cierta medida, ya que como sociedad hemos llegado a acuerdos y consensos sobre cómo interpretar los sonidos de la vida y cómo comunicarnos con ellos. Aun así, como afirma la autora, sabemos más sobre oír que sobre escuchar, ya que esta escapa a los parámetros convencionales por su condición eminentemente subjetiva. Escuchar profundamente es poner atención a lo que se percibe, de modo que será incorporada en la medida en que logramos comprenderla. Interpretar lo que escuchamos son acciones temporales, puede tomarnos mucho tiempo descifrarlas, podemos tardarnos un segundo, un año, o sencillamente no llegar a comprenderlas.

De esta manera, podemos concretar que el problema radica en la falta de conciencia ante la presencia del sonido, porque no tiene un lugar físico donde vivir. El sonido está dentro y fuera, en todas partes. No tiene barreras, nosotros somos quienes las colocamos. No estamos separados del espacio en el que vivimos, sino que lo estamos formando continuamente de forma activa, abriendo la experiencia misma a cada momento. Debemos dejar de dar por sentado el concepto de escucha, porque en realidad solemos escuchar lo que esperamos y lo que está dentro de nuestras expectativas. Este es el problema más significativo, tema que Westerkamp profundiza en su conferencia *The Disruptive Nature of Listening* (2015).

Elementos de análisis

Si nos centramos en la obra de Westerkamp, *Breathing Room*, en esencia, es un llamado a la atención del acto de escucharse a uno mismo, visibilizando las conexiones del interior con el exterior. Tiene una duración de 3.10' aproximadamente, es continua, no presenta secciones ni transiciones, está unida de manera cíclica respondiendo así a la idea real del cuerpo concreto en continuidad con el ambiente.

El material sonoro de la pieza concreta los niveles a los que buscamos hacer alusión: sonidos internos, donde se ubican la respiración y un latido regu-

lar que evoca el sonido del corazón; y sonidos externos, donde observamos cantos de pájaros, el goteo de agua, las hojas de árboles, un sonido similar a una maraca, una especie de colgante de metal, y el canto de un insecto. Paralelamente a estos, se perciben los sonidos armónicos que están presentes de una manera muy sutil.

A continuación se describen y ejemplifican aspectos plasmados por la autora a lo largo de la obra que responden a dichas conexiones internas–externas:

Las respiraciones y los sonidos externos comparten características sonoras evidenciando el intercambio y la coexistencia entre interior–exterior

Siguiendo la línea expuesta en la teoría, esta obra también sustenta la idea de que el cuerpo no suena separado de los sonidos ambientales, ni viceversa. En los siguientes ejemplos veremos de qué manera se evidencian los sonidos externos junto con la respiración a través de las características sonoras que comparten entre sí.

Específicamente, la respiración se da en dos fases. En primer lugar ocurre la inhalación, donde la onda sonora realiza un movimiento ascendente y toma intensidad. En segundo lugar se produce la exhalación, donde la onda realiza el movimiento contrario y pierde intensidad. De esta forma, cuando la autora inhala y/o exhala los sonidos externos se comportan en espejo acompañando la intensidad y el movimiento (ascendente, descendente) que presenta la onda determinada de cada fase. Ej. 1, 2, 3, 4.

Ejemplo 1: primera respiración

- 0.00” a 0.03” : primera fase: compuesta por el sonido de la inhalación, canto de pájaros, goteo de agua, hojas de árboles. Todos los sonidos crecen en intensidad acompañando el movimiento ascendente de la onda propia de la inhalación.

- 0.03” a 0.10’ : segunda fase: exhalación, canto de pájaros, goteo de agua, hojas de árboles. Los sonidos decrecen acompañando el movimiento descendente de la onda perteneciente a la exhalación hasta llegar a una especie de quietud, la cual da lugar a la siguiente respiración.

Ejemplo 2: segunda respiración

- 0.10” a 0.14” : primera fase: inhalación, hojas de árboles, pájaros, agua. Los sonidos crecen y toman intensidad. El sonido del agua anticipa el instante previo e impulsa hacia la exhalación.

- 0.14” a 0.20” : segunda fase: exhalación, hojas de árboles, pájaros. Los sonidos decrecen y pierden intensidad hasta llegar a la sensación de reposo.

Ejemplo 3: cuarta respiración

- 0.34” a 0.40” : primera fase: inhalación, pájaros, agua, sonidos metálicos. Los sonidos crecen. Predomina el sonido del agua sobre los demás.

- 0.40” a 0.43” : segunda fase: exhalación, pájaros, agua, sonidos metálicos. Los sonidos decrecen hasta perderse.

Ejemplo 4: sexta respiración

- 1.10’ a 1.14’ : primera fase: inhalación, sonido de insecto, pájaros, agua, sonidos metálicos. Los sonidos crecen progresivamente. Predominan los sonidos metálicos. A la vez, estos anticipan el instante previo hacia la exhalación junto al sonido del agua —símil segunda respiración—.

- 1.14’ a 1.17’ : segunda fase: exhalación, agua, sonidos metálicos, pájaros. Los sonidos decrecen hasta desaparecer.

Cabe destacar que la respiración es utilizada por la autora de manera natural, detalle que se refleja en el aspecto de la duración de cada una de ellas de tal manera que ninguna respiración es igual a otra. Para aclarar retomemos los ejemplos anteriores: la primera, segunda y tercera respiración poseen una duración total de 0.10” aproximadamente, mientras que la sexta respiración dura 0.07”. Estos segundos de diferencia no son un pormenor ya que así sucede en la vida real, ninguna de nuestras respiraciones se presenta idéntica a otra, por tanto si las consideramos en términos de parámetros musicales —en este caso la duración— resultan eventos únicos.

Movimiento propio de la escucha personal

Esta escucha se encuentra en constante movimiento, probablemente no nos percatamos de cuándo cambiamos nuestra escucha al interior y cuándo hacia el exterior. Pero aún así, existen momentos claves en los que podemos ser conscientes de hacia dónde se dirigió nuestra escucha y por qué. Pueden ser marcados por sonidos no esperados —fuertes, intensos, atacados— que nos sorprenden de tal manera que nuestro instinto auditivo enseguida se inclina a ellos. Ej. 5, 6.

O más bien, pueden ser los sonidos internos que suenan con más intensidad de lo normal captando nuestra total atención. Ej. 7.

La autora, en su artículo *Soundwalk Practice: An Agent for Change?* (2012), denomina a este suceso con el término «rastrear el movimiento» como la

capacidad de ser conscientes de qué sonido o factor pudo haber influenciado en dirigir nuestra atención hacia lo interno o hacia lo externo:

Con los años me he interesado cada vez más en ese movimiento. ¿Por qué nuestros propios pensamientos internos involucran nuestra escucha más a veces que los sonidos que nos rodean? ¿Y por qué en otras ocasiones nos atraen los sonidos ambientales y no escuchamos nuestros propios pensamientos y voces internas? [...] ¿Con qué frecuencia pensamos que estamos escuchando al mundo exterior cuando de repente nos encontramos pensando en algo que no tiene ninguna relación? A menudo no nos damos cuenta del momento de cambiar de afuera hacia adentro. En una caminata sonora tenemos el tiempo y la oportunidad de intentar rastrear este movimiento de manera más consciente, averiguar *cuándo* o *por qué* podríamos dirigir nuestra atención hacia adentro o hacia afuera y qué pudo haberlo desencadenado. ¿Fue un pensamiento incómodo o un sonido fuerte lo que nos hizo cambiar nuestra atención auditiva hacia el entorno? ¿O fue una cierta calidad de un sonido o el paisaje sonoro en su conjunto lo que nos impulsó a prestar más atención a nuestras voces internas? ¿O es más sutil que eso? ¿Ocurren los cambios de una manera mucho menos obvia?

No podemos responder a estas preguntas en una caminata sonora. Solo la práctica repetida de esta intensa indagación sobre nuestro propio movimiento de escucha (escuchar nuestra escucha) contiene información sobre qué tipo de oyentes somos y cómo nos relacionamos con el mundo que nos rodea.

Ejemplo 5: la escucha se dirige hacia el exterior

La atención se vuelca al sonido de un insecto, de carácter agudo en especie de chirrido. Sucede durante la octava respiración —1.33' a 1.43'—. El sonido del insecto comienza a sonar sutilmente en la fase de la inhalación. En 1.35' corta y comienza nuevamente con más intensidad. En 1.37' corta otra vez y vuelve a sonar con ataque —momento donde la escucha se mueve al exterior—, posteriormente va cesando en movimiento descendente acompañando la exhalación hasta desaparecer y llegar al espacio de quietud.

Por otro lado, pese a su sonoridad particular es un sonido que llama la atención. A excepción de cuando aparece con el ataque descrito anteriormente, el resto de las veces que aparece —0.53'', 1.10', 1.28', 1.33', 1.50'— lo hace suave y con baja intensidad, pero aún así es perceptible a simple escucha.

Ejemplo 6: la escucha se dirige hacia el exterior

La atención se inclina al sonido de una maraca —símil ejemplo 5—. De carácter agudo, como textura de semillas. Sucede durante la novena respira-

ción —1.49' a 1.58'—. En 1.53' aparece el sonido con un ataque —momento donde la escucha se mueve al exterior— justo cuando inicia la fase de la exhalación. El sonido va cesando hasta desaparecer junto con la exhalación y demás sonidos externos.

Ejemplo 7: la escucha se dirige hacia el interior

Hay momentos claves donde la autora controla intencionalmente la entrada y/o salida del aire generando un impacto directo en la variación de intensidad y duración entre las distintas respiraciones, este tipo de control por ejemplo, se hace presente durante la tercera y doceava respiración.

En la tercera respiración —0.20" a 0.32"— esto sucede por primera vez: antes de soltar el aire lo retiene durante segundos de modo que en 0.28" la bocanada de aire es liberada bruscamente —momento donde la escucha se mueve al interior—. De esta forma suena más grave y con mayor intensidad que las exhalaciones «normales», es decir, no controladas.

En la doceava respiración —2.23' a 2.30'— sucede algo similar con la diferencia que esta vez también ejerce cierta intención al inhalar, de modo que el sonido de esta fase suene con mayor intensidad que las inhalaciones no controladas. Luego retiene durante unos segundos y en 2.26' exhala bruscamente generando una salida de aire similar a la descrita anteriormente —momento donde la escucha se mueve al interior—.

Por otro lado, una intención semejante se presenta en la quinta respiración —0.49" a 1.06"— solo que aquí la autora retiene la exhalación y la hace en dos tandas: inhala profundamente, en 0.54" exhala suavemente, retiene el aire durante unos segundos y finalmente en 1.01' termina de liberar el aire restante con potencia —momento donde la escucha se mueve al interior—.

Sonidos armónicos como reflejo de la intimidad del interior del cuerpo

Esta propuesta acústica que realiza Westerkamp se puede asociar a esa intimidad que produce el interior de nuestro cuerpo, a ese espacio sonoro tácito. Estas capas de notas suenan leves, suaves, dinámicas, melodiosas y apacibles, alternándose dinámicamente entre frecuencias agudas, medias y graves. Podemos apreciar cómo los armónicos fluyen generando este lugar sonoro íntimo, el cual es reflejo de nuestro cuerpo en su grado más profundo, donde convergen vibraciones y corrientes de fluidos que suenan en frecuencias imperceptibles. A la vez, cumplen la función de unir los espacios que hay entre respiraciones

junto con el sonido que evoca el latido del corazón, resultando así una especie de acompañamiento, fondo o bajo. Ej. 8.

Ejemplo 8:

Mientras finaliza la cuarta respiración —en 0.40” aproximadamente— aparecen los sonidos armónicos por primera vez de una manera muy sutil y no dejan de sonar hasta el final de la obra. Se hace presente la alternancia descrita entre agudos, medios y graves. En 1.18’ y en 1.44’ son los instantes claves de la obra donde esta capa se logra percibir con mayor intensidad.

Por otro lado, en 2.03’ durante la décima respiración —2.00’ a 2.10’— los armónicos agudos se ensamblan con los sonidos metálicos del colgante. La frecuencia de los metales refuerza esta sonoridad íntima y ligera, la cual es acentuada seguidamente por una exhalación suave.

Sonidos internos como «material fijo»

Al final de la obra todos los sonidos desaparecen gradualmente, ninguno destaca. Con la última exhalación los sonidos externos dejan de sonar, de manera que los armónicos quedan sonando junto al latido del corazón durante los segundos restantes hasta que desaparecen dando lugar al fin de la pieza. Ej. 9. En este ejemplo musical también vemos reflejada una de las particularidades que suceden en la vida real: los sonidos externos varían constantemente y están en continuo cambio, dependiendo del lugar en el que nos encontremos; dónde vayamos; a dónde nos movamos; y sobre todo de lo que decidamos escuchar de aquel presente. Mientras tanto los sonidos internos estarán siempre ahí sonando dentro de nuestros cuerpos, sea cual fuere al lugar que vayamos. Basándonos en esta idea podemos decir que nosotros mismos con estos sonidos resultamos «el material fijo» de lo que sabemos escuchar y los sonidos del entorno son los elementos musicales que varían, tal como sucede en la obra.

Ejemplo 9:

2.54’ a final. Finaliza la última exhalación en 2.54’ y durante los segundos restantes permanecen sonando suavemente los armónicos (los cuales anteriormente definimos como «reflejo del espacio sonoro íntimo de nuestro cuerpo») y el sonido regular que evoca el latido del corazón, ambos elementos sonoros desaparecen en efecto *fade out*, anunciando la conclusión de la «obra».

La respiración

El sonido que más destaca a simple escucha es el de la respiración, por lo que podemos decir que es la conexión por excelencia utilizada por Westerkamp. En cierto punto esta se vuelve paradójica, ya que tiene inicio en nuestro interior y va hacia el exterior. Pensándolo de otra manera, tal vez no exista un lugar donde inicia y otro donde finaliza.

Esta temática que abarca los límites fue desarrollada y sustentada previamente en el artículo de Najmanovich. Quizá este sea el ejemplo musical más claro para comprender que no existe una barrera entre el mundo externo y uno mismo, ya que la respiración inicia en el exterior (aire que tomamos o inhalamos), pasa por el interior y vuelve a salir cuando exhalamos. Entonces la barrera que concibe este límite como separado existe porque no tomamos la decisión de escucharnos, y esto empieza con la honesta decisión de atender conscientemente esta cuestión que nuestro ser pretende mostrarnos.

El escrito que acompaña la obra plantea lo siguiente:

Este es el segundo de una serie de piezas de la sala de respiración. La música como alimento para respirar. La respiración como nutritivo espacio musical. La respiración, mi respiración, se escucha durante los tres minutos. Todo tipo de cosas musicales / acústicas suceden cuando inhala y exhala. Cada respiración hace su propia declaración única, crea un lugar específico en el tiempo. Mientras tanto, el corazón late, impulsando el tiempo de una respiración a la siguiente.

Claramente es una pieza con el objetivo de ser un espacio, un sitio para respirar, idea donde vemos reflejada de manera literaria la intención de la obra. Westerkamp denomina al ritmo cardíaco como un pulso constante que está presente hasta el fin. Describe a cada respiración como un sonido nuevo, con identidad propia, como un suceso que se impone en el tiempo, creándose su espacio. Una idea semejante a nuestra vida misma. Desde el instante en el que somos, cada latido suena en un ritmo único, en un tono único, en un espacio único: nuestro cuerpo. Y ese latido no deja de sonar hasta el instante en el que dejamos de ser. Desde el día en el que existimos, cada respiración se vuelve exclusiva, porque todos sonamos distintos. En esto concluye la idea de que cada ser humano es una obra musical inimitable.

Conclusiones

Como pudimos ver, son varios los aspectos musicales plasmados en *Breathing Room* que evidencian el vínculo del mundo interno y externo. Las respiraciones se exponen en constante relación con los sonidos de los pájaros, del agua, de los árboles, los insectos, los sonidos del colgante metálico; el movimiento que realiza la escucha al cruzar el límite; los sonidos internos que aquí se materializan desde el latido del corazón, a la respiración y a sonidos armónicos como espejo de nuestras vibraciones y fluidos imperceptibles para afirmarnos que somos creadores de sonido infinito. Todos ellos nos muestran que hay un sentido ecológico en pensar esa frontera entre ambos mundos sonoros como dinámica y que las conexiones que los unen no resultan tan invisibles como parece.

Saber reconocer el tono de nuestras respiraciones o el ritmo de nuestro latidos cardíacos, en contacto continuo con los sonidos del entorno en el que nos encontremos, hace parte de la toma de conciencia sobre el lugar y el momento que ocupamos en el ambiente y en la sociedad. Lograr esta apertura consciente nos impulsa a distinguir con claridad que estos vínculos se vuelven visibles en el intercambio continuo de todos los sonidos, y todos estos sonidos son perceptibles a través de esta escucha ecológica, la cual es la única con la capacidad de llevarnos a escuchar a los demás seres que conviven junto a nosotros en este mundo.

Actuamos como si fuéramos dueños de todo aquello que suena y respira, y de lo que no, también. Tomar conciencia de esto quizá puede tener alcances que atraviesan temas inimaginables, hasta incluso puede llegar a influir en el respeto animal. Retomemos uno de los ejemplos utilizados por la autora: el sonido de los pájaros y del insecto. A lo largo de la pieza, los pájaros permanecen con su canto acompañando la mayoría de las respiraciones que se emiten y el sonido del insecto se integra con su canto particular. Escuchar sus sonidos como independientes nos lleva a tomar conciencia de sus propios límites y por ende a respetar su existencia, los cuales no podemos sobrepassar como si se tratase de seres inferiores. Sentir la respiración de un animal, cómo late su corazón, cuando bosteza o se alimenta; inclusive los sonidos llamativos que emiten de diversas maneras para comunicarse entre sí. Al tomar conciencia de todos estos sonidos, podemos dar cuenta de que todo su ser suena y también vive.

El poder de la ecología sonora emerge para sucumbir los mundos individuales en los que estamos inmersos, ya no podemos mirar hacia un costado y no hacernos cargo, de alguna u otra manera, somos responsables de lo que suena.

¿Qué pasaría si utilizamos intencionalmente sonidos ordinarios como la respiración, para generar nuevos espacios, hábitos, vivencias o prácticas de

escucha? Quizá en nuestras manos esté una de las herramientas que estamos necesitando como sociedad, la que afirmamos conocer pero que no hacemos valer: la escucha.

¿El poder escucharnos nos llevará a evitar daños como sociedad? ¿Aprender a escuchar nuestra tierra nos llevará a atenderla y sanar el daño que le hemos hecho durante tanto tiempo? ¿Escuchar desde el respeto nuestras opiniones y diferencias nos llevará a disminuir grietas y guerras ideológicas? Aprender a escucharnos derivará en cuestiones individuales, sociales y ambientales que con urgencia gritan auxilio y necesitan ser atendidas.

Vincularnos de esta manera empieza por un primer paso: deconstruir la escucha propia. Esto lleva a afirmar que la repolitización de la escucha, la toma de conciencia sonora y las tres escuchas propuestas por Guattari son tres aspectos que confluyen en el cuerpo.

Es un camino de transitar y repensar la escucha; saber buscar y encontrar ese equilibrio entre interior y exterior; tener esa apertura en el presente en el que me encuentre, vivenciando que ningún sonido se repita dos veces; poder sentir el encuentro entre mi cuerpo y el entorno sonoro y tener la certeza de plantar las semillas para el cambio.

Escuchar de esta manera requiere valor, alterar hábitos y rutinas de nuestra «zona de confort», escuchar aquello que nunca quiso ser escuchado, aquellos sonidos que inquietan e incomodan. Todos los sonidos quedan desnudos, desafiando nuestros límites para que nosotros también quedemos despojados de toda forma previa al recibir un sonido.

En palabras de Westerkamp: «*es aquí donde se produce el viaje real y más profundo de la escucha*» (Westerkamp, 2017).

Referencias bibliograficas y fuentes

ABRAM, David (1996/2013). Comment la terre s'est tue. Pour une écologie des sens, traduction de l'américain Isabelle Stengers, Didier Demorcey, Paris, *La Découverte*, p.71–79.

ALCAZAR ARANDA, Antonio (s.f). Desde el altavoz: escuchas y análisis de la música electroacústica. *Tópicos del seminario*, revista de semiótica, Universidad de Castilla La Mancha, España.

BARBANTI, Roberto et Mariétan, Pièrre (des.) (2012). *Sonorités N° 7: Ecologie sonore entre sens, art, science*, Nîmes, France, Editions Champ social, 208 p.

BARBANTI, Roberto et Mariétan, Pièrre (éds.) (2015). *L'écoute du monde – Congrès mondial d'écologie sonore # 2*, Nîmes, France, Editions Lucie, 406 p.

- BEJARANO, Julia.** Vida, escucha y creación sonora a partir del sonido ordinario de la respiración y del silencio y su relación con el arte. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. 12 (2): 13–30. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-2.vecp>, 2017.
- CABRELLES SAGREDO, María Soledad (2006).** Los sonidos de nuestro cuerpo: los ruidos biológicos, en *Revista de Folklore*, Tomo 26 b, Número 310, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, España.
- CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jeaques; VIGARELLO, Georges (2006).** *Historia del cuerpo*: Volumen 3. Las mutaciones de la mirada. El siglo XX. (Traducción de Martorell y Rubio). Editorial Santillana.
- GUATTARI, Félix (1989).** *Les trois écologies*, Paris, France, Editions Galilée, 72 p.
- NAJMANOVICH, Denise (1995).** El lenguaje de los vínculos. En Elina Dabas y Denise Najmanovich (Comp.), *Redes. El lenguaje de los vínculos. Hacia el fortalecimiento de la sociedad civil*, Buenos Aires, Paidós.
- NAJMANOVICH, Denise (2005).** *Estética de la complejidad*.
- OLIVEROS, Pauline (2005).** *Deep listening. A Composer's Sound Practice*, iUniverse, Inc., New York. Consultado en: https://monoskop.org/images/2/2c/Oliveros_Pauline_Deep_Listening_A_Composers_Sound_Practice_2005.pdf.
- PARDO SALGADO, Carmen (2002).** *Las formas del silencio*.
- SCHAEFFER, Pierre (2003).** *Tratado de los objetos musicales*, (versión española de Araceli Cabezón de Diego), editorial Alianza.
- SHERBURNE, Philip (2002).** *Corps sonores. Les leçons d'anatomie de la musique électronique*.
- SOLNIT, Rebecca (2000).** *Wanderlust, A History of Walking*, editorial Penguin books.
- SOLOMOS, Makis (2018).** *L'écoute musicale comme construction du commun*.
- SOLOMOS, Makis; FREYCHET, Antoine; DUHAUTPAS Frédéric (2015).** Beneath the Forest Floor de Hildegard Westerkamp. Analyse d'une composition à base de paysages sonores, *Analyse musicale*, n°76, p. 34–42.
- WESTERKAMP, Hildegard (2012).** *Soundwalk Practice: An Agent for Change?*, publicado en las Actas de *The Global Composition 2012, Conference on Sound, Media, and the Environment Media Campus Dieburg*, Hochschule Darmstadt, Alemania.
- (1999). *Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds*, escrito para Soundscape, Amsterdam.
- (2017). Listening to the Listening, Publicado en *Start very quiet and get very loud*, una publicación como parte de *Every Sound is a small action and broken world*, una exposición de Christopher Willis, 8–11 Gallery.
- (2011). Exploring Balance and Focus in Acoustic Ecology, *Conferencia Internacional sobre Ecología Acústica*, Corfú, Grecia.
- (2015). The Disruptive Nature of Listening, Conferencia magistral impartida durante el *International Symposium on Electronic Art (ISEA)*, Vancouver, Canadá.
- (2017). *The Practice of Listening in Unsettled Times*, discurso Magistral en *Lugares Invisibles 2017, Urbanismo Sonoro y Sentido de Lugar*, Isla São Miguel. Azores, Portugal.

Intersecciones entre ética, ciencia y arte para pensar la era pos COVID-19: *Fragments of Extinction* a la luz de la psicología moral contemporánea

E. Joaquín Suárez-Ruiz

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, (CONICET),
Universidad Nacional de La Plata, Argentina (UNLP)

Resumen

Dado que una de las condiciones de posibilidad fundamentales de la transmisión del virus SARS-COV-2 a seres humanos han sido los circuitos de caza y comercialización de animales silvestres, la pandemia de COVID-19 ha dejado en evidencia que de ahora en más la salud humana debe ser pensada desde un concepto más amplio, en el cual se incluya el estado de preservación de los ecosistemas naturales. Propuestas actuales de ello son, por ejemplo, la perspectiva *One Health* o la *Eco-Health*. Paralelamente, resulta preciso fortalecer enfoques ético-ambientales que permitan generar consciencia colectiva de la relevancia que poseen esos espacios naturales, no solo para la supervivencia de los seres vivos que allí habitan sino también para la de los seres humanos. Ahora bien, según argumentan diversos filósofos contemporáneos como Peter Singer o psicólogos como Paul Slovic, la moral humana posee una suerte de «punto ciego» que dificulta el interés por personas no identificadas y estadísticas. A la luz del avance constante de la degradación de los ecosistemas naturales y de la dificultad de generar conciencia sobre la importancia de dichos espacios para la preservación de la vida humana, ese «punto ciego» de la moral parece ser análogo a la falta generalizada de motivación pro-ambiental. En este artículo se analizará la posibilidad de hallar una vía de investigación próspera en el favorecimiento de motivaciones pro-ambientales a través de experiencias como las propuestas por David Monacchi en su proyecto *Fragments of Extinction*, particularmente la que es ofrecida en su teatro ecoacústico. Según se argumentará, los *field recordings* medioambientales, por su potencialidad de brindarle al escucha una experiencia inmersiva del espacio natural, pueden ofrecer estrategias que faciliten la interpelación del sistema afectivo necesaria para favorecer un compromiso moral para con la suerte de los ecosistemas naturales.

/ Palabras clave: *Field recording* - psicología moral - One Health - COVID-19

Abstract

Since one of the fundamental conditions of possibility for the transmission of the SARS-COV-2 virus to humans has been the hunting and commercialization circuits of wild animals, the COVID-19 pandemic has made it clear that from now on the Human health must be thought from a broader concept, which includes the state of preservation of natural ecosystems. Current proposals for this are, for example, the One Health or Eco-Health perspectives. At the same time, it is necessary to strengthen ethical-environmental approaches that allow generating collective awareness of the relevance of these natural spaces, not only for the survival of the living beings that inhabit there but also for that of human beings. However, as argued by various contemporary philosophers such as Peter Singer or psychologists such as Paul Slovic, human morality has a kind of «blind spot» that hinders interest in unidentified people and statistics. In light of the constant advance of the degradation of natural ecosystems and the difficulty of generating awareness about the importance of these spaces for the preservation of human life, this «blind spot» of morality seems to be analogous to the general lack of pro-environmental motivation. This article will analyze the possibility of finding a prosperous way of research in favoring pro-environmental motivations through experiences such as those proposed by David Monacchi in his Fragments of Extinction project, particularly the one offered in his Eco-acoustic Theater. As will be argued, environmental field recordings, due to their potential to provide the listener with an immersive experience of the natural space, can offer strategies that facilitate the interpellation of the affective system necessary to favor a moral commitment to the fate of natural ecosystems.

/ Keywords: Field recording - moral psychology - One Health - COVID-19

Introducción

En los últimos meses, unos de los abordajes que se han presentado como idóneos para sacar a la luz los diversos factores que favorecieron la emergencia de la COVID-19 fueron los enfoques ecosistémicos de la salud (p. ej., Trilla, 2020; Bonilla-Aldana *et al.*, 2020), cuyo concepto común es el de comprender la salud humana como inseparable del estado de los ecosistemas naturales (Rapport *et al.*, 1998; Zinsstag *et al.*, 2005). Uno de los fenómenos que explicitó la necesidad de un cambio en el abordaje de esta enfermedad zoonótica, fue el hecho de que la variable fundamental que garantizó sus condiciones de posibilidad ha sido, justamente, la influencia antrópica en los ecosistemas naturales (Ellwanger *et al.*, 2020). Concretamente, el circuito de caza y comercialización de animales silvestres que favoreció la transmisión

del SARS-COV-2 a la/s especie/s intermediaria/s y posteriormente a los seres humanos (Aguirre *et al.*, 2020). Frente a esta situación, cobra especial importancia el posible aporte que la ética ambiental podría realizar para favorecer una visión pro-ambiental colectiva.

Ahora bien, uno de los mayores problemas que enfrenta y enfrentará este viraje hacia un paradigma pro-ambiental es de carácter psicológico (Batavia, Bruskotter & Nelson, 2020; Booth, 2009). Según se argumentará en este capítulo, existe una suerte de «punto ciego» en la moral que obstaculiza el compromiso para con el estado de degradación actual de los ecosistemas, particularmente en los habitantes de las grandes concentraciones urbanas donde ese tipo de ambientes naturales suelen ser abstracciones ajenas a su experiencia cotidiana. Una línea de investigación que permite ahondar en estos obstáculos de tipo psicológicos son las denominadas teorías de proceso dual de la mente (*dual-process theories*), las cuales distinguen entre un sistema deliberativo o racional y uno afectivo o experiencial (Epstein, 1994; Slovic, 2010; Kahneman, 2011). A la luz de modelos recientes fundados en estas teorías (Haidt, 2001), la interpelación afectiva muestra ser una condición imprescindible para desarrollar un compromiso de tipo moral. De hecho, las limitaciones y potencialidades de la psicología moral humana representan un punto de partida de fundamental importancia a la hora de desarrollar perspectivas éticas normativas que excedan las idealizaciones y puedan obtener resultados concretos (Suárez-Ruiz y González-Galli, 2021).

Frente a la urgencia de hallar nuevas maneras de abordar el problema ambiental desde un punto de vista que contemple los obstáculos psicológicos recién mencionados, el *field recording* de ambientes naturales, una práctica en la cual confluyen aspectos de orden ético, artístico y científico (Gilmurray, 2016; McDermott, 2019), se presenta como un dispositivo propicio para reflexionar sobre estrategias que permitan favorecer, por un lado, un contacto mayor de los ciudadanos de las grandes urbes con las características de los ecosistemas naturales distantes y, por otro lado, el avance de la transición paradigmática anteriormente mencionada. Para realizar este análisis, me centraré particularmente en el proyecto científico-artístico de David Monacchi denominado *Fragments of Extinction* («Fragmentos de Extinción»), con especial énfasis en un diseño surgido de su búsqueda de formas específicas de divulgar sus obras/registros, así como también de su visión pro-ambiental: el teatro ecoacústico (Monacchi, 2016;2017).

De modo que la hipótesis principal de este capítulo es la siguiente: el *field recording* de ecosistemas naturales, por su potencialidad de brindar al escucha una experiencia inmersiva del espacio natural, podría ofrecer estrategias que faciliten la interpelación del sistema afectivo necesaria para favorecer un

compromiso moral. En la primera sección se realizará una exposición de los aspectos generales de los enfoques ecosistémicos de la salud, actualmente en boga entre los/as investigadores/as que buscan un concepto de salud humana que incluya a los ecosistemas naturales como variables imprescindibles para garantizarla. En la segunda sección se analizarán algunas particularidades de la psicología moral que dificultan el favorecimiento de motivaciones y comportamientos pro-ambientales a la luz de las teorías de proceso dual. Finalmente, en la tercera sección, se expondrán los aspectos fundamentales del proyecto de Monacchi, los cuales permitirán trazar nuevas vías de investigación con el fin de favorecer una visión pro-ambiental en la era pos COVID-19.

El fenómeno COVID-19 a la luz de los enfoques ecosistémicos de la salud

Habiendo pasado ya más de un año desde los primeros casos, no cabe dudas de que la pandemia de COVID-19 representará un antes y un después en la historia contemporánea. Uno de sus hitos más importantes para la reflexión ética y política sin dudas será el haber dejado en evidencia el impacto de la influencia antrópica en los ecosistemas naturales¹. Esto es, si bien una de las formas recurrentes en la que numerosos medios de comunicación han caracterizado el origen de la zoonosis ha sido poniendo el foco en los murciélagos como los huéspedes naturales del virus (MacFarlane y Rocha, 2020), para comprender en profundidad dicho origen es necesario incluir en el análisis el rol que poseyeron ciertas prácticas ligadas a la explotación animal y la degradación de ecosistemas naturales.

Según la hipótesis más aceptada por la comunidad científica (Mizumoto *et al.*, 2020), el origen del primer contagio a seres humanos fue en un «mercado húmedo» (*wet market*) de Wuhan, China. Dichos mercados se caracterizan por ser sitios de convergencia de animales no solo de granja sino también silvestres. Se hipotetiza, a su vez, que las condiciones de hacinamiento en jaulas o cajas, en las cuales los animales se encuentran muy cerca uno del otro en contacto a través de sangre, saliva u otros fluidos, favorecieron un medio propicio para la emergencia de una enfermedad zoonótica transmisible a seres humanos. Ahora bien, para caracterizar las prácticas ligadas a los mercados húmedos no resulta suficiente el lugar en sí mismo, dado que es preciso considerar también toda

1 De hecho, la influencia antrópica es tal en la actualidad, que resulta debatible incluso poder seguir hablando de ecosistemas o ambientes «naturales» en sentido estricto. Véase, por ejemplo, las producciones relacionadas con el concepto de «antropoceno».

la red subyacente de caza y comercialización de animales silvestres (Aguirre *et al.*, 2020). Es decir, para que el huésped originario del virus (una especie silvestre de murciélago, probablemente la *Rhinolophus affinis*) haya podido transmitirlo a una especie intermediaria y luego a los seres humanos, fue necesario no solamente el espacio físico en el cual convergieron dichas especies sino también la irrupción de seres humanos en los ecosistemas diversos donde habitan esos animales.

Es necesario tener en cuenta, a su vez, que las especies que son comercializadas en esos mercados no son originarias únicamente de China, sino que proceden también de países distantes. Un ejemplo de ello son los pangolines, mamíferos del género *Manis* que generalmente son ilegalmente cazados en algunas regiones de África y posteriormente traficados en otros lugares del mundo (Hassanin *et al.*, 2020). De hecho, existieron antecedentes importantes de la pandemia actual relacionados con el favorecimiento de enfermedades zoonóticas por este tipo de convergencia de especies. Se hipotetiza, por ejemplo, que el SARS-COV-1 ha sido otro virus transmisible a seres humanos favorecido por esta cadena de comercialización, causante de la por algunos denominada «primera pandemia del siglo XXI» (LeDuc y Barry, 2004). Dicho virus ya daba indicios de que el vínculo inter-específico garantizado por los mercados húmedos podría eventualmente generar un problema de dimensiones aún mayores.

Vale resaltar que no resulta adecuado poner el foco crítico solamente en las prácticas de comercialización de los mercados chinos, dado que representan un emergente de una visión del mundo que es compartida y difundida por múltiples culturas, particularmente por las occidentales. Siguiendo perspectivas científicas que poseen un enfoque crítico del «antropoceno» (p. ej., O'Callaghan-Gordo y Antó, 2020) y/o de la «sexta extinción masiva» (p. ej., Everard *et al.*, 2020), así como también perspectivas filosóficas críticas de la «tesis de la excepción humana» (Schaeffer, 2007), este tipo de prácticas en las cuales los seres humanos simplemente toman de la «naturaleza» lo que precisan suponiendo que ello no tendrá consecuencia alguna para su propia supervivencia, forman parte de un paradigma antropocéntrico que hoy más que nunca ha evidenciado extender sus efectos problemáticos más allá de debates exclusivamente teóricos. Aún más, a la luz del breve análisis aquí realizado sobre el rol que poseyó la influencia antrópica en el favorecimiento de las condiciones de posibilidad de la pandemia actual, se hace explícito que sus consecuencias concretas resultan ya insoslayables.

Frente a este nuevo panorama, el cual ha dejado en evidencia que el impacto de la actividad antrópica en los ecosistemas naturales no solo trae consecuencias negativas para los animales no humanos sino también para los seres humanos, múltiples investigadores han señalado la necesidad urgente de renovar el para-

digma desde el cual se comprende la salud humana. Ante la necesidad de hallar alternativas al sesgo antropocéntrico de las perspectivas tradicionales centradas exclusivamente en la salud de los seres humanos, los enfoques ecosistémicos demuestran ser vías de investigación prometedoras. Dos de los más importantes son los denominados *One health* («Una sola salud») y *Eco-health* («Ecosalud»).

La perspectiva que ha sido precursora de *One health* fue la desarrollada por Calvin Schwabe en 1976, denominada *One medicine* («Una sola medicina»). Según el investigador, tanto la veterinaria como el estudio de la salud humana pertenecen a una medicina general que incluye tanto a seres humanos como también a animales no humanos, domésticos y silvestres (Schwabe, 1984). Este enfoque general de la medicina sería institucionalizado con el nombre de Salud Pública Veterinaria (SPV) por parte de la Organización Mundial de la Salud (OMS) y la Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura (FAO, por sus siglas en inglés). A su vez, dado que uno de los objetivos de esta institución de la salud pública es la prevención de zoonosis, precisa tener en particular consideración los ecosistemas en los cuales habitan los animales silvestres (Zinsstag *et al.*, 2011).

Siendo que se trataba de un concepto focalizado exclusivamente en lo clínico, las limitaciones del concepto *One medicine* a la hora de ponderar la interacción entre la salud pública, los ecosistemas naturales y las diferentes dimensiones sociales, el concepto *One health* se presentó como una alternativa plausible para contemplar dicha complejidad (Zinsstag *et al.*, 2005). A su vez, paralelamente al desarrollo de este concepto surgió la noción *Eco-health*, desde la cual también se enfatiza el vínculo interdependiente entre la sociedad, los animales no humanos y los ecosistemas en general (Rapport, 2007). De hecho, más allá de sus ligeras diferencias y del hecho de que fueron desarrolladas por autores distintos, es posible considerar las denominaciones *One health* y *Eco-health* como incluidas dentro de los enfoques ecosistémicos de la salud (Zinsstag, 2012). En resumen, según estos enfoques recientes, la salud de los seres humanos no puede pensarse independientemente de la del resto de los animales, ni tampoco por fuera del entramado ecosistémico que los contiene.

Durante el 2020, varias investigaciones han tomado la perspectiva *One health* como propicia para analizar las características de la pandemia. Por ejemplo, Bonilla Aldana *et al.* (2020) afirman que al fenómeno COVID-19 le subyace una regularidad estremecedora: se trata de la tercera vez en pocos años en la cual un virus traspasa la barrera de los animales silvestres a los seres humanos. Los dos virus anteriores fueron los causantes del SARS (cuyo virus es el ya mencionado SARS-COV-1) y del MERS. Dada esta constancia, es muy probable que ocurra otra zoonosis similar en un futuro cercano.

El nivel ecosistémico, en cuanto dimensión fundamental para el cuidado tanto de la salud humana como de la del resto de los seres vivos, ya ha sido investigado con rigurosidad por numerosos investigadores vinculados a las ciencias biológicas y a la ética ambiental (Rolston, 1991; Norton *et al.*, 1992; Cowell, 1993). A su vez, según se ha mencionado más arriba, enfoques ecosistémicos de la salud como *One health* poseen ya la legitimación de instituciones reconocidas mundialmente como la OMS y la FAO. Sin embargo, el descuido de los ecosistemas naturales continúa a toda marcha, lo cual parece trazar un horizonte inevitable hacia otra zoonosis y/o problemas aún mayores. Siendo este el panorama, la búsqueda de vías de investigación alternativas a las tradicionales muestra ser una empresa imprescindible. Para ello, uno de los puntos de partida necesarios a considerar es el análisis de cuáles son los limitantes que dificultan el asentamiento de un compromiso medioambiental tanto institucional como social que obtenga resultados efectivos y estables a lo largo del tiempo.

En un artículo reciente, Batavia, Bruskotter y Nelson (2020) han enfatizado que uno de los principales obstáculos para el favorecimiento de comportamientos pro-ambientales (*pro-environmental behaviours*) es de orden psicológico. En dicho artículo, los investigadores se centran en tres éticas que suelen fundamentar los códigos morales de una normatividad fundada en la defensa de los ecosistemas naturales: las éticas centradas en el valor intrínseco de la naturaleza, las éticas del cuidado (*care ethics*) y la ética de la tierra (*land ethic*) de Aldo Leopold. En sus conclusiones, afirman que estos tres enfoques éticos suelen poseer un efecto limitado en el comportamiento moral por su anclaje en un nivel teórico que tiende a desatender las características psicológicas de los individuos concretos. En sintonía con esta visión crítica de las perspectivas tradicionales, la investigadora Carol Booth (2009) ha argumentado sobre la necesidad de un «giro motivacional» en la ética focalizada en el medioambiente. Según Booth, la ética ambiental precisa priorizar el análisis de cómo creencias, deseos, convicciones o presiones sociales influyen en el comportamiento efectivo, en lugar de focalizarse en la confección de ideales morales.

Aunque a primera vista podría suponerse que este tipo de análisis centrados en las limitaciones psicológicas de la moral llevan necesariamente a conclusiones pesimistas sobre la posibilidad de constituir una ética ambiental con resultados concretos en la motivación y el comportamiento de las personas, contribuyen, más bien, con un abordaje realista que advierte sobre las condiciones efectivas a las cuales deberían adecuarse los criterios éticos normativos si es que acaso se busca dar lugar a aplicaciones factibles de ellos. En sintonía con las advertencias de Booth y de Batavia *et al.*, en el apartado siguiente se profundizará sobre el aspecto psicológico de la moral a la luz de las teorías

de proceso dual (*dual-process theories*). Luego, en la tercera sección de este capítulo, se analizará cómo el *field recording* podría ofrecer una vía de investigación próspera de una ética ambiental que contemple los condicionamientos psicológicos de la moral.

El «punto ciego» de la moral: obstáculos de la motivación pro-ambiental

Según argumentan diversos filósofos contemporáneos (Singer, 2009; Greene, 2013; Tillman, 2016), la moral humana posee una suerte de «punto ciego» que dificulta el interés por personas no identificadas y/o pertenecientes a grupos distantes del nuestro. Una herramienta ideal para graficarlo es un experimento mental realizado por Peter Singer (2009), en el cual el filósofo presenta una situación hipotética en la que un hombre caminando por un parque encuentra a un niño ahogándose en un estanque. Aunque posee un traje italiano de más de 500 dólares, esta persona no duda en rescatarlo aunque se arruine su lujosa ropa. Singer señala que una acción diferente, en la que el hombre prefiriese conservar el traje en lugar de salvar la vida del niño, resultaría moralmente abominable. Luego de presentar este ejemplo, el filósofo se plantea la siguiente pregunta: aunque en una situación similar seguramente no dudaríamos en reaccionar del mismo modo que el hombre, ¿por qué consideramos moralmente aceptable gastar \$500 en un traje o vestido siendo que podríamos usar ese dinero para salvar la vida de un niño haciendo una donación a una organización de ayuda internacional?

El experimento mental del filósofo australiano se encuentra inspirado en las investigaciones sobre el denominado «efecto de la víctima identificada», según el cual las personas suelen estar mucho más dispuestas a ayudar a personas identificadas que a víctimas no identificadas o estadísticas (Small y Loewenstein 2003). Para profundizar en las características psicológicas de este fenómeno, Singer toma como referencia los desarrollos del psicólogo Paul Slovic. Según Slovic (2010), este tipo de variación en el interés moral se vincula con una distinción entre dos «sistemas» mentales, denominados originalmente por Robert Epstein (1994) como sistemas afectivo (también denominado intuitivo o experiencial) y deliberativo (o racional). Otra designación mencionada por Slovic es la Daniel Kahneman (2011), quien prefiere caracterizarlas sencillamente como sistema 1 y sistema 2. El sistema 1 o afectivo estaría relacionado con las reacciones emocionales, con la acción inmediata y poco premeditada, y el sistema 2 o deliberativo con procesos conscientes, racionales, los cuales requieren de más tiempo para evaluar una estrategia de acción. Este tipo de

enfoques son utilizados para el análisis de la toma de decisiones, la economía del comportamiento o, como en este caso, la psicología moral, los cuales generalmente son denominados «teorías de proceso dual» (*dual-process theories*).

Desde el punto de vista de esta distinción de sistemas, el efecto de la víctima identificada se fundaría en el hecho de que el sistema afectivo muestra ser un factor imprescindible en la activación del interés moral para con otra persona o conjunto de personas. El punto ciego de la moral se explicitaría en el tipo de casos que señala Singer con su experimento mental, el cual devela la inconsistencia de considerar abominable el no ayudar a un niño en riesgo pero, al mismo tiempo, considerar opcional ayudar a personas no identificadas en riesgo.

Otro representante importante de las teorías de proceso dual es el psicólogo Jonathan Haidt. Según Haidt (2001), gran parte de las perspectivas tradicionales en psicología moral suponen un modelo «racionalista» del juicio moral. Este modelo sostiene que los juicios morales son causados exclusivamente por el razonamiento moral, proceso en el cual los componentes afectivos son accesorios o incluso irrelevantes. A la luz de investigaciones en primatología (Goodall, 1986; de Waal, 1991), la psicología experimental (Wilson, 1994; Kagan, 1984) o la neurociencia (Damasio, 1994; Gazzaniga, 1986), el psicólogo argumenta que este modelo ya ha perdido vigencia, principalmente por el hecho de que la injerencia del sistema deliberativo en la formación de juicios morales suele ser posterior a la adopción de un juicio moral. En contraposición al modelo racionalista, Haidt propone su modelo «intuicionista social», el cual enfatiza la influencia de los aspectos emocional y social en la gestación de los juicios morales por sobre el razonamiento privado. Una metáfora utilizada por Haidt a la hora de ejemplificar su modelo es que, más que un juez o un científico buscando la verdad, la razón es un abogado que defiende a su cliente: las emociones.

Los desarrollos provenientes de modelos como el intuicionismo social parecen darles la razón tanto a Booth con su defensa de un giro motivacional en la ética ambiental, como a Batavia, Bruskotter y Nelson cuando señalan que uno de los principales obstáculos en el compromiso ético para con el medioambiente es de orden psicológico. En términos de la metáfora de Haidt, a menos que no haya clientes (las emociones) involucrados en una situación, el abogado (la razón) no se verá en la necesidad de desarrollar argumentos para una defensa. De modo que en relación con los ecosistemas naturales parece ocurrir un fenómeno análogo al del efecto de la víctima identificada: siendo que se trata de ámbitos que les resultan ajenos a las personas que habitan las grandes ciudades, las afirmaciones sobre su valor a nivel ético y sanitario o la exposición de evidencias sobre su degradación en aumento suelen ser consi-

deradas más como curiosidades anecdóticas que como problemas concretos con efectos concretos.

Vale resaltar, no obstante, que los estudios mencionados de Slovic y Haidt son ante todo descriptivos, por lo que el hecho de que a nivel psicológico el efecto del sistema afectivo predomine por sobre el deliberativo, no implica que deba renunciarse por completo al razonamiento moral y a la normatividad ética. La cuestión clave a tener en cuenta es el rol insoslayable que poseen las emociones a nivel moral, las cuales en la mayoría de los casos representan una condición necesaria para el inicio de la reflexión ética. El punto fundamental sería, entonces, encontrar un equilibrio entre el sistema 1 y el sistema 2. Esto es, habría que hallar una manera de interpelar al sistema afectivo para favorecer la formación de juicios morales comprometidos para con la degradación de los ecosistemas naturales, el cual sería seguido por el sistema deliberativo mediante racionalizaciones que aspirasen a justificar dichos juicios. De esa manera podría obtenerse una perspectiva del problema ético que subyace a la destrucción de los ecosistemas naturales, la cual no se reduciría a una interpelación meramente emocional pero tampoco a un análisis puramente racional. El *field recording* de ecosistemas naturales tendría la posibilidad de favorecer este *feedback* entre razones y emociones.

Sobre el posible aporte del *field recording* a partir de «Fragmentos de Extinción»

Field recording (grabación de campo) es un concepto sumamente amplio. Siguiendo la definición de Gallagher, puede entenderse como «la producción, circulación y reproducción de grabaciones de audio de la miríada de sonidos del mundo: de animales, pájaros, ciudades, máquinas, bosques, ríos, glaciares, espacios públicos, electricidad, instituciones sociales, arquitectura, clima, y cualquier cosa que vibre» (2015:560). En esta sección me centraré particularmente en los fundamentos teóricos de los *field recordings* de medioambientes naturales realizados por el artista e investigador David Monacchi. De hecho, partiré de las reflexiones que Monacchi realiza respecto del vínculo que encuentra entre el registro sonoro de ecosistemas naturales y la posibilidad de difundir a nivel colectivo los peligros de su degradación contemporánea².

2 Vale resaltar que las ideas y producciones de David Monacchi poseen la influencia de precursores que resulta preciso mencionar. Si bien no es el aspecto en el que se centra este capítulo, Monacchi es un artista que no solo busca articular el *field recording* con la ecología, sino también con la música. Teniendo en cuenta esta convergencia entre *field recor-*



Fuente. <https://www.fragmentsofextinction.org/theatre/>

Según Monacchi (2016, 2017), cada ecosistema natural se caracteriza, entre otras cosas, por poseer una huella sónica única compuesta por el sonido de la interrelación entre los diversos componentes de un ecosistema natural (la fauna silvestre, la flora, los diversos fenómenos atmosféricos, etc.), generando un complejo espectro acústico. Este tipo de fenómenos se han visto afectados por la pérdida de la biodiversidad que se ha incrementado desde fines del siglo pasado (Simberloff, 1988), y que actualmente continúa avanzando (O'Callaghan–Gordo y Antó, 2020). Con el fin de salvar al menos algunas de esas huellas, el artista ha llevado a cabo desde el año 2002 el proyecto denominado *Fragments of Extinction* («Fragmentos de extinción»). Su objetivo general se encuentra fuertemente marcado por un propósito ecologista, centrado en la búsqueda de generar conciencia respecto de la importancia de la biodiversidad y del mantenimiento de los ecosistemas naturales.

ding, música y ecología, algunos representantes importantes previos al artista en cuestión son, por ejemplo, Pierre Schaeffer, François–Bernard Mâche, Luc Ferrari, Murray Schaffer y Hildegard Westerkamp. Por otro lado, artistas más contemporáneos relacionados con la perspectiva de Monacchi son, por ejemplo, Francisco López (su obra *La selva* de 1998, en particular), Jana Winderen, Félix Blume y Chris Watson. Por último, en especial relación con los fines de este capítulo, no está de más mencionar el trabajo de Katherine Norman (2010), quien, desde el ámbito de la musicología, ha realizado importantes aportes al estudio de la interpelación emocional de los sonidos.

De este propósito general se desprenden dos objetivos específicos, uno de tipo científico y otro de tipo artístico. El primer objetivo específico es generar registros sonoros de alta calidad de la biodiversidad acústica de algunas selvas tropicales intactas de Asia (Borneo), África y, sobre todo, América Latina (Ecuador), con el fin de realizar estudios de tipo bioacústicos y contribuir con la biología de la conservación, tanto a través de los contenidos del registro como a través de la incursión en innovaciones técnicas. El segundo objetivo incluye estudios de composición de paisajes sonoros, así como también el desarrollo de metodologías de producción y posproducción de sonido en 3D. No obstante, una producción particularmente innovadora de Monacchi en relación con el objetivo artístico de «Fragmentos... » ha sido el diseño de un teatro ecoacústico (*Eco-Acoustic Theatre*).

Las bases de dicho teatro fueron efectivizadas por primera vez en enero del 2014 en la ciudad de Roma, en el marco del festival *Visitazioni*, lugar donde Monacchi realizó una exposición que sentaría un antecedente importante para su trabajo futuro. Allí, durante 45 minutos, en un entorno completamente oscuro y con reproducciones sonoras en periferia completa, los visitantes podían experimentar una fracción del extenso trabajo conservacionista de Monacchi³. Dicha experiencia ofrecía una aproximación a diversos ecosistemas sonoros mediante la guía del autor, a través de tres modos de interacción (2016:4):

1. Inmersivo: grabaciones inalteradas y *time-lapses*.
2. Exploratorio: análisis en tiempo real de paisajes sonoros e interpretación ecológica.
3. Creativo: composición ecoacústica y *performances* integrativas.

A partir de este primer ensayo, Monacchi difundiría su obra en otros festivales e iría madurando el proyecto de una instalación permanente. Fue en el año 2017, en el Museo de Historia Natural «Naturama» de Svendborg, Dinamarca, donde finalmente pudo establecer su teatro ecoacústico permanente. Según lo define el artista, se trata de «un dispositivo ideal para la escucha inmersiva de ecosistemas» (2016:8), en el cual se exponen diversas fracciones de los *field recordings* de Monacchi, secuenciados según la misma metodología utilizada en *Visitazioni*, a saber, los abordajes inmersivo, exploratorio y creativo. Sumado a la escucha del paisaje sonoro y la guía del artista, en las paredes del teatro es

3 No está de más señalar el hecho de que el *field recording* no posee en sí mismo un impacto ecológico, dado que sus usos pueden ser muy variados (publicidad, música, investigación científica, etc.). Es la propuesta de Monacchi, justamente, la que permite evidenciarlo como una herramienta prometedora para favorecer una consciencia ecológica colectiva.

posible visibilizar la representación de los sonidos con el fin de poder seccionar, distinguir e identificar el origen de cada uno de ellos.

Habiendo descrito los aspectos fundamentales del proyecto de Monacchi en general y del teatro ecoacústico en particular, ahora es posible poner en relación todo lo desarrollado en este capítulo. Según he argumentado en la primera sección, la caza y comercialización de animales silvestres que favorecieron la emergencia del SARS-COV-2 no solo perjudica a dichos animales sino también a los seres humanos. De hecho, la pandemia de COVID-19 ha sacado a la luz el hecho de que la salud humana no puede pensarse sino en su vinculación con otros animales y con los ecosistemas en los cuales habitan, de allí el auge actual de los enfoques ecosistémicos de la salud como *One Health* o *Eco Health*. Paralelamente, en la segunda sección he caracterizado el «punto ciego» de la moral desde las teorías de proceso dual y sus implicancias en la motivación pro-ambiental. A la luz de estos dos apartados y en sintonía con el trabajo de David Monacchi, sostendré que el proyecto *Fragments of Extinction* y, particularmente, el teatro ecoacústico diseñado por el artista italiano representan una vía de investigación próspera en la búsqueda de soluciones factibles para el favorecimiento de motivaciones pro-ambientales que sorteen el «punto ciego» de la moral.

En primer lugar, uno de los puntos fundamentales a considerar es el componente experiencial e inmersivo que favorece la escucha de los paisajes sonoros en general (Gallagher, 2015:565). Al trasponer dicho componente a los términos trabajados en las teorías de proceso dual, este se vincularía no tanto con el análisis puramente racional y lógico de los fenómenos, sino en relación con el sistema afectivo, en el cual priman los procesos de orden emocional. De modo que la experiencia vivida en, por ejemplo, el teatro ecoacústico de Monacchi, permitiría un vínculo sensorial de la persona para con el ecosistema natural a través de la dimensión sonora, la cual le permitiría situarse y experimentar en carne propia, al menos solo por algunos minutos, esos lugares frágiles y en constante pérdida donde la biodiversidad aún persiste.

En otros términos, el poder apreciar los ecosistemas naturales, esa entidad casi abstracta y ajena para un individuo de ciudad, a través de la materialidad sonora detalladamente presentada en la instalación de Monacchi, podría favorecer una sensación análoga al «efecto de la víctima identificada». Obviamente, en este caso no se trataría de una víctima humana, pero la interpelación emocional podría interpretarse como similar. Al hablar de «ecosistema natural» en el contexto de un teatro ecoacústico ya no se estaría hablando de una entelequia, sino de una realidad tangible a través de su huella sónica. A su vez, siendo que Monacchi propone un abordaje triple en el cual se conjuga tanto la experiencia puramente inmersiva como también una explorativa y una

creativa, la vivencia no sería solo afectiva sino que estaría acompañada por la reflexión racional. De hecho, podría hablarse de que en el teatro diseñado por el artista italiano existe un *feedback* entre el sistema afectivo y el deliberativo: por un lado, el componente experiencial del registro audible se vincularía con el primero y, por otro lado, el análisis detallado de las diferentes fuentes de los sonidos a través de las imágenes proyectadas en las paredes se vincularía con el segundo⁴.

Habiéndose expuesto las dificultades de la ética ambiental a la hora de favorecer motivaciones y, en consecuencia, comportamientos pro-ambientales, el abordaje del *field recording* de ecosistemas naturales realizados por artistas como Monacchi, evidencian que aún existen caminos por investigar. De hecho, dada la dimensión experiencial de dispositivos como el teatro ecoacústico y en contraste con otros dispositivos como los escritos divulgativos o los audiovisuales documentales de modalidad expositiva, la experimentación afectiva de una selva tropical intacta que pueda ser identificable en tiempo y espacio favorecería no solo entender sino también *sentir* lo que actualmente está en riesgo, a saber, los ecosistemas naturales que hacen posible la vida en general.

Conclusiones

Según se argumentó en este capítulo, a través de enfoques psicológicos como las teorías de proceso dual se evidencia que existe una suerte de «punto ciego» de la moral que dificulta el compromiso moral tanto con personas no identificadas y estadísticas, como así también con los ecosistemas naturales. El *field recording* de ambientes naturales, a la luz de proyectos artístico-científicos como *Fragments of Extinction* de David Monacchi, ofrece algunos indicios para idear metodologías que favorezcan las motivaciones y comportamientos pro-ambientales. Unas de las claves fundamentales de estos proyectos es el hecho de que no se limitan al análisis racional del problema, sino que permiten interpelar afectivamente a los individuos, involucrándolos de manera concreta en la vivencia de aquellos espacios naturales que actualmente se encuentran en serio riesgo.

4 Una salvedad relevante en relación con el sistema deliberativo es que, si bien se hizo énfasis en el «análisis» en sentido estricto que habilita el teatro ecoacústico, otro aspecto fundamental del trabajo de Monacchi, particularmente en cuanto artista, es el nivel «compositivo» que supone su obra. De hecho, si bien sería necesario explorar esta afirmación en un trabajo posterior, el nivel compositivo podría entenderse como una intersección donde se encuentra el sistema deliberativo y el afectivo.

En este trabajo se intentó realizar un primer acercamiento a una vía de investigación prometedora, que podría ofrecer propuestas que permitan favorecer un vínculo concreto entre las personas que habitan las grandes ciudades para con aquellos recintos que acompañaron la evolución humana desde sus inicios. Quedará pendiente para próximos desarrollos el ahondar en cómo esta vía de investigación que es al mismo tiempo filosófica, científica y artística, podría contribuir a pensar una ética ambiental pos COVID-19.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, A. A., CATHERINA, R., FRYE, H., & SHELLEY, L. (2020).** Illicit wildlife trade, wet markets, and COVID-19: preventing future pandemics. *World Medical & Health Policy*, 12(3), 256–265.
- BATAVIA, C., BRUSKOTTER, J. T., & NELSON, M. P. (2020).** Pathways from environmental ethics to pro-environmental behaviours? Insights from psychology. *Environmental Values*, 29(3), 317–337.
- BONILLA-ALDANA, D. K., DHAMA, K., & RODRIGUEZ-MORALES, A. J. (2020).** Revisiting the one health approach in the context of COVID-19: a look into the ecology of this emerging disease. *Adv Anim Vet Sci*, 8(3), 234–237.
- BOOTH, C. (2009).** A motivational turn for environmental ethics. *Ethics and the Environment*, 53–78.
- COWELL, M. (1993).** Ecological restoration and environmental ethics. *Environmental Ethics*, 15(1), 19–32.
- DAMASIO, A. (1994).** *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*, Nueva York, G. P. Putnam's Sons.
- DE WAAL, F. (1991).** The chimpanzee's sense of social regularity and its relation to the human sense of justice. *American Behavioral Scientist* 34, 335–349.
- ELLWANGER, J. H., KULMANN-LEAL, B., KAMINSKI, (2020).** Beyond diversity loss and climate change: Impacts of Amazon deforestation on infectious diseases and public health. *Anais da Academia Brasileira de Ciências*, 92(1).
- EPSTEIN, S. (1994).** Integration of the cognitive and psychodynamic unconscious. *American Psychologist* 49, 709–724.
- EVERARD, M., JOHNSTON, P., SANTILLO, D., & STADDON, C. (2020).** The role of ecosystems in mitigation and management of Covid-19 and other zoonoses. *Environmental science & policy*, 111, 7–17.
- GALLAGHER, M. (2015).** Field recording and the sounding of spaces. *Environment and Planning D: Society and Space*, 33(3), 560–576.
- GAZZANIGA, M. S. (1985).** *The social brain*, Nueva York, Basic Books
- GILMURRAY, J. (2016).** Sounding the Alarm: An Introduction to Ecological Sound Art. *Musicological Annual*, 52(2), 71–84.
- GOODALL, J. (1986).** *The chimpanzees of Gombe: Patterns of behaviour*, Cambridge, Harvard University Press.

- GREENE, J. (2013).** *Moral tribes*, Nueva York, The Penguin Press.
- HAIDT, J. (2001).** The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment. *Psychological Review*, 108: 814–834
- HASSANIN, A., GRANDCOLAS, P., & VERON, G. (2020).** Covid–19: natural or anthropic origin?. *Mammalia*, 85(1), 1–7
- KAGAN, J. (1984).** *The nature of the child*, New York, Basic Books.
- KAHNEMAN, D. (2011).** *Thinking, Fast and Slow*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux.
- LEDUC, J. W., & BARRY, M. A. (2004).** SARS, the first pandemic of the 21st century. *Emerging Infectious Diseases*, 10(11), e26.
- MACFARLANE, D., & ROCHA, R. (2020).** Guidelines for communicating about bats to prevent persecution in the time of COVID–19. *Biological Conservation*, 108650.
- MCDERMOTT, A. (2019).** Science and Culture: Artists and scientists come together to explore the meaning of natural sound. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 116(26), 12580–12583.
- MIZUMOTO, K., KAGAYA, K., & CHOWELL, G. (2020).** Effect of the Wet Market on the coronavirus disease (COVID–19) transmission dynamics in China, 2019–2020. *International Journal of Infectious Diseases*.
- MONACCHI, D. (2016).** A Philosophy of Eco–acoustics in the Interdisciplinary Project Fragments of Extinction, F. Bianchi, V. J. Manzo, ed.: *Environmental Sound Artists*, Oxford University Press, pp. 158–167.
- (2017). The sonic heritage of ecosystems. Towards a formulation. *SOIMA 2015: Unlocking Sound and Image Heritage*, 83–89 (12). DOI: 10.18146/soima2015
- NORMAN, K. (2010).** Conkers (listening out for organised experience). *Organised Sound*, 15(2), 116–124.
- NORTON, R. C. B. G., FABER, M., & RAPPORT, D. (1992).** *Ecosystem health: new goals for environmental management*, Washington, Island Press.
- O'CALLAGHAN–GORDO, C., & ANTÓ, J. M. (2020).** COVID–19: The disease of the anthropocene. *Environmental research*.
- RAPPORT, D. J. (2007).** Sustainability science: an ecohealth perspective. *Sustainability Science*, 2(1), 77–84.
- RAPPORT, D. J., COSTANZA, R., & MCMICHAEL, A. J. (1998).** Assessing ecosystem health. *Trends in ecology & evolution*, 13(10), 397–402.
- ROLSTON, H. (1991).** Environmental ethics: values in and duties to the natural world. *Environmental Ethics: Anthologies and Journal Articles–Rolston (Holmes) Collection*.
- SCHAEFFER, J–M (2009).** *El fin de la excepción humana*, Barcelona, Marbot.
- SCHWABE, C.W. (1984).** *Veterinary Medicine and Human Health*, Baltimore, Williams & Wilkins.
- SINGER, P. (2009).** *Salvar una vida. Cómo terminar con la pobreza*, Buenos Aires, Katz Editores.
- SLOVIC, P. (2010).** If I look at the mass I will never act: Psychic numbing and genocide, ROESER, S.: *Emotions and risky technologies*, Dordrecht, Springer, pp. 37–59.
- SMALL, D. A., & LOEWENSTEIN, G. (2003).** Helping a victim or helping the victim: Altruism and identifiability. *Journal of Risk and uncertainty*, 26(1), 5–16.
- SUÁREZ–RUIZ, E.J. & GONZÁLEZ–GALLI, L. (2021).** Puntos de encuentro entre pensamiento crítico y metacognición para repensar la enseñanza de ética. *Sophia, colección de Filosofía de la Educación*, 30, pp. 181–202.

- TILLMAN, J.J. (2016).** *An Integrative Model of Moral Deliberation*, Londres, Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-49022-3_4
- TRILLA, A. (2020).** One world, one health: The novel coronavirus COVID-19 epidemic. *Medicina Clinica*, 154(5), 175.
- WILSON, J. Q. (1993).** *The moral sense*, Nueva York, Free Press.
- ZINSSTAG, J. (2012).** Convergence of Ecohealth and One Health. *EcoHealth* 9, 371–373. <https://doi.org/10.1007/s10393-013-0812-z>
- ZINSSTAG, J., SCHELLING, E., WALTNER-TOEWS, D., & TANNER, M. (2011).** From *one medicine to one health* and systemic approaches to health and well-being. *Preventive veterinary medicine*, 101(3–4), 148–156.
- ZINSSTAG, J., SCHELLING, E., WYSS, K., & MAHAMAT, M. B. (2005).** Potential of cooperation between human and animal health to strengthen health systems. *The Lancet*, 366(9503), 2142–2145.

Figuras de la auralidad urbana en cuarentena: el respirador artificial, la tribuna parlante y la casa hiperaural

Pablo Elinbaum

Centro de Estudios Urbanos y Regionales,
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
(CEUR, CONICET)

Resumen

La arquitectura aural se refiere a las propiedades espaciales de un edificio que podemos experimentar a través de la escucha. La «auralidad urbana» es otra cosa. Es el sistema de las auralidades arquitectónicas, una meta auralidad, donde la dimensión social tiene tanto peso como la espacial. Durante la Fase I de la cuarentena por el Covid-19, la auralidad urbana se caracterizó por el sonido de las cosas y de las personas que no se pudieron «desenchufar». Durante dos meses, la ciudad se redujo a un panal y las viviendas se convirtieron en conmutadores. Durante la fase dura, constatamos que la separación purista de los ambientes acústicos *hi-fi* y *low-fi*, como si fuesen lugares estancos en el espacio y congelados en el tiempo, ya no nos sirve para explicar lo que escuchamos; no sirve para describir la auralidad urbana cuyos bordes tienden a integrar lo público y lo privado, lo doméstico y lo colectivo, lo natural y lo artificial. En línea con los aportes de Brandon LaBelle, podemos pensar estas figuras de la auralidad urbana como «territorios acústicos», entendiéndolos no solo como un problema de socialización del sonido, sino también del ambiente construido, en particular, de las infraestructuras y las tecnologías que lo hacen viable. El estudio de estas figuras aurales nos permite profundizar en el conocimiento acerca de la producción del espacio urbano contemporáneo y, en particular, con quién y cómo lo habitamos. Para dar cuenta de la auralidad urbana, este trabajo se apoya en el registro de los sonidos de la cuarentena desde el espacio de confinamiento del autor (su departamento en la ciudad de Buenos Aires), a través de la realización de tres paisajes sonoros, enfatizando dos de sus dimensiones clave: la material y la conceptual.

/ Palabras clave: Auralidad urbana - *field recording* - cuarentena - espacio urbano

Abstract

Aural architecture refers to the spatial properties of a building that we can experience through listening. The «urban aurality» is something else. It is the system of architectural auralities, a meta aurality, where the social dimension has as much weight as the spatial one. During Phase I of the quarantine by Covid-19, the urban

aurality was characterized by the sound of things and people that could not be «unplugged.» For two months, the city was reduced to a honeycomb and homes became switchboards. During the hard phase, we found that the purist separation of hi-fi and low-fi acoustic environments, as if they were places sealed in space and frozen in time, no longer helps us to explain what we hear; it does not serve to describe the urban aurality whose borders tend to integrate the public and the private, the domestic and the collective, the natural and the artificial. In line with the contributions of Brandon LaBelle, we can think of these figures of urban aurality as «acoustic territories», understanding them not only as a problem of socialization of sound, but also of the built environment, in particular, of the infrastructures and technologies that make it viable. The study of these aural figures allows us to deepen our knowledge about the production of contemporary urban space and, in particular, with whom and how we inhabit it. To account for urban aurality, this work is based on the recording of quarantine sounds from the author's confinement space (his department in the city of Buenos Aires), through the realization of three soundscapes, emphasizing two of its key dimensions: the material and the conceptual.

/ Keywords: Urban aurality - *field recording* - quarantine - urban space

Introducción

A mediados de 2020, poco después del inicio de la cuarentena suscitada por el Covid-19, un informe televisivo recogía varios testimonios acerca de los cambios en los ruidos provenientes del espacio público y del privado. Las cámaras enfocaban pajaritos en los balcones y capturaban con nitidez el rozamiento de las hojas de los árboles. A continuación, en el mismo informe se reproducía el video de una fiesta en un balcón del barrio de Colegiales en Buenos Aires donde se veía cómo los vecinos habían instalado efectos de láser y un parlante portátil con luces y rueditas. En lugar de orientarlo hacia el interior, donde estaban los invitados, enfocaron el aparato hacia el centro de la manzana. Ese sonido es más que música; está cargado de significantes que no son inmediatos y que solo se pueden entender a través de la noción de auralidad. Pero, ¿qué es auralidad? En general, este término se refiere a las propiedades físicas de un espacio que podemos experimentar a través de la escucha, por ejemplo, en el interior de un edificio. Así, podemos distinguir una sala de conciertos de otra por su particular arquitectura aural. Esta arquitectura posee, además, una dimensión social y relacional. En este sentido, podríamos definir a la «auralidad urbana» como el sistema de las auralidades arquitectónicas.

La auralidad urbana y la arquitectónica han sido abordadas desde diferentes disciplinas. Desde un enfoque puramente técnico y científico, arquitectos e

ingenieros se han preocupado por mitigar el excesivo ruido producido en las grandes urbes, definiendo estándares de volumen, medidas de separación entre actividades y coeficientes del aislamiento de los materiales de construcción (Cavanaugh *et al.*, 1999; Isbert, 1998). Desde una mirada más artística, la auralidad arquitectónica se ha enfocado en interpretar y diseñar los edificios como si fuesen gigantescos instrumentos musicales habitables (Leitner, 1974). Al margen de la mirada acotada a los espacios cerrados, a principios de los setenta, Murray Schafer convocó la atención de los músicos y del público en general a involucrarse con los problemas de la auralidad medioambiental. Movilizado por su propia frustración con el ruido urbano y tecnológico, Schafer enmarcó sus indagaciones acústicas en la tradición de los *lobbies* anti-ruido (Schafer, 1970; Thompson, 2002; Bijsterveld, 2008), un enfoque negativo que, según Truax (2012), condujo solo a legislaciones burocráticas y a la apatía pública.

La mirada humanista y artística de Schafer, y su influente estética funcionalista del diseño acústico, derivó en la creación del campo de la Ecología Acústica, de su propio foro mundial iniciado en 1993 (wfae.net), y de su propia revista, *Soundscape—The Journal of Acoustic Ecology*. Otros compositores como Barry Truax abordaron el problema de la auralidad ambiental desde las ciencias sociales y, en particular, desde el campo de la comunicación, en un intento por trascender el modelo científico del estudio de las señales acústicas, tanto como el enfoque puramente subjetivo centrado en la escucha de los paisajes sonoros (Truax, 1984). En esta misma línea, el artista y teórico Brandon LaBelle combinó la investigación de los problemas acústicos, la cultura popular y la teoría urbana, abriendo el camino para indagar en cómo las condiciones del sonido moldean la subjetividad, desplegando la experiencia auditiva, territorializada e integrada en los procesos de intercambio social, en lo que denominó «política acústica del espacio» (LaBelle, 2018). Sin embargo, la definición de los «territorios acústicos» que propone LaBelle y el énfasis casi exclusivo en las «negociaciones sociales», sobreentiende la espacialidad urbana como algo dado. Las relaciones de audición no solo informan el proceso de socialización del ruido, sino que también ofrecen pistas para entender el ambiente construido, las infraestructuras urbanas y los sistemas tecnológicos que la hacen viable.

Los problemas que plantea la auralidad, van más allá de la contaminación acústica o de la historia del paisaje sonoro de la modernidad (Thompson, 2002), motivando dos interrogantes: cómo el proceso de urbanización influye en la auralidad urbana —entendida como la auralidad ampliada en espacio¹,

1 En el marco de este trabajo, definiremos «auralidad urbana» como el sistema de las auralidades arquitectónicas junto con la auralidad producida por todas las infraestructuras y servicios. Asimismo, la auralidad urbana está atada al dinamismo de los procesos de

más allá de los edificios— y cómo, al mismo tiempo, la escucha plantea formas innovadoras de interpretar ese proceso, conceptualizarlo (producir una teoría sobre la ciudad) y, eventualmente, intervenir en él. Dicho de otro modo, existe una relación dinámica entre escucha, espacio aural y procesos de urbanización; relación que es al mismo tiempo una referencia material, histórica, experiencial y operativa. En este sentido, la ciudad se presenta como un archivo de eventos sónicos, un gran instrumento que se construye en el tiempo como si fuese una gran obra de arte colectiva que muestra la importancia de las lecturas, las interpretaciones y las descripciones de la auralidad de los lugares.

El objetivo de este trabajo apunta a indagar en este tipo auralidad considerándola como un medio fértil para describir el hábitat moderno, dando cuenta de los espacios que habitamos, cómo los habitamos, cómo se producen y reproducen. Este objetivo se apoya, a su vez, en otros dos más específicos. El primero se enfoca en la escucha de la auralidad urbana durante la cuarentena para indagar en los sonidos que permanecen, los que estaban enmascarados y los sonidos nuevos. El segundo objetivo apunta a analizar la relación entre la espacialidad y la auralidad urbana, entendiendo a esta última no solo como un medio descriptivo, sino también como una vía de conceptualización para evidenciar sus aspectos significantes —no-cocleares, tal como los define Kim-Cohen (2009)—; sonidos portadores de conceptos y referencias que no surgen de la materialidad del sonido en sí, sino de su carácter intertextual y dialéctico, tal como se argumentó más arriba.

A modo de hipótesis, en este capítulo se pretende argumentar que la escucha de la auralidad urbana durante la cuarentena no solo ha sido una oportunidad para describir nuestro hábitat moderno, más allá de las mediciones «admisibles» y las oportunidades de «socialización», sino que, además, esa escucha mostró las particularidades de las estructuras espaciales y los modos de intervenir del Estado. Por un lado, se trata de formas y acciones que son específicas de un contexto periférico como el argentino y, por otro, se trata de formas dialécticas. Esto se refiere a una relación temporal entre los sonidos que se agregan y los que se silencian, y a una relación espacial entre los sonidos que faltan y los que sobran, no porque desaparezcan, sino porque están en otro lado, o faltan en otro lado. De este modo, se intentará argumentar que todos los territorios acústicos están entrelazados, son dinámicos y complementarios en el espacio y en el tiempo. Por eso podemos decir que no existen ambientes acústicos puramente *hi-fi* o *low-fi*, como si estuviesen aislados y congelados, sino que

urbanización y, por lo tanto, también involucra a los espacios ya consolidados como los de las ciudades y de los espacios de ocupación difusa o incipiente, como los espacios rurales o en proceso de antropización.

ambos son parte de un ciclo de sustitución y solapamiento que acompaña el proceso de la urbanización y modernización capitalista de alcance planetario (Lefebvre, 2014; Brenner, 2015).

Metodología

Este trabajo se enfoca en el estudio de la auralidad urbana de una metrópolis latinoamericana y pampeana como Buenos Aires, durante la Fase 1 de la cuarentena suscitada por el Covid-19. A partir de una aproximación cualitativa y constructivista, el análisis se enfoca en la descripción e interpretación crítica de su materialidad sonora, para cuestionar nuestro acercamiento a la idea de ciudad, el sentido que tiene vivir en un lugar concreto y la relación que tenemos con él (Pisano, 2010). Antes de definir la unidad de análisis, cabe mencionar que, si bien los territorios acústicos son una condición inherente a la espacialidad urbana, el sonido no tiene bordes definidos, aunque esté situado en un lugar específico. En ese sentido, la unidad de análisis de este trabajo queda definida por un punto particular de escucha que, en este caso, se refiere al espacio de confinamiento del autor, su departamento en el barrio de Belgrano² convertido en un panóptico donde se entrecruzan diferentes territorios acústicos.

Siguiendo las categorías de Blesser y Salter (2009), además del lugar de la escucha, la unidad de análisis está caracterizada por tres elementos propios de la auralidad arquitectónica. El primero se refiere al tamaño y a la forma de la «arena acústica» dentro de la cual las personas están conectadas auditivamente con otras personas y sucesos. El segundo elemento es el «horizonte acústico» que constituye el borde de la arena, conformado por un frente cambiante en su forma y en su materialidad, la «textura reverberante», definida por ambos autores como «espacialidad estética». Dicho esto, queda claro que el estudio de la auralidad urbana demanda la consideración simultánea de diferentes niveles de análisis, arenas y horizontes. A los fines empíricos de este trabajo, se definieron tres escalas conceptualizadas a partir de tres arquetipos espaciales (ver Imagen 1): la plaza (escala barrial), la tribuna (escala de la manzana), y el palco (escala de la vivienda).

2 El barrio de Belgrano es uno de los cuarenta y ocho que integran la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y uno de los centros comerciales más importantes de la ciudad. Fue pueblo, ciudad, capital federal (por un breve período) y luego barrio, al ser absorbido legalmente por la Municipalidad de Buenos Aires. Belgrano se caracteriza por ser un barrio de clase media y alta, por su idiosincrasia conservadora y por el promedio etario de su población que ronda la tercera edad. Asimismo, se distingue por su paisaje de torres aisladas y una densidad que supera los 15.000 habitantes/km², siendo la más alta de la ciudad.

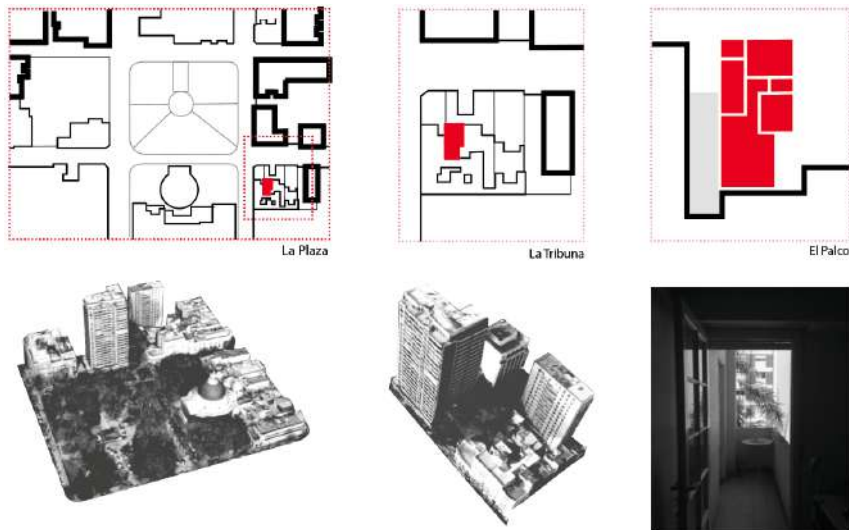


Imagen 1. Escalas y arquetipos espaciales considerados para estudiar la auralidad urbana: la plaza (escala barrial), la tribuna (escala de la manzana), y el palco (escala de la vivienda). Fuente: Elaboración propia.

La descripción de la auralidad urbana se apoya en una serie de «objetos sonoros» grabados y editados por el autor desde su departamento. Cabe aclarar de entrada que el registro de esta evidencia no fue sistematizado, ya que las grabaciones fueron realizadas de forma compulsiva e intuitiva antes de conocer el objetivo de este trabajo. Siguiendo un enfoque etnográfico autorreflexivo (Drever, 2002), más que una reconstrucción de la auralidad urbana con un fin documental, esta investigación se apoya en la metodología de los paisajes sonoros como práctica de representación y mapeo de la realidad (Truax, 2002). En este sentido, en el marco de este capítulo, se diferenciarán las nociones polisémicas de «auralidad» y «paisaje sonoro», entendiendo a la primera como una cualidad socialmente construida de los espacios y a la segunda como su registro —a través de la experiencia de la grabación de campo— que permite interpretarlos, modificarlos o conservarlos,³ dejando de lado las nociones más taxonómicas como las que planteaba Schafer (1977).

Asimismo, se proponen dos dimensiones de trabajo. Por un lado, se indagará en los aspectos materiales del sonido, incluyendo la consideración de sus relaciones morfológicas y sus fuentes. Por otro lado, el análisis se enfocará en

³ Esta definición, en gran parte, se alinea con la noción de «paisaje sonoro electroacústico» de Manuel Rocha-Iturbide (2009).

la dimensión conceptual, referida al cuestionamiento crítico de las interpretaciones más convencionales que suelen poner el énfasis en la «musicalidad» de las formas y en la «sensualidad» de las materialidades de los sonidos (Kim-Cohen, 2009).

Este trabajo tiene cuatro partes; después de la introducción, se discutirán algunas nociones clave en relación con la auralidad urbana. En el tercer apartado se describen tres episodios de la cuarentena, interpretándolos como paisajes sonoros, para concluir con una serie de reflexiones, abriendo la discusión para futuras investigaciones.

Auralidad urbana. Sonidos, espacios, territorios e infraestructuras

Tal como lo define Brandon LaBelle (2014), el sonido es el modelo más oportuno para pensar y experimentar la condición contemporánea de la espacialidad urbana. La promiscuidad que produce entre lo público y lo privado permite posicionar la escucha como un panóptico atravesado por el flujo de varios territorios acústicos. La simultaneidad del sonido es una dimensión inherente de la espacialidad urbana que permite expandir los estudios sonoros y urbanos para indagar en cómo el sonido condiciona y delimita las subjetividades, movilizandando la negociación social, según lo que LaBelle (2014) denomina «acústica política del espacio». Otra dimensión inherente de la auralidad urbana es la intermediación tecnológica que también contribuye a formatear las subjetividades. La dinámica de la escucha propia de la vida moderna funciona como un conmutador entre los lugares y los sonidos de los teléfonos, los radios, los televisores y la omnipresente Internet (Connor, 2000). Los «territorios acústicos» tienen como fin indagar en cómo la subjetividad y los hábitos socio-culturales modernos se incorporan en las geografías de la escucha a través de las diferentes estructuras espaciales subterráneas, domésticas, públicas, comunales, etc. Dicho de otro modo, los territorios acústicos permiten indagar en cómo el sonido se manifiesta en la forma de las prácticas sociales, dando cuenta de los modos específicos de producción del espacio (LaBelle, *op cit.*).

Asimismo, los territorios acústicos evidencian cómo el espacio se desintegra y al mismo tiempo se reconfigura con la performatividad del sonido (Connor, *op. cit.*). Jean-François Augoyard (2005) se refiere al «efecto de ubicuidad» del sonido para enfatizar la dificultad y la imposibilidad de localizar su fuente. De este modo, el espacio acústico moviliza un proceso de territorialización sofisticado que es específico y múltiple, al mismo tiempo. Flujos y ritmos, vibraciones y ecos conforman un discurso sonoro efervescente, energético e inclusivo que

demanda un entendimiento relacional (LaBelle, 2006). Además del espacio, el sonido une cuerpos. Fuerza a tomar posición a partir de posturas bucólicas o antagonistas, creando momentos dialécticos, dinámicos y complementarios, que vinculan el presente y el pasado, lo cercano y lo distante, lo real y lo virtual. La materia sónica opera como una epistemología instantánea que abre nuevas formas de entender el mundo (Pisano, 2017).

El espacio doméstico es un caso oportuno para indagar en cómo nos posicionamos en el mundo que nos rodea y cómo, al mismo tiempo, escuchamos el mundo que nos rodea. Lo doméstico suele asociarse con el lugar del confort y del relajamiento, la seguridad y estabilidad propia de la organización patriarcal y burguesa, el lugar concebido para cultivar la privacidad y la moralidad social, la ciudadanía, la propiedad y la aceptación social. Desde el punto de vista acústico, el espacio doméstico se ha considerado como el lugar de la vida familiar ritualizada, vinculado a la claridad sonora, donde «orden» equivale a «quietud»: una burbuja acústica fundamental para la reproducción y el control social (Rice, 2007). Sin embargo, los ruidos amenazantes no solo se producen en el exterior, sino que también provienen del interior de los hogares. A lo largo del siglo xx, el hábitat doméstico modernista se fue intensificando con la introducción de los entretenimientos eléctricos que cada vez se hicieron más asequibles, como el gramófono, la radio y la televisión que definieron su propia cultura sónica (LaBelle, *op. cit.*).

La intensificación sonora del hábitat modernista convirtió al silencio en un paliativo; un anhelo que encontró forma en el suburbio de la clase media, concebido como un refugio para rescatar los valores de la familia con respecto al caos de las grandes metrópolis. Además de restablecer lo doméstico como centro psíquico, la opción por el suburbio sirvió además para cuestionar y problematizar la vida comunitaria y la experiencia intensa de la diferencia (LaBelle, *op. cit.*). En contraste, como señala LaBelle siguiendo el trabajo de Richard Sennet (1971), el desorden puede tener valores productivos y positivos en la medida que la imposición de las diferencias sociales podría garantizar un contacto fructífero en el proceso de continua formación y modelización de las relaciones. El ruido, en tanto desviación sonora, ofrece la oportunidad de conocer al otro, afrontando un instante productivo de intercambio en la construcción de la vida comunitaria. Siguiendo el razonamiento de Levinás (1969), LaBelle propone mover el foco del problema, pasando de lo moral a lo ético, explicitando que la constitución de los sujetos siempre se da en relación con el encuentro con un otro. Confrontar al otro es también ser llamado a una responsabilidad de la que uno no puede apartarse. Al mismo tiempo, es la posibilidad de encontrar puntos en común, superar cualquier forma de totalidad (o totalitarismo), poniendo en marcha un proyecto compartido. Se

podría decir que el ruido nos hace realmente visibles. Desde esta perspectiva, LaBelle enfatiza la importancia de vincular el silencio y el ruido a través de la materialidad plana de la vida social, la epistemología de la auralidad urbana y el terreno de las prácticas acústicas.

Cuando hacemos alusión a estas prácticas, nos referimos tácitamente a los procesos de institucionalización estatal. Como señalaba Althusser (2008), el aparato ideológico del Estado siempre está incorporado en la construcción psíquica de los sujetos y sus prácticas: el individuo es interpelado como un sujeto (libre) con el fin de que él mismo se someta (libremente) a los mandamientos del Sujeto (Dios, la Ley, el Estado). En este sentido, el silencio como norma parece esculpir lo social con una moral intrínseca que pretende asociar el espacio urbano con la promesa del «estar juntos». Aunque, en realidad, las normas del silencio previenen la interrelación social, evidenciando el carácter coercitivo que regula las ciudades modernas. Normas que, si bien suelen funcionar en los suburbios, en las áreas centrales se vuelven contradictorias con las densidades lucrativas de la especulación inmobiliaria. Es en estos lugares más consolidados donde las normas de corrección en el comportamiento social se tensionan al límite con las condiciones de vida en los espacios domésticos cada vez más hacinados y compactos.

La condición estructural de la materialidad y la forma de las ciudades modernas obliga, sin embargo, a matizar la potencia del sonido como herramienta de socialización. La mirada puesta casi exclusivamente en los ruidos producidos por el otro, tal como los estudia LaBelle, soslaya la auralidad inherente de nuestro medioambiente artificial conformado —y dependiente— de las infraestructuras urbanas. Estas se refieren al entramado de sistemas tecnológicos, tales como las redes de energía y sus periféricos (plantas transformadoras, tomas, interruptores, etc.), todos los electrodomésticos y los artefactos que hacen viable el funcionamiento de los edificios (ascensores, alarmas, equipos de aire acondicionado, extractores, bombas de agua, etc.). Además de los ruidos específicos de cada uno de estos artefactos, un factor importante que influye en su sonoridad es el grado de mantenimiento y la previsión de espacios técnicos en los edificios para acomodarlos y adecuarlos los cambios tecnológicos.

Ser «moderno» implica habitar en y a través de estas infraestructuras urbanas. Sin embargo, los análisis empíricos del ambiente urbano suelen omitir las tensiones profundas en torno a lo que Latour llamó «hábitat modernista», refiriéndose al contrato social que separa la naturaleza, la sociedad y la tecnología como si fueran ontológicamente independientes entre sí (Latour, 1999). Nuestro entorno tecnológico nos obliga a acercarnos a la naturaleza como mercancía (objeto de emociones románticas y sensibilidades estéticas) o bien como recurso, combustible o «materia prima», construyendo «otra»

naturaleza para la sociedad y la tecnología. En conjunto, todos los sonidos de nuestro entorno tecnológico conforman un ambiente artificial, constituyendo nuestra experiencia de la «naturaleza», mediada, filtrada y diferida. Como sugiere Edwards (2003), el entendimiento de estos vínculos demanda la deconstrucción de las ideologías modernistas aún dominantes en los estudios urbanos y sonoros.

Dos meses de escucha en cuarentena, tres paisajes sonoros⁴

El respirador artificial

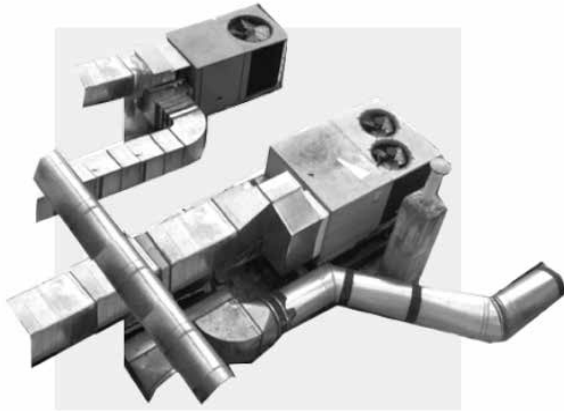
Chirridos, pulsos continuos e intermitentes, frecuencias medias, más o menos *drone*, más o menos *glitch*, en general, ruidos comunes que se cuelan en todas las grabaciones de campo realizadas en contextos urbanos densos. Estos fueron los sonidos de las máquinas que permanecieron encendidas durante la Fase 1 de la cuarentena. Condensadores de aire acondicionado, extractores, todos los electrodomésticos siguieron sonando desde cada espacio privado. El ensamblaje de las infraestructuras eléctricas y sus periféricos se fundió en la reverberación 100% mojada del palier. Su carácter omnipresente y naturalizado reforzó la auralidad de la burbuja artificial de cada vivienda urbana.

Los sonidos provenientes de la calle, en cambio, fueron menos tranquilizadores. Los primeros días de la Fase 1 ofrecieron un paisaje sonoro apocalíptico, un silencio pesado como si el tiempo se hubiese frenado un domingo a las siete de la mañana. Si bien muchos sonidos desaparecieron (como en el famoso video de Murray Schafer),⁵ en la espacialidad aural del barrio de Belgrano, carente de marcas distintivas, emergieron nuevas figuras sónicas. La que más sobresalió fue la del batimento de engranajes, frenos y cadenas, junto con el zumbido amplificado del movimiento de las bicicletas de los cadetes de las *apps*. «Reconocidos» como trabajadores esenciales, durante dos meses fueron los dueños de la calle. También aparecieron figuras sonoras que estaban enmascaradas o que pasaban desapercibidas. Por ejemplo, la campana de la puerta de entrada se convirtió en un nexo sonoro entre el espacio sano y el espacio enfermo. Reaparecieron también los ruidos de las máquinas que, si bien ya estaban desde antes, a partir de ese momento fue posible distinguir no solo su particular timbre, sino también las cadencias y fricciones mecánicas que dan

4 Los paisajes sonoros que se describen en este trabajo se pueden reproducir en: <https://soundcloud.com/pablo-elinbaum/sets/figuras-de-la-auralidad-urbana-en-cuarentena>

5 https://www.youtube.com/watch?v=5q1rpNNnCUc&ab_channel=DanielBianchi

Imagen 2. Equipo de aire acondicionado y extractores agregados a una casona de 1930 donde actualmente funciona una cadena de hamburgueserías. Nunca se apaga. Fuente: el autor



cuenta de su nivel de deterioro, su falta de mantenimiento, su inadecuación a los espacios técnicos de los edificios, en definitiva, su anacronismo tecnológico.

La experiencia de la escucha durante la cuarentena puso en evidencia cómo las infraestructuras urbanas expanden las capacidades de las personas; permiten controlar el clima, trasladarse más rápido, comunicarse a mayor distancia. El ruido de las máquinas del hábitat doméstico da cuenta de la amplificación de la fuerza del cuerpo humano. Sin embargo, la auralidad del entorno urbano artificial no es solo un amplificador, sino también un filtro que media entre las personas y el ambiente. Se trata de una relación tan naturalizada que a veces se olvida que muchas infraestructuras modernas también dependen, en gran parte, de los recursos naturales. ¿Cómo llega la electricidad a los hogares? ¿Dónde se produce esa energía? ¿Quiénes continúan echando carbón a la máquina mientras otros permanecen confinados? ¿Y antes? ¿Y después?

La tribuna parlante

Ladridos, gorjeos de palomas, chillidos de las águilas mercenarias, trinos de cotorras y de pajaritos negros, diálogos telefónicos y discusiones familiares son casi todos los sonidos de la escueta fauna urbana que habita el barrio de Belgrano. El parate general de la cuarentena ha sido una oportunidad para reflexionar acerca de la particular imbricación entre el sonido de los seres vivos y el del entorno artificial. Perplejos, los habitantes de las ciudades, no solo se reconocieron habitando huecos en gigantescos panales de hormigón, sino que también escrutaron los sonidos que, a través de la comunicación, intensifican y atan la auralidad de lo público y lo privado (ver imagen 3). En este sentido, la ciudad, que siempre fue el teatro de la vida social, tras la clausura del espa-

cio público, se redujo a pura tribuna: cada vivienda un palco, un público sin escenario, una obra sin actores que puede describirse en cuatro movimientos.

Primer acto: aplauso orquestado a los médicos que tratan de mitigar los primeros contagios del Covid-19. El público está eufórico. El rito de agradecimiento se repite diariamente hasta finales de mayo de 2020, puntualmente a las 21:00 hs.

Segundo acto: La misa de la iglesia La Redonda se transmite por *streaming* diario a las 19:00 hs. La auralidad de la famosa cúpula se reemplaza por la de una oficina que hace las veces de estudio *ad hoc*. El sermón del cura y las famosas canciones de iglesia (y sus estribillos *loopeados* hasta el infinito) se escuchan desde el departamento del vecino de abajo. El sonido sube por el desagüe de hierro, por la cañería de los radiadores, por la losa y los muros cuyas sutiles reverberaciones convierten al dormitorio del autor en un santuario. Es una experiencia sublime.

Tercer acto: Sublimes son también los continuos cacerolazos. Durante la cuarentena, muchos de los vecinos de Belgrano comprenden que además de ser público pueden ser orquesta. La situación de confinamiento y encierro se convierte en potencia, como en una manifestación masiva cuando se crea un nuevo sujeto descontrolado, tan bien definido por Elias Canetti (1960). Así, en cada ejercicio percusivo, los vecinos exploran la capacidad amplificadora del centro de manzana para ensayar un mensaje colectivo que trasciende claramente el de la ideología reaccionaria y el de la corrección política para convertirse en un anhelo de supervivencia y en un arrebato por devolver toda la violencia acumulada y reprimida. Nuevamente, el escenario está vacío.

Cuarto y último acto: los vecinos se pelean por el volumen de la música. A los quince días de la cuarentena, todavía en ese limbo entre vacaciones y estado de sitio, una familia decide hacer asados en su terraza, compulsivamente, todos los días, como si estuviesen veraneando. Acompañan el ritual escuchando música pop a un volumen moderado que, por la reverberación de todas las fachadas del centro de manzana, llega amplificado a todos los departamentos. Un mediodía, la familia en cuestión razona que, si ya están ebrios, por qué no van a trasladar el potente equipo de música del living a la terraza. Es ahí cuando deciden ocupar el escenario y comunicarse con el público que los insulta desde sus palcos.⁶

6 Transcribo dos o tres frases memorables. A: —¡forro, bajá el volumen!—. B: —Eh, mala onda, isí ponemos buena música!— (en ese instante sonaba: «I still haven't found what I'm looking for», el cover de U2 en versión gospel-soul). A: ¡escuchalo en tu casa, forro! Inmediatamente, B pone el CD *Kick* de Inxs y sube el volumen que faltaba para llegar al máximo.



Imagen 3. La tribuna y el palco. Fuente: el autor

Escenas como las descritas más arriba, de intimidades superpuestas y hacimiento naturalizado e instrumentalizado, donde los protagonistas son el público y donde las expresiones sonoras de la sociedad moderna nos hablan de una cultura del escepticismo y la desesperación, cabe preguntarse cómo es que tantas personas llegan a vivir tan cerca y si esa cercanía es agencia o estructura.

La vivienda hiper-aural

Las voces de familiares, amigos, colegas, profesores y alumnos, pero también de curas, *personal trainers*, psicoanalistas y otros asesores, junto con los sonidos de fondo de sus respectivos ambientes amplificadas, filtrados, estirados y entrecortados, de pronto, concurren todos en la auralidad doméstica. Emitidos a través de la señal débil e intermitente de Internet, se reproducen a través sus diversos periféricos: auriculares o parlantes de computadoras, celulares y tablets. La cuarentena forzó a que las prácticas telemáticas ocasionales se conviertan en un canal determinante y determinista. De este modo, los sonidos de las discusiones laborales y los diálogos en las correcciones del aula comenzaron a meterse en los hogares. Al mismo tiempo, como en una obra de Max Neuhaus, los ruidos de la vida íntima fueron absorbidos en el espacio



Imagen 4. La vivienda hiper-aural. Fuente: elaboración propia.

virtual, alimentando el *feedback* generativo de la reverberación enredada de todas las domesticidades.

Si bien las plataformas de reuniones online han logrado filtrar gran parte de esta información sonora residual, muchos de esos ruidos aún se cuelan por los micrófonos. A través de la suma de todas las auralidades domésticas, el entorno artificial omnipresente de las personas se volvió corpóreo, pero con una nueva fisonomía. Por un lado, se materializó en los dispositivos de las redes telemáticas (los *módems*, cámaras, micrófonos, el cableado telefónico, etc.) y, por otro, apareció culturalizado en el monitor mediante la interfaz genérica de la grilla de ventanitas de *Zoom*, *Meet*, *Jitsi*, entre otras plataformas (ver imagen 4). En pocos meses, las redes de telecomunicación intensificaron el vínculo entre la sociedad y la tecnología, reconfigurando la auralidad doméstica para dar lugar a una hiper-auralidad.

Las plataformas de servicios online jugaron un papel fundamental en todo este proceso, ya que pudieron adecuarse a la situación de la pandemia antes que el Estado. Cabe en este punto, abrir un paréntesis para señalar que lo que caracteriza a estas plataformas, más allá de sus múltiples formatos, es que se desarrollan en un espacio desregulado. Facilitan la accesibilidad a bienes y servicios, pero, sobre todo, aumentan la tendencia a la flexibilización laboral.

Cabe señalar que esta desregulación no es del todo ajena al Estado, cuya no-intervención es una forma de institucionalizar estas relaciones laborales y de producción cada vez más precarizadas. En este sentido, los sonidos, las voces y demandas que el teletrabajo introduce en el espacio doméstico constituyen la nueva cara del soporte tecno-cultural-natural de la modernidad, en sintonía con el proceso de urbanización e integración territorial de alcance planetario ya descrito por Henri Lefebvre, a mediados de los setenta del siglo pasado.

Discusión y reflexiones finales

La auralidad urbana en cuarentena estuvo conformada por la reverberación sonora de las cosas y de las personas que no se pudieron desenchufar. Durante dos meses, la ciudad se redujo a un panal y las viviendas se convirtieron de forma acelerada en conmutadores donde concurrieron los sonidos de todas las actividades cotidianas. El sistema de las auralidades se vio entrelazado no solo en el espacio urbano, sino también en el espacio virtual. Queda claro que la separación purista de los ambientes acústicos *hi-fi* y *low-fi*, naturales y artificiales, como si fuesen lugares estancos y congelados, ya no sirve para describir la auralidad urbana cuyos bordes territoriales tienden a la integración planetaria. Se trata, en cambio, de pensar en auralidades dialécticas, complementarias y dinámicas en el espacio y en el tiempo.

Las dificultades para ubicar las fuentes de los ruidos urbanos obligan a considerar su definición con más detenimiento, ya que, como vimos, es imposible separar sus aspectos materiales de los conceptuales. Partiendo del enfoque propio de las ciencias sociales y del campo de la comunicación, siguiendo en particular los aportes de Truax y LaBelle, en este trabajo se intentó indagar en la definición de los «territorios acústicos» entendiéndolos no solo como un problema de socialización del sonido, sino también del ambiente construido, en particular, de las infraestructuras y los sistemas tecnológicos que lo hacen viable.

La indagación en la auralidad de las infraestructuras urbanas permitió profundizar en el conocimiento acerca de la producción del espacio contemporáneo en una metrópolis pampeana como Buenos Aires. La escucha se desarrolló en un enclave del barrio de Belgrano, considerando para su análisis la delimitación de «horizontes» y «arenas» acústicas en las que concurren tres escalas aurales: la del barrio, la de la manzana y la de la vivienda. Asimismo, para describir la auralidad urbana se realizaron tres paisajes sonoros considerando dos de sus dimensiones clave, la material y la conceptual.

El primer paisaje se enfocó en la escucha de las máquinas y personas que permanecieron activas durante la Fase 1 de la cuarentena y que suelen estar enmascaradas por la auralidad «normal». Nos referimos, por un lado, a los sonidos omnipresentes y tranquilizadores de los artefactos que sustentan los espacios domésticos modernistas y, por otro, al sonido de las personas que no se pudieron confinar, ya sea porque tuvieron que seguir trabajando o porque carecen de vivienda. El sonido de la fuerza motriz humana y eléctrica también dejó en primer plano la singular modernidad de una capital periférica como Buenos Aires, su anacronismo tecnológico y el desencaje entre la velocidad del cambio en los edificios y las innovaciones en las redes de servicios, y viceversa. Así, quedó en evidencia que la auralidad del entorno artificial porteño no es solo un amplificador, sino también un filtro que «media» entre el cuerpo humano y las fuerzas naturales. El sonido coral de las máquinas que permanecen encendidas es el ruido del respirador artificial del cual depende el funcionamiento de nuestro hábitat y, al mismo tiempo, es el ruido de la combustión que mantiene el motor encendido. El ruido de la máquina llena el espacio doméstico, pero ni el humo y ni el carbonero se ven, están en otro lado y, quizás, en otro tiempo.

El segundo paisaje sonoro se enfocó en la escucha de la minúscula fauna urbana «en y desde» su entorno compartido. El extirpamiento del espacio público redujo la ciudad a una tribuna y cada vivienda a un palco. Desde este escenario vacío, el público se convirtió en orquesta. Los aplausos de homenaje al personal médico y los cacerolazos de protesta contra el gobierno fueron obras desesperadas, violentas y, al mismo tiempo, sublimes, gracias a la extraordinaria reverberación y amplificación que producen las torres en Belgrano. Esta auralidad urbana también permitió que el sonido del *streaming* de misas, clases de yoga y reuniones de trabajo se difunda por la materialidad concreta de los muros y losas. Esta particular auralidad de un barrio extremadamente denso también produce que, cuando algunos vecinos ocupan el escenario con sus parlantes portátiles, el sonido que producen desde el espacio doméstico tenga un alcance exponencial. La misma acústica permite que, sin esforzar mucho la voz, un insulto se pueda escuchar con claridad a más de cien metros de distancia. El registro de la fauna urbana en cuarentena da cuenta de cómo los territorios acústicos no son solo expresión de la agencia, sino también de la estructura. Más que la representación de una arena socio-política, o de un espacio para el diálogo, como argumenta LaBelle, la ciudad evidencia una auralidad dinámica, contingente y residual, modelada por el sustrato de infraestructuras y edificios imbricados, y por las normas urbanas que acompañan la especulación inmobiliaria y la tendencia a construir hábitats cada vez más compactos y densos, «energéticamente eficientes» como suele

decirse, innovando en los modos de apilar y reducir las viviendas en nombre de la sostenibilidad.

En un contexto urbano como el de Buenos Aires, tendiente al hacinamiento, la pandemia determinó que las prácticas esporádicas de teleconferencia se conviertan un tipo de intermediación que ya no solo constituye el medioambiente sino también el entorno social. Hoy, más que nunca, pertenecer a la sociedad o a su cultura significa «tener fluidez» en las redes telemáticas, saber usarlas y estar conectado. Como sugiere Misa (1988), «las redes son al mismo tiempo un lenguaje, un modo de comunicación, un saber–hacer pragmático y un estilo de vida». Sin embargo, pese a la penetración de los sonidos del teletrabajo precarizado en la cotidianeidad cada vez más virtualizada de las personas, como señalaba Latour (*op. cit.*), el sentido común crea una «caja negra» que permite la separación retórica entre sociedad y tecnología. En definitiva, esta nueva auralidad virtual está conformada por prácticamente todas las actividades de la vida cotidiana que concurren en el espacio doméstico, utilizándolo, al mismo tiempo, como un nodo polivalente, receptor y emisor –la vivienda hiperaural–, enmarcado en el proceso de reestructuración de la anatomía de las redes telemáticas, junto con la creciente virtualización y clausura de los espacios públicos, cómo una tendencia previa a la pandemia.

En definitiva, lo que está en juego es cómo la auralidad urbana modela a las personas como sujetos, es decir, cómo la agencia sónica depende no solo de la interpelación social sino también de las estructuras e infraestructuras urbanas y arquitectónicas acumuladas y superpuesta a lo largo de los siglos. En este sentido, la normalización del ruido tanto como el exilio en el suburbio se convierten en opciones simplistas. La auralidad urbana tiene que ser entendida no solo por su materialidad (volumen, densidad, claridad, etc.), sino en el marco de una política acústica y, sobre todo, de una epistemología relacional del sonido. Se trata de una interpretación dialéctica que implica ubicar la fuente no solo en el «otro», sino también en otras escalas espaciales y temporales, en horizontes y arenas acústicas históricas dinámicas y complementarias.

Referencias bibliográficas

Althusser, L. (2008). *On Ideology*. London: Verso

Augoyard, J., & Torgue, H. (2005). *Sonic experience: a guide to everyday sounds*. Québec: McGill–Queen’s University Press.

Bijsterveld, K. (2008). *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Blesser, B., & Salter, L. (2009).** *Aural Architecture: The Invisible Experience of Space.* OASE Journal for Architecture, (78), 50–63.
- Brenner, N. (2015).** Towards a new epistemology of the urban? City Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, *Action*, 19(2–3).
- Canetti, E. (2018) [1960].** *Masa y poder* (Vol. 1). Tipografía Bermúdez.
- Cavanaugh, W., Wilkes, J., & Jaffe, J. (1999).** Architectural acoustics: principles and practice.
- Connor, S. (2000).** *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism.* Oxford: Oxford University Press, pp. 9–10.
- Drever, J. (2002).** Soundscape Composition: The Convergence of Ethnography and Acousmatic Music. *Organised Sound* 7(1): 21–7.
- Edwards, P. N. (2003).** Infrastructure and Modernity: Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems. In P. Brey, A. Rip, & A. Feenberg (Eds.), *Modernity and Technology* (pp. 185–226). Cambridge, MA: MIT
- Isbert, A. (1998).** *Diseño acústico de espacios arquitectónicos* (Vol. 4). Univ. Politèc. de Catalunya.
- Kim-Cohen, S. (2009).** *In the blink of an ear.* Toward a Non-Cochlear Sonic Art.
- Koolhaas, R. (2002).** *Junkspace*, October, Vol.100, Obsolescence, MIT Press
- Latour, B. (1999).** *Pandora's hope: essays on the reality of science studies* (Vol. 37).
- LaBelle, B. (2006).** Introduction: Auditory Relations. *Background Noise: Perspectives on Sound Art.*
- (2014). *Acoustic Territories. Sound culture and everyday life.* New York: Continuum.
- (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance.* London: Goldsmiths Press.
- Leitner, B. (1974).** Sound architecture. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 55(S1), S28–S28.
- Levinas, E. (1969).** *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority.* Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Lefebvre, H. (1976).** *Espacio y política.* Barcelona: Península.
- (2014). Dissolving city, planetary metamorphosis. In N. Brenner & C. Schmid (Eds.), *Implosions/explosions: towards a study of planetary urbanization* (pp. 566–570). Jovis.
- Misa, T. (1988).** How Machines Make History, and How Historians (and Others) Help Them to Do So. *Science, Technology, & Human Values*, 13(3–4), 308–311.
- Montero, V., & Donoso, P. (2014).** Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. *Leonardo Electronic Almanac*, 20(1).
- Pisano, L. (2010).** *Exploring rural territory as a new medium.* ISEA2010 Ruhr Conference Proceedings. Berlin: Revolver Publishing.
- (2017). Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo. Panambí. *Revista de Investigaciones Artísticas*, (1), 129.
- Rice, C. (2007).** *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity.* New York: Routledge.
- Rocha-Iturbide, M. (2009).** Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 3(4), 78–89.
- Sennett, R. (1971).** *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life.* New York: Vintage Books

- Schafer, M. (1970).** *The Book of Noise*. Wellington, NZ: Price Milburn.
- (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Thompson, E. (2002).** *The Soundscape of Modernity*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Truax, B. (1984).** *Acoustic Communication*, Ablex Pub. Corp., Norward.
- (2002). Techniques and Genres of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University. *Organised Sound* 7(1): 5–14.
- (2012). Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17(3), 193–201.

Escuchar desde la sensibilidad

Apuntes de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo

Cristian Villafañe

Universidad Nacional de Rosario, Argentina (UNR)

Universidad Nacional del Litoral, Argentina (UNL)

Resumen

Si la principal característica de la sociedad moderna tardocapitalista es la aceleración (Rosa, 2017; 2019), ella es en tanto se acelera la producción y circulación no solamente de bienes de consumo, sino también de certezas. Esta es la matriz que estimula la «cultura 24/7» y lo insomne (Westerkamp, 2015), así como la alienación y los vínculos no resonantes con el mundo (Rosa, 2019). En este sentido, las academias de formación artística, particularmente las instituciones de formación superior en música de la Argentina, por estar insertas en una sociedad moderna tardocapitalista, no escapan a estas características. En particular, las currículas de entrenamiento auditivo, guiando la audición del estudiante a atender y encontrar certezas en lo escuchado, si bien consideran la dimensión sensible de quien escucha, no la incluyen necesariamente en el proceso de enseñanza aprendizaje, causando muchas veces una desconexión entre quien escucha y lo escuchado.

A partir de los aportes de Westerkamp y Rosa, y en diálogo con mi experiencia docente en el campo, este trabajo propone pensar los lineamientos generales de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo. Tal paradigma emplaza en el centro de interés de las actividades al interrogar las condiciones de emergencia, producción, enseñanza y aprendizaje del conocimiento tanto sensible como proposicional puesto en acción al involucrarse con lo sonoro. Se propone pensar una formación no a partir sino «desde y con lo sensible», realizando la descripción de los lineamientos generales, el diseño de un dispositivo didáctico específico para su puesta en acción, y el relato de dos experiencias realizadas.

/ Palabras clave: sensibilidad – entrenamiento auditivo – resonancia.

Abstract

If the main characteristic of modern late-capitalist society is acceleration (Rosa, 2017; 2019), it is while the production and circulation not only of consumer goods, but also of certainties, is accelerated. This is the matrix that stimulates the «24/7 culture» and the insomniac (Westerkamp, 2015), as well as alienation and non-

resonant links with the world (Rosa, 2019). In this sense, the academies of artistic training, particularly the institutions of higher education in music in Argentina, because they are inserted in a modern late-capitalist society, do not escape these characteristics. In particular, the ear training curricula, guiding the student's hearing to attend and find certainties in what is heard, although they consider the sensitive dimension of the listener, they do not necessarily include it in the teaching-learning process, often causing a disconnection between who listens and what has been listened to.

Based on the contributions of Westerkamp and Rosa, and in dialogue with my teaching experience in the field, this work proposes to think about the general guidelines of a sensitive paradigm for the teaching of auditory training. Such a paradigm places in the center of interest of the activities to interrogate the conditions of emergence, production, teaching and learning of both sensitive and propositional knowledge put into action when engaging with sound. It is proposed to think about a training not from, but from and with the sensible, from the description of the general guidelines, the design of a specific didactic device to put it into action, and the account of two experiences carried out.

/ Keywords: sensibility - ear training - resonance

Introducción

El presente artículo¹ es fruto de las reflexiones motivadas, principalmente, por las lecturas del artículo «La naturaleza disruptiva de la escucha», de Hildegard Westerkamp, y del libro *Resonancia: una sociología de la relación con el mundo*, de Hartmut Rosa. Desde mi práctica como músico profesional y docente de espacios curriculares de entrenamiento auditivo², al mismo tiempo, la lectura

1 Agradezco a Alejandro Reyna, Denise Najmanovich, Ana Lucía Frega, Lía Zilli, Lucía Thobokholt, Cecilia Giraudó y Natalia Solomonoff por su lectura de la primera versión de este artículo, como también por sus sinceras apreciaciones y los intensos intercambios sostenidos en torno a esta temática.

2 Aunque soy consciente de las especificidades que atienden, así como de las confluencias y antagonismos existentes entre las diversas perspectivas que encarnan los nombres con los que espacios curriculares de formación de competencias musicales suelen llamarse —entrenamiento auditivo, entrenamiento musical, educación auditiva, lenguaje musical, apreciación musical, percepción musical, audioperceptiva, *Tonsatzlehre*, *Ear training*, entre otros— y sin pretender soslayar la importancia de las contribuciones que cada una de estas propuestas ha tenido en el desarrollo del campo específico, a los fines operativos de este trabajo utilizaré el concepto *entrenamiento auditivo* para referirme de manera general a los espacios curriculares mencionados.

de ambos textos contribuyó a continuar mi indagación³ sobre cómo lograr que estos espacios formativos sean realmente transformadores para quienes los vivencian, y que su interés no sea la mera aprobación curricular para la obtención de un crédito académico. ¿Por qué las currículas de entrenamiento auditivo no suelen incluir en sus propuestas de formación la indagación de la propia escucha de los estudiantes? Asimismo, ¿cómo es que el entrenamiento auditivo pretende dirigir la atención de quien escucha exclusivamente hacia la descripción del afuera —la música, la obra, lo sonoro, entre otros— de manera aséptica, sin considerar la dimensión sensible de la persona que está escuchando? Estas preguntas, desde ya complejas y de difícil respuesta, abren la posibilidad a continuar interrogando muchos frentes y prácticas a la vez, tanto desde lo metodológico, epistemológico y ontológico, como hasta lo pedagógico y didáctico, sin dejar de lado el componente ideológico que, sabemos, se cuela inevitablemente en y entre ellos. Es en línea con las preocupaciones planteadas y a partir de las lecturas citadas que propongo pensar en este artículo los primeros apuntes para lo que llamo un *paradigma⁴ sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo*. Primeramente esbozaré las intenciones del mismo, junto con aquellos lineamientos generales elaborados hasta aquí, aspirando a abrir la puerta hacia una nueva posibilidad de pensar el entrenamiento auditivo.

3 Para una indagación con un espíritu similar aunque pensando desde otro espacio curricular, cf. VILLAFÁÑE AVELINO, César Cristian, «Escucha relacional: una posible estrategia de escucha para la enseñanza de la producción música» en Siragusa, C., [et. al.] (2020). *Libro de Actas. III Jornadas de Investigación en Artes UNVM: contextos, paradigmas y metodologías. 3ras Jornada de Investigación en Artes, contextos, paradigmas y metodologías*. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.

4 Si bien utilizo el concepto de «paradigma» dentro de la expresión compuesta «paradigma sensible» (PS), el uso que propongo del mismo no se relaciona con la rigidez que puede asociarse al concepto de paradigma desde la propuesta de Thomas S. Kuhn, sino más bien con lo antagónico que el paradigma sensible (PS) puede resultar respecto de otras propuestas que piensan y desarrollan el entrenamiento auditivo. Entiendo que los lineamientos aquí descriptos configuran no solamente un conjunto de estrategias y recursos para su enseñanza, sino que, fundamentalmente, proponen un cambio de posicionamiento respecto de los fundamentos epistemológicos, ontológicos y metodológicos que vertebran la propuesta de enseñanza, como también de las dimensiones éticas y estéticas involucradas en ella.

Dos afluentes

Disrupción

En su conferencia «La naturaleza disruptiva de la escucha»⁵, Hildegard Westerkamp⁶ plantea la necesidad de una *escucha disruptiva*. Esta concepción de la misma, más precisamente el carácter que la autora propone para pensarla, pretende reflexionar sobre las consecuencias de la vida impuesta por la sociedad moderna tardocapitalista en nuestra forma de escuchar. Ante lo que llama «la cultura 24/7» (y lo insomne que viene asociado a ella), lo rutinario, lo irreflexivo, el estatismo y automatismo, la cerrazón al mundo, los ruidos que son consecuencia de este modo de vida, Westerkamp reflexiona y nos recuerda que «la escucha es, naturalmente, un proceso delicado y de continua apertura. Por lo general, sabemos cuando nos encontramos en dicho estado de receptividad perceptiva, y también sabemos cuando lo hemos perdido. El estado de escucha nunca es estático, pues no es posible capturarlo, y en efecto, es necesario buscarlo una y otra vez» (Westerkamp, 2015:2). Desarrollando su reflexión, la compositora afirma que

La escucha es disruptiva por naturaleza. Paradójicamente, mientras que un estado de calma y de arraigo mental —junto con la paz y la relajación—son esenciales para que se despierte nuestra percepción, y que a su vez se genere una disposición y un deseo por abrir nuestros oídos, a dichos estados también se debe que tanto nuestras rutinas cotidianas, como nuestros hábitos y patrones, se subviertan y queden al desnudo; sus ruidos y la incomodidad que nos generan serán inevitablemente percibidas, y así, se develarán y agitarán todo tipo de nuevas experiencias. (Westerkamp, 2015:2)

Entonces, lo disruptivo es necesario para despertarnos, para volver a tomar y ganar conciencia sobre nuestras sensaciones y emociones: disrumpir para recuperar nuestra dimensión sensible. En este sentido, la autora destaca la importancia de la «apertura», a modo de disponibilidad afectiva hacia lo incierto:

5 WESTERKAMP, Hildegard, «La naturaleza disruptiva de la escucha», Conferencia magistral para el *International Symposium on Electronic Art* (ISEA), en Vancouver, B.B. Canadá, viernes 15 de agosto de 2015. Recuperado de <https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp> .

6 Hildegard Westerkamp (Alemania, 1946) es compositora, artista de radio, profesora y ecóloga de sonido. Realizó estudios con el compositor y pedagogo canadiense Robert Murray-Schafer (1933–2021), y colaboró con él en el *World Soundscape Project*.

Cuando me refiero a la naturaleza disruptiva de la escucha, concuerdo con lo dicho por Michael Stocker: «nuestra experiencia con el sonido se desdobra como un ahora continuo.» Si abrimos nuestros oídos para percibir a lo sonoro como un ahora continuo, hemos de incluir, inevitablemente, nuestra apertura a lo sorprendente, lo inesperado, lo complejo, lo inquietante, al ruido o a la potencial incomodidad del silencio (Westerkamp, 2015:4).

La apertura, entonces, dinamiza las rigideces de un sistema que propone el estatismo, el automatismo, la irreflexión y la no autoconciencia como, aparentemente, el único modo posible de existir y relacionarse con el mundo.

Resonancia

Por otro lado, en relación con las consecuencias que ha tenido y continúa teniendo para el sujeto el modo de vida impuesto por la sociedad moderna tardocapitalista, en su libro *Resonancia, por una sociología de la relación con el mundo*, el sociólogo alemán Hartmut Rosa hace foco en lo que para él es su principal característica: la aceleración. En este sentido, el autor afirma categóricamente que «si la aceleración es el problema, entonces quizá la resonancia sea la solución» (Rosa, 2019:15), y amplía, «las sociedades modernas se caracterizan por una modificación sistemática de las estructuras temporales que puede ser entendida bajo el concepto general de aceleración [...] definí la aceleración como el *incremento en cantidad por unidad de tiempo*»⁷ (Rosa, 2019:15). En este sentido, el autor explica que la sociedad moderna «debe acelerarse y dinamizarse para reproducirse a sí misma cultural y estructuralmente» (Rosa, 2019:16). Esto, lejos de no tener consecuencias para quienes vivimos inmersos en las sociedades que el autor analiza y critica, tiene en nosotros un impacto medular: «la dinamización en este sentido incremental implica la modificación sustancial de nuestra relación con el espacio, con el tiempo, con los seres humanos y las cosas con las que tratamos y, a fin de cuentas, con nosotros mismos, nuestro cuerpo y nuestras disposiciones psíquicas» (Rosa, 2019:16). En resumen, para el autor, el modo de vida que impone, no menos sutil, es que explícitamente la sociedad capitalista tardo-moderna tiende hacia la alienación de los sujetos. Desde una perspectiva que parte de la Teoría crítica, Rosa define a la alienación como «una forma específica de relación con el mundo en la que el sujeto y el mundo se contraponen de manera indiferente u hostil y, por lo tanto, desconectada [...] como alienación se define un estado en el

7 Énfasis del autor.

que la “asimilación transformadora del mundo” fracasa y el mundo aparece, por lo tanto, como frío, rígido, reticente y no responsivo» (Rosa, 2019:240).

Como posibilidad de subsanar los males que son consecuencia de la alienación, Rosa propone como contra-concepto la *resonancia*, definiéndola como «una forma de relación constituida por la a-fección y e-moción, interés intrínseco y expectativa de autoeficacia, en la cual el sujeto y el mundo se conmueven y a la vez se transforman mutuamente» (Rosa, 2019:227). Para el presente trabajo resultan de particular interés dos características de la definición de resonancia: por un lado, el rasgo necesariamente relacional del concepto; por otro, la mutua transformación que este rasgo implica. Apelando a diferentes acepciones de la palabra resonancia y de lo resonante provenientes, por ejemplo, de la física, la psicología y la neurofisiología (considerando particularmente los estudios realizados a partir de las neuronas espejo), el autor allana el camino hacia su propia definición del concepto, recuperando lo que le es útil y descartando aquello que, si bien puede resultar ilustrativo y clarificador desde un punto de vista metafórico (por ejemplo, la resonancia por simpatía explicada desde la física con el ejemplo de un diapasón), no reviste el suficiente espesor teórico en el campo filosófico ni en su aplicación concreta como herramienta conceptual enmarcada en una investigación. Así, arriba a la conclusión de que el componente relacional de su concepto de resonancia implica volver difusa, cuando no anular, la distinción clara y distinta entre sujeto y objeto, tan cara a otras concepciones y perspectivas del conocimiento. En este sentido, Rosa destaca la importancia que tiene para el concepto de resonancia la cualidad responsiva⁸ del vínculo que establece el sujeto con el mundo, a partir de un estar-en el mundo y no frente a o fuera de él.

Por otra parte, la mutua transformación implicada en el concepto de resonancia a partir de la dinámica afección-emoción convoca al concepto de *Anverwandlung*, o asimilación transformadora. En una nota al pie incluida por Alexis E. Gros, traductor autorizado del texto escrito por Rosa, encontramos una explicación esclarecedora del mismo:

Se trata del momento activo o intencional de la relación resonante con el mundo y contrasta tajantemente con el costado activo del vínculo alienado, la «apropia-

8 Consideramos importante citar la aclaración realizada por el traductor del volumen en relación con la inclusión del término responsividad: «se ha optado por mantener el término “responsividad”, respetando un uso del autor en el cual se conjugan el sentido de “respuesta” y “receptividad” de una responsiva con el de “responsabilidad”, como en la responsiva médica» (Rosa, 2019:24).

ción» [*Aneignung*⁹] [...] la *Anverwandlung* constituye un proceso lento y trabajoso en el cual el sujeto *asimila* un segmento del mundo a través del establecimiento de un *diálogo* con el mismo, del cual tanto el sí mismo como la cosa salen *transformados* (Rosa, 2019:26).

Hasta aquí, encontramos que tanto el planteo de Westerkamp como el de Rosa, aunque desde distintos campos del conocimiento y utilizando matrices conceptuales diferentes, convergen no solamente en sus manifestaciones críticas respecto de la sociedad capitalista tardomoderna y sus consecuencias en el sujeto, sino principalmente en cuáles serían las prácticas, los conceptos y fundamentalmente las acciones que deberían concretarse para modificar esta situación. Ambos proponen alternativas para mejorar cualitativamente nuestro vínculo con lo que nos rodea, con quienes nos rodean y con nosotros mismos, cada uno desde su campo específico. Precisamente, a partir de esta convergencia entre los autores nace mi inquietud en relación con la enseñanza del entrenamiento auditivo en la actualidad. Una enseñanza que se produce en instituciones de formación musical a nivel superior insertas en sociedades que adolecen de los males anteriormente descritos y que, por lo tanto, no podrían mantenerse completamente al resguardo de ellos. A modo de conjetura, habiendo transitado trayectos académicos específicos en algunas de ellas y siendo docente de diferentes espacios curriculares en la actualidad, intuyo que las características criticadas por los autores pueden encontrarse hoy en día, en diferente medida, en los espacios curriculares relacionados con el entrenamiento auditivo¹⁰. Es decir, podríamos estar favoreciendo una práctica de enseñanza y aprendizaje que aleje y desconecte al estudiante de lo sonoro, alienándolo por dejar al margen del proceso, ya sea deliberadamente o por negligencia, la atención sobre su propia dimensión sensible en el acto de escuchar. Continué mi reflexión entonces a partir de los siguientes interrogantes: ¿Estamos promoviendo una formación que cultive la sensibilidad, imprescindible para la práctica musical? De ser este el caso, ¿qué estrategias, metodologías y dispositivos didácticos estamos poniendo en juego para lograrlo?

9 Énfasis original del autor.

10 Destaco en este sentido los aportes de Orlando Musumeci (2003, 2005; 2007), en su propuesta de la educación de conservatorio humanamente compatible, y sus críticas a las prácticas de dictado musical.

Confluencia

Antecedentes

Las observaciones que se exponen a continuación intentan poner en relieve las características principales de tres programas de enseñanza de entrenamiento auditivo que tienen lugar hoy en día en Argentina. Considerando la extensión del trabajo, tomaré las propuestas elaboradas por Emma Garmendia, María del Carmen Aguilar y Favio Shifres.

Más allá de las diferencias específicas que puedan tener en cuanto a sus fundamentos epistemológicos, supuestos ontológicos en relación con el sujeto y lo sonoro, metodologías de enseñanza, selección de contenido y dispositivos didácticos, entre otros aspectos, las tres propuestas convergen en una misma cuestión. Concretamente, se trata de que ellas conciben como finalidad última del proceso de enseñanza y aprendizaje la audición, el reconocimiento, la descripción, la memorización y la ejecución de diversos parámetros y aspectos de lo sonoro. No obstante, y sin perjuicio de la finalidad expuesta, cada una de ellas considera la dimensión sensible del estudiante, valorándola de diferentes maneras.

En 1981, como reacción a los postulados y prácticas heredadas de la teoría y solfeo musicales, la profesora argentina Emma Garmendia (1929–2012) creó la Educación Audioperceptiva. Ya en ese entonces, la preocupación por la dimensión afectiva del oyente estaba presente: «la música insertada en una pedagogía que tiende a desarrollar unilateralmente las facultades intelectuales, en detrimento de la vida afectiva, se constituye en un factor decisivo que violenta y mutila la vida emocional del alumno» (Garmendia, 1981:9). También, en el mismo sentido, la autora afirma que:

La experiencia musical en su totalidad está consustanciada con la vida afectiva–emocional. El hombre vive los hechos musicales antes de adquirir conciencia de ellos. Es, precisamente, el reconocimiento de este dato primero de la experiencia musical lo que nos ha llevado a otorgarle prioridad y considerarlo como previo a los tratamientos más complejos del aprendizaje (Garmendia, 1981:2).

Aunque en el libro cabecera de su propuesta, *El libro del maestro*, Garmendia incluye una mención explícita a la dimensión sensible del estudiante, mencionándola como la vida afectivo–emocional, la formulación es clara en cuanto al lugar primigenio que ella ocuparía en la experiencia musical. Ahora bien, para el proceso de aprendizaje, ella quedaría relegada a un lugar anterior a las formalizaciones y conceptualizaciones posteriores, como un «dato primero»

de cuyo tratamiento y potencial abordaje en la continuación del proceso de enseñanza y aprendizaje el libro no ofrece más pistas.

Avanzando algunas décadas, la propuesta elaborada por la profesora María del Carmen Aguilar (1945) parece habilitar también la interpelación de la dimensión sensible del oyente. La pedagoga afirma que «es posible educar al oyente de música y sensibilizarlo ante los elementos del lenguaje musical. Para ello es necesario guiar su audición, enseñándole a percibir la forma musical y cada uno de los parámetros que la constituyen» (Aguilar, 2009:13). La docente continúa explicando en la introducción de su volumen *Aprender a escuchar, análisis auditivo de la música*, que

los oyentes suelen asociar la audición de música con sensaciones físicas, sentimientos, emociones o imágenes. La propuesta que aquí se presenta considera importante que estas asociaciones sean respetadas en los primeros contactos con la obra musical, permitiendo al oyente una conexión plena, que afecte todos los aspectos de su ser, para luego invitarlo a considerar puntualmente los aspectos estructurales de la música. (Aguilar, 2009:13)

Nuevamente, al igual que en la propuesta de Garmendia, encontramos la consideración de la dimensión sensible del estudiante, apoyada en una valoración positiva y potencialmente útil para el mismo. Sin embargo, la consideración por ella finaliza allí donde se invita a pasar a considerar la música y sus aspectos estructurales, relegándola nuevamente a un momento inicial que parecería inconexo con los demás momentos del proceso de enseñanza y aprendizaje.

En resumen, a pesar de mencionar explícitamente la importancia de la vida afectiva–emocional (Garmendia) y de las sensaciones físicas, sentimientos, emociones o imágenes (Aguilar) del estudiante, el desarrollo de sus propuestas pedagógicas margina esta dimensión a un momento iniciático en la experiencia musical que, como tal, no sería parte del continuo supuesto en la formalización de dicha experiencia. Además, ambas propuestas no incluyen pistas específicas respecto a cuáles podrían ser las formas de conexión que podrían establecerse entre ella y el análisis que pueda realizarse de lo sonoro.

De esta situación, precisamente, se ocupa el desarrollo que realiza Favio Shifres a partir de la propuesta de Educación Auditiva. Desde los conocimientos aportados por la Psicología de la música, la Cognición musical y la Cognición corporeizada, el autor indaga en cómo el involucramiento, la empatía y la familiaridad inciden en el acto de escuchar música. Shifres sostiene que escuchar música implica «[...] involucrarnos en la música de un modo que comprometa no solamente las funciones de nuestro sistema auditivo, sino

también una multiplicidad de formas activas, dinámicas y corporeizadas de resonar subjetiva y colectivamente con el sonido y el movimiento [...]» (Shifres y Burcet, 2013:77). En un recorrido que se propone reflexionar sobre las bases teóricas y epistemológicas de la propuesta, el autor sostiene que «La Educación Auditiva, como disciplina propedéutica en la formación de los músicos profesionales busca el desarrollo del pensamiento musical en términos de los modelos más formalizados» (Shifres & Burcet, 2013:101). En este sentido, no solo considera sino que habilita desde un punto de vista metodológico la inclusión y la realización de descripciones de primera persona (verbalización de la vivencia subjetiva suscitada por el acto de escuchar música), integrando este paso en su propuesta. Sin embargo, las descripciones en primera persona son realizadas para dar lugar a las descripciones de tercera persona (modelizaciones de la experiencia a partir de postulados procedentes de la teoría de la música). En palabras del mismo autor, esto se debe a que

Al poner en juego conceptos que formalizan el discurso, la vía de comunicación se optimiza, ya que si mi interlocutor comparte conmigo los conceptos a los que aludo, entiende más cabalmente de qué estoy hablando. Así podemos decir que el discurso se torna más objetivo y a través de él podemos comunicarnos más inequívocamente. (Shifres & Burcet, 2013:84)

De esta manera vemos cómo, a diferencia de las propuestas de Garmedia y Aguilar, desde la Educación Auditiva (propuesta elaborada por Favio Shifres y su equipo) se atiende a la dimensión sensible del oyente no solo destacando su importancia en la experiencia de hacer música, sino proponiendo concretamente una instancia de verbalización de la misma que permita *a posteriori* conectarla eventualmente con descripciones de orden paramétrico. Sin embargo, como reza la cita anterior, una de sus principales finalidades es explicar lo sonoro, lo cual la devuelve a las lógicas académicas donde lo que se pretende obtener en el proceso de enseñanza y aprendizaje son certezas a modo de resultado, datos inequívocos que puedan ser comunicables y comprendidos al interior de una comunidad determinada.

Como mencioné al comienzo de este apartado, la práctica mediante la cual se pretende enseñar la búsqueda, obtención y/o producción de lo sonoro y sus diversos aspectos considerados como una certeza, es el punto de contacto que encuentro entre las propuestas de enseñanza de entrenamiento auditivo descritas anteriormente. Esta modalidad de presentación es deudora de una concepción de academia donde el conocimiento que allí se produce y estudia no solo debe ser claro, distinto y comunicable, sino que también debe ser aprendido con un carácter normativo y prescriptivo. Asimismo, entiendo que

la producción de certezas presentadas con este carácter es, también, un punto de contacto entre las formas de concebir el entrenamiento auditivo y la sociedad moderna tardo-capitalista, en la que su misma matriz intenta por cualquier medio anular ambigüedades mediante mecanismos desenfrenados de producción.

No obstante, considerando que nos encontramos trabajando en el campo artístico, intuyo que limitarnos a enseñar y evaluar certezas formuladas únicamente de manera proposicional, a modo de explicación, sin atender a la dimensión sensible de cada estudiante y al proceso de exploración que puede tener cada uno de ellos en este tipo de espacio curricular, sería incurrir en un error. Recuperando las palabras de Hildegard Westerkamp y Hartmut Rosa, lejos de estar promoviendo una apertura hacia el mundo y las posibilidades de establecer múltiples resonancias con él desde la propia sensibilidad, estaríamos promoviendo la desconexión con ella y, por lo tanto, una disminución de su potencia en el campo artístico. Producida la alienación, quedaría entonces apropiarse pasiva, involuntaria y desinteresadamente de los contenidos abordados para cumplir con las formalidades académicas.

En consideración de lo mencionado hasta aquí, surgen una multiplicidad de interrogantes. Debido a la extensión del presente artículo, mencionaré los cinco que, a mi entender, subsumen en gran medida a los demás, al tiempo que requieren pronta atención: ¿Qué lugar hay en los espacios curriculares relacionados con el entrenamiento auditivo para el fomento de la propia sensibilidad? ¿Qué valor le otorgamos a la exploración y a la incertidumbre en el proceso de enseñanza? ¿Qué legitimidad le damos a las modalidades de conocimiento sensible y no proposicional? ¿Qué queremos enseñar desde los espacios tradicionalmente asociados al entrenamiento auditivo, músicos y artistas sensibles, críticos, capaces de resonar y hacer resonar una comunidad y/o un territorio determinado, o personas que puedan explicar la música, pero no *hacerla*? ¿Acaso es posible pensar la producción y/o la recepción musical sin apelar a la sensibilidad?

Un paradigma sensible para la enseñanza
del entrenamiento auditivo

Yo no estudio el sonido, vivo el sonido

HILDEGARD WESTERKAMP, 2015:2

Un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo debe considerar necesariamente como punto de partida las dimensiones sensibles de quien escucha. Ello implica convocar de manera activa y explícita todas las

resonancias afectivas, emocionales, sensoriales, así como las memorias evocadas y los imaginarios que puedan activarse como consecuencia del encuentro con lo sonoro. En este sentido, debe propender a interrogar las condiciones de emergencia, producción, enseñanza y aprendizaje del conocimiento tanto sensible como proposicional puesto en acción en este involucramiento. Esta práctica de enseñanza del entrenamiento auditivo no desecha los abordajes dedicados al reconocimiento, distinción y descripción parametral de lo sonoro, sino que apunta más bien a su integración con la dimensión sensible de quien escucha, atendiendo a las configuraciones específicas que puedan emanar de su interacción. Nuevamente en línea con Westerkamp, la puesta en acción de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo enfoca su atención primeramente en fomentar una actitud de apertura hacia el mundo y hacia lo sonoro, para poder luego detenerse en apreciar y valorar las resonancias íntimas que puedan producirse a partir del contacto entre sujetos oyentes y lo sonoro. La dimensión sensible es, aquí, no solo punto de partida de un proceso que avanza hacia la formalización de lo escuchado en detrimento de lo sensible, sino que es el mismo vórtice en torno al cual se organiza de manera dinámica y compleja la totalidad de la experiencia de aprendizaje a partir del contacto con lo sonoro. Todo ello orientando los dispositivos didácticos puestos en acción hacia una *Anverwandlung* sonora, esto es, hacia una asimilación transformadora del conocimiento a partir de la interacción entre la dimensión sensible y el conocimiento puesto en juego.

Además, el paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo se relaciona íntimamente con dos aspectos: el fomento de la autoconciencia, y la valoración positiva de la exploración y la incertidumbre. En cuanto a la primera, la propuesta guarda una íntima relación con el *deep listening*, elaborado por la compositora estadounidense Pauline Oliveros (1932–2016), en cuanto a que el entrenamiento auditivo debería ocuparse principalmente de dos cuestiones: en primer lugar, despertar y estimular la autoconciencia de todo lo vivido a partir del encuentro con el sonido. *Qué nos sucede cuando escuchamos*, más allá de todas las conceptualizaciones que puedan hacerse en torno a ello, tiene que ser indudablemente la pregunta que guíe una propuesta sensible para el entrenamiento auditivo. En este sentido, debe catapultar al oyente hacia maximizar sus posibilidades de comprensión de lo escuchado. La autoconciencia o *self awareness* que Oliveros menciona debe ser cultivada en cada oportunidad que fuera posible. Lejos de permanecer como una actividad que no tendría valor alguno para el artista profesional, Oliveros sostiene que «ser consciente es actuar con atención, presencia y memoria. Lo que se aprende es conservado y puede ser recuperado. Información, conocimiento de eventos, sentimiento y experiencias pueden ser traídas a la

actualidad desde el pasado hacia el presente»¹¹ (Oliveros, 2005:21). Por otra parte, valorar positivamente la actitud exploratoria hacia lo sonoro es otra característica fundamental del paradigma. A pesar de ser una conducta que se resiste en cierto modo a ser evaluada mediante los métodos tradicionales de evaluación y calificación utilizados habitualmente en la academia, considero responsable de los espacios curriculares que enseñen entrenamiento auditivo la promoción en el estudiante de mantener una actitud abierta, de exploración, siempre al borde de la interrogación hacia lo que aún está por conocerse, donde se revalorice la potencia de la exploración y sus enseñanzas, más que saciar el apetito de verdades claras, distintas y comunicables, cifrado en una acumulación de certezas apropiadas de manera no intencional y, por lo tanto, no resonante.

Finalmente, la motivación en términos deontológicos de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo radica en formar artistas profesionales plenamente conscientes de su sensibilidad y de las posibles y múltiples dinámicas de interacción e interpenetración que puedan ocurrir entre ella y los conocimientos proposicionales que puedan aprender en el mismo espacio curricular. Un artista sensible, que resuena con su comunidad y su territorio, que si bien puede explicar en profundidad y con fundamentos, su preocupación y su misión se encuentran más en *hacer sonar* que en explicar aquello que suena.

Derivas

A continuación expondré dos consecuencias prácticas que tuvieron las reflexiones vertidas hasta aquí. La primera estará dedicada al diseño de un dispositivo didáctico concebido específicamente para trabajar la propuesta del paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo. La segunda realiza un racconto resumido de dos experiencias colectivas en las que se pusieron en acción tanto los lineamientos generales del paradigma sensible como el dispositivo didáctico diseñado.

11 Traducido por el autor del original en inglés: «*consciousness is acting with awareness, presence and memory. What is learned is retained and retrievable. Information, knowledge of events, feelings and experiences can be brought forward from the past to the present. In this way one has self-recognition*»

Un dispositivo didáctico posible: la guía de escucha

El dispositivo didáctico que llamé «guía de escucha» aspira a poner en acción los principios propuestos en el paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo. Como primer planteo para su uso, propongo una secuenciación tentativa que se organiza en dos etapas: una de índole exploratoria y otra de índole asociativa. Asimismo, ambas etapas constan de dos momentos cada una. En este sentido, la etapa exploratoria comienza por invitar al estudiante a depositar su atención en lo que sucede con nuestra dimensión sensible cuando escuchamos, dejando temporalmente de lado las apreciaciones parametrales que puedan hacerse de lo escuchado. Podría decirse que se trata de una primera audición no orientada, que busca atender las resonancias afectivas y sensoriales, las memorias, las sensaciones y los imaginarios que la escucha pueda evocar, para intentar verbalizarlas y escribirlas. Es una escucha que apunta a describir lo que sucede en nuestro fuero íntimo al momento de escuchar, que busca promover la apertura de quien escucha hacia su propia sensibilidad. Por otro lado, el segundo momento de la etapa exploratoria propone el camino inverso, es decir, poner el foco de nuestra atención en las descripciones que podamos realizar de aquello que escuchamos. Cabe destacar que este segundo momento (una escucha orientada¹²), busca poner en palabras las descripciones que se puedan realizar de lo escuchado empleando el lenguaje que esté al alcance de quien escucha. Es decir, que no limita la descripción a un lenguaje técnico y formalizado sino que, más bien, habilita la descripción de lo que suena a partir del léxico de quien escucha.

La segunda etapa de la guía de escucha se propone con una intención conexionista y relacional. En un primer momento, se invita a quien escucha a explorar las potenciales relaciones que podría establecer entre lo vivido al escuchar y las descripciones que pudo hacer de lo escuchado. Por otro lado, el segundo momento propuesto de esta etapa relacional pretende poner en foco en las relaciones y conexiones que podría establecer quien escuchó con otras músicas, y otros sonidos. Estas relaciones podrían darse tanto desde el aspecto estrictamente subjetivo, convocando músicas y/o sonidos que produzcan alguna resonancia sensible similar a aquella producida por lo escuchado, como

12 La distinción «no orientada» y «orientada» para diferenciar a los momentos de escucha refiere a la toma en consideración o no de reglas, normas y/o patrones que permitan la descripción de lo que emerge como consecuencia del acto de escuchar. La escucha orientada, segunda etapa propuesta para la guía de escucha, tenderá a generar descripciones que estarán enmarcadas en propuestas teóricas específicas, mientras que la escucha no orientada emerge, retomando la expresión de Najmanovich, «de la matriz resonante de la vida» (Comunicación personal, viernes 16 de julio de 2021).

desde el aspecto objetivo, a partir de la sospecha de que podría haber alguna relación de índole parametral entre lo escuchado y la música y/o los sonidos pensados para asociarlos con ella.

Concluida la segunda etapa y finalizando transitoriamente la puesta en acción del dispositivo didáctico, se invita a quienes participaron a explorar las relaciones propuestas por ellos, a partir del uso de uno o diversos instrumentos. En este sentido, es destacable que el uso de instrumentos se propone como una tercera etapa que comparte el carácter exploratorio de la primera. Es decir que, si bien puede revestir características de un proceso de verificación del grado de certeza de las asociaciones propuestas por los participantes, esta etapa no se propone con una lógica constataria, sino que, por el contrario, se pretende dar lugar al recorrido que pueden habilitar la exploración de las asociaciones propuestas, entendiendo que en ella se habilitará la producción de conocimiento tanto sensible como proposicional cualitativamente mejor.

Las intenciones que fundan al dispositivo didáctico «guía de escucha» apuntan precisamente a revalorizar la exploración y las imprecisiones como habilitadoras y catalizadoras de una nueva experiencia sensible. En tal sentido, las etapas propuestas y su secuenciación aquí descritas son solo una configuración posible, puesta a disposición como punto de partida, pero considerando y habilitando que quienes realicen la guía de escucha estén atentos a si ese recorrido puntual les da resultado, o si podrían reconfigurar y/o modificar agregando o eliminando aspectos de las etapas y momentos propuestos.

En línea con lo recién mencionado, antes de comenzar la puesta en acción de la guía se invita a quienes la realizan a dar lugar a todo lo que pueda emerger de manera irruptiva e impulsiva, sobre todo para el primer momento de la primera etapa (que enfoca la atención en la dimensión sensible). Es importante mencionar esta consideración preliminar ya que sucede que quienes han transitado algún trayecto de enseñanza formal en música no suelen animarse a darle lugar, ni que decir a explicitar oralmente o por escrito, las impresiones inmediatas que pueden emerger de su contacto e involucramiento con lo escuchado, por miedo a que ello no corresponda con los *corpus* teóricos y metodologías aprendidas. En este sentido, y sin descartar la posible eficacia de los abordajes cuya finalidad es esta correspondencia, la guía de escucha aspira a licuar estas rigideces, dando lugar progresivamente a nuevas configuraciones.

Una experiencia colectiva compartida:
seminario-taller «Sensibilizar la escucha»

Las caminatas sonoras,
al igual que la escucha,
necesitan hacerse

HIDEGARD WESTERKAMP, 2015:12

A partir de los primeros apuntes del paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo aquí esbozados, y contando con la guía de escucha como principal dispositivo didáctico, propuse una actividad llamada «Sensibilizar la escucha»¹³, que tuvo lugar en dos instituciones educativas de nivel superior de la Argentina¹⁴ durante el primer semestre académico de 2021. El principal centro de interés de la actividad radicó en la puesta en acción de las intenciones y motivaciones del paradigma sensible para el entrenamiento auditivo a partir del dispositivo didáctico propuesto a tal fin. Cabe destacar que, considerando la situación sanitaria imperante en relación con la pandemia por Covid-19, el desarrollo de la actividad en ambas instituciones fue virtual sincrónico (a través de video conferencias), con posibilidad de contacto en diferido a través de una plataforma de mensajería instantánea. Los encuentros sincrónicos en vivo fueron destinados, en mayor medida, a la realización de guías de escucha a partir de músicas propuestas por los participantes.

Las experiencias vividas fueron altamente estimulantes para quienes conformamos la comunidad del seminario. Por un lado, destaco el impacto que tuvo en los participantes el primer momento propuesto para la realización de la guía de escucha (la escucha no orientada). La premisa «anímense a escribir todo lo que se les pase por la mente al momento de escuchar» actuó como una bomba de intuición, en el sentido propuesto por Daniel C. Dennett, ya que no solamente habilitó la posibilidad de traer al presente formulaciones verbalizadas de lo vivido internamente durante la audición de lo sonoro, sino también de

13 Realicé una experiencia similar en formato taller en el año 2019. Un *raconto* de la misma puede encontrarse en Villafañe Avelino, 2020.

14 En la Escuela de Música (Facultad de Humanidades y Artes-Universidad Nacional de Rosario), la actividad se desarrolló como Seminario abierto (posible de ser acreditado por materias de contenido variable de los trayectos académicos desarrollados en la institución), y fue enmarcada en el Programa de Contenidos Transversales Acreditables de Grado (Resolución 1366/2019 C.D). En el Instituto Superior de Música (Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral), la actividad fue propuesta como asignatura optativa de formación general para los estudiantes de las carreras del Instituto Superior de Música (Resolución CAISM 72/20, Resolución CD 73/21).

utilizarlas activamente *a posteriori* en el reconocimiento y descripción paramétrica de mundos sonoros desconocidos hasta entonces, involucrando marcos teóricos no necesariamente previstos (para la escucha «orientada»). Lejos de concebirla únicamente como un punto de partida posible para el aprendizaje, considerando la puesta en acción del dispositivo didáctico en conjunción con la dinámica grupal lograda, la indagación en la dimensión sensible de cada participante fue el vector que guió el desarrollo de las guías de escucha y, por lo tanto, de los encuentros previstos para el seminario. El proceso de enseñanza y aprendizaje se produjo no *desde* ella, sino *con* ella, en forma permanente. Cabe destacar que, además, este hecho habilitó discusiones e interacciones no previstas por mí tanto en torno a temáticas musicales, artísticas y estéticas, como a preocupaciones de índole más personales e íntimas.

La experiencia de compartir y escuchar mutuamente las verbalizaciones de nuestras experiencias sensibles al escuchar música favoreció la producción de intimidad entre quienes participamos de los encuentros. En este sentido, darle lugar a aquello que nos sucedió durante las escuchas habilitó la posibilidad de un involucramiento con la actividad, hecho indispensable para lograr una asimilación transformadora de lo sonoro. Destaco la emergencia y utilización frecuente de *hashtags*¹⁵ (#) que, desde el intersticio entre el lenguaje y el metalenguaje, favorecieron el intercambio y la circulación desprejuiciada tanto de impresiones sensibles como de músicas o sonidos convocados a partir de lo escuchado en el encuentro. Entiendo que esto no escapa a lo que Andreas Bernard llama «el *keywording* del mundo» (Bernard, 2019:2), destacando el carácter colectivo, horizontal y creativo del empleo de *hashtags*, como un «[...] un acto creativo no restringido por estándares prefijados o modos de acceso establecidos jerárquicamente»¹⁶ (Bernard, 2019:2). Asimismo, el uso de estos como nodos organizadores del repertorio trabajado en los encuentros favoreció el compartir las posibles conexiones que existían entre las dimensiones sensibles de cada participante y los parámetros de lo escuchado. La dinámica no fue la de verificar si las asociaciones emergentes eran correctas o incorrectas en pos de legitimar unas u otras, sino que se ponderó la multiplicidad y diversidad de relaciones y ejemplos musicales–sonoros propuestos para ilustrar y ejemplificar estas conexiones. Junto con la indagación en la propia dimensión sensible, la sospecha entendida como actitud exploratoria llena de fruición por la acción misma de explorar y no como hipótesis cuya argumentación debiera reducir-

15 Citamos a continuación algunos de ellos: #bizarro, #disney, #verano, #comercial, #calma, #energía, #raro, #chill, #tranquilidad, #épico, entre otros.

16 Del original en inglés: «[...] as a creative act that is unrestricted by preinstalled standards or hierarchically tiered modes of access». La traducción es mía.

se teleológicamente a su verificación o refutación, operó también como un potente vector de búsqueda de conexiones entre lo ya conocido y lo desconocido. Así, tuvieron lugar situaciones en las cuales quien podía identificar una sensación personal con una configuración parametral determinada, pero que carecía del conocimiento proposicional para explicarlo, era interpelado por otro integrante de la comunidad que aportaba una descripción al respecto¹⁷.

La puesta en acción tanto de los postulados del paradigma sensible para el entrenamiento auditivo como del dispositivo didáctico propuesto desafiaron directamente dinámicas áulicas y estrategias tradicionalmente empleadas en las currículas de entrenamiento auditivo. Concretamente, el seminario *Sensibilizar la escucha* puso en jaque el rol del docente y la expectativa que se genera sobre quien ocupa ese rol en tanto validadores del conocimiento puesto en acción. En palabras de Najmanovich, la actividad buscó «compartir experiencias y producir sentidos, en lugar de aplastarlos con verdades» (Najmanovich, 2017: 2). Asimismo, la secuencialidad prefijada con la que suelen proponerse las ejercitaciones en estos espacios también fue interpelada, considerando la posibilidad de que el propio estudiante pueda apropiarse del dispositivo y, a modo de juego, explore nuevas configuraciones del mismo que le permitan producir sentidos que sean de su utilidad. Como recupera el relato de las experiencias, la secuenciación de cuatro pasos propuesta por la guía de escucha se propuso como una posibilidad para comenzar a utilizarla, estimulando a quienes la utilicen a reconfigurar los pasos (modificar su orden, agregar o quitar pasos) según lo sientan necesario.

Como conclusión parcial de estas experiencias puedo recuperar lo siguiente a modo de intuición fundamental: si la experiencia de enseñanza y aprendizaje que se habilita es resonante, virtuosa, habilitante de una asimilación transformadora, pero los marcos teóricos con que contamos para explicarla nos confunden y, en lugar de potenciar su valoración positiva, la nublan, o la alejan¹⁸, quizás sea momento de revisar los marcos teóricos que ponemos en juego, particularmente sus supuestos epistemológicos, ontológicos e ideológicos, y no forzar a que la experiencia vivida pueda ser explicada y agotada en su totalidad.

17 A partir de la canción «Beyond», del dúo francés Daft Punk, un estudiante asoció la sensación de frío y maquinicidad con el sonido de la voz. Ante la incapacidad de poder describir parametralmente el elemento «voz» en la canción empleada, otro estudiante explicó que la voz se hallaba procesada por un efecto llamado *vocoder*, y que este sería posiblemente el principal responsable de su impresión.

18 Recordar la desconexión que mencionaba Rosa cuando explica el concepto de *alienación*.

Conclusión: un río sin orillas

En este artículo he expuesto primeros apuntes de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo, sus lineamientos generales, motivaciones e intenciones, al tiempo que he realizado un breve racconto de dos experiencias concretas en las que se buscó poner en acción estos lineamientos, tomando como dispositivo didáctico la guía de escucha. Asimismo, he explicado las ideas y conceptos que motivaron las reflexiones en las que esta propuesta abreva. Considerando la longitud del escrito, he realizado un estado del conocimiento sucinto que permitió periodizar la consideración de la dimensión sensible en algunas de las propuestas de entrenamiento auditivo que se desarrollan en la Argentina, tomando tres autores de referencia en la materia. Esta periodización me permitió inscribir las intenciones originales del paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo en un continuo que, en principio, muestra desde el año 1981 existe una intención de considerarla, aunque de diferentes maneras y con distintos alcances. Asimismo, la periodización habilita un encuadre que me permite reforzar un aspecto que, llegado a este punto, pudo haberse olvidado: el paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo no pretende desechar las propuestas, metodologías y otros paradigmas habitualmente puestos en acción en los espacios curriculares de entrenamiento auditivo. Sino que, más bien, aspira a que todo ello pueda ser revalorizado a partir de la exploración de las condiciones de producción de resonancias sensibles y su posterior utilización en la comprensión de nuevos mundos sonoros. Pretende acercarnos más a una concepción de la dimensión sensible que cultive el encuentro entre el sujeto y lo sonoro, y no su separación, más cercano a aquello que Najmanovich llama la filosofía del encuentro o de la pregnancia que «no se deja atrapar en imágenes sólidas [...] su modo de existencia es ubicuo y permea todo [...]» (Najmanovich, 2017:5). Asimismo, el paradigma sensible para el entrenamiento auditivo se propone no como un modelo instructivo, sino como uno interactivo y dinámico¹⁹.

Más allá de lo expuesto en el párrafo anterior, el presente trabajo no hace más que promover la proliferación expansiva de interrogantes en este sentido, y sobre los cuáles, independientemente de haber señalado aquí alguno de ellos, entiendo que es preciso continuar la reflexión, atendiendo en profundidad

19 En este sentido, suscribo absolutamente a lo vertido por Najmanovich al referirse a los modelos instructivos de enseñanza: «el modelo instructivo, para el arte, es destructivo. En el campo de las actividades performáticas, esa destrucción es la destrucción del arte mismo. Lo único que se produce con el modelo instructivo es técnica vacía» Comunicación personal con la autora, viernes 16 de julio de 2021.

sus particularidades y alcances. Por mencionar uno, y como anticipé en la descripción de las experiencias colectivas realizadas, este paradigma interpela frontalmente al rol del docente, al tiempo que propone un nuevo acuerdo entre este y el estudiantado a partir de una reconfiguración de la dinámica experiencial en el trabajo grupal. En ella, el rol docente asume una horizontalidad con quienes participan en la actividad, haciendo foco en encontrar las resonancias sensibles que emergen de cada participante y en el resguardo de esa sensibilidad, poniéndola a disposición para explorar y conocer nuevas configuraciones sonoras. A riesgo de adelantar conclusiones, pienso que una puesta en práctica progresiva de este paradigma podría, eventualmente, tener un alcance ético concreto, concibiéndolo desde su rama deontológica. Uno que transforme cualitativamente los conceptos y preconcepciones en torno a lo que un músico-artista debe saber hacer o no hacer en la sociedad actual, y sobre todo, qué debería hacer o no hacer quien ocupe el rol de docente en estos espacios curriculares. Ciertamente, tanto este como otros interrogantes serán el centro de interés de investigaciones posteriores.

Para interrogar hay que oponerse a la aceleración y la consecuente ansiedad que promueve la acumulación irreflexiva e inconexa de múltiples certezas. Es preciso detenerse y reflexionar, explorar y arriesgar, armar y desarmar, recorrer; derivar. En este escrito intenté proponer que, tal vez, una mejora cualitativa en la enseñanza del entrenamiento auditivo se trate precisamente de eso, de animarse a explorar a partir de diversos interrogantes móviles las interacciones y polinizaciones cruzadas²⁰ que puedan ocurrir entre las dimensiones sensibles y los contenidos proposicionales puestos en juego. Una práctica que guíe la audición a partir de y *junto a* la vivencia de lo sonoro. Por su propia naturaleza, ella podrá exceder los confines de un programa curricular o de un plan de estudios. Lejos de hallar en esto un defecto, encuentro una virtud que merece ser valorada y potenciada. Entiendo que la escucha, tal como la concibe Westerkamp, debe *hacerse*, y que, en este hacer, recuperando el concepto de Rosa, la misión de los espacios curriculares dedicados al entrenamiento auditivo debe ser estimular, provocar, favorecer la producción de una asimilación transformadora de lo sonoro.

20 Debo a la epistemóloga argentina Denise Najmanovich esta hermosa metáfora sobre las reconfiguraciones complejas que pueden producirse cuando se dinamizan conocimientos provenientes de campos diferentes, habilitando posibles reconfiguraciones a su interior, como también potenciales emergencias de nuevas configuraciones. Cf. Najmanovich, 2016.

Soy consciente de que lo expuesto y elaborado hasta aquí es solo una deriva más de un río que no parece estar limitado por orillas, ni por bordes demasiado firmes. Esto es motivación suficiente para continuar explorando.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, María del Carmen (2009).** *Aprender a escuchar. Análisis auditivo de la música.* Buenos Aires: la autora
- BERNARD, Andreas (2019).** *A theory of the hashtag.* Polity books: Cambridge
- GARMENDIA, Emma (1981).** *Educación audioperceptiva. Bases intuitivas en el proceso de formación musical,* Libro del maestro. Editorial Ricordi: Buenos Aires
- NAJMANOVICH, Denise (2016).** *El mito de la objetividad.* La construcción colectiva de la experiencia (1). Editorial Biblos: Buenos Aires
- (2017). Lo íntimo, más fuerte que todas las barbaries, *Docta, revista de psicoanálisis*, año 14 número 12. Publicación de la Asociación Psicoanalítica de Córdoba
- OLIVEROS, Pauline (2005).** *Deep listening, a composer's sound practice.* Universe: Bloomington
- ROSA, Hartmut (2019).** *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo.* Editorial Katz: Ciudad de Buenos Aires
- (2017). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía.* Editorial Katz: Ciudad de Buenos Aires
- SHIFRES Favio, BURCET, María Inés (2013).** *Escuchar y pensar la música. Bases teóricas y metodológicas.* Edulp: La Plata
- VILLAFÑE AVELINO, César Cristian, (2020).** Escucha relacional: una posible estrategia de escucha para la enseñanza de la producción musical, SIRAGUSA, Cristina et al. (2020). *Libro de Actas. III Jornadas de Investigación en Artes UNVM: contextos, paradigmas y metodologías.* 3º Jornada de Investigación en Artes, contextos, paradigmas y metodologías. Villa María: Universidad Nacional de Villa María, pp. 319–337.
- WESTERKAMP, Hildegard, (2015).** La naturaleza disruptiva de la escucha, Conferencia magistral para el *International Symposium on Electronic Art (ISEA)*, en Vancouver, B.B. Canadá. [https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp.](https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp/) [Consultado: marzo-abril 2021]

Cuestionarios

Marja Ahti

1) ¿Qué es lo que graba, por qué lo hace y a quién graba? ¿Cuál es el sentido de grabar y cuáles son sus motivaciones?

De manera general, grabo situaciones sonoras en espacios. Lo hago porque me fascina el desarrollo de las cosas y porque el papel de oyente y organizador de sonidos se acomoda bien con lo que sé hacer y con mi temperamento. Es lo que tengo para dar, lo hago para quienquiera que necesite este tipo particular de arte.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone o difunde sus producciones, ¿Qué desea provocar en los oyentes? ¿Qué estrategias utiliza para lograrlo? ¿Cuáles son las limitaciones de dichas estrategias?

Los sonidos afectan enormemente nuestros cuerpos y mentes aunque no siempre seamos conscientes de ello. Cuando escuchas y respondes, este acto te conecta con lo que estás escuchando; está dentro de ti, no estás separado de la fuente. Esto es, básicamente, lo que quiero compartir con el oyente: una sensación de no estar separado del mundo, o un chispazo que despierte el deseo de explorar esta realidad primordial. Siempre trato de encontrar nuevas estrategias para comunicar esta idea, partiendo de ser yo misma una oyente y explorando cómo respondo y me conecto con los sonidos. También me intereso en cómo afectan a los seres humanos los sonidos ambientales y lo que podríamos llamar sonidos musicales (tono, timbre, pulso, afinación, etc.).

3) En sus producciones, ¿Cómo interactúan las dimensiones documentales y morfológicas? ¿Cómo se concretiza este diálogo (en términos de composición, resultados sonoros, etc.)?

Creo que, en mi obra, la dimensión representativa tiene un nivel más arquetípico que la documental, y como tal, siempre roza lo morfológico. El sentido documental y la conexión personal, están por encima de la documentación concreta de eventos o lugares específicos. No presento los sonidos como documentación de algo preciso, sino como documentación de estar allí, incorporada a una situación que se bifurca en nuevas situaciones durante el proceso. Me gusta el hecho de que los sonidos funcionen en la esfera corporal o subconsciente incluso cuando se los reconoce como una representación de algo. Una

obra puede resonar de manera simultánea tanto en términos de significados y asociaciones, como en cuanto a la esencia de los sonidos.

4) ¿Dónde entra en juego la «voluntad artística» (ya sea en la grabación como en la edición)? ¿Qué desea producir con esta intervención?

Realizo muchas intervenciones artísticas, ya sea cuando manejo el micrófono como cuando realizo lo que se denomina componer, organizar o manipular sonidos. Estas intervenciones son intuitivas y no las siento como si me pertenecieran: son el producto de innumerables cosas. Los sonidos producen algo en mí que me hace intervenir de una manera u otra. Las intervenciones están afectadas simultáneamente por todo tipo de limitaciones acumuladas; mi cuerpo, los medios disponibles, los hábitos, el estado de ánimo, los factores ambientales, etc. Puedo aceptar estas limitaciones y ver cómo intervienen, al tiempo que las voy ampliando, asimilando y olvidando. Para mí la «voluntad artística» es algo entre quitarse de en medio y observarse cómo se está en el medio, cómo se participa. El compositor no es ni más ni menos importante que los sonidos implicados. Es una colaboración, una interacción. No me interesa producir una situación fingiendo que no he estado allí. Tampoco quiero exagerar mi propia importancia. Mi presencia produce algo nuevo, que en sí mismo puede ser sentido y respondido. Donde estoy ahora, caminando por este terreno neutro, eso es lo atractivo.

6) El uso del micrófono es el elemento central del *field recording*: ¿qué sentido estético, ético, ecológico y político le da al uso de esta herramienta? (¿Cómo se distingue o justifica la actitud extractiva, apropiativa y oportunista que puede producir el acto de grabar?)

El micrófono puede percibirse como una membrana, similar a la del tímpano, que vibra entre el mundo sonoro y el receptor, que los conecta. Una membrana siempre limitada por sus características y que nunca mediará en una situación en forma completa. Siempre queda algo fuera de su alcance, pero, aún así, añade algo al mensaje. Cuando estás en el lugar y te pones los auriculares, este cambio entre escuchar con el oído, a escuchar a través del micrófono produce una sensación de extrañeza, como si de repente experimentaras el entorno con el cuerpo de otra persona. Es lo mismo, aunque también sea muy diferente, un cambio leve pero notable. La grabación es un acto ecológico en el sentido en que pone en perspectiva la propia audición cuestionando el sentido irreflexivo de percibir el mundo con objetividad, con una distancia segura.

7) ¿Cómo se conectan los diferentes eslabones de la cadena: la experiencia de escuchar *in situ*, la grabación, el trabajo en estudio y la difusión a través de parlantes? ¿Cómo se establece la conexión entre la grabación del sonido y la composición?

Todos estos acontecimientos corresponden básicamente a la escucha de distintas maneras. Cada uno de ellos implica una escucha intensa y respuestas intuitivas que se retroalimentan entre sí, tanto cuando se trate de la colocación del micrófono, como del ajuste de los niveles, de la combinación de sonidos o de la escucha de los sonidos en un espacio nuevo.

Gonzalo Bifarella

Tomé las preguntas del cuestionario como una guía, pero preferí generar un texto continuo, tratando de compartir algunos de mis intereses y modos de operar en el campo del arte sonoro.

Con la excepción de aquellos materiales que produzco en tiempo real durante los conciertos, todo lo que incluyo en la construcción de discursos sonoros es grabado. Cada vez más, trato de unificar los modos de escucha, grabación y procesamiento de los más diversos materiales sonoros. Pienso que algunos de los modos de grabar en el *field recording*, por usar el término propuesto en esta consulta, los aplico a otros campos de la generación de sonidos. Sirva de ejemplo el hecho de grabar a un instrumentista, pensando el lugar y estando atento a todos los potenciales «imprevistos» sonoros, desde el habla del mismo músico a los sonidos del entorno. Sonidos que, en realidad, algunas tradiciones, sea desde la técnica, la estética o lo ideológico, rechazan de plano. Cada vez más intento, no siempre con buena fortuna, escuchar y transmitir la carga referencial, semántica y material (morfológica) que están presente en los sonidos que registro, o más bien dejar que ellos se expresen en todo su potencial. Potencial que por supuesto, además de mis búsquedas y acciones, dependerá de la relación que el oyente pueda desarrollar con esos mundos sonoros.

Puedo grabar instrumentos, voces o registros de campo. Siempre están pensados como materiales que serán parte de una base de datos. Esos archivos pueden ser accedidos en ediciones de tiempo diferido o sesiones en tiempo real, a través de programaciones interactivas. A estas programaciones, en general, las realizo en forma conjunta con el compositor y programador Julio Catalano, con quien trabajo desde hace más de 15 años. En general esas bases de datos están siempre a disposición de quienes tengan interés en darles un uso. La elección de aquello que voy a grabar, depende del proyecto que esté llevando adelante. Puede ser un proyecto que me plantee diversas posibilidades de abstracción o referencialidad. Trataré de sintetizar las principales líneas a las cuales dediqué y dedico mi tiempo.

En ciertos proyectos, mis intereses tienen una referencialidad a situaciones que dialogan con la realidad socio-política de mi entorno. En esos casos, las grabaciones de campo se hacen presente como testimonio de una situación determinada. Situación en la que quiero investigar y fijar un posicionamiento.

Muchos de estos trabajos son proyectos colectivos y multidisciplinarios. Así, trabajo junto a otros músicos, artistas visuales, escritores, filósofos, antropólogos, psicólogos, bailarines, programadores, entre otros. Lo colectivo busca generar visiones más amplias que mi limitada mirada personal. Algunos de estos proyectos incluyen a comunidades, a veces socialmente marginadas, con las cuales discutimos, dialogamos, a veces por largo tiempo, para ver en qué medida los procesos tecnológicos y estéticos, podrían ayudar a visibilizar la situación en la que ellos están inmersos. Luego de llegar a esos acuerdos, recién me permito encender los micrófonos.

Dentro de estos proyectos, destaco la actividad desarrollada con el ABC trío¹, (Universidad Nacional de Córdoba). El Trío que desde 2010 integramos con Gustavo Alcaraz y Julio Catalano, se ha especializado en el diseño y programación de instrumentos interactivos de control gestual. Estos instrumentos son las herramientas básicas usadas en cada una de las obras compuestas. El grupo se ha dedicado a desarrollar proyectos centrados en la idea de *Memorias*, que investigan en la realidad social y política del entorno latinoamericano, generando bases de datos, a partir de las cuales producir obras interrelacionando materiales referenciales, testimonios directos y re-elaboraciones digitales. Estos materiales se plasman en obras sonoras o multimediales, de estructuras fijadas o improvisatorias, en conciertos o instalaciones sonoras.

En otros proyectos, el interés tiene una fuerte dirección ecológica, siempre manteniendo un compromiso ético y político con la situación abordada. Tal el caso del proyecto *Sonidos en Causa*, al cual fui invitado a ser partícipe, por sus mentores, el artista catalán José Manuel Berenguer y el colombiano Carlos Gómez. Este proyecto llevó años de desarrollo. El eje fue documentar los cambios que el ambiente sonoro reflejaba a causa de la actividad económica del ser humano. Con esa idea en mente, se trazaban trayectos que iban desde un lugar considerado como aún no afectado por la actividad de las personas, hasta el centro urbano más cercano. Las grabaciones se realizaban desde un extremo al otro del trayecto elegido, generando múltiples tomas, en puntos intermedios. Cada punto era registrado en horarios diurnos y nocturnos. Cada toma tenía una duración de 20 minutos, a razón de una toma por hora.

La gran base de datos generada a través de este proyecto, fue puesta a disposición de artistas, investigadores y científicos, sin restricción de uso. En Argentina, el proyecto *Sonidos en Causa*, generó documentación sonora en

1 Blog del ABC trío: <http://abctrío.blogspot.com/> y ejemplo de obra: *Memoria de la Ladera* (<https://vimeo.com/93034114>)

dos puntos con condiciones geográficas y socio–culturales diferentes. Uno fue la Reserva de los Saltos del Moconá (El Soberbio) en la provincia de Misiones y el segundo punto fue la zona de las Salinas Grandes (Villa Quilino) en la provincia de Córdoba. En ambos lugares, los registros se realizaron luego de generar reuniones con personas que podemos llamar, sin dudas, referentes de las comunidades que habitan e interactúan en las zonas documentadas².

Para reflexionar, sin pretender agotar, ni mucho menos, las posibilidades de explicar los modos en que encaro mis trabajos sonoros, me referiré a algunos trabajos en particular.

El primero es: *Memoria de Rituales Cotidianos* (2008). Para una primera presentación de la pieza, recurro a la traducción del breve texto que redacté para el concierto de estreno, en Francia:

Al recibir la invitación del Instituto Internacional de Música Electroacústica de Bourges, Francia, para hacer una nueva obra, dediqué largas horas a buscar, con la poca ayuda de mi mala memoria, en el catálogo de sonidos que he acumulado con los años. De allí separé aquellos que más me acercaban la cotidianidad de la ciudad en la que vivo, Córdoba en Argentina. Una ciudad donde las campanas se entrelazan con el cotidiano «rezo» de los vendedores ambulantes, las «plegarias» de las manifestaciones, la «oración» futbolera de los domingos, e incluso con el desapercibido «ritual» de un cazador de sonidos. Una ciudad donde el trabajo que dignifica, no es un bien poseído por todos. Por años me apliqué a la cuidadosa recopilación de estos sonidos. Hoy mi memoria los combina buscando sus puntos de contacto. En ello pongo todo mi oficio, sin embargo, a veces esa combinatoria acciona en modos que no me son totalmente develados.

Memoria de rituales cotidianos testimonia de una manera recortada, por supuesto, sonidos que pertenecen a la ciudad de Córdoba en particular en la última década del siglo xx y la primera del Siglo XXI. El nombre viene porque muchas de las voces que me parecen típicamente características de los vendedores ambulantes, de las hinchadas de fútbol realmente utilizan

2 Cf. los textos de José Manuel Berenguer acerca del proyecto: «Sonidos en Causa: Argentina. Salinas Grandes. Selva Misionera» (https://www.academia.edu/8152604/Sonidos_en_Causa_Argentina_Salinas_Grandes_Selva_Misionera), y «Sonidos en Causa: micrófonos por una humanidad más sensible» (https://www.researchgate.net/profile/Jose-Manuel-Alarcon/publication/265165490_Sonidos_en_Causa_microfonos_por_una_humanidad_mas_sensible/links/540270e60cf2bba34c1b804c/Sonidos-en-Causa-microfonos-por-una-humanidad-mas-sensible.pdf)

una forma salmódica que viene del ritual obviamente. El sonido grabado lo ejemplificaría rápidamente y mejor, pero usaré la repetición de las vocales para tratar de mostrar esta idea. Para vender pueden decir: DO' TURROONE' POR UN PEEESO! Esa frase sería cantada, repitiendo la misma nota y solo subiendo una 2da mayor en la «E» de la palabra peso. Luego, desciende la misma 2da mayor y resuelve en la nota original. Ese modo de decirlo es claramente salmódico, viene de una tradición eclesíástica que se refleja, y está dicho con una voz totalmente cordobesa.

Diré que en ese momento, ya llevaba 20 años grabando sonidos en la ciudad de Córdoba. Tomo esta obra, ya que también existe una versión previa, en la cual los materiales son expuestos de un modo más cercanos a la toma original. Esta primera versión, que data del año 1999 y se presentó como Retrato Sonoro de Córdoba. Tiene un alto grado de referencialidad a sonoridades que son parte de la vida cotidiana de quienes habitamos esta ciudad. Dice Gabriela Yaya, investigadora y docente de la Universidad Nacional de Córdoba, en un estudio sobre estas piezas,

Allí se propone un recorrido heterogéneo de sonidos sin procesos, un montaje cuya singularidad radica en el hilvanamiento de sonidos típicos del paisaje urbano cordobés, conectados tanto por su semántica cuanto por su (micro)morfología. De este montaje nos interesa qué Córdoba está mostrando: la Córdoba de los cordobeses. Nos referimos a que no es, por ejemplo, la Córdoba del Cuarteto, este, como la referencia cultural más inmediata de la ciudad, incluso para aquel que intenta, de buen corazón, federalizar la cuestión. Son sonidos de la Córdoba de todos los días, de una Córdoba por la que todos transitamos.³

En la versión final de *Memorias de Rituales Cotidianos*, recurro a esa misma base de datos, pero en esta ocasión decido sumar a los procedimientos usados en la versión previa, un nuevo modo de tratar, tanto los conectivos entre cada sonido propuesto, como sus elaboraciones, a través del uso de procedimientos compositivos, propios del lenguaje electroacústico. Entre ellos, destaco los procesos de síntesis cruzada, los que me permitieron combinar espectros y/o envolventes de amplitud, de unos sonidos con otros.

Sobre esta versión final, dice Gabriela Yaya:

3 Gabriela Yaya, «Memoria de rituales cotidianos o el alfajor, el burrito, el cucú y el cuarteto» *XXIV Jornadas de Investigación en Artes, Centro de Producción e Investigación en Artes*, Facultad de Artes/Universidad Nacional de Córdoba, 4, 5 y 6 de noviembre de 2020, https://drive.google.com/file/d/1aTd_XPTq7p6Wl_elba__XJCMSiYrwJl/view?usp=sharing

Esta nueva versión es producto directo de otro tipo de operación compositiva, es decir, ya no es el montaje que hilvana consciente de la micromorfología de los sonidos, sino que la composición resulta de combinatorias de sonidos procesados, mutados, alejados de su genética primera: los sonidos están «descompuestos» para luego ser re-compuestos en una obra. Este tipo de alejamiento solo es posible a través de la mediación de la tecnología digital y de una infraestructura adecuada. Es así que reconocemos que esta composición, como mucha música electroacústica y como rama de la música académica presenta características identitarias propias de la música electroacústica y su repertorio de operaciones compositivas identificables: las granulaciones, los estiramientos y transposiciones, entre otras.

Desde mi punto de vista, esos «hilvanamientos» semánticos y morfológicos entre los sonidos, a los que refiere G. Yaya, siguen presentes en la composición final realizada en Bourges⁴.

Los sonidos documentados en grabaciones de campo (*field recording*), me permitieron generar diálogos con otras fuentes sonoras, que algunas tradiciones, generalmente no combinaban. Tal vez en este punto, me sienta cercano a R. Murray Schafer, con quien colaboré en Bélgica en 1989, ya que él veía a todo sonido, como incluido en la idea de paisaje sonoro.

Volviendo a la idea de ese diálogo, pienso que tal vez una de nuestras mayores deudas en el campo cultural sea la generación de canales de diálogo. El diálogo requiere de la capacidad de escuchar al otro y de darle la posibilidad de exponer sus argumentos. Dialogar es tejer una estructura discursiva con el otro, con lo otro, con lo diverso. Es ofrecer, aprender y construir en conjunto. Dentro de las obras en las que traté de elaborar esta idea, está *Diálogos del Adentro y el Afuera* (2013)⁵. Es una obra para Orquesta Sinfónica y sonidos grabados. La pieza fue un encargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Córdoba (OSUNC) en ocasión de los 400 años de la fundación de esa universidad.

4 Para comparar las versiones de la pieza, se pueden escuchar los fragmentos siguientes:
– *Memoria de Rituales Cotidianos* – montaje preliminar – fragmento: <https://drive.google.com/file/d/1RjSwDkGM9EtnSpdWgyqx7OfMUh3KWCZ/view?usp=sharing>
– *Memoria de Rituales Cotidianos* – versión final – fragmento: https://drive.google.com/file/d/1_X-vqyaBCGie_1bJzEXvfKG4---yflfR/view?usp=sharing
– *Memoria de Rituales Cotidianos* – versión final – completa: <https://drive.google.com/file/d/1eUOYOZSb5eBM1PVuy7GtQl9ywSpkqwqn/view?usp=sharing>

5 *Diálogos del Adentro y el Afuera*. Pieza para orquesta Sinfónica y sonidos grabados: <https://youtu.be/8-6wK3nApPc>

En este trabajo sonoro conviven *sonidos del Adentro y del Afuera* que buscan transitar algunos de los múltiples caminos del diálogo. Los sonidos del Afuera, se presentan cargados de connotaciones, referentes de situaciones que despiertan recuerdos de nuestro mundo cotidiano. Los sonidos de los instrumentos, metafóricamente los del Adentro, refinados hasta la «pureza» por generaciones de músicos, buscan en este caso, extender sus límites y llegar a fusionarse con los Sonidos del Afuera, sin temores de dejar sus sitiales de privilegio y mezclarse con el sonido de un camión o las bocinas de una manifestación. En definitiva, esta pieza no es más que una metáfora de la Universidad que nos toca transitar y construir y a la que personalmente tanto debo.

Finalmente, el último trabajo al cual me referiré en este escrito es: *Retrato Sonoro de Fernando Allievi* (2021)⁶. Desde que puedo recordarlo, siempre me vi fuertemente atraído por la voz humana. Pero más específicamente por el habla, que es como un sello personal que nos identifica en el gran paisaje sonoro del mundo. El espectro, el registro, la gestualidad, la rítmica interna, las frases, las pausas... y claro, su potencia para transmitir significados. Pienso en todo el esfuerzo que pusieron algunos de mis maestros en descomponer y esconder las palabras y su carga semántica...

Con esta pieza, intenté jugar con las historias vividas de Fernando Allievi, narradas por el mismo, por su voz energética y expresiva. En este proyecto a partir de la idea de compartir las experiencias, me permite internarme en el concepto de una ecología social.

A modo de cierre de este escrito, y en relación con el modo con el que nos formamos para percibir, pensar y actuar en nuestro andar, incluyo esta última y breve reflexión.

Nos educaron para diferenciarnos de todo lo no humano. Debíamos vernos como seres humanos, no como parte de los animales. Debíamos estar sobre la naturaleza. No nos vemos como una parte más de lo que la constituye. Siempre estamos frente a ... No nos vemos como parte de... Nos cuesta entender que la naturaleza, la tecnología y lo humano son co-constitutivos. Así generamos un pensar y un accionar que busca dominar y no respeta al medio ambiente y todo lo que en él es diverso.

Esa visión antropocéntrica ha gestado formas de poder que desprecian lo diferente, lo diverso, que nos confronta con la otredad. El pensar y el hacer el campo del arte no escapa a esa visión. Así hemos generado un arte antro-

6 *Retrato Sonoro de Fernando Allievi*. <https://soundcloud.com/gonzasound/fernando-allievi-retrato-sonoro>

pocéntrico. Con estructuras jerárquicas verticalistas. La tonalidad a la cabeza, en el campo de las artes sonoras. Se han generado sistemas de abstracciones, que han sido a imagen y semejanza de los sistemas de poder centralistas y patriarcales. Sus modos de comunicación han sido ligados a espacios cerrados, manejados por quienes ostentan el poder. Recintos que buscaban ser eficientes en la búsqueda del aislamiento del afuera. Asimismo, los sistemas de construcción de discursos sonoros, que buscaban la «pureza» del tono, la precisión en el parámetro de las alturas y de las duraciones, desdeñando todo lo ajeno a esa búsqueda de sublimación. Cambiar nuestra visión y, por ende, nuestra escucha del mundo, dar voces a otros relatos, otras sonoridades, otras maneras de organizar y comunicar esos discursos, es un camino en el que el *field recording*, tiene aún mucho por aportar.

Jean-Luc Guionnet

1) ¿Qué es lo que graba, por qué lo hace y a quién graba? ¿Cuál es para usted el sentido de grabar y cuáles son sus motivaciones?

Solo registro la vida cotidiana del momento. Intento no tener una curiosidad exótica. Confío en los micrófonos para convertirme en un extraño: un extraño a mí mismo, un extraño para la situación, un extraño para todo; no siempre lo consigo. Todo eso para evitar el objeto y el sujeto en favor de un contenido que descubro mientras lo realizo.

En cuanto al destino: a lo desconocido solamente... al o a la que se encontrará con esta botella arrojada al mar. Con razón o sin ella, mi trabajo, si es que lo es, consiste sobre todo en tirar botellas al mar.

El hipotético receptor no es una fantasía, es una realidad porque la botella siempre llega a alguna parte, y una pequeña parte del mensaje que contiene se revela al emisor por esta apertura de la botella.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone o difunde sus producciones, ¿Qué desea provocar en los oyentes? ¿Qué estrategias utiliza para lograrlo? (y ¿Cuáles son las limitaciones de dichas estrategias?)

La demanda no precede a la oferta. Y todo en esta va a pérdida. La botella no es una forma de hablar. Cuando, como oyente, siento, oigo, comprendo lo más mínimo: *me saca de mí mismo —y me hace rabiar—* y lo hace de forma *irreversible*: una estrategia de huida en el momento, de haber alguna estrategia.

No hay ninguna demanda que tener en cuenta porque ya la tenemos, siempre, en demasía, la hemos ingerido hasta enfermar desde que nacimos: la demanda, por ejemplo, es lo que nos han enseñado (o no) a esperar de un concierto, de una película, etc. La demanda es el horizonte de la expectativa; y ya tenemos de sobra con ese horizonte.

3) En sus producciones, ¿Cómo interactúan la dimensión documental (referencial) y la dimensión morfológica? ¿Cómo se concretiza este diálogo (en términos de composición, resultados sonoros, etc.)?

Este diálogo, del que habla, por mi parte, lo construí pasando por otro concepto: *la transcripción*. La transcripción designa todo lo que, en cualquier grabación, tiene importancia en referencia a una huella de lo real. La trans-

cripción es la firma de lo real en una huella. La transcripción también, y quizás sobre todo, es la firma de la propia huella, es decir, el proceso físico-biológico que hace que la huella (la grabación entre otras cosas) sea percibida como tal. Desde este punto de vista, por ejemplo, la grabación de un concierto no es menos documental que la grabación de un mitin político, una entrevista o del ruido de fondo de algún lugar o algún momento: todos son la transcripción de una situación.

Un intento de regla, que hay que tomar con pinzas: cuanto más se oculta la transcripción, menos me interesa la grabación.

Esta noción de transcripción me surgió entre finales de los años 1980 y principios de 1990, cuando trabajaba en películas experimentales sobre nuestras relaciones sexuales con André Almuro, y por otro lado, en composiciones electroacústicas que confrontaban la imagen sonora y la abstracción con Éric Cordier.

André y yo nos preguntamos qué podía captar, guardar y restituir la imagen cinematográfica, sobre lo vivido. Llegamos a pensar en la situación de los rodajes como una condición posible de una transcripción. Éramos los cobayos de nuestro propio laboratorio. De ahí, surgieron películas como «*Le Troisième Œil*», «*Levé des Corps*», «*Corps Intérieur*» o «*Rumeur*».

En cuanto al trabajo con Éric Cordier: —extracto de una entrevista de 2004, realizada por Joel Pagier—

Eric Cordier y yo compusimos juntos durante mucho tiempo. Nuestras composiciones fueron integrando (aceptando) un determinado tipo de sonido, digamos, figurados. Fue todo un proceso... Un día, recuerdo, ¡integramos un barco! Estábamos trabajando en una pieza electroacústica («*thalweg 1 –La transcripción*», luego vino «*thalweg 2 –La huella*»). Hubo «problemas». Sabíamos lo que queríamos pero no teníamos el sonido. Finalmente, grabamos este barco: un *ferry* que entraba en el puerto de Dieppe y decidimos mantenerlo tal cual. Un día, recuerdo, ¡estábamos en un barco! Es claramente un barco que atraviesa la composición. Incluso hubo todo un debate sobre si iba a ir de derecha a izquierda o de izquierda a derecha... Y por primera vez, tuve (tuvimos) ese detonador. Me dije: «¡Ya está! Un barco puede ser música». Ese día, realmente uní la abstracción y la no-abstracción y hoy esa frontera ya no existe dentro de mi cabeza. Pero ¡cuidado! Aclaremos esta historia del barco: fue el barco como barco, su imagen acústica con la que aprendí a componer ese día, y no el sonido del barco, más o menos cortado, de su fuente en forma voluntaria, vagamente abstraído, supuestamente transformado en un objeto sonoro: no, en realidad, fue un barco que irrumpió en el espacio abstracto de la música, y luego desempeñó un papel musical como barco. Para mí, el matiz es muy importante: no pretender ignorar la imagen cuan-

do está ahí, o bien trabajar para que no puedan surgir dudas. Para mí, es una de las numerosas lecciones que podemos retener de ciertos pintores actuales (Frize, Polke, Richter, etc.).

Siendo, en el fondo, una especie de militante de la abstracción, ¡así es como me las arreglo para navegar por todo esto! Por otra parte, a menudo cuento con mis colaboradores para que me traigan temas o asuntos —cosas concretas— como base para construir. Solo... ¡No necesito un tema! (este es uno de los debates permanentes con Éric La Casa).

Hoy en día, en el 2021, creo que este problema de la transcripción de un acto en una imagen, y más aún, de un acto sexual, y *este barco como barco*, han sido efectivamente un acontecimiento artístico decisivo. Sin embargo, ya no dependo de otros para obtener algún tema, y esto, sin aflojar en la abstracción: en otras palabras, esta transcripción, este barco, este acto me dieron una dirección que aún sigue siendo la mía. Lo seguí, todavía lo sigo, el barco.

Quizá todos estemos persiguiendo un barco. ¿El mismo?

4) ¿Dónde entra en juego la «voluntad artística» (ya sea en la grabación como en el montaje)? ¿Qué desea producir con esta intervención?

Lo siento, pero no entiendo del todo la pregunta. Lo artístico está en todas partes y en ninguna. El hecho es que hago todo lo posible por no plantearme la cuestión en estos términos, o incluso en términos similares. En última instancia, el oyente siempre decidirá qué es y qué no es (el arte, la música, la obra, lo que quiera...). El oyente puede estar influenciado. El oyente puede ser un genio. El oyente puede ser un imbécil. Lo mismo que el artista. Pero es el oyente el que decide lo que oye, lo que entiende, lo que escucha, lo que quiere en todas estas capas, cómo se orienta en el milhojas, lo que retiene y retendrá...

¿Y si consideráramos que un objeto determinado podría combinar una parte artística con una parte no artística —una especie de proporción de arte—? Elegiría sin dudarle el motor de la moto antes que el color de su carrocería, el principio de la suspensión de los puentes antes que su aspecto, etc. Pero decirlo me hace morderme la lengua, porque no creo que tal proporción exista en objeto alguno, y mi trabajo atañe, según parece, esta ausencia.

5) ¿A qué le da prioridad en su relación con el sonido y qué tipo de contacto desea establecer con los lugares y sus dimensiones sonoras? (Para lograrlo, qué dispositivo técnico utiliza?) ¿Qué espacio ocupa su propia presencia (en el lugar y en la grabación)?

Para empezar, por el sonidista, su presencia, su cuerpo, su respiración: la transparencia imposible, ¡esa es mi preocupación! Sin olvidar que, nunca, nada en la cadena de información es transparente, que todo lleva una firma en el resultado, y que dicho resultado, si es decididamente la suma y ordenación de todas esas firmas, es también todo lo que excede de esa suma, añadiendo posiblemente la *no transparencia a la no transparencia*, o incluso la ficción de la transparencia, que viene a ser lo mismo. La membrana del micrófono, los tímpanos presentes, el soporte, los materiales implicados, los cables, el aire, el clima, el estado de ánimo de cada persona: ¡todo es un tamiz! Nunca nada es transparente. Es una prueba, una prueba de impresión fotográfica. *Y los lugares son el lugar privilegiado de esta prueba.*

6) El uso del micrófono es el elemento central del *field recording*:

¿qué sentido estético, ético, ecológico y político le da al uso de esta herramienta? (¿Cómo se distingue o justifica la actitud extractiva, apropiativa y oportunista que puede producir el acto de grabar?)

Considero los objetos técnicos que están cercanos a mí (mezcladoras, micrófonos, hacha, lápiz, etc.) como prótesis. Los demás (mesa, sierra, cables, etc.) me resultan extraños hasta el día en que... o tal vez, nunca. El saxofón, el órgano, son objetos técnicos y son prótesis, la computadora migra entre estos dos grupos de acuerdo con lo que esté haciendo. Al pensar en la tecnología en relación con (y no en oposición a) el concepto de «naturaleza», me alejo de la tecnofobia. No me resulta más chocante volverse dependiente del ordenador que del radiador. Los humanos son dependientes. Son adictos.

En cuanto a la apropiación: robo poco, o lo menos posible. Mis grabaciones sonoras siguen siendo muy neutras con respecto a estos problemas (muy reales), y la elección del terreno se deduce muy probablemente de su ausencia, o de su aparente ausencia, probablemente, es también una razón por la que grabo mi propio entorno en primer lugar. Cuando hago entrevistas, trato de hacerlo con la mayor connivencia posible en cuanto al contexto, la explotación, el significado, etc., sabiendo que siempre habrá tanta apropiación como se quiera en cualquier huella que se deje —en otras palabras—: sigue sin haber transparencia. La *no transparencia* y la apropiación tienen la misma razón.

7) ¿Cómo se conectan los diferentes eslabones de la cadena: la experiencia de escuchar *in situ*, la grabación, el trabajo en estudio y la difusión a través de parlantes? ¿Cómo se establece la conexión entre la grabación del sonido y la composición (en sentido amplio)?

Una vez que estás ahí, pero hay que estar ahí... la composición empieza incluso antes de conectar los micrófonos. ¡Claro! La composición es la actividad más expansiva, intensiva y extensa que existe. Y cada día sigue ganando terreno.

8) ¿En qué reflexión ecológica (y/o política) se ubica su iniciativa y cuál es el impacto ecológico (y/o político) de su trabajo?

La tan proclamada «carga ecológica de la grabación de campo» me parece a menudo ilusoria, ingenua, publicitaria. Para mí, la ecología primordial es humana, social e intersubjetiva: la música, tal como la practico, no está hecha de otra cosa, me guste o no. Es una pendiente, una tendencia de la que puedo ser el primero en sorprenderse, es decir, a menudo, en mi propio detrimento.

¿Y qué pasa con el avión? Un día, probablemente, no me subiré más, pero no puedo imaginarme un plazo medio.

Francisco López

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

No tengo un criterio genérico para decidir qué grabar. Mi trabajo con grabaciones ambientales no es documentativo sino que atiende a principios de intuición, libertad creativa y exploración abierta. Raramente sé lo que voy a grabar de antemano. No me interesa la representación del mundo sino la cooperación creativa con él. Mi principal motivación es una penetración ontológica de la realidad.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones? ¿Qué quiere que ocurra en los auditores? ¿Cuáles son sus *estrategias* para eso? (y ¿Cuáles son los límites de dichas *estrategias*?)

Creo que mi objetivo más elevado es un cambio fundamental de la relación con el mundo. La generación –tanto para mí como para otros interesados en ello– de una forma de interacción más profunda, rica y significativa con esa denominada «realidad» que la que producen los paradigmas predominantes de la representación y la simulación. Mis *estrategias* utilizan la composición (naturalmente no el sentido *mainstream* tradicional), una deliberada actitud crítica respecto a lo técnico, la consideración de igualdad ontológica para la materia sonora respecto a sus supuestas «fuentes» y la generación de micro–universos sónicos auto–contenidos en los que el oyente es el verdadero creador.

3) En su uso del *field recording*, ¿de qué forma dialogan la dimensión documental (referencial) y la morfológica? ¿Cómo se concretiza ese diálogo (en términos compositivos, de resultados sonoros, etc.)?

En su concepción actual no me interesa el denominado *field recording*. Tampoco me interesan particularmente ni la dimensión documental ni la morfológica. Esa supuesta dicotomía ignora tanto lo ontológico como lo espiritual.

4) ¿En qué momento interviene la «voluntad artística» (ya sea en la grabación o en la edición)? ¿Qué produce esa intervención?

Creo que la fundamental manifestación de ese tipo de voluntad no está relacionada ni con la grabación ni con la edición, sino con la escucha, que es potencialmente independiente de ambas. El efecto transformador sobre la escucha, constituida en herramienta de voluntad, es desde mi perspectiva una de las razones más poderosas y fructíferas para interesarse por la grabación. Y eso es así no por la aparente repetición o «captura» de fragmentos de realidad —una ilusión tan inmediata como banal— sino porque las grabaciones contienen y generan nueva realidad.

5) ¿Qué es lo que prioriza en su relación con el sonido y qué tipo de contacto busca establecer con lugares y sus dimensiones sonoras? Para eso, ¿Qué dispositivo técnico usa? ¿Qué espacio da a su propia presencia (en el lugar y en las grabaciones)?

La escucha profunda me ha conducido a la percepción de igualdad ontológica de la materia sonora. De esta última se deriva una sorprendente y abrumadora multiplicación y magnificación de las entidades de la realidad. También una forma de relación con el mundo en las antípodas del denominado «paisaje sonoro». Técnicamente, utilizo los mismos dispositivos sencillos y baratos que son accesibles hoy en día para millones de personas en todo el mundo. Considero que lo más interesante de nuestra situación actual no son las nuevas herramientas *per se*, sino el cambio socio–tecno–cultural que se ha producido, particularmente en lo relativo a los procesos que yo denominaría de mega–accesibilidad y *ciborgización*, que han conducido a una situación —tan interesante como ignorada— de transparencia de herramientas *Heideggerianas*.

6) El uso del micrófono está en el centro del *field recording*: ¿Cuál es el sentido estético, ético, ecológico, político, en el uso de dicha herramienta? (¿Cómo se distingue o justifica en relación a la actitud extractiva, apropiadora, oportunista, que puede producir el acto de grabar un lugar?)

Personalmente considero que la interpretación de «apropiación» de lo sonoro es un prejuicio que erróneamente asume la representación como principio activo o como objetivo del medio. Siempre he defendido que la cualidad más hermosa y admirable del micrófono —y el sistema de grabación asociado a él— es su condición no–cognitiva; algo virtualmente imposible para nosotros. Cualquier consideración estética, ética, científica o política debería tener en cuenta esta característica tan valiosa.

7) ¿Cómo vincula los diferentes eslabones de la cadena: experiencia de escucha *in situ*, grabación, trabajo en estudio y difusión con parlantes? ¿Cómo trabaja el vínculo entre toma de sonido y composición (en un sentido largo)?

Como he mencionado antes, considero la escucha (activa, dedicada y profunda, claro está) como el verdadero acto de composición. Eso puede tener lugar en el campo —con o sin grabación—, en el estudio o en la sala de conciertos.

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

Creo que una verdadera ecología de lo sonoro necesita reconsiderar el estatus ontológico de la materia sonora —llevándola a la igualdad— en relación con el resto de las entidades habitualmente reconocidas como «fuentes». Por otra parte, las habituales categorías contextuales, referenciales y causales de identificación constituyen las verdaderas abstracciones de la realidad. La representación y la descripción nos alejan la realidad; ocultan y disipan la ontología. Lo concreto e innombrado —más cuanto más cotidiano— nos introduce en ella de forma íntima y misteriosa. Usando una referencia presente, creo que en lugar de realidad virtual necesitamos virtualidad real. Con mi trabajo intento explorar esa dimensión inmediata y misteriosa para penetrar más substancialmente la realidad y alcanzar una relación más profunda con el mundo. Ambiciosos ideales, soy consciente, pero a estas alturas considero que así deberían ser las aspiraciones.

Graciela Muñoz

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

Yo diría que grabo el sonido del paisaje, no solamente lo que escucho y con un ánimo de preferencia de un sonido u otro, sino que grabo determinados sitios, espacios–tiempos, y sus personas, sonidos portadores de una trama de múltiples sentidos, que no cesan de estar en movimiento. Creo que las grabo porque resuenan algo en mí, yo diría que en sus configuraciones políticas ellas me mueven hacia nudos poéticos que motivan mi trabajo artístico permanentemente, aunque no esté permanentemente grabando.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones? ¿Qué quiere que ocurra en los auditores? ¿Cuáles son sus estrategias para eso? (y ¿Cuáles son los límites de dichas estrategias?)

Quiero compartir un deseo que se manifiesta cribado por mi experiencia del lugar y por mis propias costumbres, hábitos y procesos psico–biológicos. No tengo estrategias, en realidad no tengo un producto determinado como *telos* de mi iniciativa. A la hora de presentar a otros este deseo surgen unos procesos de comunicación que van determinando uno u otro camino para que las ideas sean expuestas y comuniquen. Me conmueve el sonido del paisaje, los ruidos y voces de sus seres físicos o espirituales, creo que estas experiencias intento transformarlas en situaciones poéticas en las que el viaje o el tránsito de un campo de re–presentación a otro se vuelve fundamental y allí creo se configura una experiencia de lectura/escucha que trasunta la propia experiencia hacia modos de comunicación.

3) En su uso del *field recording*, ¿De qué forma dialogan la dimensión documental (referencial) y la morfológica? ¿Cómo se concretiza ese diálogo (en términos compositivos, de resultados sonoros, etc.)?

En la mayoría de los casos me relaciono con los sonidos que he grabado sin hacerles modificación alguna, otras veces sí. Respecto a lo «documental» creo que hay algo de eso en mi trabajo, los sonidos que grabo adquieren unas formas documentales quizás por el contexto que armo para grabarlas. Programo un viaje a un determinado lugar, mapas, rutas, personas, pero luego reconozco, constato más bien, que una vez en terreno toda programación desaparece; creo

que entonces comienza el viaje. En gran medida, es esto lo que luego se trasplanta hacia una manifestación creativa que involucrará todos esos elementos.

4) ¿En qué momento interviene la «voluntad artística» (ya sea en la grabación o en la edición)?

Creo que en ambas. La voluntad de lo que llamo un «recorte» de una configuración de espacio–tiempo que estoy grabando también ocurre en el proceso creativo, pero en mi caso no siempre veo a los materiales como elementos disponibles o viceversa, sino que a veces devienen una suerte de seres con los cuales es posible llevar un diálogo recíproco que insta la creatividad de una forma más espontánea. Personalmente, me interesa el trabajo de una espontaneidad creativa frente a estos sonidos.

4bis) ¿Qué produce esa intervención?

Produce un deseo por hacer a partir de experiencias vividas, pasadas, presentes.

5) ¿Qué es lo que prioriza en su relación con el sonido y qué tipo de contacto busca establecer con lugares y sus dimensiones sonoras? Para eso, ¿qué dispositivo técnico usa? ¿Qué espacio da a su propia presencia (en el lugar y en las grabaciones)?

Busco un contacto con algo extra–cotidiano, imaginaciones, sueños; priorizo espacios cargados de un vacío o de una emergencia, en el amplio sentido del término. Uso grabadoras de sonido que adapto de acuerdo a las circunstancias climáticas o espaciales, en lo específico, ocupo una grabadora que puedo programarla por lapsos de minutos u horas, ella me permite no estar en el momento sino dejarla, en las noches por ejemplo; esta grabadora me ha devuelto un montón de sonidos que nunca he sabido de dónde provienen, no sé muchas veces qué es lo que suena o su fuente. La propia ausencia regala también imaginación y espacios posibles para crear imaginarios.

6) El uso del micrófono está en el centro del *field recording*: ¿Cuál es el sentido estético, ético, ecológico, político, en el uso de dicha herramienta? (¿Cómo se distingue o justifica en relación a la actitud extractiva, apropiadora, oportunista, que puede producir el acto de grabar un lugar?)

Discrepo un poco respecto de normalizar la opinión de que el micrófono está al centro del *field recording*, creo que mi propio sistema transductivo–bioló-

gico está en el centro, expuesto y receptivo, quiero verlo así, de otro modo lo grabado sería siempre nada más que un dato marginal de una determinada experiencia.

Respecto a la actitud, tengo la tendencia a creer (o la superstición más bien), que cuando exteriorizo el micrófono, los seres y objetos resonantes se vuelven silentes, como queriendo huir de mi afán; así entiendo el micrófono como una suerte de espantapájaros, tan útil en medio de las costumbres sociales, tan inútil fuera de ella.

7) ¿Cómo vincula los diferentes eslabones de la cadena: experiencia de escucha *in situ*, grabación, trabajo en estudio y difusión con parlantes? ¿Cómo trabaja el vínculo entre toma de sonido y composición (en un sentido largo)?

Lo trabajo retomando la experiencia del viaje y filtrándola, creo que inevitablemente, con el momento en el cual experimento con esos sonidos. Me interesa que las cosas adopten sus propias formas, creo entonces un espacio más bien de improvisación, y en el hacer va apareciendo el cómo hacer.

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

Quizás más política que ecológica, aunque ambas están muy estrechamente vinculadas. En ocasiones he querido compartir lo impactante que me parecen ciertas crudas realidades que nos hemos ido regalando como sociedades. Tiendo a creer que los sonidos del allí afuera son también los sonidos o ruidos de una subjetividad asediada social y culturalmente, por eso me interesa la experiencia del viaje y también por eso me interesa no grabarlo todo sino grabar lo necesario. Tomé en su momento muchas fotos con cámaras de rollo (el carrito fotográfico), de 24 o 36 fotos, y ahí tenía que pensar muy bien si quería sacar la foto porque, por un lado, no podías borrarla y, por otro, el rollo se terminaría. Me interesa reflexionar en ello como una actitud también ecológica.

José Augusto Mannis

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

Grabo para poder contar con sonidos una historia sobre aquello que oigo. La selección de lo que grabo sucede cuando lo que oigo tiene sentido en mi espíritu. Cuando resuena en mi ser y cuando trae una vibración viva, buena e intensa. Mi motivación es querer compartir esas buenas vibraciones con las personas y todo lo que me rodea. Sembrar el lugar donde vivimos con buenas energías es una manera de construir un mundo mejor.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones? ¿Qué quiere que ocurra en los auditores? ¿Cuáles son sus *estrategias* para eso? (y ¿Cuáles son los límites de dichas estrategias?)

Las obras son expresiones de posibilidades imaginadas. Cuando hago una obra quiero estar en comunicación con otras personas y transmitirles cosas que están más allá de mis palabras y de los movimientos y apariencias de mi cuerpo. Espero que los oyentes puedan ampliar su imaginación a partir de estímulos desencadenados por las obras que vivencian, y reflexionar sobre eventuales provocaciones o cuestionamientos que tal vez ellas traigan. Una estrategia para poder hacer eso posible es establecer principios constructivos que contribuyan a una nueva estructuración que integre con organicidad el material de la obra y los elementos sugeridos. Siempre que tenemos un todo orgánico el mismo adquiere vida propia, y puede tener tantas vidas como sean las interpretaciones de sus sembradores, en este caso, de sus oyentes.

3) En su uso del *field recording*, ¿de qué forma dialogan la dimensión documental (referencial) y la morfológica? ¿Cómo se concretiza ese diálogo (en términos compositivos, de resultados sonoros, etc.)?

Preferiría tratar esta cuestión considerando la *dimensión documental referencial* y la *dimensión plástica sonora*, teniendo en cuenta que las posibilidades de apropiación poética del material sonoro no se limitan necesariamente a un abordaje neutro o tipo-morfológico, sino que también pueden alcanzar aspectos referenciales inherentes a los sonidos. Los abordajes *referencial* y *plástico* caracterizan dos niveles de tratamiento del material en creaciones sonoras

haciendo uso de los recursos del *field recording*. Ambos son relevantes. La alternancia, la concordancia, la oposición o el pasaje de uno para el otro pueden permitir la construcción de principios creativos en una narrativa sonora. Así como la ausencia de referente puede ser necesaria para un material sonoro en determinadas situaciones plásticas, la aproximación por semejanza plástica con diferentes referentes puede inducir una fuerza atractiva para la aproximación de ideas o elementos que se pretenden integrar en un proyecto creativo.

4) ¿En qué momento interviene la «voluntad artística» (ya sea en la grabación o en la edición)? ¿Qué produce esa intervención?

En primer lugar, una *atención artística* está presente en todas las situaciones que envuelven al *field recording*, desde las actividades de prospección hasta la grabación y la pos-producción. Esa predisposición perceptiva se manifiesta a través de un tipo de *escucha* en la que la observación-análisis de lo que es percibido involucra la identificación de objetos, situaciones, materiales (sonoros), dinámicas, cuyo comportamiento denote categorías constructivas artísticas como ritmo, proporción, sincronización, configuración y evolución de alturas, timbres, inflexión, respiración, articulación, en un proceso, instalado o no, que caracterice una situación sonora que remite a ideas musicales ya asimiladas, como variación, transformación, sobreposición, contraposición, fusión, emergencia, interacción, fuga, corte, disolución, incluyendo binomios como ascendente-descendente, acción-reacción, flujo-reflujo, señal-ruido, *arsis-thesis* o, entonces, inspirando nuevas ideas.

Así mismo, en la situación de *field recording*, actúa otra categoría perceptiva, ahora de naturaleza técnica: el control del proceso y de la calidad de grabación y el análisis de la situación en curso, de manera de anticiparse a cualquier acontecimiento que pueda interferir en el registro. Después de todo, hay acciones que solo se pueden tomar en el momento de la grabación, reaccionando inmediatamente a los acontecimientos y estímulos percibidos en el campo, sin las cuales las interferencias en el registro sonoro podrían ser irremediables. Esa *atención técnica* implica una deriva en otro tipo de *escucha*, diferente a la anterior, una *escucha técnica* y una atención perceptiva multisensorial para el control de la situación de grabación como un todo. La *escucha técnica* se centra en la grabación de sonido en sí, que considera la calidad de la señal recibida y la señal grabada, la relación señal/ruido, la imagen de sonido que se captura, la inteligibilidad del contenido, la precisión de la ubicación espacial de las fuentes sonoras, de los efectos producidos en función de las características del sistema de microfonía utilizado, de las interferencias sonoras fuera del alcance de la intención de captura. Por otro lado, el éxito de la grabación también

puede depender del estado de alerta constante con respecto a todo lo que está sucediendo en el entorno de grabación: movimientos circundantes, interferencia directa en el sistema por objetos, vehículos, personas, animales, insectos, sustancias (viento, lluvia, corriente de agua, etc.) estabilidad o inestabilidad en la ubicación del sistema de registro o base sobre la cual se coloca. Detectar un peligro inminente y tomar la decisión correcta en el momento adecuado puede salvar una grabación.

En el *field recording*, en la medida en que estemos con nuestro cuerpo inmersos y en interacción física y táctil con el entorno grabado, la evaluación perceptiva de la grabación de sonido realizada puede ser diferente a la de escuchar en otras condiciones de posproducción. Detalles que pasaron desapercibidos en el momento de la grabación pueden emerger de forma muy fuerte cuando en el estudio nuestro cuerpo está interactuando en un entorno totalmente distinto.

La experiencia nos muestra cómo la escucha finalmente se construye mediante una sinergia entre todos los sentidos, y no solamente por la audición de manera aislada. Desde ya que en diferentes proporciones, pero la intervención de los demás sentidos es significativa en la determinación de la calidad perceptiva.

De esa manera, algunas veces pensamos estar haciendo una maravillosa toma de sonido y después nos damos cuenta que lo que grabamos no es nada extraordinario. Por otro lado, puede pasar que en la escucha posterior de una grabación, algún elemento o aspecto que en el momento de la grabación no había suscitado mayor interés, se revele y destaque de manera sorprendente en la escucha en otra situación ambiental.

Por lo tanto, las evaluaciones perceptivas del *field recording in loco* y en condiciones de escucha crítica, o sea, en estudio, son distintas y complementarias. El éxito de una grabación depende de un equilibrio entre varias *atenciones*, varias *escuchas* y de nuestra capacidad de desempeño en el momento de grabación y en posproducción. Las acciones en campo y en el enmarcado final del objeto en la posproducción requieren de habilidades artísticas, mucha sensibilidad y mucho dominio técnico. La *voluntad artística* está presente en ambas etapas con poder y modos de intervención distintos y debe estar en relación y en armonía con las demás necesidades de *atención* y de *control* del proceso

5) ¿Qué es lo que prioriza en su relación con el sonido y qué tipo de contacto busca establecer con lugares y sus dimensiones sonoras? Para eso, ¿Qué dispositivo técnico usa? ¿Qué espacio da a su propia presencia (en el lugar y en las grabaciones)?

¿Qué aspectos son prioritarios a la hora de elegir un sonido?

Como músico y artista sonoro, cada sonido percibido es captado por una antena constantemente encendida. Muchos son los aspectos que atraen la atención: fuerza, firmeza, elocuencia, elegancia, carácter, claridad, frescura, tactabilidad, relevancia, precisión, delicadeza, claridad, brillo, vivacidad, definición, pureza, materialidad, profundidad y tantos otros. Aspectos que muchas veces se evidencian en función del contexto tal como se presentan, como si emergieran en relación con un contexto contrastante. En ese sentido, el lugar toma importancia. La configuración de la situación termina siendo asimilada como propia de cada lugar. Así, a veces el lugar que tiene un sonido maravilloso puede tornarse también maravilloso. En este caso, el sonido nos revela un lugar.

Y hay lugares impactantes, en los cuales buscamos identificar qué sonidos habitan. Incluso el silencio de algunos lugares tienen un color. La fragilidad o la sutileza con que pequeños sonidos emergen o se diluyen en un halo sonoro al fondo, de intensidades ínfimas, dibujan gestos y revelan una forma de vida. Otras veces los sonidos de algunos lugares ocupan tanto espacio que apenas podemos sentir nuestros movimientos, sintiendo en todo el cuerpo la fuerza acústica incidente. En estos extremos es siempre muy difícil aprehender los lugares con grabaciones. Generalmente es preciso recurrir a artificios de reproducción del registro sonoro para crear un contexto que remita a sensaciones de lo que fue vivido durante la grabación. En estos casos, la transgresión de la simulación nos puede aproximar más de lo que era en realidad.

¿Qué dispositivo técnico usa?

Grabador portátil digital NAGRA-SD 2ch-captación x-y. Dispositivo propio desarrollado en investigación LASOM Unicamp. Hexágono con 6 cardioides radiales de diámetro variable de 15cm a 3m, para imágenes sonoras en 360°

¿Qué espacio doy a mi propia presencia en mis propias grabaciones?

Los sonidos de mi cuerpo y mis movimientos en las grabaciones, cuando ocurren, permiten tener una perspectiva de mi presencia en el momento y situación de captación.

6) El uso del micrófono está en el centro del *field recording*: ¿Cuál es el sentido estético, ético, ecológico, político, en el uso de dicha herramienta? (¿Cómo se distingue o justifica en relación a la actitud extractiva, apropiadora, oportunista, que puede producir el acto de grabar un lugar?)

La *intención* de grabación; los *tipos de micrófonos* usados y la estructura de *montaje* de un *set* de captación; la manera de operar con el *set de captación* en relación a las fuentes sonoras y; la *estrategia* de colocación del *sistema* de grabación están más allá del recurso de captación/transducción de un micrófono. Una parte de esta cuestión es de orden *físico*, otra de orden *narrativo*, y otra de orden *comportamental*. Esta última puede ser a su vez dividida en dos aspectos: (a) como *estrategia comportamental*, o sea, evitando o evidenciando la influencia del acto de grabar por sobre el contenido de la grabación, en la medida en que los agentes emisores sonoros puedan estar más o menos influenciados por la conciencia de que están siendo grabados o por la evidencia expresa de los equipos en su presencia; (b) como observación de un código de *ética*, consultando previamente a quién será grabado con el objeto de obtener su consentimiento antes de iniciar la grabación.

La forma de operar con el equipo de captura, desde un único micrófono o incluso un conjunto complejo de micrófonos, determina la relación entre la grabación y el medio ambiente.

Desde el punto de vista *físico* los tipos de micrófonos usados y la configuración del *set* de captación determinan las características de un registro sonoro en relación con la definición de la señal, al tipo de calidad de imagen sonora, la inteligibilidad discursiva, la localización espacial de las fuentes, la calidad del relieve sonoro, la profundidad de campo, la claridad y definición de movimientos.

La *manera de operar* con un *set* de captación, desde un único micrófono hasta un *set* complejo de micrófonos determina la relación entre la *grabación* y el *ambiente*.

Con el *set* en las manos, entonces, como un dispositivo móvil, el registro sonoro proviene de sus movimientos, localización instantánea, variaciones de velocidad y, sobre todo, de los intereses de captación. El *set* se lleva a donde se pretende grabar, se orienta hacia lo que se pretende grabar y cómo se desea grabar. Esa movilidad confiere al *set* de captación la cualidad de narrador sonoro de la grabación. La misma, cuando es reproducida en su continuidad, cuenta la historia de su propio acontecimiento. Una historia que resulta del recorrido del *set* de captación, en aquel lugar y aquellos instantes. Como un observador invisible y silencioso, o un *voyeur*. Quien cuenta la historia es quien conduce el micrófono, de acuerdo a sus intenciones y escuchas. Los movimien-

tos captados y la distribución de las fuentes sonoras alrededor del *sweet spot* de escucha son predominantemente productos de la voluntad de captación. Esta es una *narrativa activa*, dibujada por el movimiento del set de captación.

Con el *set* fijo en una posición, el registro sonoro aprehende una sonografía de lo que acontece en el lugar y en los instantes de la grabación. Los movimientos que circulan al rededor del *set* de grabación, son los movimientos de todo lo que pasa en ese punto, de todo lo que se mueve en relación a ese punto. Todas las dinámicas percibidas en la grabación son dinámicas propias de los acontecimientos ocurridos en el espacio grabado, con las mismas velocidades y los mismos ritmos. Todas las emergencias abruptas y eventuales atenuaciones súbitas resultan de lo que aconteció en aquel lugar, en aquel punto de escucha. Por lo tanto esta es una *narrativa pasiva* que da la palabra no a quien hace la grabación, sino al lugar y sus habitantes.

En cuanto al aspecto comportamental, una grabación declarada y explícita, induce a un comportamiento consecuente. Para aprehender acontecimientos espontáneos, o el *set* de grabación se encuentra discretamente dispuesto hasta que se «olvide» de su presencia o está disimulado en el ambiente. Evidentemente entre un pretendido registro auténtico y una apropiación oportunista hay maneras de conducir la grabación, considerando a qué se destina, o cuántas personas o referentes explícitos están expuestos, respetando los derechos de quien o de lo que fue sonoramente aprehendido en el registro.

7) ¿Cómo vincula los diferentes eslabones de la cadena: experiencia de escucha *in situ*, grabación, ¿trabajo en estudio y difusión con parlantes? ¿Cómo trabaja el vínculo entre toma de sonido y composición (en un sentido largo)?

¿Cómo ocurre el proceso de transición entre la *grabación de sonido* y la *composición*?

La composición es un proceso múltiple, recurrente, que reincide sobre sí mismo, o sea, un proceso que comprende un dispositivo de *feedback* mejorando o tratando como nuevo material aquello que se va produciendo progresivamente. Por ser una secuencia cíclica de procesos de percepción, análisis y síntesis, en el cual cada resultado pasa a ser objeto percibido, sometido a análisis y a una reformulación potencializada o, alternativamente, a un desmontaje, una síntesis reestructurada, es un reprocesamiento recursivo de productos en constante proceso de (re)elaboración.

En este espiral de procesos cíclicos que involucran la construcción creativa, el análisis de lo que está siendo grabado alimenta las posibilidades creativas de la grabación que está aconteciendo. Así, en la medida en que la grabación

avanza, surgen ideas que van estimulando, estructurando e instalándose en el espíritu del artista en la medida que graba. Todo lo que se va incorporando a la grabación o confirma que ya fue realizado o abre posibilidades de nuevos rumbos para lo que está siendo grabado.

No es posible establecer una regla única. Cada caso es particular y cada grabación es diferente. Los contextos cambian, las condiciones cambian el estado de espíritu de quien graba, cambia. Hay *field recordings* que por sí solos ya constituyen una obra. Basta encuadrar y delimitar el inicio y el fin. Por otro lado, hay obras que resultan de una construcción que integran una infinidad de fragmentos de grabaciones distintas. La *fuerza de integridad* de un todo grabado y la presencia de *potenciales puntos de ruptura* en su interior son, ambos, derivaciones de la escucha del artista. A cada situación la relación entre la *fuerza de integridad* y el *potencial de ruptura* debe ser dimensionada y validada.

Hay proyectos de composición que requieren (diferentes) tipos de calidades de tomas de sonido. A su vez, hay *field recordings* cuya escucha estimula innumerables ideas y posibilidades de composiciones.

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

Las reflexiones de tipo ecológico, político o ético, ocurren en todos los momentos y situaciones en que hacemos elecciones. En el trabajo artístico, cuando hay un propósito comprometido este se torna fuerte, efectivo y verdadero por la constancia del mantenimiento de nuestros principios en las pequeñas decisiones que tomamos.

Raúl Minsburg

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

En general grabo para mí. No suelo compartir esas grabaciones, a menos que sean producto de una experiencia compartida, como por ejemplo, un viaje. Podría organizar, tentativamente, mis experiencias de grabación en dos grandes grupos: 1) viajes, en donde grabo en los diferentes ambientes o lugares en los que me encuentre y después los escucho para ver si los utilizo o no. En este caso no hay una motivación previa más, salvo que haya algún sonido que me llame la atención. Y 2) sonidos de interiores que pueden responder a una necesidad específica de un trabajo que esté realizando.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones? ¿Qué quiere que ocurra en los auditores? ¿Cuáles son sus *estrategias* para eso? (y ¿Cuáles son los límites de dichas estrategias?)

Es una pregunta muy muy amplia y para responderla apropiadamente necesitaría un tiempo y una extensión mucho mayor de la que tengo en este momento. Lo que puedo afirmar, de manera un poco resumida y generalizando, es que busco, compositivamente, la unidad de la obra en cuanto a conjunción de materiales y estructura y, por el lado de los auditores, poder compartir una escucha más inocente, es decir, que no solo se apoye en un punto de «códigos» sino también en algo que es fundamental para mí, que es poder compartir cierta emoción. Las estrategias, son múltiples. Resumiendo muchísimo, suelo utilizar recursos como la cita, la apropiación o la reutilización, más o menos reconocibles, y la evocación de paisajes, lugares y épocas también de manera más o menos reconocible, o con mayor o menor ambigüedad. Tengo artículos escritos sobre el tema.

3) En su uso del *field recording*, ¿de qué forma dialogan la dimensión documental (referencial) y la morfológica? ¿Cómo se concretiza ese diálogo (en términos compositivos, de resultados sonoros, etc.)?

No sé si podríamos hablar de diálogo. Creo que cada compositor o cada artista sonoro va a priorizar uno u otro aspecto, según sus intereses, o inclusive un punto intermedio u oscilante entre estos dos puntos que no los pienso como opuestos.

4) ¿En qué momento interviene la «voluntad artística» (ya sea en la grabación o en la edición)? ¿Qué produce esa intervención?

Creo que siempre interviene la voluntad. Uno no realiza una grabación de manera inocente. Es cierto que pueden ocurrir imprevistos al momento de grabar. O que también uno decida salir a grabar «al azar» a ver que encuentra. Pero después, al momento de editar, de estructurar o simplemente al decidir qué es lo que se puede utilizar de todo eso, ya se pone en juego una decisión. Por supuesto que, también y dependiendo los casos, puede haber una decisión de que intervenga el azar. Pero sigue siendo una decisión que en ese caso sería la decisión de no decidir.

5) ¿Qué es lo que prioriza en su relación con el sonido y qué tipo de contacto busca establecer con lugares y sus dimensiones sonoras? Para eso, ¿Qué dispositivo técnico usa? ¿Qué espacio da a su propia presencia (en el lugar y en las grabaciones)?

Por lo general no doy espacio a mi presencia. Prefiero que sea el lugar, en un sentido amplio del término, el que suene, el que se hace presente. Ahora, tengo que admitir que no soy un grabador compulsivo. Cuando viajo, suelo hacerlo con un Zoom H4n pero no lo uso mucho. Me gusta más escuchar que ponerme a grabar. Al igual que con las fotos (por ejemplo cuando veo a gente sacando fotos en vez de mirar) prefiero vincularme con los lugares por medio de la escucha, al menos en una primera instancia. Más allá de eso, el contacto con los lugares y sus dimensiones sonoras va a depender del lugar en si o de los intereses que tenga en ese momento para mi trabajo: Me puede interesar el habla, el acento, si estoy en un lugar en donde se habla diferente a como yo hablo, o desde sonoridades más generales o un elemento particular que me sorprenda.

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

Creo que no generalizaría. La política fue y es parte de mis intereses y de mi formación, eso no quiere decir que todos mis trabajos necesariamente tengan una reflexión política. Cuando la tienen, esta reflexión puede tener una direccionalidad específica, por ejemplo en una de mis obras abordo el tema de los desaparecidos, o más general, como por ejemplo tratar de producir una obra «situada», que se reconozca algo que la vincule a su procedencia y que no sea una obra «abstracta».

Christine Renaudat

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

Grabo de todo: sonidos humanos, animales, ambientes minerales, sonidos acuáticos, instrumentos, etc. No busco lo exótico, ni lo que sería difícil de grabar, sino lo cotidiano (mi cotidiano y el cotidiano de otros al que intento quitar lo ajeno y exótico): las voces, la lluvia, el metro, un piano, unas campanas, unos grillos, los perros en una finca vecina, los gallos, una bicicleta pasando, etc. Creo que prestarle atención a lo que nos rodea inmediatamente es importante. Para eso, no uso micrófonos muy sofisticados: lo que oye mi oído es imperfecto y está bien. Lo hago para recordarme: cuando grabas, grabas el tiempo pasando, algo que no se repetirá. Son momentos efímeros de vida, a veces en medio del caos, que terminan en una colección en la que escarbo para componer algo. Solo a veces pienso desde el principio en la «composición» que vendrá.

La motivación es compartir con otros esos momentos, o las sensaciones (buenas, malas, terribles) que provocaron estos sonidos. Y compartir el recuerdo que tengo del sonido. Algunas de mis piezas sonoras son muy políticas, pero en últimas quiero compartir encuentros, momentos y sensaciones. Hago entrevistas, pero el entorno y la voz misma me interesan tanto como lo que dice el entrevistado. No grabo para documentar el sonido de los sapos del páramo cerca de Bogotá, o como cantan cuando se aparean: solo comparto el sonido de una noche entre sapos, y la sensación de soledad que va con este canto cuando resuena entre dos lomas por ejemplo, y no importa realmente que se escuche muy lejos abajo un carro, o a veces mi respiración. Creo que esa sensación es universal y nos hace falta. En mi práctica de *field recording*, trabajo con la intención de poner a escuchar el tiempo que pasa, con elementos muy cotidianos. En otras, busco generar una reacción política.

6) El uso del micrófono está en el centro del *field recording*: ¿Cuál es el sentido estético, ético, ecológico, político, en el uso de dicha herramienta? (¿Cómo se distingue o justifica en relación a la actitud extractiva, apropiadora, oportunista, que puede producir el acto de grabar un lugar?)

Poner un micrófono en algún lugar nunca es inocente, y es invasivo: escogimos y nos volvemos visibles. Con un micrófono, cambiamos lo que nos rodea, y

cada vez me gusta menos, de hecho. Así parezca una paradoja, encontré una gran libertad al trabajar con sonidos grabados por otros, o con mis propios archivos. Evita el «trabajo sucio» de volver a ir a «infiltrar» un lugar, de ir a caminar con un ojo puesto en un potenciómetro. Pero a la vez, todo lo que pasa durante una grabación en el terreno es lo que inspira las piezas (a veces más que el mismo sonido, por ejemplo con el vuelo de las aves o unas mariposas, el sonido de las alas está grabado junto a la imagen en tu retina de los puntos zureando el cielo, y esta figura geométrica, el momento, la temperatura de ese día, inspiran la composición). Es esta mezcla, esta sensación física que traes a casa o al estudio como un tesoro que, de alguna manera le robas a tu entorno, para devolverlo bajo otra forma y con un propósito poético, artístico, ecológico o político que compensa la invasión inicial. Creo que al invitar más gente a escuchar los sonidos, a veces los micro sonidos de lo que nos rodea, podemos incitar a proteger este entorno. Y en general, muy pocos de los que hacen *field recording* tienen una actitud abiertamente extractivista, u oportunista sin más. Hay un vínculo íntimo entre el que graba y lo que se graba, muchas veces, por el mismo hecho de estar ahí, sentarse a escuchar, quedarse: dar tiempo genera un vínculo, y el sonido necesita más tiempo que otros medios.

Pero tengo esas preguntas sobre nuestro impacto cuando vamos a grabar. Podríamos pensar en una ecología propia: ¿No producir demasiadas obras? No acumular millas de avión para hacerlo, ¿no usar demasiado material para las instalaciones? Intercambiar sonidos para hacer piezas colectivas, ¿no glorificar la grabación como tal? ¿Interferir muy poco en las escenas grabadas? Ya producimos más de lo que los demás puedan escuchar... Para mí, la sobre-producción hace que estas prácticas se puedan volver una actividad extractivista, por más que lo justifiques después con acciones colectivas, participación de la comunidad, etc.

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

Todo trabajo artístico hecho con intención es político, y el *field recording* lo es. Cuando grabas vendedores ambulantes en una calle, de alguna manera dices: esto tiene algún valor, lo escojo porque es parte de la identidad de este lugar en este momento. Dar valor a los sonidos del exterior en plena pandemia para muchos era un gesto político. Escuchar lo que se va, se desvanece es político. Y hay una franja del *field recording* directamente ideológica, cuando grabas una marcha, un canto fúnebre, el silencio justo después de la muerte. Eso busco en algunas de mis piezas.

Tania Rubio

1) ¿Qué graba, por qué y para quién?

Portar una grabadora de mano y registrar todos los sonidos que llamaran mi atención por placer estético era una práctica que hice por muchos años, hasta el 2015. Entonces comencé a focalizar mi atención en los sonidos provenientes de ambientes naturales. Entre mayor atención de escucha prestaba al interior de estos paisajes sonoros, mayor era mi asombro entre las cualidades tímbricas y los complejos niveles de organización. Dejé de interesarme en el ruidoso y desordenado sonido de la tecnofonía humana, la cual comenzó a perturbarme más conforme notaba lo invasiva que era hacia los paisajes naturales. Actualmente, me interesa indagar en los complejos sistemas de comunicación acústica en diversas especies no-humanas para el emplearlos como técnicas compositivas.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones?

La grabación de campo implica hacer un esfuerzo para desaparecer en el espacio, no ser invasivo o ruidoso. Hacer lo posible para ser invisible mientras abres las puertas de tu percepción hacia la escucha del otrx. En mi caso me refiero a los seres no-humanos, quienes tienen sus propias formas de habitar, expresarse y comprender el mundo. Ser parte de esas formas complejas de comunicación a través de la escucha, es uno de mis grandes intereses cuando grabo. Al momento de componer, no me interesa traducir lo que escuché sino transferir una experiencia compleja de conocimiento que va más allá de la escucha.

Es decir, escuchar y grabar son solo una parte del proceso. La creación musical para mí, parte de tres premisas, experimentación, investigación de archivo, e investigación en campo. En el caso de los estudios del paisaje sonoro, aunado a la documentación bibliográfica, el escuchar la transformación y deterioro de los ecosistemas, es algo que me angustia y de cierta forma me interesa compartir esa experiencia. Por ello, hay una parte de crítica socio-ambiental en mis creaciones, en donde busco provocar una reacción en el público. Cualquier emoción que nos haga sentir vivos, conectarnos con la vida y reaccionar ante ello.

3) En su uso del *field recording*, ¿de qué forma dialogan la dimensión documental (referencial) y la morfológica?

A esta pregunta me es difícil responder en pocas líneas ya que es parte de mi tema de investigación doctoral. Por ello, prefiero exponer brevemente dos ejemplos, en 2018 compuse la obra «*Hear through the Wat_Air B'earth*» para Voz femenina, percusiones, electroacústica multicanal y teatro de objetos, como parte del Festival Internacional Cervantino en colaboración con el CMMAS, y el programa Prácticas de Vuelo. La obra se basa en la relación morfológica entre frases y sílabas de vocalizaciones de distintas especies como *Melanerpes aurifrons*, *Pecari tajacu*, *Eschrichtius robustus*, no como un estudio bioacústico, sino como un proceso de transferencia estética y simbólica. Creando células meta-instrumentales entre la morfológica silábica de seres de agua, tierra y aire.

Por su parte, en 2021 realicé la obra «*Ludwig en el aire*» para *piccolo*, flauta, clarinete, saxofón, violín, viola, violoncello, percusiones y electrónica. Fue un encargo por parte del *Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez*, como tributo al compositor Ludwig van Beethoven, por su 250 aniversario.

La obra se basa en el estudio zoomusicológico de la influencia del canto de las aves en la obra de Beethoven. Para ello utilicé la morfológica silábica de ciertas especies europeas como *Luscinia megarhynchos*, *Cuculus canorus*, *Emberiza citrinella*, *Streptopelia turtur*, *Tetrax tetrax*, *Caprimulgus europaeus*, para construir estructuras musicales.

6) El uso del micrófono está en el centro del *field recording*: ¿Cuál es el sentido estético, ético, ecológico, político, en el uso de dicha herramienta?

La pregunta acerca de los dispositivos tecnológicos va de la mano con la noción de la obsolescencia programada, en la cual, existe cierta fetichización por tener la tecnología más costosa y actualizada constantemente.

Personalmente he grabado con múltiples micrófonos y en aspectos puramente técnicos, sí hay una diferencia perceptible con el tipo y calidad del micrófono, que se ve reflejado en la durabilidad, resistencia, ruido de fondo, etc. Sin embargo, considero que una grabación no es buena simplemente por las características tecnológicas. La poética de una buena grabación va mucho más allá de la tecnología empleada. Más allá de los múltiples beneficios que obtenemos por la tecnología, también se dejan abiertas muchas preguntas éticas, sobre el impacto ambiental. Por ello, creo que las discusiones sobre la grabación de campo no deberían girar únicamente en torno a la tecnología, sino también a las decisiones éticas, conceptuales y filosóficas que implica usar determinadas herramientas.

Personalmente no tengo gran interés en mostrar los sonidos virginales, sino en reflexionar, conceptualizar, replantear, y expresar a través de mi arte las experiencias de escucha. No tengo una fetichización acerca de la tecnología, sino un interés en la poética de la escucha, reflexión crítica, y experiencia estética.

Por otro lado, hay una gran diferencia entre grabar en Latinoamérica y grabar en Europa, más aun siendo mujer. Actualmente, vivo en Austria, y hacer grabación de campo es mucho más sencillo, tanto por el equipo que puedes emplear como estudiante, tanto en las salas de concierto, como las universidades. Aunado a que los espacios naturales son muy seguros y de fácil acceso.

Sin embargo, yo crecí en un panorama muy distinto, la ciudad de México. Mi primera dificultad fue costear el equipo, después viajar sola a zonas naturales no es nada sencillo, aunado a que el trabajo de campo puede ser una gran decepción, ya que muchas veces se suma la enorme tristeza de llegar a un ecosistema natural devastado, degradado, lleno de basura, en proceso de urbanización etc.

En este sentido, la discusión también es acerca de las condiciones económicas y geopolíticas bajo las cuales se realiza una grabación.

Sobre la apropiación y el extractivismo, me parece la gran pregunta del siglo XXI, ¿Cómo modificar nuestra manera de habitar, siendo tan co-dependientes de la tecnología? Sabemos que todas las necesidades pueden ser cubiertas de manera sostenible, excepto la tecnología. Simplemente tener una computadora, un celular, o cualquier micrófono, ya tiene en sí mismo un proceso extractivista, el cual pareciera que infelizmente va en aumento...

Sin embargo, pienso que es posible balancear el consumo tecnológico como postura ética tratando de ser consciente de los costos de producción, resistencia, durabilidad y las futuras consecuencias.

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

Definitivamente sí. Entre más me acerco al complejo y vasto universo de la ecología acústica y los estudios del paisaje sonoro, se abre un panorama de angustias acerca de la gran crisis ecológica que vivimos actualmente. Por ello, constantemente mi obra aborda aspectos políticos y de reflexión socio ambiental para no ser escuchas pasivos. No quisiera ser parte de la generación que «sabe lo que se avecina, y no hizo nada por cambiarlo».

Por ello mi trabajo lo divido en varias partes:

1. El trabajo artístico, como mencionaba al principio parte de una transferencia de conocimiento hacia una puesta estética. Entre mis producciones, tengo obras que son explícitamente políticas como mi reciente estreno «*Suicide*

Machinery, 7.9 billion and counting» donde expongo dilemas morales frente a un planeta sobreexplotado y sobrepoblado desde una perspectiva genetista.

2. La parte educativa en la cual realizo talleres, conferencias, o cualquier actividad formativa hacia distintos públicos, tanto a nivel universitario, como en diversas comunidades. A través de la educación se puede fomentar el conocimiento y amor hacia algo que nos es tan vital, como la naturaleza.

3. Las colaboraciones con científicos ya que, permite el intercambio de conocimiento entre distintas perspectivas. En este sentido, realizo mi doctorado especializado en «Biomúsica: de la comunicación animal a la composición musical» en la ABPU, en el cual busco el intercambio epistémico entre las ciencias biológicas y el arte sonoro.

Por su parte, tenemos un colectivo en México llamado «Abirds» en el cual trabajamos de manera interdisciplinar para realizar proyectos de intercambio entre arte, ciencia y tecnología, hemos realizado instalaciones sonoras con apoyo del programa ACT-FONCA-UNAM. También hemos realizado trabajo comunitario educativo impartiendo charlas y talleres sobre ecología acústica en comunidades de Morelos. Y actualmente, realizamos un catálogo audiovisual de 100 especies de aves del estado de Morelos apoyado por el programa de *Ibermemoria Sonora y Audiovisual*. Para quienes estén interesados en nuestro trabajo, pueden consultar nuestro sitio de internet <http://a-birds.org/>

Natalia Solomonoff

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

Grabo cuando el entorno sonoro me interpela. Grabo frente a la necesidad de registrar eventos conmocionantes por su repercusión social y personal. Grabo cuando impele la necesidad de procesar interna y externamente. Grabo para comunicar, expresar o atestiguar momentos específicos, pero también grabo esos sonidos ínfimos, que por su omnipresencia en el ámbito de la vida cotidiana, dejamos de percibir, y que, redescubiertos, revelan un interés particular. No todos estos registros se transforman en obra, pero la mera atención sobre ellos, ciertamente modifican algo relacionado con la esfera de lo sensorial.

Registrar y procesar sonidos tomados del medio en el que vivimos, más allá de cualquier valor documental como tal,¹ es quizás —y paradójicamente— el modo más directo y explícito (con toda nuestra subjetividad a cuestas), de elaborar, ampliar y profundizar nuestra percepción del mundo, la vida y la manera en que la transitamos. Por otra parte, la escucha requiere una actitud y una temporalidad que van en dirección opuesta a aquella que nos exige el campo productivo del capitalismo tardío vigente hoy, y como acción, es en sí misma un modo de habitar el mundo. El demorarse en la escucha habilita experiencias sensibles más profundas en nuestra relación con la vida: la propia pero también —y esencialmente— con otros. Asimismo la sutílización y la concientización respecto a nuestros mecanismos de percepción inciden en nuestra afectividad modificándonos interiormente.

El círculo virtuoso de la creación musical se completa necesariamente con la recepción de un/a otro/a con quien se establece una conexión mediante el sonido. La escucha tiene esa capacidad vinculante. Al componer creamos cosmogonías sonoras con cualidades expresivas y comunicativas. Es en el oyente donde se completa la experiencia en su dimensión ecológica en el sentido más amplio de sus posibles significados, involucrando la relación entre seres humanos y nuestra relación con el lugar que habitamos.

La sociabilización de la obra invita a compartir aquel objeto o espacio referenciado, resignificado en esa subjetividad propia y de un/a otro/a que

1 El valor documental nos interesa si genera valor estético, es decir si la relación con el lugar o con el cotidiano permite al oyente intensificar su experiencia del presente, situándola en un teje espacial, temporal, social, más amplio, más complejo, y cargado de afectos.

tiene la voluntad y la apertura para escuchar. Se establece entonces un canal de comunicación, un diálogo no verbal, multidimensional. Componemos para recrear y compartir la experiencia de aquello que nos conmueve abriendo canales de diálogo. La experiencia auditiva en sí misma impulsa resonancias pos-escucha, habilitando nuevas instancias de concientización y reflexión que abarcan tanto la dimensión acústica del sonido como una multiplicidad de sentidos e interpretaciones que emanan de sus posibilidades referenciales.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones? ¿Qué quiere que ocurra en los auditores? ¿Cuáles son sus *estrategias* para eso? (y ¿Cuáles son los límites de dichas estrategias?)

He recurrido a la composición con documentación sonora grabada del entorno cuando he sentido la necesidad de testimoniar una realidad, de procesar ideas, reflexionar y compartir temas fuertemente movilizados y sensibles por su repercusión social, registrando eventos político-sociales para «captar» un clima, una atmósfera, una «instantánea» de momentos históricamente relevantes y en ocasiones, también traumáticos (manifestaciones, festejos masivos, noticias extraídas de medios de comunicación, expresiones y voces de referentes icónicos de la cultura y de la política local o internacional).

Junto a la necesidad comunicativa, está la necesidad de interpelar al oyente desde lo sensible del mismo modo que he sido interpelada en mi propia sensibilidad por una realidad que me afecta, que suena de determinada manera, con ciertas características acústicas, portando carga informativa, expresiva, cultural, histórica. Cuando en una obra se combina la documentación, el testimonio sonoro extraído «en crudo» del entorno (con toda su carga referencial) y la subjetividad a través de su manipulación, se potencian fuerza expresiva y multiplicidad de sentidos. Más allá de las lógicas divergencias en cuanto a percepción y lectura de aquellos hechos o del contexto político y social que pueden transmitir los registros sonoros documentales, la obra habilita lecturas multidireccionales, no didácticas, movilizantes y profundas, con un enorme potencial expresivo. Este potencial expresivo emerge de acuerdo a las estrategias que ponemos en juego cuando procesamos los materiales sonoros convirtiéndolos en materiales musicales. Pero la cualidad documental y testimonial de los archivos grabados conlleva una dimensión ética. Allí hay un desafío que puede constituir un límite a transgredir, una frontera a traspasar o no durante el proceso creativo cuando nos disponemos a trabajar en su (¡necesaria!) manipulación.

Una de las experiencias personales más removedoras (y quizá cuestionables) en este sentido, fue trabajar en la composición de una obra con información

registrada por diversos medios de comunicación y voces icónicas de la política local manipulando intencionalmente el sentido de dicha información, tal como esos medios y esas voces icónicas lo hicieron con la sociedad en un contexto y respecto a hechos determinados. Las grabaciones fueron configuradas en la textura de la obra a modo de «collage» creando una sintaxis que intentaba revelar un trasfondo no verbalizado en la difusión de dichas noticias. En su estructura, la obra intentaba exponer aquello que las voces intentaban ocultar y un clima de época. En un país sin memoria histórica, en el que los medios de comunicación hegemónicos ocultan o tergiversan impunemente la información, el registro sonoro, aún mediado por nuestra subjetividad de artistas, puede asumir un rol importante a la hora de crear conciencia crítica e histórica.

3) En su uso del *field recording*, ¿de qué forma dialogan la dimensión documental (referencial) y la morfológica? ¿Cómo se concretiza ese diálogo (en términos compositivos, de resultados sonoros, etc.)?

Puedo ejemplificar con dos obras el diálogo establecido entre la dimensión documental y morfológica:

a) En *Raunächte* (2010, rev.2015), para ensamble de cámara y sonidos electroacústicos pregrabados, el móvil para la composición fue una propuesta de diálogo con el *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg a 100 años de su composición. Las preguntas disparadoras fueron: ¿Qué relación tengo en lo personal y qué relación tenemos hoy en este lugar del mundo, a un siglo de distancia temporal y 12.000 km de distancia geográfica con la obra?, ¿Y con Schönberg?, ¿Qué músicas, qué compositores me han interpelado o ejercido influencias en la propia formación como compositora?, ¿Qué sensaciones podrían llegar a ser comunes como percepción del mundo a inicios de Siglo xx e inicios del Siglo XXI?

El punto de partida para la composición fue entonces la música de cabaret berlinés de las primeras décadas del siglo xx (música que tocó el propio Schönberg e incidió en varios aspectos en la composición del *Pierrot Lunaire*) estableciendo una conexión con los famosos prostíbulos rosarinos del barrio Pichincha. En ambos casos hay un contexto político que se refleja en esos ámbitos.

Seleccioné fragmentos de canciones de cabaret berlinés y registros sonoros tomados de grabaciones de radio a principio del Siglo xx. Las inflexiones de la voz y la rítmica de algunas canciones constituyen una estructura de base con la que dialogan los instrumentos y las voces de los instrumentistas y la cantante en vivo. Como el *Pierrot Lunaire*, *raunächte* es un ciclo de piezas breves, pero donde intento un diálogo posicionado en un aquí y ahora, con

esa y otras obras de compositores referentes posteriores. Sin embargo, las referencias no son necesariamente perceptibles para los oyentes. Quizás solo en algunos casos, donde hay citas textuales, aunque solapadas. Posiblemente un punto en común para ambas composiciones, sea una atmósfera un tanto oscura, por momentos siniestra. Una imagen onírica ante la pregunta por un Siglo XXI que inicia tan convulsionado o peor, que el comienzo del Siglo XX.²

b) En la obra *en vivo* (2017), para ensamble vocal e instrumental con sonidos electroacústicos pregrabados responde a la propuesta de crear una pieza radiofónica para el Festival *Weaving Music for Radio by latin american Women Composers*³. Pasados un par de años oscuramente regresivos en cuanto a contexto socio político en mi país, el punto de partida fue reflejar de algún modo este panorama con una fuerte crítica al rol de los medios masivos de comunicación y al gobierno de M. Macri, quien como primer (y emblemático) acto de gobierno deroga la denominada «Ley de medios» Dicha ley, promulgada en 2010 por gran mayoría en el Congreso de la Nación, derogaba otra ley en vigencia desde la última dictadura militar argentina (1976–1983). Otro acto inaugural de su gobierno fue la reducción de un 50% del presupuesto educativo.

La parte vocal e instrumental en vivo se integra con la parte electroacústica pregrabada; exacerbando, acentuando, la atmósfera opresiva y grotesca. La parte electroacústica está configurada a modo de «collage» con noticias grabadas de los medios masivos de comunicación, las voces de referentes de la cultura, de la industria del entretenimiento y la política argentina, a lo que se suma al final, el poema «La revolución no va a estar en ningún soporte», de la poeta rosarina Mercedes Gómez de la Cruz, grabado con su voz superpuesta a grabaciones de manifestaciones del movimiento «Ni una menos»⁴, otro signo emergente del mismo contexto histórico.

La obra *en vivo* fue estrenada en febrero de 2018 en la *Capella Santa Maria* (Curitiba, Brasil) en un concierto de piezas radiofónicas latinoamericanas, en

-
- 2 La obra fue compuesta con un subsidio Proyectos–CREAR otorgado por la Universidad Nacional del Litoral, estrenada en el Auditorio del Instituto Superior de Música en 2010 y editada en su primera versión de cinco piezas por el Sello discográfico de la UNL en 2013. La obra se ha interpretado en varios festivales de música contemporánea. En 2021 *Raunächte* fue editada en su formato ampliado a doce piezas como coproducción del Ensemble Reflexion K, la radioemisora Deutschlandfunk y el sello discográfico Ambitus (Alemania).
 - 3 Proyecto subvencionado por la UNESCO. *Org. Musicaos. Departamento de Música e Artes Cênicas do Instituto de Artes e Design (Centro de Artes) da Universidade Federal de Pelotas–UFPel (RS)*
 - 4 Movimiento feminista en crecimiento, surgido en 2015 en Argentina, que luego se expandió hacia otros países. Es un colectivo de protesta que visibiliza la violencia contra la mujer denunciando el aumento de femicidios, que solo en Argentina creció de un femicidio cada 30 horas en 2016 a un femicidio cada 18 horas a principios de 2017.

su mayoría compuestas con intencionalidad testimonial. Luego del concierto se generó un panel de diálogo e intercambio de experiencias, reflexiones, perspectivas sobre nuestros panoramas culturales, musicales, sociopolíticos. Finalmente, las obras fueron grabadas y difundidas en un programa radiofónico⁵.

En un contexto hipersaturado de información, donde la velocidad de los acontecimientos supera ampliamente nuestra capacidad de reflexión acerca de los sucesos inmediatos y no tan recientes, en un país como Argentina, en el que solemos carecer de memoria y de valoración por lo propio, crear testimonio y memoria crítica a través de la creación musical puede constituir una vía válida en la construcción y/o revisión de nuestra identidad, nuestra historia, nuestros vínculos, tanto en el ámbito personal como en el colectivo social.

5 Programa *Musicaos*. Departamento de Música e Artes Cênicas do Instituto de Artes e Design (Centro de Artes) da Universidade Federal de Pelotas – UFPel (RS). 16.04.2018.

Valentina Villarroel

1) ¿Qué graba, por qué y para quién? ¿Cuál es el sentido de esas elecciones y cuáles son sus motivaciones?

Los sonidos de la naturaleza, seres que pulsan, fenómenos vibratorios que nos permiten conectarnos unos con otros, las sonoridades de la ciudad y ecosistemas. Me interesa no solo comunicar conflictos eco-sociales, o denunciar algo, sino que también trabajar el sonido como un viaje personal de descubrir y explorar.

Soy una autodidacta explorando el sonido, a través del auto-aprendizaje, auto-conocimiento, siendo curiosa y sintiendo pasión por la disciplina. Llevo años como artista educadora, haciendo arte en educación, llevando el aprendizaje dentro y fuera del aula, trabajando el paisajismo sonoro —como sub-disciplina del arte sonoro—, involucrando a todos los agentes de la comunidad educativa, dando importancia la memoria colectiva, la cultura, la identidad territorial y la escuela. Busco generar encuentros experienciales desde la escucha y los paseos sonoros, donde el diálogo, la reflexión sobre la naturaleza del sonido como fuente de conocimiento, la expresión y comunicación y la creación son herramientas para generar procesos de aprendizaje colectivo.

Actualmente, con mi formación en bioacústica aplicada al bienestar humano y animal, he estado realizando ejercicios de contemplación y percepción, de cómo los sonidos de la naturaleza inciden en nuestro bienestar, ya sea emocional o fisiológico (orgánico, vital) y para mantener un campo electromagnético en resonancia con la tierra, eso es lo que me mantiene motivada hoy.

2) ¿Qué desea compartir cuando graba, compone y difunde sus producciones? ¿Qué quiere que ocurra en los auditores? ¿Cuáles son sus *estrategias* para eso? (y ¿Cuáles son los límites de dichas estrategias?)

Mi creación artística se basa en la exploración de campo, desarrollando composiciones a través de la práctica de escucha activa y la improvisación. Busco producir obras a partir de la captura y manipulación de sonidos orgánicos puros, *fields recording* y música electrónica, procesados con filtros análogos y digitales, para ofrecer la oportunidad de una experiencia de escucha inmersiva, focalizada en la esencia del sonido y que genera estados que sugieren y evocan.

Compongo y difundo mis producciones para cortometrajes, obras de teatro, artes escénicas, danza, *podcast*, documentales sonoros.

Como artista que explora el sonido, estoy en un permanente proceso de investigación en torno al mismo y la escucha con un interés por el fenómeno sonoro más allá de la música. En mi trabajo decido explorar las sonoridades de la ciudad, y el campo utilizando micrófonos y una grabadora de sonido como materia prima procediendo luego a realizar técnicas de escucha, grabación, procesamiento de sonido y composición de piezas sonoras.

Todo esto usando un lenguaje (un tanto extraño e imaginario como realista) y formando un paisaje inmersivo (e intenso, vivaz.) donde el oyente puede ahondar.

8) ¿Existe una reflexión ecológica (y/o política) en su iniciativa y qué impacto ecológico (y/o político) busca a partir de su trabajo?

Cuando comienzas a comprender las relaciones desde el sonido, se abre un mundo que, al ser una cultura principalmente visual, es como si se encontrara bajo la superficie. Te das cuenta que en los sonidos de la naturaleza hay un conjunto de frecuencias que tienen propiedades, entre ellas rehabilitadoras, y que pueden favorecer el equilibrio emocional humano. Como contraparte, también comprendes que los cambios que se están produciendo en el mundo con el calentamiento global y la desaparición de los ecosistemas, están teniendo un impacto en nuestro bienestar a nivel de las vibraciones que están a nuestro alrededor y que interactúan con nuestro propio campo magnético.

Estuve cursando la formación profesional de Bioacústica aplicada al bienestar humano y animal, dirigida por Eva Julian, directora del centro de investigación en el centro «*Sound and Life*» de Madrid. Allí estudiamos cómo el sonido incide en nuestro cuerpo, en nuestra mente, en nuestras células y en nuestros órganos. Y es increíble como nuestras células responden a las manifestaciones sonoras de la naturaleza.

El sonido de la tierra hace muchas cosas en nosotros, estar en contacto con la naturaleza puede estabilizarnos emocionalmente. Con tan solo ir a un bosque, una playa o un cerro, entras en otro estado. Nosotros estamos resonando y cuando vamos a un lugar natural comenzamos a interactuar a nivel vibratorio con todos los seres que habitan allí, y es gracias a esto es que percibimos esa sensación de bienestar. Entonces es lógico afirmar que al perder estos ecosistemas, perdemos acceso a esta fuente de salud.

Sobre las autoras y los autores

Aldo F. M. Benítez

Magíster en Diseño Abierto para la Innovación (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires / Humboldt–Universität zu Berlin). Su tesis de maestría aborda el ruido urbano y las formas de recepción auditiva del mismo como un problema de diseño sonoro. Actualmente dicta talleres privados y particulares relacionados con la escucha y la producción sonora desde una perspectiva interdisciplinaria, de manera independiente y también para organizaciones como +CODE de Argentina o el Instituto Distrital de las Artes, en Colombia. Se desempeña como diseñador sonoro y músico en proyectos a título propio, y también por encargo, en contextos diversos. Su tesis puede consultarse en: <https://tecnobernadou.academia.edu/AldoBen%C3%ADtez>

Alejandro Brianza

Compositor, investigador y docente. Candidato a Doctor en Humanidades–Música por la Universidad Nacional del Litoral, magíster en Metodología de la Investigación Científica, Licenciado en Audiovisión, Técnico en sonido y grabación y flautadulcista. Es docente en la Universidad de Buenos Aires, Universidad del Salvador y en la Universidad Nacional de Lanús, donde además forma parte de investigaciones relacionadas a la tecnología del sonido, la música electroacústica y los lenguajes contemporáneos, de las cuales ha dado charlas, conferencias y talleres en congresos, festivales y distintos encuentros del ámbito académico nacional e internacional. Sus producciones fueron presentadas en Argentina, Brasil, Chile, Perú, Ecuador, Colombia, México, Estados Unidos, Canadá, España, Francia, Mónaco, Reino Unido y Japón. Es integrante de la plataforma colaborativa Andamio y miembro de la Red de Artistas Sonoros Latinoamericanos.

Federico Buján

Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Posdoctorado por la *Escola de Comunicações e Artes* de la *Universidade de São Paulo* (USP). Posdoctorado CONICET. Actualmente es Profesor Titular en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) actuando en los niveles de grado y posgrado (Escuela de Música y Escuela de Posgrado). Docente e investigador en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y profesor responsable de cátedra en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de San Andrés (UDESA). Actúa como investigador en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC, UNA) y en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, especializándose en el estudio de fenómenos sonoros y de la experiencia sonora desde una perspectiva semiótica.

Gustavo Celedón Bórquez

Docente e investigador de la Escuela de Cine y director del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso, Chile. Doctor en Filosofía por la *Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis* y representante en Latinoamérica (Chile) del Colegio Internacional de Filosofía. Ha publicado, entre otros, *Philosophie et expérimentation sonore* (L'Harmattan, 2015), *Sonido y Acontecimiento* (Metales Pesados, 2016) y *No lego* (Cenalties, 2019). Cineasta y músico, ha realizado dos films: *Honoris Causa* (2019) y *Fierros* (2020), además de algunas incursiones musicales y sonoras.

Elisa Corona Aguilar

Escritora, traductora y guitarrista; hizo la Licenciatura en Letras Inglesas en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y la Maestría en escritura creativa en *New York University*, donde actualmente es candidata a doctora en música. Ganó el Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos en 2008 y el Premio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz 2013. Entre sus libros de autora están *Amigo o enemigo* (Tierra Adentro, México, 2008), *Niños, niggers, muggles: sobre literatura infantil y censura* (Deleátur, México, 2012) y *El desfile circular* (CEAPE, 2013). Como guitarrista ha participado en proyectos internacionales como *Robert Fripp & the Orchestra of Crafty Guitarists*, *Music for Contemplation*, *Tilted Axes* y otros. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Pablo Elinbaum

Arquitecto recibido en la Universidad Nacional de Rosario (UNR), magíster en proyectación urbanística y doctor en urbanismo por la Universidad Politécnica de Cataluña, en Barcelona. Actualmente, es investigador adjunto del CONICET con sede en el Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR), codirector de la línea Desarrollo Urbano, profesor del Taller de Urbanismo y de la asignatura Historia de la Urbanística en la Universidad Torcuato Di Tella. Desde el marco de la Especialización en Arte Sonoro de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) intenta expandir su línea de investigación, enfocada en la producción del espacio urbano y los procesos de urbanización, a través del conocimiento de la auralidad y las técnicas de la escucha, tales como los paseos sonoros y la fonografía, entre otras.

Antoine Freychet

Realiza actualmente un doctorado en Musicología (Laboratorio MUSIDANSE, Universidad París VIII, Beca COMUE–UPL). Su tesis, bajo la dirección de Makis Solomos, se titula: *Enfoques artísticos y preocupaciones ecológicas: las inclinaciones de la escucha en la ecología del sonido*. También es miembro del proyecto de investigación Artes, ecologías, transiciones y miembro del comité de redacción de la revista *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. Ha publicado artículos en la revista *Filigrane*. Organizó los simposios de Arte, ecología y transiciones, donde se creó la obra *Audible ecosystems n° 4* de Agustino Di Scipio.

Susana Jiménez Carmona

Doctora en Ciencias Humanas y de la Cultura por la *Universitat de Girona*, licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Educación a distancia (UNED) y titulada superior de Guitarra en el Conservatorio Superior de Música (CSM). de Córdoba, España. Centra su trabajo como docente, investigadora y artista en el arte sonoro y colaborativo y la música contemporánea. Ha mostrado su trabajo en espacios como el MNCARS, Matadero Madrid o CentroCentro. Ha publicado en diversas revistas científicas de carácter internacional y dos de los últimos libros en los que ha participado son *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape* (Routledge, 2021) y *Ciencia fricción/Science friction* (CCCB, 2021).

Facundo Petit

Doctor y Profesor en Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Su tesis doctoral se titula *La ciudad del ruido. Antropología de la experiencia sonora en Buenos Aires* y allí aborda la producción social e histórica de la sonoridad y la escucha en Buenos Aires a partir de casos de estudio históricos y etnográficos. Actualmente se desempeña como Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), en el Instituto Interdisciplinario Tilcara (IIT) de la Facultad de Filosofía y

Letras de la UBA, investigando los vínculos entre sensorialidad, temporalidad y espacialidad en fiestas comunitarias de la Puna de Jujuy. Participa en los proyectos de investigación Culturalia, Equipo de Antropología de la Religión y Pallqa. Varios de sus trabajos pueden consultarse en: <https://fyl.academia.edu/FacundoPetit>

María Josefina Puebla

Estudiante de Licenciatura en Música con orientación en Percusión, Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina (ISM–FHUC–UNL). Es miembro activo del Ensamble de Percusión del Instituto Superior de Música (ISM–UNL) y ha participado en seis ediciones consecutivas del Festival de Percusión que se organiza en la Ciudad de Santa Fe, entre otras actuaciones junto al Ensamble.

Ha participado, además, como refuerzo invitada en las Orquestas Sinfónicas de la Ciudad de Santa Fe (OSPSF), de la provincia de Entre Ríos (OSER), de la banda municipal de la Ciudad de Santa Fe y de eventos especiales de instituciones musicales de la provincia, como la Escuela de Música n° 9901 y Escuela de Música n° 9902 CREI.

Realizó una adscripción en Investigación en el ISM–FHUC–UNL, y a la vez formó parte del grupo de investigación CAI+D 2020 en el cual se ha enmarcado su trabajo de Investigación Musicológica. Ha logrado exponer resultados de sus trabajos en varias oportunidades en el marco de seminarios, talleres y mesas redondas, en eventos ligados a la disciplina.

Alejandro Reyna

Investigador proveniente de la ciudad de Santa Fe. Posee un doctorado en Estética, ciencias y tecnologías de las artes–especialidad música de la Universidad de París 8; un Máster (equivalente a licencia en Argentina) en Música y musicología de la Universidad de Lyon 2 y cursó la Licenciatura en composición musical con orientación en piano en la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Ha dictado seminarios en la Universidad de París 8 y en el Doctorado de la FHUC–UNL. Actualmente es profesor en el Instituto Superior de Música (ISM–FHUC–UNL) y director del Proyecto de Investigación CAI+D UNL 2020 «Escucha y fonografía: aproximaciones ecológicas, tecnológicas y artísticas». Sus investigaciones buscan realizar aportes en el marco de las músicas electroacústicas, específicamente, sobre las implicancias estéticas del uso fonográfico en dicho repertorio. Su tesis doctoral se centró en la obra del compositor Luc Ferrari.

Makis Solomos

Profesor de musicología en la Universidad Paris 8 y responsable de la unidad de investigación MUSIDANSE. Ha publicado numerosos trabajos sobre la creación musical actual. Su investigación se centra en la aparición del sonido, la noción de espacio musical, nuevas técnicas musicales y cambios en la escucha. Especialista en la música de Xenakis, a la que ha dedicado varias publicaciones y conferencias. Es cofundador de la revista *Filigrane. Música, estética, ciencia, sociedad*. Su libro *De la música al sonido. La aparición del sonido en la música de los siglos XX–XXI* (Presses Universitaires de Rennes; traducción al inglés: Routledge; 2020) trata de un cambio decisivo en la música. En lo que respecta a sus últimas investigaciones, las mismas se centran en la ecología del sonido. Actualmente está completando un trabajo sobre el tema, que aparecerá en las ediciones de Routledge, bajo el título *Exploring the Ecologies of Music and Sound. The Living World, the Mental and the Social in Today's Music, Sound Art and Artivism*.

E. Joaquín Suárez-Ruiz

Magíster en Filosofía por la Université Bordeaux–Montaigne (Francia). Licenciado y Profesor en Filosofía (FaHCE–UNLP), Licenciado y Profesor en Comunicación Audiovisual (FDA–UNLP) y Maestrando en Estética y Teoría de las Artes (FDA–UNLP). Ha publicado sus investigaciones en revistas especializadas, ha participado de numerosos eventos científicos nacionales e internacionales, y forma parte de proyectos de investigación de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Recientemente, junto con el Dr. Rodrigo López–Orellana, ha editado el libro *Filosofía posdarwiniana. Enfoques actuales sobre la intersección entre epistemología y naturalismo filosófico*. Actualmente es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina).

Cristian Villafañe

Profesor y Licenciado en Composición musical egresado de la Escuela de Música (FHUMyAR–UNR) y Técnico en grabación y posproducción de audio. Doctorando del programa de Doctorado en Humanidades con mención en Música (FHUC–UNL). Cursó estudios privados de composición con Graciela Paraskevaídís y Fernando Manassero. Sus obras son interpretadas por ensambles y orquestas nacionales e internacionales. Desde 2006 se desempeña como intérprete profesional y productor artístico de diversos proyectos musicales en el ámbito de la música popular. Se dedica activa y comprometidamente a la docencia de la música en diversos campos. Ha obtenido diversos premios y becas a nivel nacional e internacional. Publica regularmente en revistas y medios especializados.

Escuchando lugares

Como nunca antes, nuestra vida cotidiana se ha llenado de sonidos gracias a las tecnologías de reproducción: todo sucede como si hubiéramos procedido a una «sonorización gigante» de los espacios que habitamos, causando una hipertrofia de nuestro entorno sonoro. ¿Debemos limitarnos a condenar esta situación? De esta forma, también condenaríamos el placer proporcionado por los sonidos... El problema, entonces, no es tanto la proliferación del sonido sino la falta de conciencia acerca de dicha proliferación. Consideramos que existe la necesidad de una reflexión profunda, orientada al desarrollo de una conciencia y una ética del sonido, y que la situación exige nuevas prácticas artísticas en la música y en las artes sonoras. En ese sentido, entre los usos más interesantes del sonido para cuestionar en la actualidad, tanto desde el punto de vista ético como estético, se encuentra el *field recording*. Consustancial con la aparición del micrófono y del desarrollo de las tecnologías de sonido, la práctica abarca un vasto campo que va desde la esfera de la vida cotidiana hasta las obras artísticas, pasando también por un conjunto de inquietudes científicas. Nuestra publicación, por lo tanto, busca incluir reflexiones donde convergen temas relacionados a la ciencia, al arte y al documental, aunque principalmente nos hayamos centrado en prácticas artísticas.