

Santa Fe
Argentina
2023

música 23

REVISTA DEL INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA

Nº Especial: Habitar escuchando. Actas de las Segundas Jornadas de
Estudio sobre Música y Ecología



Prefacio

Rodríguez Kees, Damián



Damián Rodríguez Kees

drkees@ism.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 17 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649014/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Las *Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología* llevadas adelante en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe, Argentina), entre el 10 y el 12 de noviembre de 2022, han sido el resultado de un trabajo conjunto entre la mencionada universidad, la Université Paris VIII (Francia) y la Universidad Nacional del Nordeste (provincias argentinas de Chaco y Corrientes) en el marco del Programa INNOVART propiciado por los gobiernos francés y argentino. Las mismas se plantearon como continuidad de las Primeras Jornadas de igual denominación, organizadas por la Universidad de Campinas, (Brasil) y el Instituto de Estudios Avanzados de esa Universidad.

Dicho trabajo generó lazos y una dinámica que fue mucho más allá de las exposiciones que dan forma a este tipo de encuentros académicos. En efecto, durante los diez días anteriores los y las investigadores e investigadoras de (según su país de origen) Argentina, Brasil, Chile, Guatemala, México, Francia, Grecia e Italia realizaron salidas a las islas del río Paraná, a un barrio de la costa de la ciudad de Santa Fe, a un campo de producción ganadera de la provincia del mismo nombre junto a un arroyo, y a la cárcel localizada en la ciudad de Coronda, para llevar adelante grabaciones de campo y dialogar sobre las escuchas localizadas con los habitantes de esos espacios y territorios. Se puso en práctica así la idea de generar conocimiento de manera colaborativa, experimentando en los hechos las escuchas grupales, el compartir silencios, el diálogo respetuoso con el otro y la diversidad cultural. Esta experiencia colectiva, sin duda, hizo una diferencia en relación con las lecturas de *papers* de encuentros académicos tradicionales.

La presentación de un film, exposiciones de arte sonoro, conciertos y presentaciones online que dieron lugar a otros participantes de otros destinos, completaron la vivencia de un pequeño gran universo gestado desde el interior de una provincia de un país periférico. Una experiencia necesaria para dar presencia a un debate aún escamoteado, pero de vital importancia para definir socialmente cómo nos relacionamos con el

sonido, sus usos éticos, estéticos, ecológicos y políticos. Es así que estas *Jornadas* no fueron concebidas ni han pretendido ser el cierre de un ciclo, sino un motor que genere nuevos debates sobre la relación de la música y la ecología con el entusiasmo de estar aportando responsablemente conocimientos sobre lo que somos y deseamos ser.

Esta publicación y los escritos que aquí se presentan, expuestos durante las Jornadas, dan continuidad a un ciclo que se abre a nuevos interrogantes y disrupciones, a propiciar un trabajo en red que tiende a profundizar lazos e intercambios internacionales que apelen al conocimiento del otro a través de la escucha y los sonidos que se hacen presentes, como diría John Cage, como «música alrededor nuestro».

Habitar escuchando. Actas de las Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología



Reyna, Alejandro; Brianza, Alejandro; Villafañe, Cristian

Alejandro Reyna

areyna@ism.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Alejandro Brianza

alejandrobrianza@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Universidad Nacional de Lanús, Argentina

Cristian Villafañe

cristian.villafane@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 06 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/645/6454649015/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

El mundo actual atraviesa situaciones de crisis en distintos niveles. El sistema capitalista, haciendo uso de la maleabilidad que lo caracteriza, explora torsiones nunca antes vistas adaptándose a las problemáticas que se autoimpone, generando desigualdades —sociales, económicas, culturales— que, conforme avanza el tiempo, cada vez son más difíciles de saldar. Basta levantar la vista para identificar problemas climáticos de diversa índole: inundaciones cada vez más recurrentes, olas de calor que devienen en sequías e incendios; guerras y genocidios en nombre de la paz que persiguen los más inescrupulosos, controles externos sobre naciones enteras y sus recursos naturales; e incluso podemos incluir aquí la proliferación de enfermedades nuevas o versiones más complejas de otras ya conocidas, tal como sucedió con el COVID-19, que nos sumió en el último aislamiento generalizado de la era contemporánea, a la vez que esperábamos la aparición de vacunas y tratamientos.

Todo lo anteriormente mencionado, además, da lugar a la proliferación de una multiplicidad de movimientos de extrema derecha que reúnen el descontento social y se venden como una solución mágica,

pero que en el fondo son solo políticas neoliberales disfrazadas, basadas en un sistema sustentado en supuestas meritocracias, que no hacen más que profundizar las desigualdades, hamacándose entre esos nuevos pliegues del sistema. Un círculo vicioso que, a la postre —y a fuerza de posverdades y *fake news*—, una importante porción de la sociedad defiende de buena fe.

Con este escenario, y entendiendo que de un tiempo a esta parte existe un diálogo constante y comprometido entre el arte —en cualquiera de sus manifestaciones— y las problemáticas que aquejan a las sociedades que lo motorizan, llegamos a preguntarnos: ¿Qué puede la música? ¿Cómo puede? ¿Qué y cómo puede la escucha?

Vivimos como escuchamos. Existe un vínculo profundo, constitutivo, entre nuestras prácticas de escucha y las formas en que habitamos. Escuchar, entonces, y pensar en cómo escuchamos se vuelve sumamente pertinente.

La presente publicación aborda, desde la diversidad de perspectivas de cada uno de los textos que la componen, problemáticas complejas en relación con el mundo en que habitamos. En lo que respecta a su estructura, buscamos ordenar los textos partiendo de aquellos que tratan cuestiones más generales, para luego ir hacia escritos que apuntan a cuestiones más específicas.

En primer lugar, y con un pie en la situación crítica mencionada previamente, Roberto Bartanti y su texto «Ecosofía del sonido y desafíos de la escucha» reflexiona acerca de la dimensión clave que puede representar la escucha en tanto *ecosofía sonora*, «para transformar el actual deseo de audiencia en un proceso de emancipación». Algo similar ocurre con «¿Usted está aquí? Artes de la atención para voces que no(s) hablan» de Susana Jimenez Carmona: la autora retoma, con conceptos filosóficos y antropológicos, las formas de prestar atención interrogándose sobre las musicalidades que existen en ellas, para, en un segundo momento, poner énfasis en su relación con diferentes prácticas artísticas sonoras.

A los dos textos siguientes nos gusta pensarlos en conjunto por su espíritu de abordar tópicos que resultan complementarios. En primer lugar, la propuesta de Gustavo Celedón «Sonido y ecología: preguntas, ideas, urgencias en torno al *field recording*» retoma la cuestión de la urgencia climática y la pone a dialogar con la grabación de campo: la naturaleza podría «quedar fuera de foco, siendo más bien un acto de despolitización en medio de una necesaria actividad política y ecológica del arte» si no es acompañada de una indagación sobre la situación actual. Es a partir de aquí, que el autor busca problematizar sobre los riesgos que puede implicar la práctica. Por otro lado, Federico Buján en su escrito «De la reificación del sonido a la experiencia de la escucha: dinámicas de la significación sonora y su carácter relacional» se aboca al gesto de escuchar, concibiéndolo como una *praxis* productiva que, entendida con el lente que nos aporta el autor, «dinamiza a los eventos sonoros en complejos entramados de operaciones de sentido que se despliegan al interior de la semiosis sonora», permitiéndonos esto pensar un estudio de la auralidad ampliado.

Contamos también con los aportes de Susana Espinosa, quien trae a discusión las posibilidades de las llamadas caminatas eco-sonoras, un recurso que promueve la escucha reducida desde una perspectiva ecológica, permitiendo «integrar todo tipo de sonido en cualquier producción musical; el abrazar la cultura del silencio y del habla a media voz como forma de convivencia sana entre los hombres». La autora, además, nos comparte una perspectiva histórica que permite contextualizarnos acerca de las formas en que estas propuestas encajan con el pensamiento contemporáneo de las últimas décadas.

El par de textos que continúa se aboca a una misma región de estudio, desde perspectivas similares. Ambos reflexionan sobre la relación sonido/música, agua y memoria, situándose en la región de la ciudad de Santa Fe. En primer lugar, encontramos el texto colectivo «Habitar el Humedal con/a través del sonido. Voces vivas y memoriales alrededor de Santa Fe». El trabajo toma como lugares de estudio zonas de islas cercanas a la ciudad de Santa Fe, el barrio de La Boca y la cárcel de Coronda, esta última como ex centro de detención ilegal durante la última dictadura cívico-militar. En los tres lugares, los autores buscan pensar cómo prácticas sonoras y de escucha impactan y constituyen las formas de habitar y experimentar dichos sitios, tanto para los locales como también para los investigadores que los visitaron durante las misiones. Se

trata de una propuesta de carácter exploratoria, enmarcada en el encuentro que propició el desarrollo de las Jornadas. Por otro lado, el texto de María Inés López y Verónica Pittau «Santa Fe, 2003: las canciones de la inundación, memorias musicales de la tragedia» parte también de una voluntad de estudiar cómo la inundación moldea las memorias de los habitantes, e incorpora las relaciones que dichos fenómenos establecen con las prácticas musicales de la ciudad. En una simbiosis que los enriquece mutuamente, el texto colectivo se centra principalmente en la cuestión sonora, mientras que el texto de Pittau y López lo hace sobre las músicas.

Siguiendo con la relación entre sonido y memoria, pero incorporando frontalmente cuestiones políticas, el texto de Makis Solomos «Música y sonido en detención política. Escuchar, recordar y empoderarse» propone ideas para interpretar el rol del sonido y la música en situaciones de detención, a partir del estudio de tres contextos diferentes: el de la Cárcel de Coronda, en los años 1974–79, en Argentina; durante la dictadura de los Coroneles en Grecia, 1967–1974; y en la dictadura de Pinochet en Chile. El autor discute los usos nocivos de la música y del sonido, pero también los roles positivos de la misma: como forma de consolación, como ayuda para a crear comunidad, como resistencia y como forma de diversión.

Las propuestas a venir, pertenecientes a Del Ghingaro, Solomonoff y Suárez Ruiz, se dedican a la reflexión sobre los vínculos entre fonografía–música, desde perspectivas ecológicas, filosóficas y éticas, centrándose en distintos casos de estudio. En primer lugar, «De hacer–con a componer–con: ¿una posible convergencia entre ecología y composición musical?», de Ulysse Del Ghingaro, busca vincular la composición musical y la ecología a partir del pensamiento de Catherine y Raphael Larrère y sus conceptos de *hacer* y *hacer-con*. Para ello, propone analizar «Sur le chemin de l’île», una co–creación realizada en colaboración con el dúo de improvisación libre «Passerelles». Luego, Natalia Solomonoff y su texto «*A entera revisión del público en general* (1981), de Graciela Paraskevaïdis: una manera de escuchar el mundo», proponen una perspectiva similar, pero centrando su análisis en un estudio de caso particular: el «documental sonoro» *A entera revisión del público general*, de Paraskevaïdis. Haciendo dialogar herramientas conceptuales provenientes del análisis musical, de la ecología sonora y del pensamiento poscolonial latinoamericano, la autora invita a pensar cómo la obra «invita a abrir nuestros sentidos, a percibir sensiblemente lo cotidiano, el lugar en que vivimos, nuestra forma de habitar, de sentir el mundo, de relacionarnos y escuchar al otro». Por su parte, el texto de Joaquín Suárez Ruiz «El “teatro ecoacústico” de David Monacchi: motivación proambiental con fundamento en la psicología moral», partiendo del COVID–19 y los impactos antrópicos en ecosistemas naturales, plantea la necesidad de favorecer una «motivación proambiental colectiva», analizando la experiencia artística antes mencionada en el propio título de su propuesta.

Por último, Cristian Villafaña, en «Sensibilizar la escucha. Reflexiones a cuatro años de su creación», retoma experiencias de su espacio curricular «Sensibilizar la escucha» abordándolas críticamente en torno a sus cuatro años de desarrollo. En ese sentido, el autor propone entender a la escucha en tanto articulación sensible–racional y pensar su potencialidad en términos de enseñanza–aprendizaje, específicamente para las descripciones paramétricas necesarias en la formación musical.

Para comprender la trayectoria que posibilitó la existencia de la presente publicación, es menester mencionar algunas cuestiones. En primer lugar, podemos hablar de una convergencia entre las *Primeras Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología*, el proyecto INNOVART *Los usos del sonido. Aproximaciones creativas, teóricas y tecnológicas al field recording* y el CAI+D *Escucha y fonografía: aproximaciones ecológicas, tecnológicas y artísticas*. En lo que respecta a las *Primeras Jornadas*,^[1] se trató de un encuentro en línea, realizado durante los meses de octubre y noviembre de 2021, que reunió a diferentes artistas y teóricos alrededor de temáticas como la escucha, la música y sus alcances en términos ecológicos. Los encuentros fueron organizados por la UNICAMP, en colaboración con la *Université Paris VIII* y la Universidad Nacional del Litoral. Dicha oportunidad permitió la existencia de un espacio de colaboración e intercambio que fue determinante para el desarrollo de los *Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología*,^[2] de las que se ocupa la presente publicación. En segundo lugar, el proyecto INNOVART *Los usos del sonido*.

Aproximaciones creativas, teóricas y tecnológicas al field recording, a través de distintas misiones de estudio y trabajo, pretendió pensar en términos éticos y estéticos los usos del sonido, y más específicamente, las prácticas asociadas al *field recording*. La publicación *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*^[3] constituye en ese sentido un antecedente directo de las actas que nos reúnen: en términos epistemológicos, desde ya, pero también en cuanto a la convergencia de personas que se vio potenciada a partir de dicho proyecto. Basta con ver la lista de investigadores e investigadoras participantes en ambas publicaciones para dimensionar las constancias y profundizaciones que existen entre una publicación y la otra. Por último, el grupo CAI+D *Escucha y fonografía: aproximaciones ecológicas, tecnológicas y artísticas*^[4] se constituyó como el ámbito local en el que se desarrollaron las investigaciones en la ciudad de Santa Fe. Se trata de un proyecto en curso que permitió contar con el capital humano necesario para colaborar con la organización de las *Segundas Jornadas*, como también para coordinar el trabajo de edición del presente número especial de la Revista del Instituto Superior de Música (ISM).

A modo de cierre, nos gustaría agradecer a quienes con su trabajo posibilitaron el desarrollo de las Jornadas, como también la publicación de las actas: Al comité de organización de la *Primeras* y de las *Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología*. A los y las participantes del encuentro —virtuales y presenciales, que hayan publicado sus escritos, o no—. A los coordinadores del proyecto INNOVART. A los artistas que presentaron sus producciones. A María Verónica Radesca, por su paciencia y dedicación para la corrección de la presente publicación. Deseamos que las propuestas que aquí compartimos puedan no solo aportar al panorama actual sino que además permitan abrir paso a nuevos encuentros y publicaciones.

NOTAS

- [1] El comité de organización estuvo compuesto por José A. Mannis (UNICAMP–IA–IdEA–GESom), Stéphan Schaub (UNICAMP–GESom–NICS), Janete El Haouli (UEL–CECA | UNICAMP–GESom), Makis Solomos (*Université Paris VIII–Musidanse*), Alejandro Reyna (ISM–UNL) y Damián Rodríguez Kees (ISM–UNL). Para más información al respecto, ver <https://www.musecology.art/home>
- [2] El programa de las *Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología* se encuentra disponible siguiendo el link: <https://web9.unl.edu.ar/noticias/img/news/56460/Segunda%20Jornadas%20de%20Estudio%20sobre%20M%C3%BAsica%20y%20Ecolog%C3%ADa%20-%20Programa.pdf>
- [3] Disponible en descarga libre en <https://hdl.handle.net/11185/6328>
- [4] Para más información, ver <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/6076>

Ecosofía del sonido y desafíos de la escucha

Ecosophy of sound and challenges of listening

Barbanti, Roberto



Roberto Barbanti

roberto.barbanti@univ-paris8.fr
Université Paris VIII, Francia

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 23, Esp., e0029, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Noviembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649001/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0029>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Ante el proceso sistémico de colapso de los ecosistemas, necesitamos poner en marcha nuevas estrategias epistémicas, estéticas y éticas. Tras haber observado y analizado el mundo, ahora tenemos que «escucharlo». La dimensión de la escucha se ha convertido en la cuestión clave de nuestra civilización planetaria. En efecto, el capitalismo actual es un sistema de producción basado esencialmente en una nueva forma de escucha instrumental que produce y pretende subyugar. Por tanto, es preciso concebir y practicar una auténtica capacidad de escucha, a la cual yo denomino «ecosofía sonora», para transformar el actual deseo de audiencia en un proceso de emancipación. La noción de *sentipensar*, introducida por el sociólogo Orlando Fals Borda en 1986 y retomada por Arturo Escobar en el título de su bello libro publicado en 2014 *Sentipensar con la tierra*, es tematizada para la enunciación de una nueva estética destinada a actualizar una *aisthesis* de la escucha del mundo.

Palabras clave: Aisthesis, Ecosofía sonora, escucha.

Abstract: *Faced with the systemic process of ecosystem collapse, we need to implement new epistemic, aesthetic and ethical strategies. After having observed and analyzed the world, we now have to "listen to it." The dimension of listening has become the key issue of our planetary civilization. Indeed, current capitalism is a production system essentially based on a new form of instrumental listening that produces and seeks to subjugate. Therefore, it is necessary to conceive and practice an authentic listening capacity, which I call "sound ecosophy", to transform the current desire for audience into a process of emancipation. The notion of sentipensar, introduced by the sociologist Orlando Fals Borda in 1986 and taken up by Arturo Escobar in the title of his beautiful book published in 2014 Sentipensar con la tierra, is thematized for the enunciation of a new aesthetic aimed at updating an aisthesis of the listen to the world.*

Keywords: *Aisthesis, Sound ecosophy, listening.*

Este ensayo se centra en una cuestión fundamental: el desafío de la escucha en la actualidad y la necesidad de una *ecosofía sonora*.

Antes de entrar en el meollo de la cuestión, me gustaría empezar con una observación obvia: los habitantes de la Tierra se enfrentan a una crisis estructural. Este desastre está a la vista de todos: los ecosistemas se están deteriorando muy rápidamente y las especies animales y vegetales también están desapareciendo a un ritmo muy elevado. El cambio climático, la desertificación, la deforestación, la fertilidad del suelo y la

artificialización se combinan con la contaminación, los monocultivos, la ganadería intensiva, la sobrepesca, el extractivismo, la escasez de materias primas, la falta de agua, etc.

La Tierra está enferma y con ella las sociedades: conflictos y desplazamientos de poblaciones, el borrado de culturas enteras, migraciones forzadas, pandemias, desaparición de lenguas, sexismos, discriminaciones, aumento de la pobreza, explotación de los más frágiles y abandono de los más débiles.

Las mentes también sufren: soledad, malestar de los individuos y de las colectividades, egocentrismo enfermizo, atomización individualista, miedo al otro, dificultad para prever el futuro, dependencia del control atencional y sensitivo permanente, imaginarios condicionados.

Ante esta situación, que no es el producto fatal de una voluntad divina sino el resultado de un sistema insostenible, inexcusable e indeseable, se impone una transformación radical, ya que, por desgracia, este mundo ya no es reformable, y dejar que continúe por el camino actual significaría correr el riesgo de un suicidio colectivo.

Se trata, entonces, de enfrentarse a esta realidad compleja que requiere respuestas complejas capaces de tener en cuenta las relaciones y los equilibrios, es decir las ecologías, tanto a nivel natural como social y psíquico. En otras palabras, debemos tener un enfoque ecosófico, entendiendo la ecosofía con Félix Guattari: como una forma compleja de concebir las cosas que une la ecología natural y social con la de la mente.

Este mundo catastrófico del que acabo de hacer una descripción resumida, aunque equilibrada y veraz, es el resultado de un largo proceso histórico del que solo en las últimas décadas hemos empezado a tomar conciencia masiva del peligro y la violencia que lo caracterizan. Una violencia que se manifiesta tanto en el plano físico y material como en el simbólico. Los orígenes de este proceso son muy lejanos.

No voy a entrar en un análisis histórico de las razones que llevaron a este proceso sistémico de colapso. Lo cierto es que en este proceso nuestras relaciones cognitivas con el mundo han jugado un rol decisivo. Respecto a esto, creo que es necesario recordar que el conocimiento no solo está determinado históricamente por las culturas, las estructuras simbólicas –tradiciones, valores, logros intelectuales y conocimientos específicos de una sociedad humana– y las relaciones de producción y de poder, sino también por las herencias sensibles que subyacen a las diferentes formaciones sociales. En otras palabras, la cuestión estética, como *aisthesis*, el universo del sentir, es una cuestión fundamental que debemos considerar en toda su amplitud. Sobre todo porque *la aisthesis* encuentra hoy en la escucha un momento fundamental. De hecho, como me propongo demostrar en este ensayo, la escucha se ha convertido en la cuestión clave del sentir y el sentir, a su vez, es la cuestión clave del actual sistema de producción social y material.

Esta problemática de la relación entre la dimensión cognitiva –la episteme– y la *aisthesis*, la había planteado durante mi intervención online del 14 de octubre de 2021, en el marco de las primeras Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología.^[1]

La hipótesis de trabajo que había planteado consideraba las modalidades de conocimiento como deudoras en gran medida de los regímenes estéticos propios de las distintas civilizaciones, es decir, había afirmado que también son una cuestión de sentir. Nuestra forma de hacer ciencia no escapa a este condicionamiento. En otras palabras, la ciencia europea, en su tradición griega y en sus desarrollos desde la Modernidad hasta nuestros días, ha estado fuertemente orientada por procesos históricos específicos de la organización de nuestro *sensorium* colectivo.

En particular, había subrayado que estas modalidades fundadas en Occidente son «anestésicas», en el sentido de que son monosensoriales y abstractas, es decir –esta es la tesis fundamental que mantuve y sigo manteniendo– que son retinianas. Utilizo el término «retiniana» para indicar, con Marcel Duchamp, una dimensión reductora de la facultad de ver. De hecho, al tomar prestado el término retiniano de Marcel Duchamp, pretendo dar fe no solo de la prioridad del ojo en el desarrollo de nuestra civilización, sino también de una connotación específica, propia de la mirada y la visión occidentales. Es esta dimensión particular la que concierne a la postura del espectador –*theorôs*, en griego antiguo– en su oculoctrismo simplificador y reductor.^[2]

En este sentido, pues, las modalidades retinianas de conocimiento plantean y presuponen una relación con el mundo de carácter determinista, atemporal, esencialista, separadora y descontextualizadora, focalizada en los objetos. Una relación que induce al olvido del universo vibratorio y de sus modalidades de relación con la realidad, que son complejas, temporales, dinámicas, interrelacionadas y contextualizadoras, propias de una impregnación vivida.

La pregunta era entonces: ¿es posible concebir otra forma de desarrollar nuestros conceptos y nuestra ciencia?

Lo que pedía era la superación de nuestra visión del mundo, es decir, imaginar e instituir otra forma de estar en relación y atentos, otra capacidad de fundamentar nuestros conocimientos y habilidades, otro proyecto de construcción social.

En resumen, he dicho que se trata de descolonizar nuestro imaginario: cambiar la base psicosocial común que orienta y reproduce nuestros modos de funcionamiento social. Un cambio que no puede producirse si no transformamos nuestra forma de sentir y percibir el mundo, nuestra relación estética con él, es decir, el paradigma sensible dominante.

En este proceso de *re-visión* de lo sensible, había llegado a la conclusión de que la verdadera cuestión es la de escuchar y «entender» de otra manera, es decir, según la etimología española del verbo «entender» – del latín *intendere*, tender hacia; del latín *intendere*: dirigir la atención,^[3] y de la hermosa polisemia francesa e italiana de este verbo *entendre* en francés e *intendere* en italiano—, se trata de *entender, escuchar y querer de manera* diferente.

A este respecto dije: «Siempre que entramos en un proceso dinámico de interacción y movimiento, siempre que hay complejidad en la acción, las metáforas y modalidades de existencia sonora son las más destacadas y apropiadas para interpretar, describir y hacer comprender lo que está pasando».

En otras palabras, la escucha es una puerta de entrada a la realidad que establece inmediatamente una aproximación multisensorial y temporal a la misma, es decir, compleja.

Pero, ¿qué significa *escuchar* hoy en día?

Aquí, en este seminario de investigación, todos y todas somos conscientes de que escuchar el mundo, en el sentido de establecer una relación ecológica con los sonidos para *entender* [oír] —*percibir con la mente*— este mundo correctamente, no solo significa oponerse al ruido. En otras palabras, no se trata simplemente de las molestias o la contaminación acústica que invaden los espacios exteriores y los interiores.

De hecho, es una propuesta mucho más compleja y general. Se trata de un pasaje epistémico primordial. Es en este nivel, me parece, donde se puede entender en cierto modo el paso del *logos* occidental, la racionalidad del *hablar-pensar* que concierne y pertenece a *la theoria*, es decir a la mirada del *theorós*, del espectador, al *sentir-pensar* de la ecosofía sonora que se envuelve en la escucha del mundo —lo que podríamos llamar, en oposición al concepto de *theoria, acousia*—.

La noción de *sentipensar*, introducida por el sociólogo Orlando Fals Borda en 1986, y retomada por Arturo Escobar en el título de su bello libro publicado en 2014, *Sentipensar con la tierra*,^[4] me parece que aporta interesantes y nuevos elementos para la enunciación de una nueva estética, es decir, una reactualización de la *aisthesis*.

En efecto, con el *sentipensarnos* enfrentamos tanto a una nueva propuesta epistémica, es decir, a un nuevo régimen de producción–jerarquización del conocimiento, como a una nueva ontología, es decir, a las interrelaciones esenciales que establecemos con el conjunto de los demás seres, animados y los inanimados, con los que convivimos.

En su significado más profundo y tomado en su contexto, el del giro epistemológico decolonial, el *sentipensar* lleva a una crítica de la noción de universo, proponiendo en su lugar la de *pluriverso* (un mundo «que puede contener muchos mundos»).[5] En este sentido, se refiere a las «ontologías relacionales»^[6] que ponen en juego las nociones de complejidad y autoorganización en procesos de «coemergencia dependiente».[7] Y es precisamente de esta coemergencia de la que hablamos. En otras palabras, estamos

inscritos en la materialidad del mundo en su devenir coevolutivo, y la razón no puede evacuar esta condición ontológica. A diferencia del pensamiento, que puede reclamar erróneamente una especie de idealidad abstracta, el *sentipensar* se refiere a la corporeidad del sentir, es decir, a una experiencia encarnada del mundo. Una experiencia que, por lo tanto, está siempre situada y, por lo tanto, compuesta en un común, compuesta de común, y que, por lo tanto, ancla el pensamiento en un devenir experiencial cuya naturaleza es intrínsecamente estética, es decir, sensible.

Esta nueva exigencia del *sentir* no significa, sin embargo, que el sueño de la razón deba completarse con el insomnio de los impulsos. Como revolución del *sentir-pensar*, la ecosofía sonora moviliza un conjunto de cuestiones problemáticas de considerable amplitud con las que tendremos que lidiar. *Sentir-pensar* en la Tierra y con la Tierra nos expone primero a una capacidad crítica para escuchar sus problemas y contradicciones.

Entre estas dificultades y como condición previa para abrirse a la escucha, está la conciencia del papel estructural y estructurante que, desde hace casi un siglo,^[8] ha desempeñado la dimensión del sentir, y en particular la escucha, en el desarrollo industrial.

En efecto, no es casualidad que *la aisthesis* se haya convertido en la cuestión central y generalizada del proceso de acumulación y valorización del capitalismo planetario integrado. Es un hecho que el actual modo de producción se basa esencialmente en un nuevo diseño social cuyas características fundamentales se refieren a la captación estético-atencional de los individuos.^[9] Este proceso de captación de subjetividades es deliberado, programado, tecnologizado y asumido.^[10] Su particularidad no es solo la de organizar formas de «control incesante»^[11] –las sociedades de control deleuzianas ya son plenamente operativas, aunque todavía estén en sus comienzos– sino también la de inducir formas de implicación emotivas voluntarias de los sujetos controlados. Se trata de solicitar y activar relaciones de adhesión a los modelos propuestos, provocando una aceptación pasiva, una especie de modesta resignación, o un sometimiento deliberado. En otras palabras, la voluntad de control está dada y opera sin aparente restricción externa. Esto recuerda al embrujo y la brujería y ya ha sido descrito como tal.^[12] Por lo tanto, estamos en sociedades de co-acción. Un régimen que se impone tanto por la coerción como por la activación voluntaria de los individuos a través de formas de agencia participativa y de participación. Uno alimenta al otro.

Las modalidades de contención son múltiples y varían metódicamente según la situación. A las capacidades disciplinarias tradicionales —el confinamiento y el uso directo de la fuerza— se han asociado otros medios entre los que las tecnologías digitales han asumido el papel decisivo. En efecto, la informatización generalizada induce a la vez un control individual y social sigiloso permanente y un conjunto de procedimientos y protocolos que, bajo la apariencia de neutralidad técnica, imponen sus propias reglas arbitrarias y rígidas. En un proceso de frecuentación, adaptación y habituación ininterrumpidas, interiorizamos una dependencia estructural a las lógicas de las máquinas, así como una obediencia real a las relaciones psicosociales que estas establecen.

Sin embargo, a un medio cada vez más homogéneo y restrictivo de facto le corresponde una articulación de la oferta y el mercado individualizada e individualizante, a la vez dirigida y masificada, singular y normalizada. Al alcance de un clic, todos los bienes parecen pertenecernos en su totalidad. Envueltos en un *packaging*, es decir, literalmente, un *envoltorio*, apremiante, fugaz, atractivo y exclusivo, los objetos nos condicionan integralmente, perdidos como estamos en su exigente universo en perpetua prefiguración y obsolescencia.

Una vez más, repito, la realidad *soft* no excluye, en todo caso, cuando las contradicciones son demasiado flagrantes, la realidad *hard*. En general, debemos esperar formas de captación estético-atmosférica cada vez más atractivas, complementarias y tan «convincientes» como las de represión directa, que también aumentarán considerablemente.

En este sistema de gobernanza,^[13] es decir, en esta forma de ejercer el poder, la cuestión de la escucha juega el papel fundamental: es absolutamente necesario escuchar y ser escuchado. Completamente vaciada

de su contenido y perfectamente invertida en su sentido propio, la escucha se convierte así en el elemento constitutivo de un dispositivo de control. De facto, se reduce a una oscilación constante entre la audimetría –medición de la audiencia, ratings– y el condicionamiento duro –influencia, persuasión, control psicológico–.

Capitalismo estético, artístico, creativo, emocional, atencional, del gusto, de lo sensible, del espectáculo, de la moda, etc. son las fórmulas atribuidas a esta formación social a la que contribuyen ejércitos de psicólogos, sociólogos, antropólogos, filósofos, periodistas, estrellas de los medios de comunicación, expertos en comunicación, estadistas, publicistas, ingenieros, vendedores, abogados, informáticos, encuestadores, políticos, líderes de opinión, columnistas de redes sociales, empresarios, científicos, académicos, diseñadores, artistas, etc. Sin exagerar, toda la sociedad planetaria se moviliza para movilizar a toda la sociedad. El medio en el que evoluciona el ser humano se ha convertido en un entorno de influenciadores–influenciadores. Ya sea como voluntario o como participante involuntario, todo el mundo se beneficia.

El objetivo buscado y subyacente es siempre el mismo. Es la misma, compartida y cuidadosamente perseguida por los neoliberales europeos, así como por los cuadros comunistas chinos, los hombres fuertes presidenciales y otros dictadores que envenenan el mundo. Se puede resumir en tres lemas complementarios: explotar, mantener el poder, obtener beneficios. Esta afirmación puede parecer excesiva, pero la conclusión es: escuchar nada, entender nada. Hacer todo lo posible para no cambiar las relaciones de depredación y dominación existentes, para no dejar una escucha instrumental.

No solo eso, debemos esperar algo peor. Estas existencias, vigiladas y controladas a distancia por una megamáquina de formación y organización de un imaginario social construido e inspeccionado por una pedagogía preventiva masiva y un control continuo, estarán sometidas a una presión aún mayor. La escucha será más eficiente, reactiva, «visionaria» y cada vez más incapaz de escuchar, literalmente sin sentido. De hecho, podemos esperar que la situación actual se agrave. La escasez de recursos naturales pone en peligro la ganancia capitalista ya que «la explotación de estos recursos que parecían ser gratuitos, agua, petróleo, etc.» y que hicieron posible «la acumulación de gigantescos beneficios» está llegando a su fin[14]. Así, ante la escasez e intoxicación planetaria generalizada, la valorización capitalista busca nuevas economías y nuevas narrativas. El proyecto que se persigue ahora parece emerger con claridad: un enrolamiento forzado que –de forma solo aparentemente paradójica– quiere incorporar a todo el mundo para el cambio, la transición o incluso la revolución –según la terminología utilizada por ciertos representantes políticos no necesariamente ajenos a los mercados financieros, como el presidente francés Emmanuel Macron–^[15] en una movilización generalizada imparable, rigurosa y drásticamente organizada detrás de los objetivos dictados por la producción de dividendos y la supervivencia de su sistema criminal.

En realidad, en esta estrategia de control generalizado, debemos esperar dos movimientos coactivos complementarios.

Por un lado, más negación de la crisis estructural y el colapso en el que ya nos movemos. Una estrategia suicida y patógena –una mezcla de inconsciencia, estupidez y arrogancia egoísta– apoyada en un aumento voluntario de la confusión y el desenfoco informativo, tanto conceptual como emocional. Este desorden organizado irá acompañado de una legitimación de los verdaderos poderes en su exigencia de ser cada vez más fuertes y en su ideología mistificadora que promueve la idea de una vuelta al orden. Por supuesto, el orden en cuestión es el orden mental, social y material de los privilegios y las relaciones de explotación que estuvieron en el origen mismo de la crisis estructural.

UNA FORMA DE HIPOACUSIA TOTAL

Por otro lado y en paralelo, asistiremos a un aumento de la manipulación orquestada por una parte consistente de los dirigentes de todos los bandos, dirigidos por las multinacionales y los gobiernos. Ante la evidencia del desastre y sin poder persistir en la negación, los que hasta ayer pontificaban sobre el extremismo de los *ayatolás verdes* se erigirán en dadores de lecciones. Se erigirán en profetas, probablemente incluso de la austeridad, o

incluso del decrecimiento, sin cuestionar nunca su visión rapaz e instrumental del mundo, sin negar nunca el *statu quo* real de los poderes económicos y políticos vigentes, de los que seguirán siendo, como empresarios de corazón, no solo los fieles apologistas y cortesanos, sino también los principales disfrutadores.

En ambos casos, la falta de comprensión de la complejidad, una visión simplista e interesada y la falta de escucha real empujarán a ambos movimientos hacia soluciones parciales, ineficaces y peligrosas. La tecnociencia, la nueva cara de lo sagrado, se supone que nos sacará de la situación, y se le dará cada vez más confianza en sus aspectos más reductores y milagrosos. La feria del aprendiz de brujo se generalizará. Geoingeniería para hacer llover en los desiertos resplandecientes, bioingeniería para hacer crecer las plantas casi sin agua, ingeniería espacial para hacer aparecer la idea de una quimérica migración marciana. Etcétera. Esta falta de comprensión del complejo solo aumentará el caos, concentrará el poder, confundirá a la gran mayoría de los ciudadanos y alejará a todos de los verdaderos problemas, que serán cada vez más urgentes.

De hecho, ya está surgiendo un conjunto de medidas coactivas. Se trata de «poco»: la cautivadora preservación de la solvente minoría de la humanidad y el abandono del resto a su suerte. Las nuevas economías se basarán en nuevas narrativas de exclusión. Los medios de tal proyecto son tan lapidarios como concertados: el refuerzo y la generalización del control sensible a través de una escucha profunda, abusiva e intrusiva en todas partes. Una auscultación intrínsecamente instrumental que examina, comprueba y explora. Una forma de oír que recoge, agarra y controla para explotar la molecularización social de los afectos, los deseos y los imaginarios.

Esta escucha omnipresente tendrá como contrapartida una sordera total para los que se queden atrás. En cualquier caso, la escucha será más total, es decir, totalitaria. Se constituirá como una totalidad de pertenencia, es decir, hará el mundo. Se trata de una novedad sustancial porque la escucha a la que se someterá todo el mundo no será fragmentada y parcial, sino integral e integrada. No se tratará de escuchar para la guerra económica, sino de una economía de la guerra de la escucha. A través de unos oídos siempre alerta y omnipresentes, los objetivos económicos se unifican finalmente con los militares, policiales y políticos. No se tolerará el silencio: todo el mundo estará encantado o convocado, pero de facto obligado a producir constantemente material para esta búsqueda vibratoria constante. De hecho, para decirlo mejor, incluso el silencio será investigado metódica y sistemáticamente para «hacerlo hablar».

En efecto, el capitalismo estético, con sus dispositivos de captación estético-atencional generados y promovidos por la necesidad de sostener e imponer el consumo en un mercado demasiado saturado como para ser abandonado a su suerte, está llegando a su momento culminante. Su historia es bien conocida. Al principio, el proyecto enfermizo e irreal de crecimiento ininterrumpido se topó con «un aparato estructuralmente en sobreproducción»^[16] cuyos límites había que sortear –un concepto, el de límite, por una vez bastante claro–. Ha sido necesario afinar los criterios e índices de focalización de los objetivos previstos. El género, la edad y la clase social, y el nivel cultural ya no son categorías suficientemente precisas. Demasiado genérico. La propaganda tenía que ser capaz de llegar a todos los individuos.

Primero fue la pequeña radio de transistores, portátil e individual, y luego la generalización del enorme dispositivo monomedia digital, reticular, sistémico, molecular y omnipresente. Al final, todos escuchan, todos son escuchados. El proyecto era y sigue siendo: no solo controlar a cada persona, sino orientarla e individualizarla en la determinación de su carácter, configurar su propia personalidad ilusoria, producir sus deseos. El capitalismo estético se proyecta así como una inmensa máquina capaz de forjar imaginarios consensuados, dibujados y singularizados precisamente en el perfil que cada individuo contribuye a crear de sí mismo. Un proceso establecido porque se construye objetivamente sobre la base de las elecciones y acciones efectivamente realizadas por cada uno de nosotros a través de los terminales conectados de la inmensa red comunicacional de geolocalización, memorización y transmisión de datos. «Google te conoce mejor de lo que te conoces a ti mismo»^[17] afirmó Viktor Mayer-Schönberger, profesor de «gobernanza y regulación de Internet» en la Universidad de Oxford, en 2009. Desde entonces, la explotación de la información transmitida y recopilada por este *ultrainstrumento* que es el «teléfono

móvil–ordenador–navegador–asistente personal–tableta táctil–consola de videojuegos–televisión–cámara de vigilancia–cámara inteligente–software de reconocimiento de movimientos–objeto conectado, etc.» no ha dejado de crecer y mejorar. A pesar de algunos tímidos intentos de regulación, el sistema no ha cambiado. El proceso que condujo a este estado de cosas se activó en las primeras décadas del siglo XX, y, en su vocación esencialmente comercial, puede considerarse genéricamente realizado.

Paralelamente a este sistema de propaganda a bombo y platillo, a partir de la segunda posguerra y de forma decisiva desde los años 70, se estableció otro sistema. Esta vez no se trataba de una guerra comercial, sino de una guerra a secas. Con el objetivo de «vigilar globalmente a poblaciones enteras, más allá de las fronteras nacionales», los militares pusieron en marcha una estrategia de *vigilancia global* para crear una escucha global y globalizada. Poco a poco, se estableció una sinergia entre los intereses estratégicos del mercado y los del mundo político– militar. La red Echelon^[18] fue el prototipo de esta alianza y desde entonces se ha convertido en el modelo compartido por todos los actores económicos, políticos y militares que compiten en el mundo. Imponer condiciones co– activas de escucha instrumental era y sigue siendo el objetivo común. Y es sobre esta base que los dos sistemas se han hibridado. Pero es sobre todo con esta escucha totalmente intrusiva, que produce un verdadero desenfoque de la escucha, con la que tenemos que hacer las cuentas hoy.

Todo esto es bien conocido y lo ha sido durante mucho tiempo, pero la sinrazón y el extremismo casual de los estratos sociales dominantes no han escuchado. De hecho, nunca han escuchado y seguirán sin hacerlo. A pesar de que el despilfarro de los ricos, los beneficios, la competitividad y la guerra son lujos que ya no nos podemos permitir, asistiremos a la acentuación de estas derivas patógenas.

Este es nuestro destino, si una fuerza colectiva de cambio radical no encuentra los medios para expresarse.

Este futuro insostenible ya es una realidad, ya que en la actualidad gobierna. La pandemia hace estragos y las multinacionales farmacéuticas obtienen 93,5 millones de dólares diarios de beneficios antes de impuestos solo en 2021^[19] y nueve nuevos multimillonarios en la industria. La contaminación de los combustibles fósiles está destruyendo el planeta: las multinacionales petroleras^[20] y mineras obtienen beneficios récord en el primer trimestre de 2022 convirtiéndose en la primera industria en reparto de dividendos y beneficios.^[21] A pesar de la clara manifestación de una crisis estructural y paradigmática, las pruebas de una verdadera voluntad de cambio siguen siendo muy insuficientes.

Ante la innegable manifestación del colapso en acción, hay motivos para el desánimo. Pero si no somos capaces de establecer modos de relación colectivos, directos, sensibles, críticos y libres, verdaderamente decididos a escuchar al Otro, es decir, capaces de asumir juntos los comunes, las producciones, los equilibrios vitales y la reconstrucción socioplanetaria que se requiere, estaremos perdidos. Una «revolución política, poética y filosófica»^[22] que escuche la complejidad es el resultado necesario y esperemos que alcanzable. En realidad, todo es posible, el futuro está siempre abierto, aunque los márgenes que tenemos son ciertamente muy estrechos y frágiles.

Se trata, pues, de un nuevo materialismo estético. Un materialismo del sentimiento y de la escucha, que reconoce a la estética –*aisthesis*– como una fuerza material y una apuesta decisiva en todos los procesos en curso, ya sean los de continuidad y confirmación de los poderes o, por el contrario, los de transformación radical.

La verdadera cuestión es, pues, escuchar y *entender de* otra manera. *Entender* como la voluntad de un sujeto activo, dispuesto y capaz de escuchar.

La escucha implica, pues, una apertura ontológica sin concesiones: abrirse al Otro, acogerlo con agrado, prestarle atención, sentirlo en el poder de su fuerza y agentividad vivas. Estos diferentes aspectos, que podrían resumirse como estéticos, epistémicos y éticos, son las complejas vibraciones que componen la *ecosofía sonora* y que separan la escucha instrumental del sometimiento y la escucha liberadora de la emancipación.

Una escucha que se supone que lo recibe todo y siente, por tanto, especialmente el silencio de los que no tienen derecho a hablar entre los humanos y terrícolas. Los hombres y mujeres sin voz y los demás seres

cuyas lenguas no se escuchan por el momento. Es precisamente este horizonte silencioso el que nos da la medida de la tarea de la sana ecosofía. *Solo* podemos *escuchar*, con la conciencia de que está siempre abierta e inacabada: una *obra* imposible, por tanto, pero que hay que realizar en cada momento con perseverancia, irreductibilidad, simpatía y placer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ars Industrialis, *Marketing*. En línea: <https://arsindustrialis.org/marketing>
- ASSOULY Olivier (editor) (2007). *Goûts à vendre, essai sur la captation esthétique*, Paris: IFM/Éditions du Regard.
- BARRAU, Aurélien (2022). *Il faut une révolution politique, poétique et philosophique*, Paris: Zulma.
- BARBANTI, Roberto (2018). Listening to the landscape. For an ecosophic aesthetic, *Paragraphe*, vo.41, No.1, Edinburgh University Press, pp. 62–78.
- BARBANTI, Roberto (2020). *Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecosofia sonora*. Giulanova: Galaad Edizioni.
- BARBANTI, Roberto (2021). *Elements for an acoustical sound epistemology . Éléments pour une épistémologie acoustico.sonore*, intervención en el seminario internacional «Study Days on Music and Ecology». En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=FMIFIEzJfxU>
- BARBANTI, Roberto (2023). *Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écophilosophie sonore*. Dijon: Les Presses du réel.
- DELEUZE, Gilles (1990). *Pourparlers 1972.1990*, Paris: Minuit.
- DENEAULT, Alain (2013). *Gouvernance: le management totalitaire*, Montréal/Paris: Lux Éditeur.
- ESCOBAR, Arturo (2014–2018). *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín: UNAULA. (Traducción al francés: *Sentir. penser avec la terre. Une écologie au-delà de l'Occident*. Paris: Seuil, 2018.
- Le Matin*, Multinationales: Record des dividendes reversés dans le monde au premier trimestre. Tous les secteurs ont enregistré des augmentations mais les industries pétrolière et minière se distinguent particulièrement sur ce premier trimestre, 24 de mayo de 2022. En línea: <https://www.lematin.ch/story/record-des-dividendes-reverse-s-dans-le-monde-au-premier-trimestre-323830114893>
- MACRON, Emmanuel (2016). *Révolution*, Paris: XO Éditions.
- MARIN, Catherine (2022). Numérique: La guerre de l'attention est une guerre totale, *Reporterre*. En línea: <https://reporterre.net/Numerique-La-guerre-de-l-attention-est-une-guerre-totale>
- MAYER-SCHÖNBERGER, Viktor (2009). Entrevista por Marie Lechner, *Libe#ration*, 12 de noviembre de 2009, p. 27.
- OXFAM France, Pfizer, *BioNTech et Moderna: les bénéfices des industries pharmaceutiques n'ont pas connu la crise*, 14 de marzo 2022. En línea: <https://www.oxfamfrance.org/financement-du-developpement/pfizer-biontech-et-moderna-les-benefices-des-industries-pharmaceutiques-nont-pas-connu-la-crise/>
- OXFAM France, *Quand la souffrance rapporte gros*, 23 de mayo de 2022. En línea: <https://www.oxfamfrance.org/rapports/quand-la-souffrance-rapporte-gros/>
- PÉCOUT, Adrien (2022). TotalEnergies : les mégaprofits relancent le débat sur la répartition des richesses. La multinationale pétrolière et gazière a réalisé un bénéfice record de 16 milliards de dollars en 202, *Le Monde*, publicado el 10 de febrero de 2022. En línea: https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/02/10/totalenergies-les-megaprofits-relancent-le-debat-sur-la-repartition-des-richesses_6113091_3234.html
- PIGNARRE, Philippe y STENGERS Isabelle (2005). *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris: La Découverte.
- RECKWITZ Andreas (2021/2). Soyez créatifs! Esthétisation et créativité à l'âge du capitalisme esthétique, *Nouvelle revue d'esthétique*, n. 28, 2021/2, pp. 27–40.

NOTAS

[1]Jornadas de estudio sobre música y ecología, seminario internacional en línea. Título de mi ponencia: *Elementos para una epistemología acústico-sonora*. *Éléments pour une épistémologie acoustico-sonore*. 14 de octubre de 2021, de 19 a 22 horas: <https://www.youtube.com/watch?v=FMlFIEzJfxU>

[2]Vía latina *theoria*: especulación; del griego antiguo θεωρία, *theoría*: contemplación, especulación, mirar las cosas, acción de asistir a una fiesta; la propia fiesta y, posteriormente, la procesión solemne; de θεωρέω, *theóréō*: examinar, mirar, considerar; de θεωρός, *theóros*: espectador; a su vez de θέα, *thea* vista; y ὄραω, *horáo*: ver, mirar. <https://fr.wiktionary.org/wiki/théorie>

[3]Del lat. *intendere*, tender hacia. : <https://www.diccionarios.com/diccionario/espanol/entender> «Entender»: Esta palabra española es un falso amigo. No significa en absoluto oír o escuchar, en el sentido de percibir por el oído, sino en el sentido de percibir por la mente. Etimología «Del latín *intendere* ("dirigir la atención")». Wikipedia: <https://fr.wiktionary.org/wiki/entender>

[4]Arturo Escobar, *Sentir con la tierra. Una ecología más allá de Occidente*, París, Seuil, coll. *Antropoceno*, 2018, p. 11. Arturo Escobar, *Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, Medellín, UNAULA, 2014. Traducido del español por el Taller de Minga.

5] *Ibidem*, p. 32.

[6] *Ibidem*, p. 31.

[7] Véase Arturo Escobar, *ibidem*: nota 151 en la página 209.

[8] Lea el artículo Marketing en el sitio web de *Ars Industrialis*: <https://arsindustrialis.org/marketing>

[9] Hay muchos estudios precisos/rigurosos sobre este tema: Andreas Reckwitz, «¡Sea creativo! Esthetisation et créativité à l'âge du capitalisme esthétique», en *Nouvelle revue d'esthétique*, n. 28, 2021/2, p. 27–40 (Traducción Loïc Windel); Assouly, O. (coord.), *Goûts à vendre, essai sur la captation esthétique*, París, IFM/Éditions du Regard, 2007

[10] Recuerdo la expresión formulada en 2004 por Patrick Le Lay, entonces presidente y director general del grupo TF1: Lo que vendemos a Coca-Cola es tiempo de cerebro humano disponible.

[11] «Frente a las formas de control incesante que se avecinan a la intemperie, puede ser que los encierros más duros parezcan pertenecer a un pasado delicioso y benévolo». Gilles Deleuze, *Pourparlers 1972.1990*, París, Minuit, 1990, p. 236.

[12] Véase Philippe Pignarre e Isabelle Stengers, *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenchantement*, París, La Découverte, 2005.

[13] Alain Deneault, *Gouvernance: le management totalitaire*, Montreal (Quebec)/París, Lux Éditeur, 2013.

[14] «Es gracias a la explotación de estos recursos que parecían gratuitos, el agua, el petróleo, etc., que se hizo posible la acumulación de gigantescos beneficios». Catherine Marin, «Numérique: *La guerre de l'attention est une guerre totale* » (Entrevista con Yves Marry y Florent Souillot), *Reporterre*, 11 de mayo de 2022, en línea: <https://reporterre.net/Numerique-La-guerre-de-l-attention-est-une-guerre-totale>

[15] Emmanuel Macron, *Revolución*, París, XO Éditions, 2016.

[16] «Tras el nacimiento del marketing (Ernest Dichter, Louis Cheskin), está claro que *el objetivo ya no es formar y explotar a los productores, sino controlar el comportamiento de los consumidores*. Desde los años cincuenta y sesenta, el desafío consiste en asegurar no tanto la producción como la venta y el consumo de bienes producidos por un aparato estructuralmente en sobreproducción—grupos industriales, que se han vuelto globales, con el objetivo explícito de asegurar el control del comportamiento de los individuos, es decir, de sus mentes, sus deseos, sus identidades». Tema "Marketing, *Ars Industrialis*. En línea: <https://arsindustrialis.org/marketing>

[17] «Google te conoce mejor que tú mismo », Viktor Mayer-Schönberger entrevistado por Marie Lechner, *Libération*, 12 de noviembre de 2009, p. 27.

[18] «ECHELON» es un nombre en clave utilizado durante muchos años por la comunidad de inteligencia estadounidense para una red utilizada para la vigilancia e interceptación de telecomunicaciones. Por extensión, la red ECHELON se refiere al conjunto de instalaciones de inteligencia de señales (SIGINT) operadas por Estados Unidos, el Reino Unido, Canadá, Australia y Nueva Zelanda en virtud del Tratado UKUSA. La red consta de estaciones de vigilancia situadas en los territorios de los países del tratado,

conocidos como los *Cinco Ojos*, así como en algunas embajadas y buques de guerra. Intercepta faxes, comunicaciones telefónicas, correos electrónicos y metadatos relacionados. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Echelon>

[19]OXFAM Francia, 14 de marzo de 2022, en línea: <https://www.oxfamfrance.org/financement-du-developpement/pfizer-biontech-et-moderna-les-benefices-des-industries-pharmaceutiques-nont-pas-connu-la-crise/> Además, según datos de la misma organización: «La riqueza de los multimillonarios ha aumentado más en los dos años de la pandemia que en los últimos 23 años. En total, los multimillonarios poseen el equivalente al 13,9% del PIB mundial. Este porcentaje se ha triplicado desde el año 2000». OXFAM Francia, 23 de mayo de 2022, en línea: <https://www.oxfamfrance.org/rapports/quand-la-souffrance-rapporte-gros/>

[20]Adrien Pécout, «TotalEnergies: los *mégaprofits* relanzan el debate sobre el reparto de la riqueza. La multinacional petrolera y gasística obtuvo un beneficio récord de 16 millones de dólares en 2021», *Le Monde*, publicado el 10 de febrero de 2022: https://www.lemonde.fr/economie/article/2022/02/10/totalenergies-les-megaprofits-relancent-le-debat-sur-la-repartition-des-richesses_6113091_3234.html

[21]«Multinacionales: Récord de pago de dividendos en todo el mundo en el primer trimestre. Todos los sectores registraron aumentos, pero las industrias petrolera y minera destacaron en el primer trimestre». *Le Matin*, 24 de mayo de 2022, en línea: <https://www.lematin.ch/story/record-des-dividendes-reverses-dans-le-monde-au-premier-trimestre-323830114893>

[22]Aurélien Barrau, *Il faut une révolution politique, poétique et philosophique*, París, Zulma, 2022.

¿Usted está aquí? Artes de la atención para voces que no(s) hablan



Are you here? Arts of attention for voices that speak (to us)

Jiménez Carmona, Susana

Susana Jiménez Carmona

susanajimenezcarmona@gmail.com

Universitat de Barcelona, España

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0030, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 29 Mayo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/amelica/journal/645/6454649002/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0030>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Este artículo se acerca a algunas de las llamadas a prestar atención provenientes de la filosofía y la antropología preocupadas por las relaciones entre diferentes especies y que ponen especial énfasis en lo sonoro y en la escucha. Partiendo del análisis del texto en el que Vinciane Despret denomina a la presente era geológica Fonoceno, se sigue el rastro de las atenciones reclamadas por Thom van Dooren, Donna Haraway o Anna Tsing, para ir preguntando qué sonoridades y musicalidades laten en ellas y ponen en juego. Todo ello se hace teniendo presente la recepción que tienen sus ideas en el ámbito de las prácticas artísticas contemporáneas, incluidas las musicales y sonoras.

Palabras clave: atención, escucha, Fonoceno.

Abstract: *This article address some of the calls to pay attention coming from the philosophy and the anthropology concerned with the relationships between different species and that emphasizes sound and listening. Starting from the analysis of the text in which Vinciane Despret calls the present geological era the Phonocene, we follow the trace of the attentions demanded by Thom van Dooren, Donna Haraway or Anna Tsing, to ask what sounds and musicalities beat in them and compromise. All this, keeping in mind the good reception that their ideas have in the field of contemporary artistic practices, musical and sound ones included.*

Keywords: *attention, listening, Phonocene.*

1. INTRODUCCIÓN: LLAMADAS DE ATENCIÓN

Con el término Chthuluceno, quería que el oído oyese el sonido de los terrestres, de todo lo que está ligado a la Tierra, incluida la atmósfera. Quería afirmar que estamos vinculadas a una miríada de temporalidades y espacialidades, vinculadas a los diferentes poderes pasados, presentes y futuros de la Tierra.^[1]

Haraway, Donna: 2019

De las cada vez más numerosas llamadas de atención ante la grave crisis ecológica, social y política en la que nos encontramos reclamadas desde los más diversos campos de investigación, conocimiento, creación, política, medios de comunicación, etc., en este artículo quieren analizarse algunas de las que ponen el foco en la llamada Sexta extinción. La desaparición de tantas maneras de habitar provoca, además de preocupación y tristeza, una creciente urgencia por prestar atención a esas vidas que desaparecen. Esta urgencia, en su versión acústica, queda reflejada en los cada vez más amplios y numerosos registros y archivos sonoros de carácter científico o artístico, de profesionales y de aficionados. Se repetiría así el nexo entre registro sonoro archivable y vidas y maneras de vivir que enmudecen que ya se dio en los campos de la etnomusicología y la etnografía

en momentos de pérdidas de pueblos y culturas humanas.^[2] Sin embargo, no es este duelo a modo de archivo sonoro el que aquí se tratará, sino el protagonismo que ha adquirido el sonido y la escucha en algunas de las llamadas de atención provenientes de los ámbitos de la filosofía de la ciencia y ambiental, y también de la antropología volcadas en lo inter o multiespecífico. Concretamente nos acercaremos a algunas propuestas de Vinciane Despret, Donna Haraway, Thom van Dooren y Anna Tsing, quienes se conocen y suelen dialogar entre sí en sus textos, para intentar discernir qué tipos de atenciones plantean y el rol de lo sonoro y lo musical en ellos. El deseo de realizar este análisis radica en que son figuras cuyo pensamiento es recibido con mucho interés en el campo de las prácticas artísticas contemporáneas preocupadas por la ecología y las relaciones con los no humanos (o más–que–humanos), incluidas la música y el arte sonoro. Y ante esto surge la pregunta, que este texto trata de responder en cierta medida, acerca de cómo se están escuchando y afectando mutuamente ambas partes, en un momento en el que, por un lado, las prácticas artísticas sonoras están cobrando un mayor protagonismo y, por otro, el mundo está sonorizado y musicalizado a tal nivel que parece demandarnos una escucha en continuo, principalmente ligada al consumo.^[3]

2. ARTES DE LA ATENCIÓN

Si hay un término que concentra y expresa el interés que lo sonoro y la escucha han adquirido estos últimos años en los territorios de la etología, la filosofía de las ciencias biológicas, los estudios multiespecies y aquellos otros campos que interactúan o se ven afectados por lo que desde esas disciplinas se propone (como pueden ser los estudios culturales, la estética y la teoría del arte o incluso prácticas artísticas en principio no sonoras), ese término es el de *Fonoceno*. Por ello, arrancamos con el párrafo en el que Vinciane Despret propone y reclama esa denominación para la actual era geológica al final de su libro *Habitar como un pájaro (Habiter en oiseau*, en el original en francés). Se cita precedido de algunas de las palabras que lo anteceden y añadimos a pie de página su versión en el francés original para que su análisis y su lectura puedan ser más precisos:

Hacer un territorio es crear modos de atención, más precisamente es instaurar nuevos regímenes de atención. Estos dos científicos consiguieron descubrir cómo prestar atención a la manera en que los pájaros se prestan atención mutuamente. En pocas palabras, detenerse, escuchar, seguir escuchando: aquí, ahora, sucede y se crea algo importante.

Seguramente es esto mismo lo que podría significar la inscripción de nuestra época bajo el signo del «Fonoceno», como propone Donna Haraway. Es no olvidar que si la Tierra cruje y rechina, también canta. Es no olvidar tampoco que esos cantos están desapareciendo, pero que desaparecerán más aún si no les prestamos atención. Y que, con ellos, desaparecerán múltiples maneras de habitar la Tierra, invenciones de vida, composiciones, partituras melódicas, apropiaciones delicadas, maneras de ser e importancias. Todo lo que hace territorio y lo que hacen los territorios animados, ritmados, vividos, amados. Habitados. Vivir nuestra época llamándola «Fonoceno» es aprender a prestar atención al silencio que el canto de un mirlo puede hacer existir, es vivir en territorios cantados, pero es asimismo no olvidar que el silencio podría imponerse. Y que a falta de atención, de igual modo correremos también el riesgo de perder el coraje cantado de los pájaros. (Despret, 2022a:159)^[4]

De entre los muchos hilos que se pueden ir sacando de esta cita, comenzamos por la amenaza de silencio debida a nuestra falta de atención, a no detenernos aquí y ahora a escuchar. Despret plasma con temor el vínculo entre la falta de atención y la desaparición de otras especies por la crisis medioambiental: el no prestar atención a los cantos de las aves es un factor más en la desaparición de esos cantos, de esas aves y de sus diversas maneras de hacer(se) territorio, de habitar. Y lo hace con contundencia y urgencia porque escuchar, atender esos cantos puede activar otras maneras de prestar atención que permitan conocer qué es lo importante para esas aves, lo importante que cantan (una importancia que atraviesa todo su libro siguiendo el inspirador canto de un mirlo). Parafraseando a la propia Despret, prestar atención nos permitiría preguntar correctamente acerca de lo que les importa y oír (*entendre*) y entender (*entendre*) sus respuestas (Despret, 2018).

Esta filósofa no es la única ni la primera en lanzar esta llamada a prestar atención a otros vivientes y sus maneras de habitar antes de que desaparezcan e, incluso, en apuntar al prestar atención como intento de evitar dichas desapariciones. Por ejemplo, Thom van Dooren, filósofo australiano especialmente dedicado a

las aves, también insiste en ello en varios de sus textos. Los títulos de sus dos principales libros, *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction* (2014), y *The Wake of Crows. Living and Dying in Shared Worlds* (2019), son una clara muestra. En el prefacio del primero, van Dooren defiende que prestar atención a los entrelazamientos/enredos aviares puede perturbar el excepcionalismo humano y generar nuevos tipos de preguntas ante cuestiones que atañen a nuestra responsabilidad para con quienes no-humanos cohabitamos. Preguntas como «¿Qué tipos de relaciones entre humanos y aves son posibles al borde de la extinción? ¿Qué significa cuidar de una especie en extinción? ¿Qué obligaciones tenemos de mantener un espacio abierto en el mundo para otros seres vivos?» (Van Dooren, 2014:5).^[5] Cada capítulo de *Flight Ways* se acerca a un caso concreto, particular de convivencia entre humanos y aves, tratando de prestar atención de manera situada. Así, el capítulo tres se centra en los problemas de un grupo de pingüinos apegados afectivamente a un territorio cada vez más urbano. Y en él, van Dooren indica que «prestar atención a los pingüinos trata sobre perfeccionar nuestras habilidades para escuchar historias alternativas y, a menudo, «mudas» (*unspoken*); trata sobre aprender a apreciar las prácticas más-que-humanas de significado y de creación de lugares en un mundo que desaparece» (Van Dooren, 2014:78).^[6] Volvemos a encontrar, al igual que en Despret, el nexo entre prestar atención y una escucha que atendería a «idiomas que no son humanos», si bien se apela a la posibilidad de que aquello que haya que escuchar sea mudo (*unspoken*). Van Dooren no se centra en pájaros cantores y esa escucha no apuntaría a lo que suena (aunque no lo excluya), sino a rastrear importancias y significados.

Este atender a los más-que-humanos y sus historias, es una práctica que ha de cultivarse, indicará van Dooren junto a Eben Kirksey y Ursula Münster en un artículo titulado «Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness». Se trataría, pues, de todas unas *artes* (en plural, por las diversidad de enfoques, prácticas, maneras requeridas y a explorar) que han de trabajarse, pues no vienen dadas, y que incluirían asimismo la búsqueda y la construcción de mejores posibilidades para la vida compartida (van Dooren, Kirksey, Münster, 2016:17).^[7] Van Dooren también aclarará que estas *artes de atención*, además de necesariamente situadas, permanecen irremediabilmente abiertas ya que no se puede «asumir que cualquier forma de entender, ordenar o valorar es correcta o definitiva» y porque obliga «a atender a los otros en su especificidad, a preguntar y volver a preguntar con ellos: ¿qué importa aquí (*what matters*) y qué más podría ser posible?» (Van Dooren, 2019:9).^[8]

De nuevo nos encontramos con la cuestión de lo importante para las aves a las que se quiere prestar atención. Ahora bien, se hace necesario aclarar que, aunque ese *lo que importa* interpela a los humanos de manera generalizada (y muchos así lo sentimos y de ahí que estos textos estén siendo recibidos fuera de sus específicos campos de investigación), los trabajos de van Dooren y, sobre todo, de Despret se centran en atenciones que prestan grupos concretos de humanos. Porque la filósofa belga se suele ceñir en sus investigaciones al campo de las ciencias, y en el caso de *Habitar como un pájaro*, a la ornitología y la etología, practicadas por profesionales o aficionados (humanos que son tan protagonistas, sino más, como las aves en dicho libro). En su texto «Inhabiting the Phonocene with Birds» se muestra clara y contundente a este respecto: «Soy una filósofa de la ciencia, no una música ni una poeta, por lo que, para estas narraciones, miraría a los científicos que han hecho de las aves sus compañeras de conocimiento» (Despret, 2020:255).^[9] Es por eso que antes de mencionar el Fonoceno, Despret destaca el trabajo de dos científicos que han investigado los coros del atardecer en los bosques de Lacio (la bioacústica italiana Rachele Malavasi y el especialista de ecología de sonidos Almo Farina) para incidir en la cuestión de la escucha y de la instauración de nuevos regímenes de atención. En cambio, salvo a Bernie Krause y sus nichos acústicos, en el libro no menciona trabajos del ámbito de las ecologías sonoras (aunque la música sí que está muy presente, como veremos más adelante). Después de todo, ese es su principal campo de investigación desde hace muchos años. Así, el primero de sus libros, *La danse du cratérope écaillé* (que podríamos traducir por *La danza del turdoide árabe o tordalino arábigo*), de 1996, está centrado en el trabajo de un ornitólogo poco ortodoxo,

Amotz Zahavi, que le permite preguntarse por cómo los humanos observamos a los demás animales y los investigadores construyen teorías para dar cuenta de sus comportamientos (los comportamientos de los otros animales, así como de los propios investigadores observándolos).^[10]

Ya en ese primerizo libro, Despret ponía en cuestión una manera de atender que volverá a cuestionar en 2019: la que impone el paradigma competitivo sustentado en modelos económicos (y que atiende entendiendo los territorios como propiedades, los recursos como limitados, la población como algo a regular). Por tanto, los nuevos regímenes de atención que ella quisiera que se instaurasen habrían de salir de esos modelos económicos capitalistas y neoliberales. Unos modelos economicistas de atención en los que también nos reconocemos quienes no somos científicos. De ahí que podamos sentirnos interpelados por estos llamados a prestar otras atenciones. En este punto puede ser pertinente al menos mencionar el trabajo de Yves Citton sobre economías y ecologías de atención y su cuestionamiento del discurso dominante sobre la atención en crisis, tanto para insistir en la crítica a un régimen economicista de atención que excede el campo de las ciencias como para tratar de no confundir las llamadas de atención que venimos analizando hasta ahora con ese discurso dominante sobre la atención en crisis. Según Citton, la atención que, de manera generalizada, se suele entender en crisis es la que respondería a las disciplinas de la atención desarrolladas durante los siglos XIX y XX que están focalizadas en el crecimiento económico. Y serían precisamente estas disciplinas las que nos han distraído de *lo importante*:

Yendo en contra de los discursos dominantes acerca de la «atención en crisis», se podría afirmar efectivamente que las formas de «disciplina» puestas en marcha durante los siglos XIX y XX fueron una distracción general: nos distrajimos de estas atenciones latentes con respecto a nuestro entorno, para centrarnos en las cifras de crecimiento económico, y es precisamente la concentración en el crecimiento lo que es una distracción de lo que más importaba, a saber, el equilibrio de nuestras relaciones con nuestro planeta, el mantenimiento y mejora de nuestras formas de vida, el desarrollo de nuestras condiciones de vida, para nosotros y nuestros herederos. (Citton, 2015:41)^[11]

Es para intentar ofrecer alternativas a la atención concentrada en lo económico, una atención que seguiría presente incluso en términos como Antropoceno o Capitaloceno a pesar de pretender criticar sus efectos, que Despret y Haraway proponen un nuevo nombre para nuestra era geológica que resulta tremendamente atrayente para quienes nos dedicamos a la música y el arte sonoro: Fonoceno.

3. LOS FÓNICOS

Desde la publicación de *Habitar como un pájaro*, el término Fonoceno ha adquirido cierta repercusión en las artes contemporáneas, sean o no sonoras, si bien es cierto que Despret es una figura presente desde hace ya algunos años en este ámbito, especialmente cuando se trata de propuestas relacionadas con las relaciones interespecies. Como muestras de esta presencia podemos destacar su comisariado de la exposición *Bêtes et hommes* en el Grande Halle de la Villette (2007, París), y, más recientemente, su protagonismo en la exposición *Ciencia f(r)icción* del CCCB (Barcelona) y sus varias colaboraciones con Tomás Saraceno (por ejemplo, en el *Festival Hors Pistes* del Centre Pompidou de París, en 2021, o en *Particular Matter(s)*, en 2022 en The Shed, New York).

Despret afirma haber tomado el término Fonoceno de una entrevista a Haraway publicada por *Le Monde* el 31 de enero de 2019. No obstante, he de indicar que en la versión digital en francés de dicha entrevista, que es a la que he tenido acceso, dicha expresión como tal no aparece.^[12] Sin embargo, en «Inhabiting the Phonocene with Birds» (Despret, 2020), Despret vuelve a referirse a esa entrevista para indicar la procedencia del término en cuestión citando una de las respuestas de Haraway a su entrevistadora, Catherine Vincent:

Con el término Chthuluceno quería que el oído oyese el sonido de lo terrestre, de todo lo que tiene que ver con la Tierra, incluida la atmósfera. Quería decir que estamos conectados a una miríada de temporalidades y espacialidades, relacionadas

con un pasado, un presente y un futuro no fijos... Quería que fuera el tiempo de los terrenales que no ha terminado y que no es inocente, pero quería que estemos conectados con las fuerzas de los fónicos. (Despret, 2020:254)^[13]

De este modo, el terrenal, terrestre, ctónico Chthuluceno (Haraway, 2019), se vuelve sonoro, sea o no mencionado explícitamente el Fonoceno. O quizá deberíamos decir que el Chthuluceno se hace fónico. Pero en esto entraremos un poco más adelante porque ahora quisiera terminar de trazar por qué la denominación de una era geológica es también una cuestión de atenciones y cómo con el Fonoceno se apunta al oído y el sonido en tanto que capaces de ofrecer acceso a relaciones y maneras de habitar no atendidas por atenciones más concentradas en lo económico. En la entrevista dada a *Le Monde*, Haraway indica que con ese extraño término que parece extraído del imaginario de Lovecraft (solo una 'h' marcaría la diferencia) está proponiendo una alternativa al más implantado Antropoceno. Esta denominación para la presente era le resulta problemática porque, si bien ha logrado llamar la atención sobre los problemas ligados al uso de combustibles fósiles, sin embargo obliga a pensar en términos de especie humana y no en términos de prácticas situadas.^[14] Es por ello que se han propuesto los nombres de Capitaloceno, para así señalar únicamente a las prácticas capitalistas, y de Plantacionoceno, con el que se designan tanto los usos más devastadores del suelo y otros extractivismos como sus vínculos con el esclavismo y el colonialismo.^[15] Con el Chthuluceno, Haraway quiere que se ponga la atención precisamente en las inatendidas fuerzas y criaturas ctónicas resistentes a esos extractivismos, pues junto con ellas podríamos pensar y tramar otras posibilidades de futuro. Una atención que, según precisa en esta entrevista a *Le Monde*, tendría mucho de auditiva.^[16]

Si con estos terrestres Haraway se refiere a todo lo que está ligado a la Tierra, desde lo ctónico más profundo a lo atmosférico, podríamos decir que Despret se decanta por la más aérea de estas capas al centrarse en los pájaros cantores, si bien son cantos que cantan y se cantan territorio. Asimismo, el que se centre en las aves canoras hará que se acentúe un determinado sentido de lo fónico y, con él, del Fonoceno (no todas las aves cantan y muchas de las historias pajareras por atender, como señala van Dooren, son mudas). Siguiendo la cita Despret, Haraway diría «to be connected with the powers of the phonic ones», es decir, «las fuerzas de los fónicos» y no de los sónicos o sonoros. Si acudimos a la etimología, aunque el «fono-» se pueda aplicar a lo sonoro, a lo que suena en general, tiene un origen y una componente vocal ineludible: *φωνή* es la voz. Cuando nos quedamos afónicos perdemos la capacidad de hablar, no de sonar. Y esa vocalidad es protagonista en el Fonoceno de Despret. Esta importancia de lo fónico como vocal es la que quizá la lleve a escribir en el párrafo que nos sirve de trama que «si la Tierra cruje y rechina, también canta» («si la terre gronde et grince, elle chante également»). Además, esta vocalidad tendría mucho de habla, tanto que hablas no humana y humana llegarían a tocarse. Despret escribe que el canto del mirlo que la despierta cada mañana toca y se aferra (*s'accrocher*) a su oído (al de Despret) allí donde llegan las palabras del lenguaje:

El pájaro cantaba. Al mismo tiempo, el canto nunca me había parecido tan cercano al habla (*parole*): son frases, uno puede reconocerlas, además tocan (*s'accrochent*) mi oído exactamente adonde llegan las palabras (*mots*) del lenguaje. Por otro lado, el canto nunca había estado tan lejos del habla, en ese esfuerzo sostenido por una exigencia de no repetición. Es habla (*parole*), pero en tensión de belleza y en la cual cada término (*mot*) importa. (Despret, 2022a:12)

Cada término, cada palabra (*mot*) tiene su importancia. Y las maneras en las que esas importancias se han atendido o dejado de atender en las ciencias que tienen a las aves como compañeras de conocimiento, cómo se han narrado y se narran es a lo que se aplica Despret. También a cómo esas atenciones y narraciones tienen determinados efectos. Por ello, las voces humanas son tan protagonistas o más que las de los pájaros en sus textos. Lo que ella pide a los pájaros, a sus maneras cantadas de habitar, es que abran nuestra «imaginación a otras maneras de pensar, que rompan con ciertas rutinas, que vuelvan perceptible el efecto de ciertos tipos de atención—¿qué decidimos volver notable (*rendre remarquable*) en lo que observamos?—. Para poder volver posibles otras historias» (Despret, 2022a:133). Atender y entender los cantos de las aves como un habla que nos vuelve remarcable lo importante para ellas en su hacer(se) territorio, podría inspirar narraciones que posibiliten otras formas de cohabitar:

Habitar el Fonoceno podría significar entonces —a partir del canto de un mirlo que atestigua una importancia— hacer una narración: transmitir narraciones que lleven la marca de lo que es importante para las aves y respeten el tenaz deseo de cantar: narraciones que no simplemente multipliquen las formas de ser, sino desplieguen poderes generativos, poderes inductivos de otras narrativas y otras formas de convivencia (*cohabiting*). (Despret, 2020:255)^[17]

Lo que comparten Despret y van Dooren es mucho y, en buena medida, se debe a la huella que en ambos tiene Haraway para quien se juegan muy diversas posibilidades de *con.vivir* en lo que narramos (*storytelling*). Las historias, las narraciones hacen diferencia al tramar distintas relaciones y diferentes espacio–temporalidades, más allá de apocalipsis y teleologías. Además, estas historias se traman inevitablemente junto con quienes estamos irremediamente enredados, los humanos y no humanos con los que cohabitamos en y co–hacemos este finito planeta. Son prácticas semiótico–materiales. El juego de las figuras de cuerdas, al que recurre repetidamente Haraway como tropo (y que en inglés comparte siglas, SF, con ciencia ficción, feminismo especulativo, ciencia fantástica, fabulación especulativa, hecho científico), enreda manos, tentáculos, patas, alas, aletas:

SF es contar cuentos y narrar hechos; es el patronaje de mundos posibles y tiempos posibles, mundos semiótico–materiales, desaparecidos, aquí y aún por venir. Trabajo con figuras de cuerdas como tropo teórico, una manera de pensar–con un sinfín de colegas enhebrando, fieltrando, enredando, rastreando y clasificando de manera simpoiética. (Haraway, 2019:62)

Esta cita está tomada de *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, libro que concluye con una fabulación especulativa tramada por Haraway junto con Despret y Fabrizio Terranova y con clara influencia de Ursula K. Le Guin: «Las historias de Camila. Niñas y niños del compost». Despret va a seguir explorando este tipo de narración fabulosa en la que humanos y no humanos nos vinculamos de maneras íntimas y creativas en *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*, uno de cuyos capítulos, inspirado por el trabajo de Tomás Saraceno, gira en torno a una cuestión auditiva: «La investigación de los acúfenos o Las cantantes silenciosas». En él, se fabula con que los acúfenos serían las vibraciones producidas por las arañas o, la manera en la que los gritos arácnidos tocan y se enganchan (*s'accrochent*) a los oídos humanos, en principio sordos a los mismos. En este compendio de relatos de fabulación aparecen referencias bibliográficas que son artículos científicos reales. A partir de estas investigaciones que ya han sido publicadas y que han prestado atención a gestos, rastros, marcas hasta ese momento desatendidos, Despret deja volar la imaginación para tramarlos con las investigaciones de los terolingüistas, cuya disciplina centrada en el estudio de las escrituras no humanas aparece nombrada por vez primera en un bello relato de 1974 de Le Guin, «The Author of the Acacia Seeds» (Le Guin, 2015).

No obstante, no solo se trata de fabulaciones. Despret, siguiendo a Michel Serres (2016), defiende que el trazo de todos los seres, vivientes o no, son escritura (Despret, 2022a:27). Ahora bien, este planteamiento unido a la consideración del canto de los pájaros como habla podría llevar a antropomorfizaciones e identificaciones problemáticas. Sin embargo, tanto esta filósofa como van Dooren, acostumbrados a encontrarse en esas lides, tienen respuesta. Así, el australiano, junto con Deborah Rose, apunta a la diferencia entre *identificación e identidad*: la primera «no requiere que compartamos una esencia o incluso un proyecto, sino simplemente que estemos atentos (*attentive*) a la presencia del otro, a su forma de estar en un lugar» (Van Dooren, Rose, 2012:17).^[18] Este estar atentos, a los otros no humanos más que una antropomorfización provocaría un cuestionamiento de lo que Despret llegar a calificar como la catástrofe del excepcionalismo en una conferencia en la que defiende que los demás animales también escriben. Esta catástrofe «ocurre cuando se empieza a estar convencido de que los humanos son excepcionales, que son los únicos que poseen determinadas habilidades, y que los animales no pueden tenerlas porque son solo animales» (Despret, 2022c:10).^[19]

Sin embargo, el paso que se da al narrar, al contar historias que atiendan a eso importante que se canta o se marca (no siempre ha de sonar), el paso de tocar nuestro oído humano justo donde llegan las palabras del

lenguaje para transformarse en lenguaje humano puede seguir siendo problemático. Aquí podría acechar esa empatía que Despret, ya en el año 2004, denunciaba como un llenarse de sí mismo que anularía al otro:

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 (*attunement*). (Despret, 2008:255)^[20]

Cuando arriba comentábamos sobre las artes de la atención propuestas por van Dooren, Kirksey y Münster, se apuntó a su carácter irremediamente abierto y situado ya que no se puede «asumir que cualquier forma de entender, ordenar o valorar es correcta o definitiva» cuando estamos tratando con *otros* más–que–humanos, pues su alteridad es radical.^[21] La clave también estaría en ese *con* que precede a *el otro*, en no olvidarlo incluso cuando de ciencias se trata. Es quizá por eso que Despret habla de «los científicos que han hecho de las aves sus compañeras de conocimiento», y no objetos del mismo. Recurriendo a Haraway, es no olvidar que *pensamos con*, que *se hace ciencia con* los que observamos. Por ello las atenciones no solo se enfocarían *hacia* esos otros con quienes habitamos, hacemos y pensamos, sino a esos *con*, a las relaciones que establecemos, a cómo prestamos atención.

4. CUESTIÓN DE GUSTO

Cuando Despret describe el canto del mirlo que le inspira en su búsqueda de la instauración de nuevos regímenes de atención, señala la tensión de belleza y la no repetición como los dos rasgos que alejarían tanto ese canto de la palabra que llega a afirmar que «el canto nunca había estado tan lejos del habla». Por la influencia explícita del *ritornello* de Deleuze y Guattari a la hora de vincular cantos, territorios, apropiaciones y posesiones en *Habitar como un pájaro*, y el uso de expresiones y ejemplos musicales en el mismo, se puede acudir a *Mil mesetas* para señalar que lo que alejaría ese canto del habla, del lenguaje sería su carácter musical:

¿El ritornelo del pájaro es forzosamente territorial, o bien no utiliza ya, en desterritorializaciones muy sutiles, líneas de fuga selectivas? Por supuesto, no es la diferencia entre el ruido y el sonido la que permite definir la música, ni siquiera lo que distingue los pájaros músicos y los pájaros no músicos, sino el trabajo del ritornelo: ¿sigue siendo territorial y territorializante, o bien es arrastrado en un bloque móvil que traza una transversal a través de todas las coordenadas — y todos los intermediarios entre los dos—? (Deleuze y Guattari, 2002:300)

La voz del mirlo se desterritorializaría al hacerse musical.^[22] Para describir ese canto que la mantiene en vela, Despret no duda en emplear expresiones tan musicales como: «su atención sostenida en hacer variar *cada serie de notas*» (p.11, la cursiva es mía), «episodios melódicos» (p.11) o «bajo la forma de un contrapunto inédito» (p.11). Nos encontramos, asimismo, con «acordes», «contrapuntos» y «partitura polifónica» en los títulos de diferentes partes y capítulos de *Habitar como un pájaro*, y repetidos juegos de palabras que contienen algún sentido musical como «*s'accorder*», «*partition*» o «*se composer*». Porque, si bien Despret se centra en cómo desde la ciencia se ha atendido a las aves, sus cantos y sus territorios, la música está muy presente en este libro. Y ello, a pesar de que no encontremos en sus páginas nombres de quienes desde la música o el arte sonoro les han prestado especial atención, salvo al ya mencionado Krause. No obstante, hay un párrafo en el que aparecen los apellidos de dos conocidos compositores, lo que podría considerarse anecdótico, pero que algo nos dice sobre el gusto musical de Despret:

Pero lo que proponen Deleuze y Guattari me incita a pensar que más allá de esta diferencia, habría una profunda familiaridad de usos. El pájaro canta. ¿Viajaron alguna vez en tren con auriculares en las orejas? ¿Sintieron, como lo he vivido yo a menudo, que el paisaje podía ser «bachiano», o «tchaikovskiano», hasta qué punto la música se imprime, recubre, afecta en ese momento lo que nos rodea? ¿Un acordeón en el subterráneo no cambia el humor, pero también la percepción de las

cosas? El mundo no deviene musical, sino melódico. Y ya no es una melodía asociada a un paisaje, «es la melodía misma la que constituye un paisaje sonoro». En otros términos, el acto de territorialización sería, entre otras cosas, un acto de musicalización de un lugar. (Despret, 2022^a:107)^[23]

Con este párrafo, Despret quiere ayudar a entender, mediante ejemplos accesibles, usos familiares, en qué consistiría la posesión mutua entre ave y territorio, la territorialización como un transformar el espacio no en suyo (*sien*) como en sí (*soi*). No voy a entrar aquí en analizar la lectura que hace Despret de *Mil mesetas* (ni tampoco del complejo libro de Deleuze y Guattari), algo que requeriría como poco un artículo *per se*. Lo que quiero es detenerme en el ejemplo musical elegido para preguntarme por la musicalidad que está latiendo en el libro de Despret y que nos plantea una «familiaridad de usos» problemática. Bach y Tchaikovski (y un acordeón en el subterráneo, que podemos imaginar sonando con melodías reconocidas), junto con la manera de describir el canto del mirlo y de titular las secciones de su libro, parecen claros indicios de que la musicalidad aquí es la de la denominada música clásica o música culta europea y en su versión más melódica y tonal.^[24] Quizá su recordatorio de que el mundo canta y no solo cruje y rechina tenga que ver no solo con lo vocal sino con un gusto musical. Insisto en lo del gusto porque para la propia Despret es algo que atañe profundamente a cómo se presta atención, ya que en él se juega y «se cultiva el arte de hacer que cuenten» las diferencias ínfimas que tocan, que afectan (Despret 2022^a:62). Por tanto, podríamos preguntarnos por cuán diferente suena o se oye el Fonoceno dependiendo de los gustos musicales de quien presta atención. Unos oídos más amantes de la música contemporánea (por seguir dentro de la tradición culta europea) es probable que se sientan más tocados por vibraciones menos vocales, que crujan y rechinen: «Los pájaros han conservado toda su importancia y, sin embargo, es como si la edad de los insectos hubiese sustituido al reino de los pájaros, con vibraciones, chirridos, crujidos, zumbidos, chasquidos, roces, frotamientos mucho más moleculares» (Deleuze y Guattari, 2002:306).^[25]

Tanto en gusto musical como en el empleo de expresiones musicales, Despret es muy afín a Jakob von Uexküll, quien proponía «una infinita variedad de mundos perceptivos, todos igualmente perfectos y conectados entre sí como en una gigantesca partitura musical» (Agamben, 2006:80).^[26] Este referente de la etología, la biología y los estudios multiespecies (y cuya huella también es importante en *Mil mesetas*), era un gran amante de la música clásica y a ella recurría para hacer entender lo que estaba analizando. Así, sus *Cartas biológicas* están llenas de melodías y armonías, dentro del orden, sentido y significado de un plan que se diría partitura:

En el mundo biológico es todo armonía, todo melodía, ya que, aunque los momentos no estén allí para encadenar los movimientos unos a otros, subrayan las sensaciones de contenido de los colores y de los sonidos en una secuencia oscilante de silencios, breves y largas. Descomponen las formas rígidas en fenómenos cambiantes por períodos. Todo, hasta lo más pequeño, muestra un orden, un sentido y un significado. Todo produce formaciones crecidas a tal punto que desaparecen para dar lugar nuevo a otras. Por todos lados y en una ronda siempre cambiante se unen el principio y el fin. Una fuerza supraespacial y supratemporal sostiene, mueve y forma todo: la conformidad a plan. (Uexküll, 2014:93s)

En el caso de Uexküll, la partitura, el plan, que reparte (partición) y conecta los diversos mundos perceptivos comunicados entre sí, sería una fuerza supraespacial y supratemporal (a este respecto, es interesante su tratamiento de la genética y la embriología). En cambio, Despret apuesta por partituras escritas de manera colectiva por pájaros atentos a sus vecinos:

Esos acordes que traducen una buena vecindad entre los pájaros, que dan testimonio de una aventura colectiva exitosa, me invitan ahora a movilizar otro término, nuevamente musical: el de *partitura*. Pues eso son los territorios, son partituras. Y nuevamente el sentido se amplía, aquí se desdobra: la partitura es, por un lado, lo que escribe el coro musical que compone con cantos, por otro lado, lo que describe la operación de división del espacio en territorios diferenciados. (Despret, 2022^a:147)

El coro armonioso compuesto de cantos afinados entre sí (*accordés*) como testimonio (*témoigner*) de buena vecindad y aventura colectiva exitosa lo sostiene Despret apoyándose, en buena medida, en el trabajo sobre los coros interespecíficos del atardecer en los bosques de Lacio de Malavasi y Farina (a los que se ha mencionado

antes) y en los nichos acústicos del Bernie Krause. Despret reconoce que el trabajo de este bioacústico y la atención que presta al entorno y quienes lo habitan y componen está marcado por su dedicación a la música. Y con solo leer el título de su libro más conocido (el que cita Despret), *La gran orquesta animal*, se puede atisbar de qué música se trata: de nuevo la tradición musical culta o clásica europea. Aunque no en sus versiones más disonantes, pues, insiste la filósofa, no se darían ni cacofonías, ni interferencias, ni intervalos de silencio en estos coros no humanos perfectamente acordados y afinados (Despret, 2022^a:157).

Ahora bien, es interesante observar cómo Despret finalmente parece fiar el testimonio de estos coros armoniosos no a nuestros oídos humanos, sino a nuestros ojos ayudados por tecnologías de visualización del sonido. Porque, además de su insistencia en hablar de escritura y partituras, el reconocimiento de que son realmente coros afinados y acordados lo sostendrían los espectogramas o sonogramas: «¿Son coros, sin embargo? Si así fuera, se debería poder reconocer, principalmente en el análisis de los sonogramas la característica de los cantos cooperativos: los pájaros evitan la interferencia sonora, sin por ello privarse de la superposición de cantos» (2022^a:156). Es más, serían auténticas composiciones polifónicas (2022^a:158), en las que *vocalizando* en afinidad, las aves realizarían un *legible* «reparto del uso de la palabra» (2022^a:146; «partage du temps de parole», 2019:167). De este modo, nos volvemos a encontrar con lo vocal y la palabra.

5. CONCLUSIÓN: MUSICALIDADES

En «Inhabiting the Phonoceno» (Despret, 2020), justo antes de clarificar que su trabajo se centra en el ámbito de la filosofía de la ciencia y de indicar que habitar el Fonoceno podría significar transmitir narraciones que inviten a otras formas de convivencia, Despret escribe que:

Habitar el Fonoceno significa ciertamente confiar en la musicalidad del mundo (y sus estruendos/rumores) e intentar aprender de ellos; significa dejar la esfera en la que se privilegia exclusivamente el logos del antropos, para volver a hablar con los que no son humanos. Pero no necesariamente significa estudiar sonidos y canciones, aunque ese es un curso posible. Podría decirse, más bien, que se trata de basarnos en ellos y conservar preciosamente lo que nos hacen sentir, aquello a lo que nos piden ser fieles —por ejemplo, que no olvidemos su belleza— y, sobre todo, qué es lo que ponen a prueba dentro de nuestros hábitos perceptivos: el hecho, por ejemplo, de que un mundo sonoro nos pone en una relación con lo real diferente de la que normalmente lo hace el mundo perceptivo de la visión. (2020:255)^[27]

Se dice mucho en este fragmento. Se apunta en él, por ejemplo, a la necesidad de salir del excepcionalismo humano que solo otorga a éste el poder de la palabra (ya mencionado arriba), junto con la posibilidad no solo de atender a y aprender con los no humanos, sino de *volver* a hablar con ellos. Con ese *volver* se está recordando que antes del desencantamiento sufrido por las ciencias modernas, las relaciones con los demás animales (y no solo con ellos) eran distintas (pero aquí no podemos entrar en este complejo asunto que Despret trata, por ejemplo, en 2020b). Este volver a hablar lo vincula Despret a la confianza en la musicalidad del mundo. Pero ¿qué musicalidad? Cómo entendemos y atendemos lo musical (o la belleza) responde a distintos regímenes tanto como ocurre en las ciencias. Estéticas e historias de la música y del arte sonoro, etnomusicologías, estudios culturales y *soundstudies* se dedican a estudiarlo. La música y lo musical no son inmunes ni a antropocentrismos ni a etnocentrismos. No todas las músicas afinan o se acuerdan igual (y pocas son las que dan tanto peso a la escritura como lo hace la tradición culta europea). Por ello, la pregunta que aquí me asalta cuánto sintonizamos (*attunement*) con determinados fónicos dependiendo de nuestros gustos musicales y cuánto nos puede llevar a problemáticas familiaridades de usos (a lo que podríamos añadir la cuestión de cómo estos gustos tienen que ver con cómo nos hacemos territorio, por apuntar demasiado brevemente a la cuestión colonial). Pienso que la enorme cantidad y diversidad de trabajos dedicados a los terrestres vibrantes, sonoros y fónicos realizados dentro de las prácticas artísticas sonoras y musicales en distintos momentos y lugares son buena muestra de cuán distintas escuchas y sintonizaciones (así como cuestionamientos y problematizaciones) se pueden dar.

Aquí no se pretende denostar el inspirador trabajo de Despret, sino, a partir de este breve análisis del mismo, tratar de llamar la atención sobre cómo escuchamos, cómo atendemos el sonar de los no humanos, sobre qué posibles regímenes de escucha están operando. Y ello para tratar de evitar ocupar una otredad vibrante, sonora, fónica con nuestros personales gustos musicales. Quizá podamos acudir a la distinción que Jean-Luc Nancy realiza entre *entendre* (oír y entender) y *écouter* (escuchar) para aplicarla tanto a la propia atención musical en general como a la escucha propuesta por Despret, principalmente volcada al habla (y la escritura) y mucha más propensa a escribir *entendre* que *écouter*: «“Entender” [*entendre*] también quiere decir “comprender”, como si fuera, ante todo, “entender decir” (y no “entender farfullar”) o, mejor, como si en todo “entender” tuviera que haber un “entender decir”, pertenezca o no al habla el sonido percibido» (Nancy, 2007:17).

Que pensadoras como Haraway y Despret apuesten por la escucha y el sonido puede ser un gran apoyo y aliciente para quienes nos dedicamos a la música y al arte sonoro atravesados por preocupaciones ecológicas. Sin embargo, la recepción de sus palabras no debe descuidar la atención que ellas mismas ponen en sus investigaciones para que no se conviertan en lemas o etiquetas que terminen por perder su capacidad de hacernos pensar, porque todo quepa en ellas por exceso de empatías. Por ello, no quiero dejar de señalar que en el último fragmento de Despret citado, además de una musicalidad dada por generalmente entendida y aceptada cuanto menos problemática, asoman otras dos cuestiones amplia y profundamente discutidas que creo que no pueden obviarse a la ligera. Una es el vínculo que establece entre música, sentimiento personal y belleza, que Despret sostendrá sobre la fenomenología de Salomé Voegelin. Y la otra corresponde a lo que Jonathan Sterne denomina la *letanía audiovisual*, que idealiza el oído frente a la visión (aunque Despret escribe un «normalmente» delante de «lo hace el mundo perceptivo de la visión» que abre una fisura a lo que podría ser una condena en bloque). Quizá aquí esté asomando una posible contradicción debida a la primacía que finalmente Despret da a nuestros ojos a la hora de confirmar si son verdaderos coros los coros de aves.^[28] Pero más importante que eso, creo, es que, como Sterne analiza, letanía audiovisual y fenomenología suelen estar estrechamente vinculadas ya que «el recurso a la verdad “fenomenológica” acerca del sonido sitúa la experiencia en cierto modo fuera del alcance del análisis histórico» (Sterne, 2020:72). Y al igual que se han ido dando y se dan distintos regímenes de atención hacia las aves canoras desde la ciencia, también se han dado y se dan desde las prácticas musicales y sonoras y sus reflexiones y teorizaciones acerca de las mismas, con sus consecuencias convivenciales y para las propias prácticas artísticas. Los fónicos en general y las aves en particular han sido atendidos por oídos y ojos humanos desde tiempos y lugares diferentes y de muy distintas maneras. Por ello, estoy de acuerdo con Kannisieger cuando afirma que escuchar no es suficiente (*listening is not enough*), porque al igual que no se puede dar por evidente como se observa y atiende científicamente, tampoco se puede hacer lo propio con cómo se atiende y escucha musicalmente.^[29]

Para terminar, quisiera volver a las palabras de Haraway sobre el oír el sonido de los terrestres para apuntar otras aproximaciones. En su afirmación de que «estamos conectados a una miríada de temporalidades y espacialidades» se puede encontrar cierta resonancia con los paisajes polirrítmicos más-que-humanos que propone la antropóloga Anna Tsing y que considero extremadamente sugerente (aunque quizá sea cuestión de gustos). En un texto en el que afronta la cuestión de las relaciones sociales multiespecies —y cercana a cómo Serres entiende la escritura—, Tsing afirma que todas las trayectorias que han impactado en un paisaje, humanas o no, son relevantes y que juntas «conformarían los polirritmos del paisaje, es decir, su promulgación de múltiples historias conjuntas» (Tsing, 2014:34).^[30] Tsing, que está prestando atención a las relaciones e interacciones tejidas con y gracias a los hongos y considera que «pensar a través del diálogo entre el Yo humano y el Otro no humano puede no ser suficiente para aprender mundos multiespecies en construcción» (2014:39),^[31] apuesta por tratar de seguir los muy diferentes ritmos en los que los humanos también vibramos y nos tratamos como cualquier otro participante más-que-humano. Aquí también habría mucho que analizar y discutir, pero habrá de ser en otra ocasión. quede aquí como invitación a hacerlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AFEISSA, Hicham–Stéphane (2020). *Manifeste pour une écologie de la différence*. Arles, Francia: Éditions Dehors.
- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- CITTON, Yves (24 de marzo de 2015). Yves Citton. *L'écologie de l'attention*, Entrevista realizada por Ariel Kyrou. Culture mobile.
- CRARY, Jonathan (2008a). *Las técnicas del observador*. Murcia, España: Cendeac.
- CRARY, Jonathan (2008b). *Suspensiones de la percepción*. Madrid, España: Akal.
- de la Cadena, M. (2009). Naturaleza disociadora. *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 31(52), pp. 253–263.
- CRARY (2019). Uncommoning Nature: Stories from the Anthro–Not–Seen. *Anthropos and the Material*, editado por Penny Harvey, Christian Krohn–Hansen and Knut G. Nustad, New York, USA: Duke University Press, 2019, pp. 35–58. <https://doi.org/10.1515/9781478003311-003>
- DELEUZE, Giles, y GUATARRI, Félix (1993). *¿Qué es filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.
- DELEUZE (2002). *Mil mesetas*. Valencia, España: Pre–textos.
- DESPRET, Vinciane (2008). El cuerpo de nuestros desvelos: Figuras de la antro–zoogénesis. *Tecnogénesis. La construcción técnica de las ecologías humanas*, vol. 1, Madrid, España: AIBR, 2008, pp. 229–261.
- DESPRET, Vinciane (2018). *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- DESPRET, Vinciane(2019). *Habiteren oiseau*. Arles, Francia: Actes du Sud.
- DESPRET, Vinciane (2020a). Inhabiting the Phonoceno with Birds. *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*. Editores: Bruno Latour & Peter Weibel. Cambridge, EEUU: MIT PRESS, pp. 254–257.
- DESPRET, Vinciane (2020b). De agentes secretos a la interagencia. *Prácticas artísticas en un planeta en emergencia*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Kirchner.
- DESPRET, Vinciane (2021). *La danse du cratérope écaillé*. París, Francia: Éditions La Découverte 2021 (1ª edición 1996)
- DESPRET, Vinciane (2022a). *Habitar como un pájaro*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- DESPRET, Vinciane (2022b). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Bilbao, España: Consonni.
- DESPRET, Vinciane (2022c). *Et si les animaux écrivaient?* Montrouge Cedex, Francia: Bayard Éditions.
- FOUCAULT, M. (2001). Théories et institutions pénales (1972). *Dits et écrits I 1954.1975*, París, Francia: Éditions Gallimard, pp. 1257–1261.
- HARAWAY, Donna J. (1988). Conocimientos situados. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Valencia, España: Ediciones Cátedra.
- HARAWAY, Donna J. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities* 6 (1), pp.159–165. doi: <https://doi.org/10.1215/22011919-3615934>
- HARAWAY, Donna J. (31 de enero de 2019). Donna Haraway : « Avec le terme chthulucène, je voulais que l'oreille entende le son des terrestres ». *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/01/31/donna-haraway-la-pensee-chthulu_5417206_3232.html
- HARAWAY, Donna J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, España: Consonni.
- HARAWAY, Donna J. y TSING, Anne (2019). *Reflections on the Plantationocene A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing*. Madison, EEUU: Edge Effects Magazine.
- JIMÉNEZ CARMONA, Susana, y Pardo Salgado, Carmen (2021). Introducción a Aperturas y derivas del arte sonoro. *Laocoonte*, 8, pp. 49–56. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.8.22020>
- KANNIESER, Anja (2023). Sonic colonialities: Listening, dispossession, and the (re) making of Anglo-European nature. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 00, pp. 1–13.

- KRAUSE, Bernie (2021). *La gran orquesta animal*. Pontevedra, España: Kalandraka.
- LE GUIN, Ursula K. (2015). The Author of the Acacia Seeds. And Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics. *The Compass Rose*. Londres, Reino Unido: Gateway.
- NANCY, Jean-Luc. (2007). *A la escucha*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- SERRES, Michel (2016). *Darwin, Bonaparte et le Samaritain: Une philosophie de l'histoire*. París, Francia: Éditions Le Pommier.
- SOLOMOS, Makix (2013). *De la musique au son*. Rennes Cedex, Francia: Presses Universitaires de Rennes.
- STERNE, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham, EEUU: Duke University Press.
- STERNE, Jonathan (2020). ¡Hola! (introducción a *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*). *Rastros de VANG: la primavera suspendida*. Madrid, España: CentroCentro.
- TSING, Anna (2014). More-than-human sociality: a call for critical description. *Anthropology and nature*. New York, EEUU: Routledge, pp. 27-42.
- VAN DOOREN, Thom (2014). *Flight Ways. Life and Loss at the Edge of Extinction*. New York, EEUU: Columbia University Press.
- VAN DOOREN, Thom (2019). *The Wake of Crows. Living and Dying in Shared Worlds*. New York, EEUU: Columbia University Press.
- VAN DOOREN, Thom; KIRKSEY, Eben y MÜNSTER, Ursula (2016). Multispecies Studies. Cultivating Arts of Attentiveness. *Environmental Humanities* 8 (1) pp. 1–23. <https://doi.org/10.1215/22011919-3527695>
- VAN DOOREN, Thom y ROSE, Deborah. (2012). Storied–Places in a Multispecies City. *Humanimalia* 3 (2) pp.1–27. <https://doi.org/10.52537/humanimalia.10046>.
- VON UEXKÜLL, Jakob (2014). *Cartas biológicas a una dama*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Cactus.
- WESTERKAMP, Hildegard (2010). Hablando desde dentro del paisaje sonoro presentado en Hör Upp! Stockholm Hey Listen! *Congreso sobre Ecología Acústica*–8–13 de junio de 1998. *Zehar* 67, pp. 80–93.

NOTAS

[1] En su publicación en francés:

Avec le terme Chthulucène, je voulais que l'oreille entende le son des terrestres, de tout ce qui est lié à la Terre, y compris l'atmosphère. Je voulais affirmer que nous sommes reliés à une myriade de temporalités et de spatialités, reliées aux divers pouvoirs passés, présents et à venir de la Terre.

[2] Véase Sterne, 2003.

[3] Para un rápido acercamiento a estos dos puntos, véase Jiménez y Pardo, 2020, y el arranque de Solomos, 2013.

[4] Faire un territoire, c'est créer des modes d'attention, c'est plus précisément instaurer de nouveaux régimes d'attention. Ces deux scientifiques ont réussi à trouver comment faire attention à la manière dont les oiseaux font attention les uns aux autres. Bref, s'arrêter, écouter, écouter encore : ici, maintenant, se passe et se crée quelque chose d'important.

C'est sans doute cela également que pourrait signifier le fait d'inscrire notre époque, comme le propose Donna Haraway, sous le signe du 'Phonocène'. C'est ne pas oublier que si la terre gronde et grince, elle chante également, c'est ne pas oublier non plus que ces chants sont en train de disparaître, mais qu'ils disparaîtront d'autant plus si on n'y prête pas attention. Et disparaîtront avec eux de multiples manières d'habiter la terre, des inventions de vie, des compositions, de partitions mélodiques, des appropriations délicates, des manières d'être et des importances. Tout ce qui fait des territoires et tout ce que font des territoires animés, rythmés, vécus, aimés. Habités. Vivre notre époque en la nommant 'Phonocène', c'est apprendre à prêter attention au silence qu'un chant de merle peut faire exister, c'est vivre dans des territoires chantés, mais c'est également ne pas oublier que le silence pourrait s'imposer. Et que ce que nous risquons bien de perdre également, faute d'attention, ce sera le courage chanté des oiseaux. (Despret, 2019:181)

[5] La traducción es de la autora de este artículo. Cito el párrafo completo en la versión original por el alto interés del mismo: Paying attention to avian entanglements unsettles human exceptionalist frameworks, prompting new kinds of questions about what extinction teaches us, how it remakes us, and what it requires of us. This last question is of particular importance. Ultimately,

this book is concerned with broad questions of ethics: What kinds of human–bird relationships are possible at the edge of extinction? What does it mean to care for a disappearing species? What obligations do we have to hold open space in the world for other living beings? (Van Dooren, 2014:5)

Estas preguntas tienen mucho que ver con la responsabilidad reclamada por Donna Haraway (Haraway, 2019:35s).

[6] Traducción de la autora. Texto original: «Paying attention to penguins is about honing our skills at listening for alternative and often ‘unspoken’ stories; it is about learning an appreciation for more–than–human practices of meaning and placemaking in a disappearing world» (Van Dooren 2014:78).

[7] In short, the arts of attentiveness remind us that knowing and living are deeply entangled and that paying attention can and should be the basis for crafting better possibilities for shared life (Van Dooren, Kirksey, Münster, 2016:17).

[8] Traducción de la autora. La cita completa tomada del texto original es:

In a shared world we cannot assume that any way of understanding, ordering, or valuing is correct or final. Rather, we are required to attend to others in their specificity, to ask and re–ask with them: What matters here and what else might be possible?

This book takes up and explores this work of attentiveness—of paying attention and attending to the complex realities of actual corvids in consequential relationships with humans and a diverse range of others (...) the practice of paying attention «takes us beyond our previously known worlds».

[9] Traducción de la autora. El texto original dice:

Inhabiting the Phonocene might then mean—starting out from a blackbird’s song that attests to an importance—making a narrative: conveying narratives that bear the mark of what is important to birds and pay respect to the dogged desire to sing; narratives that don’t simply multiply the ways of being, but deploy generative powers, powers inductive of other narratives and other ways of cohabiting.

I am a philosopher of science, not a musician or poet, so, for these narratives, I would look to scientists who have made birds their companions in knowledge. (Despret, 2020:255)

[10] Su conocido libro *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* es otro ejemplo de este campo de interés explorado por Despret. Por otro lado, en una conferencia realizada en 2020, relaciona su trabajo con la genealogía que traza Foucault de los apasionados métodos inquisitivos a la desinteresada ciencia empírica durante el curso 1971–1972 impartido en el Collège de France, *Théories et institutions pénales*. Esta conferencia puede escucharse en el siguiente enlace <https://www.youtube.com/watch?v=bZ5RpTbQRRg>

[11] Traducción de la autora. Cita del texto original:

En prenant le contrepied des discours dominants sur «l’attention en crise», on pourrait effectivement affirmer que les formes de «disciplines» mises en place au cours des XIXe et XXe siècles ont été une distraction généralisée : nous nous sommes distraits de ces attentions latentes vis–à–vis de notre environnement, pour nous focaliser sur les figures de la croissance économique, et c’est justement la concentration sur la croissance qui est une distraction vis–à–vis de ce qui comptait le plus, à savoir l’équilibre de nos relations à notre planète, le maintien et l’amélioration de nos formes de vie, le développement de nos conditions de vie, pour nous et nos héritiers. (Citton, 2015:41)

Además de los trabajos de Citton acerca de la economía y la ecología de la atención en la línea de la ecosofía de Guattari, no quisiera dejar de mencionar los profundos análisis de Jonathan Crary sobre el surgimiento de las atenciones concentrada y continuada entre finales del siglo XIX e inicios del XX (Crary, 2008b) y de la cultura de la visión y la observación en el s. XIX (Crary, 2008a). Este último es referencia explícita para Jonathan Sterne en su *The Audible Past*.

[12] Se han consultado tanto la versión de las 13h como la posteriormente modificada de las 19h53 de ese mismo día (31 de enero de 2019). Tampoco coincide la fecha de publicación de dicha entrevista con la que Despret indica en la nota 10 de la p. 88: el 2 de febrero de 2019. Quizá la discrepancia se deba a que no coinciden las versiones publicadas online y en papel, o que no lo hagan la traducción francesa del original en inglés.

[13] Traducción de la autora. Texto original:

With the term Chthulucene, I wanted the ear to hear the sound of the terrestrial, of all that is related to the Earth, including the atmosphere. I wanted to say that we are connected to a myriad of temporalities and spatialities, related to the unfixed past, present and future... I wanted it to be the time of the earthly ones which is not over and which is not innocent, but I wanted us to be connected with the powers of the phonic ones. (Despret, 2020:254)

Comparando este fragmento y la versión en francés de la nota 1, se pueden observar varias discrepancias entre la versión inglesa y la francesa de esta entrevista.

[14] Con el uso de la expresión *anthropos-no-seen*, la antropóloga Marisol de la Cadena también hace una cuestión de atención y percepción el que no se vean, al aplicarse la denominación de Antropoceno, las divergencias de carácter no solo epistemológico sino ontológico en diferentes situaciones de conflicto entre empresas extractivistas y pueblos originarios en diferentes lugares de América del Sur (de la Cadena 2009 y 2019).

[15] Dos referencias para quien quiera ahondar en estas denominaciones y sus diferencias son, por ejemplo, Haraway, 2015 y Haraway y Tsing, 2019.

[16] No quiero dejar de apuntar que desde la perspectiva de la ubicuidad sonora y musical presente que provoca una hipertrofia de nuestros entornos sonoros señalada brevemente en la introducción, el término Fonoceno podría adquirir un tono de crítica negativa semejante a los de Capitaloceno, Plantacionoceno e incluso Antropoceno.

[17] Traducción de la autora. Cita en su idioma original:

Inhabiting the Phonocene might then mean—starting out from a blackbird’s song that attests to an importance—making a narrative: conveying narratives that bear the mark of what is important to birds and pay respect to the dogged desire to sing: narratives that don’t simply multiply the ways of being, but deploy generative powers, powers inductive of other narratives and other ways of cohabiting. (Despret, 2020:255)

[18] Traducción de la autora. En el original: «“Identification,” in contrast to “identity”, does not require that we share an essence or even a project, but simply that we are attentive to another’s presence, to their way of being in a place» (Van Dooren, Rose, 2012:17).

[19] Traducción de la autora. El texto original en francés: «Cette catastrophe advient quand on commence à être convaincu que les humains sont exceptionnels, qu’ils ont des compétences qu’ils sont les seuls à posséder, et que les animaux en peuvent pas les avoir puisqu’ils en sont que des animaux» (Despret, 2022c:10).

[20] La primera publicación de este texto, en inglés, es de 2004.

Despret escribe las palabras citadas en relación al trabajo de Konrad Lorenz, considerado el padre de la Etología. Van Dooren será mucho más crítico con él (y, a su vez, con Despret) en van Dooren, 2014:87–122.

[21] Un buen acercamiento a distintas defensas de la otredad irreductible de los animales no humanos es Afeissa, 2020.

[22] «La música es en primer lugar una desterritorialización de la voz, que deviene cada vez menos lenguaje, de la misma manera que la pintura es una desterritorialización del rostro» (Deleuze y Guattari, 2022:301).

[23] Si bien la crítica a la esquizofonía de Murray Schafer ya no se suele traer a colación si no es para cuestionarla, no deja de ser interesante la manera acrítica en la que Despret plantea el uso de los auriculares no ya frente a lo que denunciaba Schafer en los años 70, sino a una posición más reciente e igualmente crítica realizada por Hildergard Westerkamp. Esta firme defensora de la naturaleza disruptiva de la escucha que incita como pocas a escuchar los entornos que habitamos y a quienes los habitan, recurre precisamente al ejemplo del uso de auriculares en los trenes como manera de señalar las burbujas acústicas en las que nos aislamos (Westerkamp, 2010:80). Remito asimismo aquí al ya mencionado inicio de Solomos, 2013, ya que, junto al ejemplo del acordeón, nos encontraríamos de nuevo con la cuestión de la ubicua musicalización del mundo.

[24] El que además se trate de situaciones en las que quien escucha está, en principio, sentado, inmóvil, reforzaría esa cultura musical y su manera de entender la escucha.

[25] Estas diferencias de gusto hacen que incluso el uso de Despret y de Deleuze y Guattari de los términos musicales «melodía», «contrapunto» y «composición» diverjan (véase Deleuze y Guattari, 1993:187s).

[26] Véase también Deleuze y Guattari, 1993:187.

[27] Traducción de la autora. El texto original dice:

Inhabiting the Phonocene certainly means trusting in the musicality of the world (and its rumblings) and attempting to learn from them; it means leaving the sphere in which the logos of the anthropos is exclusively privileged, in order to speak once again with those that are other than human. But it doesn’t necessarily mean studying sounds and songs, though that is one possible course. It might be said, rather, to mean basing ourselves on them and preciously preserving what they make us feel, what they ask us to remain faithful to—for example, not to forget their beauty—and, above all, what it is within our perceptual habits that they put to the test: the fact, for instance, that a sound world puts us in another relation to the real than the perceptual world of vision usually does. (Despret, 2020:255)

[28] Para apuntar que se deja sin analizar lo que los sonogramas y espectrómetros implican en cuanto técnica de visualización de lo que suena, se citan unas palabras de Haraway que señalan que no es una cuestión baladí:

Los «ojos» disponibles en las modernas ciencias tecnológicas pulverizan cualquier idea de visión pasiva. Estos artefactos protésicos nos enseñan que todos los ojos, incluidos los nuestros, son sistemas perceptivos activos que construyen traducciones y maneras específicas de ver, es decir, formas de vida. No existen fotografías no mediadas ni cámaras oscuras pasivas en las versiones científicas de cuerpos y máquinas, sino solamente posibilidades visuales altamente específicas, cada una de ellas con una manera parcial, activa y maravillosamente detallada de mundos que se organizan. (Haraway, 1988:327)

[29] De entre los diferentes artículos de Kanngieser que pueden consultarse, recomiendo «Sonic colonialities: Listening, dispossession, and the (re) making of Anglo–European nature», en el que realiza una contundente llamada de atención a quienes desde la geografía más crítica y situada están apostando por la escucha sin pararse a analizarla y situarla.

[30] 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, 2014:34)

[31] Thinking through dialogue between human Self and non–human Other may not be enough to learn multispecies worlds–inthe–making. Seven: Humble yet ubiquitous organisms, such as fungi, draw us into worlds of many interacting species. This is a useful vantage for knowing ourselves as participants in more–than–human sociality. (Tsing, 2014:39)

Sonido y ecología: preguntas, ideas, urgencias en torno al *field recording*



Sound and ecology: questions, ideas, urgencies around field recording

Celedón Bórquez, Gustavo

Gustavo Celedón Bórquez *
gustavo.celedon@uv.cl
Universidad de Valparaíso, Chile

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 23, Esp., e0031, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 11 Julio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649003/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0031>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la real conexión entre la urgencia climática y el *field recording*. Hay muy poco cuestionamiento en la práctica artística sobre sus bases. No basta simplemente con grabar la naturaleza cuando la discusión actual nos pone en el dilema de una crisis prácticamente terminal de la modernidad, ya sea en su versión poshumanista o en su versión antropocénica. La idea de una escucha de la naturaleza, de un trozo de realidad, parece quedar fuera de foco, siendo más bien un acto de despolitización en medio de una necesaria actividad política y ecológica del arte. Las siguientes líneas tratan de integrar la importancia de mejorar las condiciones de vida, comprendiendo que en una práctica como el *field recording* también pasan ideas fundamentales sobre los estados de cosas que, no indagando en ellas, pueden invertir la buena intención ecológica en actos que profundizan el problema.

Palabras clave: *field recording*, naturaleza, ecología.

Abstract: *This article reflects on the real connection between climate urgency and field recording. There is very little questioning in artistic practice about its foundations. It is not enough to simply record nature when the current discussion puts us in the dilemma of a practically terminal crisis of modernity, either in its posthumanist version or in its anthropocenic version. The idea of listening to nature, of a piece of reality, seems to be out of focus, being rather an act of depoliticization in the midst of a necessary political and ecological activity of art. The following lines try to integrate the importance of improving living conditions, understanding that in a practice such as field recording there are also fundamental ideas about the state of things that, by not investigating them, can reverse the good ecological intention in acts that deepen the problem.*

Keywords: *field recording, nature, subjectivity, ecology.*

NOTAS DE AUTOR

- * Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8. Profesor titular e investigador de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Centro de Investigaciones Artísticas de la misma universidad y del Laboratorio de Estudios sobre las Lógicas Contemporáneas de la Filosofía de la Universidad de París 8. Sus líneas de investigación abarcan estudios sobre el sonido, la imagen y la ontología política. Ha publicado diversos libros, ensayos y artículos. Ha realizado también piezas audiovisuales y sonoras.

1. DISLOCACIÓN DE LA SENSIBILIDAD (POR TANTO, DE LA ESCUCHA) COMO LUGAR DE COMPARECENCIA[1]

Actualmente vivimos una situación alarmante a nivel mundial. El cambio climático arroja cifras preocupantes. Según el informe del año 2023 de la *World Meteorological Organisation*, los últimos ocho años han sido los más calurosos de la historia desde que se tienen registros instrumentales, en 1850. El dióxido de carbono, el metano y el óxido nitroso, gases que provocan el efecto invernadero, alcanzaron los niveles más altos en 2021. Asimismo, los llamados glaciares de referencia tuvieron su mayor pérdida histórica. Por su parte, en una declaración del 20 de marzo de 2023, el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático asume que el ritmo y la escala de las medidas adoptadas contra la emisión de gases y el aumento del calentamiento global han sido insuficientes desde que el 2018 se propusiera limitarlo a 1.5°, haciendo la situación más urgente y requiriendo de medidas aún más fuertes. La crisis económica del 2008 entra en un círculo vicioso y la especulación financiera no deja de dirigir los destinos de occidente, generando enormes desigualdades, desplazamientos migratorios y descontento generalizado. Poco a poco, las sociedades se componen de ciudadanos que, saturados de tecnologías de comunicación e información, parecen sin embargo imposibilitados para generar relaciones, erosionando las bases de la vida común.

Se podrá decir, como la hace en efecto Paul Preciado (2020), que asistimos a un cambio epistémico y que lo que acontece, diremos, sería una impresión de catástrofe alimentada por una suerte de incompetencia, de inoperancia de un conservadurismo insistente para estar a la altura del cambio. Si bien Preciado se refiere a un cambio epistémico vinculado particularmente a una superación del binarismo sexual desde el cual se expandirá la consideración tanto de la sexualidad como de las cosas y acontecimientos, aquí, sin entrar en este tema, remarcamos una tendencia global a pensar desde la episteme lo que sucede hoy en la vida planetaria. Pues lo mismo puede ser aplicado a la ecología, la política, el arte y otras dimensiones: una nueva forma de entender el mundo, dicen, se instala y es inevitable.

No obstante, esta visión continuista y evolutiva de la historia parece tomar por accidentes o contingencias los problemas que erosionan la médula de la vida en el planeta, asumiendo que todo se regula en la mente, pensamiento o conciencia y sus respectivas prácticas y éticas. El problema parece ser mucho más amplio y múltiple que la conciencia y un supuesto cambio epistémico *natural* que estaría universalmente ocurriendo y frente al cual deberíamos abrir nuestra percepción y afectividad.

¿Qué tiene que ver esto con la escucha y el *field recording*? Mucho, pues toda práctica artística no puede desentenderse de sus contingencias, no puede tratar como accidentes lo que constituye su verdad. Idealmente, no sirve a una forma de comprender el mundo sino que se instala siempre antes, ensayando las consecuencias de los acontecimientos en nuestros cuerpos y en los cuerpos ajenos, en la materia, para hablar de manera más amplia. Dicho de otro modo, una práctica artística es indagadora, inquieta, no espera ser un ejercicio que descifra una nueva conciencia o la *epistemología que nace*, sino que, tanteando los lugares y las situaciones, explora lo que sucede (con especial acento en los sentires).

Para el caso, el presente texto se enfoca en una de las problemáticas teóricas actuales que ocupa a occidente y por las cuales ensaya leer su propia situación y también la mundial e histórica. A grandes rasgos, para diversas disciplinas del conocimiento, el escenario actual es el de un cambio en lo que podríamos llamar, de manera simple, la forma de percibir el mundo. Esta ya no se encontraría exclusivamente en el sujeto moderno que normalmente llamamos *humano*, sino más bien en otro lugar. El renacimiento de las teorías objetuales (Harman, 2007, 2017), la crítica al kantismo estructural de occidente (Meillassoux, 2006), teorías poshumanistas, transhumanistas y los porvenires confiados a la tecnología, como proclaman los aceleracionistas (Avanessian; Reis, 2017), se inscriben en esta línea. Por su parte, el mercado científico se encuentra inmerso en una ideología que a veces parece ser intrínseca a lo digital, que busca concentrar la percepción de las cosas en procesos avanzados de desciframiento de datos. Frente a esto, lo humano-subjetivo queda comprendido como una forma arcaica de procesar la realidad.

Sin embargo, a contracorriente, Bruno Latour afirma que hoy «estamos siendo testigos de la aceleración y la ampliación de la historia con un giro que, más que poshumano, deberíamos llamar *posnatural*. Si es cierto que el *anthropos* es capaz de modelar la Tierra literalmente (y no solo en sentido metafórico, a través de sus símbolos), lo que presenciamos ahora es un antropomorfismo potenciado con esteroides» (Latour, 2011, 68–69).

Pero, preguntamos, ¿hay una diferencia real entre ambas tendencias?

No. Es un tema largo y complejo del cual no podemos hacernos cargo ahora, pero al menos mencionamos un punto: en ambos lo humano y moderno, lo humano–moderno, debe quedar a un lado. En el caso de los poshumanistas, la naturaleza, los objetos, etc., se reencuentran consigo mismos y demuestran poder desarrollarse sin la humanidad. En el caso de Latour, existe una naturalización de lo humano como acto dominador que no considera, por tanto, las luchas históricas que han planteado alternativas no dominantes ni destructivas. Es eso, una naturalización y esencialización de lo humano: su devenir–piedra, convertirse en una fuerza geológica (Latour, 2015, 246–248). Es decir, la llamada naturaleza se reivindica por todas partes: por un lado, se rebela a lo humano, incluso a través de la tecnología; por el otro, es su víctima. Ambos enunciados cuajan perfectamente: no más subjetividad, no más modernidad.

Ahora bien, la paradoja de la modernidad es la siguiente: crea al humano como el centro de la percepción y organización de las cosas, pero llega a un punto en el que esta criatura ya no sirve para ese propósito, sea desde una perspectiva poshumanista o antropocénica. Si la modernidad establece que todo lo que existe es aquello que es procesado («ser es ser pensado»; «sonar es ser escuchado»), es el proceso el que, separándose de lo humano o subjetivo, concentrará todo su esfuerzo. De ahí que tanto las tendencias poshumanas y transhumanas no dejen de ser modernas. Se desembarazan de lo humano para remarcar la dimensión procesual. En dos sentidos: lo procesual como proceso que avanza y como acción que describe la realidad en tanto la procesa. Y efectivamente se trata de una paradoja:

- A) Es realmente imposible que la vida pase por la centralidad del humano. La modernidad siempre arriesgó llegar a este punto límite de desbordamiento en donde los acontecimientos escapan de las condiciones de lectura humanas.
- B) El problema es el capital. Si el humano ya no sirve como centro lector de las cosas, concluye, hay que superarlo. No para volver a él, sino para mantener la acumulación y la especulación activa, como un sistema abstracto. Por lo mismo, la idea del Antropoceno, al menos desde la perspectiva de Bruno Latour, es insuficiente, puesto que no es simplemente el dominio de lo humano lo que deviene una fuerza y una era geológica, sino su sistema social y su forma de establecerse y relacionarse con todo lo demás, incluido el lugar donde se desarrolla. Por esto, alguien como Jason W. Moore (2020) crea el término Capitaloceno en abierta confrontación con el de Antropoceno.

Grafiquemos con una situación hipotética. Sabemos que Mark Zuckerberg, el inventor de Facebook y jefe de Meta, emperador de las redes sociales, está construyendo el metaverso, un mundo, un universo completamente virtual. La gran proyección del metaverso es ser un lugar real donde se puede desarrollar la vida. Trabajar, ir de vacaciones, amar, dormir, soñar, todo allí. Ahora bien, este mundo virtual, diseñado como alternativa igualmente válida a la vida tal como la hemos vivido, imita, de alguna manera, a esta última. Alguien podrá decir que, sin embargo, el metaverso no reemplazará al mundo tal como lo vivimos. Probablemente sea cierto, pero sin duda lo afectará fuertemente, ya que la principal competencia de esta empresa, el mundo virtual de Zuckerberg, será precisamente esta vida que vivimos y que desde la pandemia extrañamente llamamos *presencialidad*.

El problema no es por tanto que el metaverso vaya a reemplazar a la vida material, hoy llamada *presencial*, sino que la diferencia y comparación entre ambas estará mediada por un factor común, el ser ambas dos formas de procesamiento de lo real, es decir, productos diferentes de la industria moderna capitalista. La apuesta de las transnacionales de los mundos virtuales será crear el sentimiento de que, cuando entramos o salimos de

la virtualidad, estamos entrando y saliendo de dimensiones diferentes pero igualmente válidas en su relación con la realidad. Por tanto, en rigor y para este esquema que nos gobierna, la naturaleza será función primordial en ambos productos. Es decir, para que haya procesamiento de lo real se debe comenzar por instalar ese real para que todo el circuito funcione. Esa instalación es la naturaleza.

Por lo mismo, ¿qué vamos a escuchar en los lugares, en los sitios del metaverso? ¿Qué vamos a escuchar en los lugares *naturales* del metaverso? Respuesta: grabaciones de campo, *field recordings*.

2. PROYECCIÓN DE UNA PESADILLA POSIBLE

La modernidad es una paradoja porque ha buscado la posibilidad creativa y organizativa de la subjetividad humana, pero al mismo tiempo la ha utilizado en beneficio de unos pocos. Es la explotación del ser humano por parte del ser humano. Si el *field recording* es una práctica creativa que explora la escucha y la singularidad de los territorios, produciendo grabaciones que ciertamente se pueden considerar obras artísticas, también puede generar materiales para la construcción de espacios virtuales ideologizados como el metaverso.

¿Qué es el campo (*field*) en las grabaciones de campo (en los *field recordings*)?

John Berger, en la introducción de un libro sobre el *field recording*, afirma: «El campo ante el que estás parado parece tener las mismas proporciones que tu propia vida» (2018:35). El problema de este enunciado es, por un lado, que el *field recording* se piensa de manera moderna y, por otro, que ignora la discusión. Aunque el texto de Berger esté distante (fue escrito en 1971), podemos afirmar que está vigente en la práctica. Pues el campo depende aquí de la intención: para los antropólogos, serán las sociedades humanas; para los biólogos marinos, será el océano; para los animalistas, los animales; para los naturalistas y ecologistas, la naturaleza. Si el grabador de campo llega a la naturaleza, según Berger, la naturaleza será *su* campo, aquello que tiene, dirá Berger, las mismas proporciones de su vida. Perspectiva moderna, lo que significa un riesgo ecológico justamente para el ecologista: lo que registra y le importa es su escucha, no la naturaleza. Si a esto se le suma la idea de estar registrando lo natural como tal, el *field recording* queda inserto en un fuerte idealismo. En efecto, la práctica lo reconoce. Dice Arthur McGregor en el prefacio a un conjunto de ensayos sobre registros de campo: «todo el mundo debería reconocer «y debería agradecer» plenamente la naturaleza esencial de las relaciones que siguen existiendo entre nuestra propia sociedad, por muy urbanizada que esté, y el mundo natural» (McGregor, 2018, 15).

El *field recorder* se transforma en una suerte de especialista, de *médium*, un canal. Se mantiene en una visión fenoménica o fenomenológica, en donde la naturaleza le es dada y su labor será saber registrar y transmitir ese don. Esto desemboca casi inevitablemente en una práctica de la no-interrupción, de la ausencia de ruidos urbanizados para que justamente el mundo urbano tenga acceso a lo que él no es, a su opuesto, la naturaleza.

Lo interesante es que esto no es antagónico ni al poshumanismo, ni al transhumanismo ni al antropoceno de Latour. Para el primero, se puede pensar en registrar la naturaleza pura, sin la humanidad interrumpiendo, dejando aparecer al objeto, a Gaia. Para el segundo, no es difícil imaginar que aparatos de registro pueden ser incorporados directamente al cuerpo. Y para el tercero, el *field recording* puede registrar precisamente la inscripción en la naturaleza de la fuerza geológica que ahora es lo humano. Tenemos acá un gesto interesante, el de un pacto crucial que encamina hoy al pensamiento occidental, inserto y operativo en una práctica aparentemente desconocida, el *field recording*.

Y aparecen las paradojas: una grabación *pura* de la naturaleza, es decir, sin rastros sonoros humanos, puede tanto simbolizar un clímax ecológico y evocar la conciencia del universo como ser un material perfecto para un sitio virtual *natural*. Lo que se puede llamar ecología *mainstream* o simplemente ecología capitalista juega un juego perverso: lo *natural*, lo *presente*, será un valor. Probablemente un privilegio, pero siempre dependiente de la especulación financiera, de la bolsa, de la diferencia capitalista. En un espacio ideologizado como el metaverso esto significa que lo natural será una inversión determinada, llamada a combatir la tendencia establecida que lo considera como lo contrario a lo virtual. La apuesta será, por tanto, naturalizar lo virtual.

Así, un sitio virtual, cualquiera, tendrá valor en la medida en que los materiales que lo componen se asemejen lo más posible a la naturaleza, sean tan o más reales, hiperreales. Tal como ha venido ocurriendo en las últimas décadas, donde los materiales sintéticos han prevalecido en la industria y por tanto en la cotidianidad, en el mundo virtual los sonidos sintéticos serán más baratos que los sonidos importados del exterior. La naturaleza será «y esta es la proyección de los ecologistas capitalistas» el valor de cambio entre ambas realidades, no sin una competencia descarnada entre ambas.

Hoy en día estamos presenciando un cierto cumplimiento de la tradición metafísica occidental. Como dijo Friedrich Nietzsche (2002), Occidente siempre ha evitado el mundo real a través de la idea de un mundo superior —el cielo, por ejemplo, el más allá, pero también el fuera de la ciudad, la naturaleza pura—. Esto se traduce como una aversión a la materia, a la realidad que no es la naturaleza, que no es pura, a los cuerpos, a los cambios, a la cotidianidad, a la contingencia, etc. La idea de un metaverso o la idea de otro planeta para continuar la vida responden, sin lugar a dudas, a este sueño occidental que tiene como consecuencia el desprecio por la realidad.

En el ámbito de la escucha, se trata de la proyección de una escucha idealizada que tiende a borrar la huella sonora real, material, lo que precisamente rompe la idealidad y abandona los eventos. John Cage pudo decir esto sobre la música misma, como una especie de sonoridad purificada, vinculada al cielo, al otro mundo. Y lo mismo se puede decir de la tendencia *hi-fi* del trabajo de estudio, que muchas veces también constituye la expectativa de un *field recording*. Si pensamos de esta manera, es decir, con expectativas *hi-fi*, esperamos capturar un sonido sin perturbaciones, no interrumpido, un sonido íntegro, capturar la sustancia sonora de un lugar. Pero eso no existe. No existe un sonido idéntico a un lugar que deba ser salvado de la contaminación sonora de la humanidad. Y, a la inversa, no existe esa salvación, el logro de una escucha que pueda captar y recomponer el sonido ideal de un lugar, distinguiéndose de otras posibles escuchas, implicadas en el mundo cotidiano y sus sonidos también cotidianos. Como Elisa Corona Aguilar (2021) escribe en su texto «El silencio en una grabadora: escuchando *field recording* como el registro de lo que no está ahí», encontramos un gesto de censura constante en la práctica del *field recording*: interrumpir algunos sonidos para dejar aparecer otros, poner sonidos sobre otros.

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. (Corona Aguilar, 2021:97)

Podríamos agregar que una idea de naturaleza se impone a la sonoridad y se hace prevalecer en el trabajo de campo. De esta manera, un artista puede quedar desilusionado por la constante aparición de sonidos no deseados, puede incluso comenzar a hacer callar a la gente, a odiarla por sus emisiones. Pronto buscará, probablemente, lugares lejanos para volver a encontrar una naturaleza sin interrupciones. Pero esto no solo es imposible, sino que también es un error de intención auditiva, una despolitización de la escucha. Crear objetos sonoros idealizados es una práctica metafísica que tiende ligarse al arte, pues dado que estos objetos no se corresponden con la realidad, no logran nunca ser confeccionados sin aplicar un corte, un filtro, una des-naturalización, como si finalmente el concepto de naturaleza contenga intrínsecamente un proceso de desnaturalización que en verdad es un acto de negación de lo que sucede, un acto de a-percepción, de a-sensibilidad, todo lo contrario a las expectativas de un arte comprometido, de un activismo (Solomos, 2021). Para estos objetos sonoros idealizados es necesario encontrar o construir un lugar donde puedan corresponderse con ese mismo lugar. Un lugar ideal. En otras palabras, si logramos realizar *field recordings* naturales de alta fidelidad —de buena calidad técnica pero también compuestos por sonidos en *estado puro*, sonidos casi memoriales—, perdemos la conexión con los territorios. El paso siguiente será la búsqueda de sitios separados, no lejos de las proyecciones de la ideología virtual.

En resumen, el sonido de la naturaleza no es la solución auditiva al gran problema ecológico que enfrentamos actualmente. Esto nos lleva a un territorio que no es real, es decir, evasivo de lo contingente, de lo que se vive, de las problemáticas que acaecen y se dejan sentir. Por el contrario, incurre contra el sentir e impulsa hacia el deseo de un territorio superior, intacto. Territorio que las tecnologías digitales creen estar logrando, apoyado por las fuerzas económicas actuales que no están dispuestas a disminuir su accionar.

3. EVITAR LA PESADILLA

Hay al menos dos puntos:

A) En una entrevista a los cantantes de Las Manos de Filippi realizada en octubre de 2019 en Valparaíso, Chile, en pleno estallido social, frente a la pregunta sobre qué tipo de música debería surgir de una situación política como esa, ambos respondieron que el tipo de música no importa tanto como la organización de los músicos, la exigencia de las condiciones necesarias para desarrollar el arte musical y poder vivir dedicado a ello.^[2] Si trasladamos esta respuesta a las artes sonoras en general, la respuesta será la posibilidad de producir diferentes formas de escucha cuando salimos, cuando grabamos, cuando editamos, cuando improvisamos con otros, humanos y no humanos, en la medida en que el mismo trabajo de registro responda a una organización que sea capaz de discernir la profundidad de su labor y de los elementos que involucra, dejar la ingenuidad de su actuar y equiparar el registro a un trabajo de no objetivación de la naturaleza, esforzándose verdaderamente en reparar, en un sentido infinitamente más amplio que las paredes de un individuo, las condiciones de vida. ¿Qué sentido tiene registrar un río condenado a desaparecer? ¿Qué sentido tiene registrar el sonido que naturalmente no va a existir más? ¿Qué sentido tiene crear memoria de lo que existe en acto?

Estas preguntas son fundamentales para quien trabaja en el arte la preservación del planeta.

Ese sentido solo podrá encontrarse en el trabajo conjunto por mejorar las condiciones de vida en el planeta y en nuestras sociedades, en el mejoramiento de nuestros maltratados estados de alma y de cuerpo. Muy en la línea de las tres ecologías de Félix Guattari (1996), se trata de poner el objetivo por delante, a saber, disolver toda política metafísica de imposición de otros mundos sobre la contingencia que nos toca vivir día a día, resolver y actuar desde esta última, recomponer los estados del alma y del cuerpo, rehacer sólidos lazos sociales, tomar medidas reales de conservación natural. Peter Szendy (2000) habla de una especie de guerra de escuchas en relación con el concierto, pero también en relación con la vida social: las escuchas buscan imponerse, se dan a conocer. Pero el modo efectivo de imposición es el aislamiento de un sinnúmero de escuchas. El individuo impone sus sonidos y escuchas porque no está dispuesto a escuchar absolutamente nada que salga de su radio o perímetro, por mucho que sea variado en contenidos. La guerra de las escuchas busca volver inaudible lo que está fuera de rango para una individualidad, al punto que ese rango se transforma en la totalidad de lo audible. Se comprenderá que bajo estas condiciones los llamados sonidos de la naturaleza quedan totalmente encuadrados en el campo audible de una individualidad, lejos de un compromiso verdaderamente ecológico.

Pero las escuchas deberían abandonar la guerra para ofrecerse como material social, en los colegios, universidades, poblaciones, medios, grupos, familias, mundo del arte, humanidades, ciencia, etc. Un trabajo de operación política sobre las condiciones de transmisión de la escucha, de su disponibilidad y variedad es también parte de la práctica artística, superando al individuo y sus deseos y proyecciones. Muchas prácticas, se sabe, sobreviven en la fidelidad de minorías siempre creativas que buscan de alguna manera sobrevivir y hacer sobrevivir sus trabajos, pero el objetivo no es la sobrevivencia de ciertos estilos o prácticas concretas, sino el desarrollo de esos estilos y prácticas en función de transformaciones sociales urgentes y fundamentales. Es necesario dejar la ética darwinista, sustento teórico y científico del sistema nervioso del capitalismo. El arte «sin exceptuar a las artes sonoras» está lleno de figuras *elevadas* que se piensan con una sensibilidad imposible de compartir. Roberto Barbanti (2023), quien, de paso, advierte una crisis estructural por la que pasan los habitantes de la Tierra, describe, en este mismo número, cómo todo está diseñado para la captación estético-atencional de los individuos, individualizando todo. Así, el individualismo, el egocentrismo, la creencia de

haber alcanzado una sensibilidad, una escucha completamente nueva que me separa de los demás, es la ruina de todo.

Por el contrario, una escucha se lanza a la vida social. Y hay múltiples formas de hacerlo, por ejemplo, a través de un registro de campo. No hay que olvidar que el *field recording* es una práctica que nace a partir de la posibilidad que ofrecen los aparatos; que, en su simplicidad, es una extensión de tiempo captada por un aparato y una o más personas y que, a través de indagaciones, puede desarrollar cosas interesantes, sensibles, inteligentes que sirvan para extender la escucha y mejorar las condiciones de vida. Si se olvida esto, si se interrumpen los procesos de transferencia social, el trabajo queda atrapado en pequeños círculos que arriesgan convencerse de estar creando vínculos especiales —con la naturaleza, por ejemplo— impensables para el resto del mundo, convencerse, en definitiva, que están superando lo humano. En efecto, la pos y la transhumanidad, como propuestas político-teóricas o incluso como teorías descriptivas de movimientos históricos, no existen sino por movimientos particulares, por una especie de privatización de la historia, la ciencia, la ontología. Por lo tanto, ¿cuáles son las expectativas, hoy, de un *field recording*, privadas o para todos y todas? Por mucho que registre y escuche separadamente, por mucho que tenga educación al respeto, a toda escucha particularizada siempre le faltan más genialidades de las que pueda poseer, aquellas de todas las escuchas que no están ahí. Y el límite no es ontológico, no es la otredad del otro, como diría quizás Derrida. Son las condiciones socio-económicas, políticas, históricas, territoriales, etc., que impiden que otras y otros escuchen. Es también el temor del artista a que otras escuchas derrumben su separación, su aparente privilegio.

Por lo tanto, la anterior no es una pregunta sobre la naturaleza del *field recording*; es una pregunta por el compromiso político y ecológico, del y de la artista.

B) En este sentido, si poseemos esta perspectiva, en la singularidad del trabajo sonoro, realizado no solo por especialistas, sino por personas en general que aman y se comprometen con la sonoridad y que, por ello, le dedican su tiempo e incluso su vida, comprendemos que se trata de una cuestión que se desarrolla en todos los frentes en los que el trabajo sonoro aporta ideas, materiales y se compromete con un cambio y desarrollo continuo de la sensibilidad, en particular la sensibilidad audible. Si asumimos la imposibilidad de una realidad que solo existe en la comparecencia humana, no habrá de ser en el sentido en que las actuales teorías del giro epistemológico se pronuncian. La pregunta hoy, en este sentido, es entender cómo crear sensibilidades y escuchas que no se sitúen en una subjetividad central sin abandonar la posibilidad misma de la subjetividad; cómo pensar, por lo tanto, en sonidos que no se traten desde el centro humano sin tener que construir un nuevo centro, sino más bien aprender y desplegar escuchas que se escuchen en otros lugares y de las cuales participemos.

Puede ser complicado. Pero imaginemos que estamos grabando en un lugar apartado de la ciudad. Nos preguntaremos: ¿cómo hacer para grabar una escucha que no sea la mía?

Esto significa hacer una grabación que no separe a un oyente captador de un lugar sonoro capturado, sino más bien como un oyente capturado por los sonidos de ese lugar.

Recapitulemos. Nos encontramos en un tiempo alarmante, quizás decisivo. Sin embargo, lo que se impone como conducta general es la estupidez (Stiegler, 2012), es decir, el gobierno de la insensibilidad y la total ausencia de inteligencia. La tarea es escuchar, en el sentido en que la escucha es una puerta hacia experiencias multisensoriales. Al escuchar, estamos abriendo y activando la sensibilidad. Sin vuelta atrás. Si nuestro tiempo es el del límite de la subjetividad moderna y no sabemos ser otra cosa que modernos, entonces debemos explorar esa subjetividad que no somos, esa subjetividad que no es el centro de lectura de los acontecimientos pero que, sin embargo, persiste. Esa persistencia puede trasladarse a la práctica del *field recording*. En las grabaciones, podemos descubrir nuevas subjetividades descentralizadas y escuchar —en el sentido de escuchar y comprender— este tiempo presente. Es este tiempo, este tiempo presente, lo que debemos escuchar, porque no logramos entenderlo. Grabar, escuchar, editar, compartir, en cualquier orden. Es a través de la práctica de escucha que debemos permitir que el tiempo se inscriba en la grabación y en nuestros oídos.

Estas grabaciones, lejos de ser ideales, están cortadas, terminan antes, después, no se ajustan a una voluntad ya conocida. Están llenas de huellas, intervalos, interrupciones, situaciones no deseadas: todo esto marcará la composición de un tiempo que es nuestro, el hoy inquietante. Toda esta inquietud debe ser abordada, en nuestro caso, a través del trabajo sonoro y de escucha. No se trata, por lo tanto, de retirarse para escuchar, de aislarse para escuchar: el capital, de hecho, llega a todas partes, es un signo de este tiempo presente. La escucha no se da en condiciones especiales, aunque esas condiciones pueden ayudar a construir o mejorar la calidad de una grabación; debe ocurrir siempre, no en un retiro exclusivo, no cuando hemos logrado un silencio, sino siempre. Esto significa que la relación de escucha con las cosas y con este tiempo inquietante que debemos abordar debe ser constante. Un *field recording*, por lo tanto, es tanto la apertura del dispositivo —*rec*— en un estado de escucha constante como la escucha exploratoria de la grabación resultante, con el fin de profundizar y explorar la escucha siempre en acto. En este sentido, no es un objeto, sino un material para la exploración, un material que nos hace escuchar y, por lo tanto, un material para hacer cosas que permiten un desarrollo compartido de la escucha y la sensibilidad en este mundo que a través de sus expertos, especialistas y capitalistas innatos, busca cerrar esta puerta, la de las sensibilidades, subjetividades y subjetivaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVANESSIAN, Armen y REIS Mauro (2017). *Aceleracionismo. Estrategias para una transmisión hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- BARBANTI, Roberto (2023). Ecosofía del sonido y desafíos de la escucha. *Habitar escuchando: actas de las Segundas Jornadas de Estudio sobre Música y Ecología*. Revista del ISM. Número especial. En línea.
- BERGER, John (2018). *Field. Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.
- CORONA AGUILAR, Elisa (2021). El silencio en una grabadora: escuchando *field recording* como el registro de lo que no está ahí. *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico* (Antoine Freychet, Alejandro Reyna, Makis Solomos eds.) Santa Fe: Ediciones Universidad del Litoral, 9–102.
- Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático, IPCC (20 de marzo de 2023). Comunicado de prensa. <https://www.un.org/es/climatechange/reports>
- GUATTARI, Félix (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- HARMAN, Graham (2007). *Tool. Being Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Illinois: Carus Publishing Company.
- HARMAN, Graham (2017). *Object. Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Londres: Penguin Random House.
- LATOURE, Bruno (2011). Esperando a Gaia. Componer el mundo comu#n mediante las artes y la poli#tica. *Cuadernos de Otra parte. Revista de letras y artes*, 26, 67–76. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/124-GAIA-SPEAP-SPANISHpdf.pdf>
- LATOURE, Bruno (2015). *Face à Gaia. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*. París: Éditions La Découverte.
- MCGREGOR, Arthur (2018). Editors Preface. *Naturalists in the Field. Collecting, Recording and Preserving the Natural World from the Fifteenth to the Twenty-First Century* (Arthur McGregor editor). Leiden/Boston: Brill.
- MEILLASSOUX, Quentin (2006). *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. París: Éditions de Seuil.
- MOORE, Jason (2020). *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología# y acumulacio#n de capital*. Madrid: Traficante de sueños.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002). *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa a martillazos*. Madrid: Alianza Editorial.
- PRECIADO, Paul (2020). *Yo soy el monstruo que os habla. Informe para una academia de psicoanalistas*. Barcelona: Anagrama.

- SOLOMOS, Makis (2021). Arte documental, field recording y activismo. El proyecto Sons Debout. *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico* (Antoine Freychet, Alejandro Reyna, Makis Solomos eds.) Santa Fe: Ediciones Universidad del Litoral, 91–102.
- STIEGLER, Bernard (2012). *États de choc. Béatitude et savoir au XX. siècle*. París: Fayard/Mille et une nuits.
- SZENDY, Peter (2000). L'art de la claque ou s'écouter écouter au concert. *Le concert. Enjeux, fonctions, modalités* (Françoise Escal; François Nicolas, dirs.). París: L'Harmattan.
- World Meteorological Organization (2023). *State of global climate 2023*. Ginebra: WOM.

NOTAS

- [1] El presente trabajo se hizo en el marco del Centro de Investigaciones Artísticas de la Universidad de Valparaíso.
- [2] La entrevista fue realizada por Verónica Francés y Gustavo Celedón. Fue filmada, aún no se ha publicado.

De la reificación del sonido a la experiencia de la escucha: dinámicas de la significación sonora y su carácter relacional



*From the reification of sound to the listening experience: dynamics
of sound significance and its relational character*

Buján, Federico

Federico Buján *

fbujan@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0032, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 02 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649004/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0032>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En el presente artículo se discute una serie de aspectos implicados con diversos niveles implicados en el despliegue de los procesos de significación sonora y sus dinámicas de funcionamiento, considerando la compleja naturaleza multidimensional, relacional y dinámica que comportan los eventos sonoros. A tales efectos, se parte del nivel neurofisiológico que opera como precondition de base para la emergencia de particulares estados de conciencia que, en la actividad recursiva de la mente, posibilitan el despliegue de la semiosis sonora. En esta dirección, se aportan diversas hipótesis teóricas que procuran brindar explicaciones fundamentadas sobre la generación y desarrollo de procesos a través de los cuales los sujetos de la escucha construyen *interpretantes* complejos, elaborados y articulados en escenas integradas de sentido, a partir de las resonancias que generan los significantes sonoros participados en los estados de conciencia (de manera situada y relacional) y dando lugar, de ese modo, a la producción de diversas inflexiones de sentido. Sobre este marco general, se propone concebir a la experiencia de la escucha como una praxis productiva que dinamiza a los eventos sonoros en complejos entramados de operaciones de sentido que se despliegan al interior de la semiosis sonora, aportando elementos para el estudio de la auralidad como también fundamentos teóricos para la comprensión de su variabilidad.

Palabras clave: significación sonora, evento sonoro, escucha como praxis.

Abstract: *This article discusses a series of aspects related to various levels involved in the deployment of sound signification processes and their operating dynamics, considering the complex multidimensional, relational, and dynamic nature of sound events. For this purpose, it starts from the neurophysiological level that operates as a basic precondition for the emergence of particular states of consciousness that, in the recursive activity of the mind, enable the deployment of sound semiosis. In this direction, various theoretical hypotheses are provided that seek explanations related to the generation and development of processes through listening subjects construct complex interpretants, elaborated and articulated in integrated scenes of meaning, based on the resonances generated by the sound signifiers participated in the states of consciousness (in a situated and relational way), and thus giving rise to the production of various inflexions of meaning. Based on this general framework, it is proposed to conceive the listening experience as a productive praxis that energizes sound events in complex networks*

of meaning operations that unfold within sound semiosis, providing elements for the study of aurality as well as theoretical foundations for understanding its variability.

Keywords: *sound signification, sound event, listening as praxis.*

1. INTRODUCCIÓN

La vida cotidiana nos encuentra inmersos en universos sonoros que comportan una gran complejidad y en los que la ubicuidad sonora se ve profusamente expandida producto de los procesos de mediatización contemporáneos. De tal modo que la participación del sonido en nuestras vidas se torna definitoria en las maneras en que desplegamos nuestras prácticas sociales y culturales, en las maneras en que experimentamos el mundo y en las maneras en que nos relacionamos con nuestro entorno, lo que habilita una lectura ecológica del fenómeno. El sonido opera así, de manera determinante, en nuestros procesos de producción de sentido, entramándose de manera sustantiva en el despliegue de la semiosis.

El lugar central que ocupa el sonido en nuestros modos de existencia y de establecer el lazo social, sin embargo, contrasta con la escasa conciencia acerca del fenómeno y de sus alcances: salvo en ámbitos especializados, parecería haber una escasa reflexión acerca de su participación plena en la vida social. Por otra parte, dentro de los ámbitos especializados, la reflexión en torno al fenómeno sonoro se ha visto orientada a la reducción del sonido a su condición de objeto: un proceso de cosificación del sonido (ya sea de corte fisicalista, ya sea de corte analítico-formalista) que ha impedido atender su modalidad de existencia como evento emergente y como fenómeno relacional, en el que se despliega una tensión permanente entre la fuente sonora, el entorno sonoro y el sujeto de la escucha.

El campo de la ecología acústica ha constituido a esta problemática en uno de sus ejes de reflexión, sensibilizando la escucha y promoviendo álgidos debates acerca de nuestra relación con la dimensión sonora del mundo, particularmente discutiendo las relaciones entre sonido, individuo y entorno (Truax, 2001). Sumado a este dominio, el crecimiento exponencial de los estudios sonoros en las últimas décadas ha dado lugar a nuevas discusiones acerca del modo en que opera el sonido en nuestra constitución subjetiva y relacional.

No obstante esta apertura y expansión reflexiva, la línea de pensamiento dominante ha implicado la cristalización de una concepción monológica y objetivista del fenómeno sonoro (en el sentido de que cabría una única lógica posible para pensar dichos fenómenos); conjuntamente con dicha posición se ha ido conformando una concepción reduccionista de la escucha: así como la concepción monológica de lo sonoro implica una reificación del sonido, en el plano del reconocimiento se precisa superar las concepciones lineales acerca de la escucha.

Nuestra intención en este artículo es adentrarnos en la complejidad dinámica y relacional del evento sonoro y de la experiencia de la escucha. Ahondaremos así en la dimensión significativa de la escucha y en las maneras en que, en dichos procesos, se inflexiona el sentido. Luego nos detendremos en la manera en

NOTAS DE AUTOR

- * 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 Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (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. Docente e investigador en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y profesor responsable de la cátedra Historia de la Mediatización en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de San Andrés (UDESА). Actúa como investigador en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IEAC, UNA) y en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, donde dirige el proyecto de investigación «Significación sonora y aurality contemporánea: territorios, narrativas e inflexiones de sentido». Se especializa en el estudio de los fenómenos sonoros desde una perspectiva semiótica.

que dichos procesos se entraman subjetivamente con la memoria aural, sus resonancias de sentido, y con la situacionalidad relacional del evento sonoro.

Cabe señalar, de partida, que nunca nos ponemos en contacto con el sonido en abstracto, sino siempre de manera situada y desde una posición de escucha. Sea en nuestra relación natural con los sonidos del entorno, así como en instancias analíticas que implican modos diversos de vinculación y reducción del fenómeno, siempre participamos al interior de algún dispositivo en particular, en tanto entidad encargada de articular las técnicas de producción sonora con sus procesos de instalación y circulación social (Traversa, 2014). Cabría entonces formular, de entrada, los siguientes interrogantes: cuáles son las condiciones de acceso a los eventos sonoros en cada caso en particular; y cuáles son sus implicancias en el plano de la significación. Estos interrogantes se inscriben de manera directa en el seno de nuestras preocupaciones y problematizaciones ecológicas, más allá de la naturaleza del fenómeno sonoro y/o musical en cuestión.

2. ACERCA DE LOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN SONORA

Los procesos de significación sonora son procesos de producción de sentido desplegados a partir de la capacidad de semiosis de los *Homo sapiens* (Buján, 2019) que resultan en la activación de múltiples relaciones entre las diversas cualidades que presentan las configuraciones sonoras —derivadas de sus propiedades materiales y contextuales— y los complejos modos en que se articulan con los esquemas de distinción de los oyentes. La significación sonora opera, así, a través del discurrir dinámico de procesos cognitivos, dando lugar a la emergencia de múltiples, diversos y heterogéneos *interpretantes* (en términos peirceanos). Nos referimos, de este modo, a procesos de atribución de sentido que se inscriben en complejas dinámicas discursivas y cognitivas y de las que resulta la conformación de entidades semióticas elaboradas que dan coherencia, integralmente, a los procesos de producción de sentido en el contexto de los sistemas de conciencia de los actores sociales.

Nos enfrentamos, de este modo, a la complejidad que comporta la semiosis sonora como una particular modalidad de la producción de sentido, así como a la enorme variabilidad y diversidad de sus potenciales *inflexiones de sentido* (Traversa, 2014), en tanto fenómenos resultantes de la circulación discursiva. La noción de *circulación* será entendida, en el presente trabajo, como la diferencia estructural que opera, en el plano de la producción de sentido, entre las instancias de producción y de reconocimiento (Verón, 1987, 2004). Opera así, siempre, y en todos los niveles de funcionamiento discursivo, un *desfase* entre la producción y el reconocimiento, produciendo una asimetría estructural que se tornará una propiedad constitutiva de los procesos discursivos.

En el marco de este orden de problemáticas, la escucha de una producción sonora —en tanto experiencia fenomenológica— habilita el despliegue de trayectorias semióticas diversas que se entraman en la experiencialidad aural de un sujeto situado: un sujeto histórico y social que dispone de una cultura sonora singular, constituyendo a la escucha en un proceso perceptivo activo y complejo y a la significación sonora en un fenómeno irreductible a las propiedades materiales y discretas de las configuraciones sonoras, enfatizando el valor de las experiencias previas y de las construcciones simbólicas en su relación con los significantes sonoros.

Los procesos de significación sonora son, por definición, procesos no-lineales, alejados del equilibrio, que se despliegan en el marco de sistemas de conciencia (sistema que reproducen conciencia mediante la conciencia, entendida esta última como un modo de operación específico de este tipo de sistemas)^[1] en su recursividad operatoria, en sus modalidades de acoplamiento estructural (Luhmann, 1998) o en sus relaciones de interpenetración sistémica con otros sistemas que se encuentran en su entorno (Luhmann, 2007).

A los efectos de nuestro objeto, será de central importancia indicar que los sistemas de conciencia en los que se despliegan los procesos de producción de sentido son sistemas «autopoiéticos» (Maturana, 2009),

«autorreferenciales» (dado que remiten a una red de operaciones propias) y «clausurados en su operación», condición por la cual, necesariamente, son sistemas que deben producir sus propias estructuras a partir del tipo de operación que llevan a efecto. De allí que los *interpretantes* resultantes de los procesos de producción de sentido constituyan productos de la recursividad operatoria autopoietica de la conciencia, razón por la que solo pueden emerger en el contexto de un sistema de conciencia.

Desde este marco conceptual, los sistemas se constituyen y se mantienen mediante la creación y conservación de la diferencia respecto del entorno y utilizan sus límites para regular dicha diferencia: «sin diferencia con respecto al entorno no habría autorreferencia ya que la diferencia es la premisa para la función de todas las operaciones autorreferenciales. En este sentido, la conservación de los límites es la conservación del sistema» (Luhmann, 1998:40). La relación entre estas entidades, que constituye una unidad pero que solo produce efectos en tanto diferencia, se establece sobre la base de una asimetría estructural que radica en la complejidad que comporta el entorno respecto del sistema, siendo la complejidad del primero siempre mayor que la del segundo. El entorno del sistema está constituido, a su vez, por una multiplicidad de sistemas «que pueden entablar relaciones con otros sistemas que conforman el entorno de los primeros, ya que para los sistemas que conforman el entorno del sistema, el sistema mismo es parte del entorno» (Luhmann, 1998:176).

Esta diferencia estructural entre sistema/entorno (junto con la noción de clausura operatoria), es la que nos permitirá explicar la asimetría entre producción y reconocimiento en el plano discursivo y, por consiguiente, la base fundante de la circulación. Asimismo, la clausura operatoria de los sistemas de conciencia implica que no existe posibilidad de operación de una conciencia dentro de otra conciencia y, por consiguiente, es necesario que se establezca un acoplamiento estructural^[2] con la instancia discursiva por medio de algún sistema semiótico:

Una activación neuronal en un cerebro a no puede inducir directamente —es decir, según las vías (bioquímicas) que son las que hacen que ese cerebro a pase de un estado a otro— una activación neuronal en un cerebro b. Esta activación (o reactivación) solo puede hacerse por una vía indirecta, por signos públicamente compartidos. (Schaeffer, 2009:168)

Ya desde el primer momento en el que se entra en relación con las configuraciones materiales de una producción sonora, se pone en marcha un complejo proceso de categorizaciones al interior del sistema de conciencia, activando así la semiosis sonora a través de la recursividad operatoria del sistema, remitiendo a sus propias estructuras. En otras palabras: a partir de una alta selectividad, el sistema reacciona ante los estímulos sonoros del entorno, activando operaciones internas que dan lugar a la producción de sentido por medio de las estructuras que el mismo sistema produce.^[3] En atención a esta serie de premisas podemos afirmar que el sentido se produce, siempre, y en última instancia, en reconocimiento, y, por ende, al interior de los sistemas de conciencia de los actores sociales.

Desde esta perspectiva, la escucha comporta necesariamente la puesta en obra de actividad sígnica a partir de un particular tipo de acoplamiento estructural, lo que dará como resultado el despliegue de un conjunto de esquematizaciones que organizarán diversas configuraciones de sentido. Pero conviene subrayar que los interpretantes derivados de la escucha se encontrarán modulados por la experiencia, del mismo modo en que todo proceso de producción de sentido se encuentra matizado por particulares maneras de construcción y organización de la realidad. En esta dirección, es de fundamental importancia, a los efectos de examinar las condiciones de base que posibilitan la formación de interpretantes frente a una obra sonora, ir más allá de la materialidad sonora a los efectos de comprender el modo en que la misma activa diversas modalidades de significación inscriptas en la subjetividad de los actores sociales. Nos referimos, así, a una *memoria no representacional* que se activa en los procesos de escucha y que performativiza particulares enlaces significantes en relación con las configuraciones sonoras que se presentan a la percepción.

En otras palabras, en los procesos de significación sonora intervienen factores que van más allá de las cualidades materiales percibidas y que tienen que ver con modalidades operatorias que configuran mapas

mentales relativos a escenas integradas de sentido, mediante esquemas categoriales previamente contruidos a través de las experiencias vivenciadas por los actores sociales. Se establece, de ese modo (al interior de los sistemas de conciencia), una relación productora de sentido entre el ordenamiento configuracional de la materialidad significativa de naturaleza sonora dada a la percepción (en el momento presente) y un singular acervo de construcciones de sentido corporeizadas (conceptuales, afectivas, normativas) que se encuentran profundamente arraigadas en la memoria y que se entranan en la profusa actividad mental que desencadenan los procesos de semiosis; construcciones de sentido que se fueron conformando a lo largo del tiempo, a partir de (y a través de) las experiencias sonoras de los sujetos de la escucha.

Dado que los procesos de significación sonora se inscriben en estos complejos entramados de operaciones de sentido, su abordaje demanda la construcción de modelos conceptuales que permitan ahondar en los diferentes niveles operatorios y en sus complejas dinámicas de funcionamiento. Nos enfrentamos, de ese modo, a la necesidad de indagar y establecer los fundamentos a partir de los cuales se tornan posibles los procesos de significación sonora y su variabilidad, y esto abarca desde la complejidad que comportan los procesos neurofisiológicos de base^[4] que posibilitan el desarrollo y despliegue de la conciencia, hasta la construcción de formaciones simbólicas de orden superior que devienen de la operatoria de procesos de conciencia altamente desarrollados: estados de conciencia mediante los que experimentamos nuestra vida mental. En esta dirección, una perspectiva interdisciplinaria (García, 2007) se tornará imprescindible para dar cuenta del modo en que se articulan los distintos niveles y procesos operatorios a través de los que se despliegan los procesos de significación sonora, resultantes de un complejo entramado operacional integral de la cognición humana. Discutiremos, a continuación, algunos fundamentos teóricos acerca de las condiciones neurofisiológicas de la conciencia, a los efectos de ahondar en un marco epistemológico interdisciplinario (e integral) acerca de la circulación del sentido en los procesos de significación sonora.

3. CONDICIONES NEUROFISIOLÓGICAS DE LA CONCIENCIA: LA CONCIENCIA COMO PROCESO

En el acápite anterior, a través de nuestra primera aproximación a la problemática, procuramos enfatizar que los procesos de significación sonora se despliegan al interior de un sistema de conciencia que produce *interpretantes* a partir de las cualidades que comportan los fenómenos sonoros (en función de sus propiedades materiales, configuracionales y contextuales) y del modo en que dichas cualidades son categorizadas y matizadas por los esquemas de distinción de los actores sociales, en el marco de un complejo y dinámico proceso semiótico.

Esto quiere decir que, en virtud de un conjunto de perceptos sensoriales de naturaleza sonora, que presentan complejas cualidades multidimensionales integradas (textura, timbre, espacialidad, temporalidad, etc.), y de un complejo proceso de producción de sentido que tensiona los significantes sonoros con los esquemas de distinción, deviene una experiencia aural en la que se define una escena de sentido coherente, sin costuras aparentes. Nos referimos, por lo tanto, a la configuración de estados conscientes integrados, privados (porque solo pueden generarse al interior del sistema de conciencia) y de una alta informatividad. En otros términos, nos enfrentamos a procesos selectivos que implican una enorme reducción de la complejidad que comporta el entorno, descartando millones de estados conscientes posibles a los efectos de organizar una escena integrada de sentido. Dicha escena operará, entonces, no solo con (y a partir de) los perceptos sonoros del entorno (en el presente) sino que realizará un proceso de intensa interacción con los recuerdos categorizados resultantes de experiencias pasadas. Edelman y Tononi (2000) indicarán que, efectivamente, esta escena mental integrada supondrá una suerte de «presente recordado».^[5]

A los efectos de comprender mejor este orden específico, y así ahondar en las condiciones de base del fenómeno, la primera consideración que debemos realizar es respecto de los procesos neuronales que

subyacen a la experiencia consciente, y para ello recurriremos a algunos fundamentos de la Teoría de la Selección de Grupos Neuronales (Edelman, 1987).^[6]

Desde dicho marco conceptual, se comprende a la conciencia como un proceso en el que participa una enorme variedad de los llamados *qualia*, entendidos como «las discriminaciones implicadas por la actividad ampliamente distribuida y altamente dinámica del núcleo talamocortical. En dicha actividad el cerebro se habla en gran medida a sí mismo» (Edelman, 2006:37).

Esta definición es de especial importancia ya que da cuenta de un proceso no-lineal en el que la participación de un estímulo externo al sistema —como lo son los perceptos sensoriales sonoros— se entrama en la complejidad del sistema de conciencia a partir de una serie de operaciones neurofisiológicas que implican relaciones neuronales altamente distribuidas, a partir de bucles operatorios de reentrada que posibilitarán el pasaje de una conciencia categorial primaria a una conciencia de orden superior; esta última se caracteriza por la construcción de escenas mentales integradas sobre las que operará el efecto de *presente recordado*, fundamento sobre el que se desenvuelve la subjetividad y sobre el que se sostiene la integralidad del *yo* —identidad subjetiva— y de los conceptos de pasado y futuro, como elementos fundamentales para el desarrollo de un pensamiento discursivo narrativizado.

Pero, además, se pone en evidencia que la recursividad operatoria del sistema de conciencia despliega una enorme actividad neuronal en la que el sistema opera con *informaciones intrínsecas*, producto de la actividad neuronal dinámica y altamente distribuida entre diferentes áreas del sistema talamocortical:

[...] las señales extrínsecas llevan información no tanto por sí mismas como en virtud de la forma en que modulan las señales intrínsecas intercambiadas en un sistema neuronal que ya haya tenido experiencias previas. Dicho de otro modo, un estímulo no actúa tanto por adición de una gran cantidad de información extrínseca que necesita ser procesada como por amplificación de información intrínseca resultado de interacciones neuronales seleccionadas y estabilizadas por la memoria a raíz de encuentros previos con el entorno. (Edelman & Tononi, 2000:94)

Este proceso, que podemos caracterizar como no-lineal, implica que el cerebro, como sistema seleccional, va mucho más allá de la información recibida (los estímulos extrínsecos), poniendo en obra una multiplicidad de asociaciones que se entraman con la experiencialidad subjetiva, conduciendo a la deriva de la semiosis y, de ese modo, a la imprevisibilidad y la alta variabilidad de las inflexiones de sentido.

De esta manera, y por medio de la recursividad operatoria de la reentrada, la percepción consciente y la memoria se entraman en un mismo proceso que deviene en la construcción de una escena de sentido, la cual está modulada y matizada sensiblemente por los *qualia* (asociados a la experiencia) que emergen de la actividad talamocortical del *núcleo dinámico*^[7] activado en ese momento.

Inferimos, en este punto, que la configuración de cualquier estado mental está implicada necesariamente en el despliegue de la semiosis, en función del acoplamiento estructural entre la actividad neurofisiológica del núcleo dinámico y los sistemas semióticos que permiten asignar sentido a la actividad recursiva de la mente. De hecho, podemos pensar que los procesos neurofisiológicos de los que emerge la conciencia de orden superior, a partir de la actividad neuronal del núcleo dinámico y de sus múltiples procesos de reentrada, constituyen la base material sobre la que se despliegan los procesos de semiosis, y que su emergencia y constitución no son otra cosa que la manifestación cognitiva del orden de la terceridad. En esta dirección, resulta imposible liberarnos plenamente de estos estados de conciencia ya que, como sujetos, estamos atrapados al interior de la semiosis.

A partir de la emergencia de la conciencia de orden superior se hizo posible el desarrollo de una conciencia de la propia conciencia, y ese momento clave del desarrollo filogenético (y ontogenético también) constituye un punto sin retorno: quedamos inscriptos, irremediabilmente, en las tramas de la semiosis y en el orden de la terceridad,^[8] y operamos, necesariamente, al interior de sus tramas significantes y de sus complejas dinámicas de producción de sentido.^[9] Una vez inscriptos en las tramas de la semiosis no hay posibilidad de escapar de los procesos de producción de sentido.

La emergencia de los procesos de reentrada, a lo largo del desarrollo filogenético, fueron agudizando la capacidad que comporta la memoria en los procesos de significación sonora, como una memoria aumentada que, en la construcción de la escena significativa del *presente recordado* (una escena presente, pero matizada y atravesada por la experiencia personal pasada), no solo opera una serie de categorizaciones que se entranan con el recuerdo de su significación,^[10] sino que permite, por ejemplo, el desarrollo de la capacidad de sintaxis en el ordenamiento secuencial de los significantes sonoros, dando lugar a la experiencia narrativizada del fenómeno sonoro. Este significativo desarrollo cualitativo en el plano de la producción de sentido, que implica la emergencia de la conciencia de orden superior, conduce irremediabilmente a un aumento exponencial en la producción de los *qualia* que se integran en los esquemas de distinción, enriqueciendo sustancialmente la sensibilidad frente a los significantes sonoros y produciendo, por ende, mayores niveles de complejidad en las múltiples relaciones que se establecen, en un momento dado, en la actividad operada por el núcleo dinámico de la conciencia.

Se desprenden, de todo lo anterior, tres aspectos fundamentales en clave epistemológica a los efectos de la comprensión del fenómeno: por una parte, la consideración de los *qualia* como construcciones de carácter subjetivo que intervienen como mediadores en nuestra relación con el mundo, lo que nos lleva a la superación de cualquier realismo ingenuo acerca de una relación directa (por oposición a *no-mediada*) entre el sujeto y las manifestaciones materiales del entorno. Por otra parte, dado que la conciencia surgió como resultado de innovaciones evolutivas en la morfología del cerebro y del cuerpo (Edelman & Tononi, 2000) y que nuestras relaciones con el mundo tienen como invariante al cuerpo significativo de los actores sociales (Verón, 1987), la mente se encuentra necesariamente corporeizada, y todos los procesos de producción de sentido encuentran como vector determinante a la cognición enactiva que involucra a la corporeidad de los sujetos (en este sentido, no hay lugar para dualismos ni especulaciones de tipo metafísico, ya que no existen dominios completamente escindidos entre materia y mente).^[11]

Finalmente, la exploración de este nivel neurofisiológico, a través del que se configura la conciencia, nos permite comprender que los modos en que operan los procesos de producción de sentido no solo no son lineales sino que no responden necesariamente a ordenamientos proposicionales (como sí ocurre en el caso del lenguaje). Esto quiere decir que otros niveles de organización del sentido se configuran en complejas relaciones somáticas a partir de las que desplegamos nuestra percepción sonora e invertimos de sentido al mundo. De tal modo que la malla de reentrada del sistema talamocortical, en su interacción con las configuraciones sonoras del entorno, elabora complejas asociaciones que dan lugar a la integración de formaciones de sentido de naturaleza no lingüística (que luego podrán ser traducidas, al menos en parte, al sistema lingüístico), y que configuran mapas conceptuales integradores del sentido.

Insistimos, entonces, en que los procesos de significación sonora se inscriben, necesariamente, en estos órdenes estructurales de la producción del sentido, operando al interior de sistemas de conciencia que elaboran sus interpretantes a partir de la recursividad operatoria del sistema talamocortical, y en el contexto situado de un particular estado configuracional del núcleo dinámico como base neurofisiológica de los procesos semióticos.

4. DEL EVENTO SONORO Y SU CARÁCTER RELACIONAL

Habiendo ahondado en el acápite anterior en el nivel neurofisiológico de base a partir del que emerge la conciencia, y habiendo comprendido el carácter procesual que comporta esta última, se torna evidente que dicho nivel operatorio constituye el soporte de la actividad cognitiva desplegada en la semiosis sonora y que dicha operatoria tiene un carácter plenamente recursivo y relacional. Sin embargo, es posible señalar otras dimensiones del fenómeno en las que resulta ostensible el carácter relacional del evento sonoro, y en las que se establece una relación inexorable con el entorno en el que se despliega el fenómeno sonoro y, por ende, el contexto en el que el mismo emerge como tal.

Utilizamos intencionalmente aquí el término *evento sonoro* para enfatizar la modalidad de existencia sonora y audible del fenómeno sonoro, no como abstracción analítica conducente a la reificación del sonido, sino como configuración material que se despliega en un tiempo y espacio determinado. Y es justamente en ese discurrir que el evento sonoro establece relaciones con las características físico-espaciales del lugar y del medio en que se propaga, a la vez que conlleva la inscripción de las determinaciones tecnológicas que intervienen en su generación como evento emergente. Estas cualidades no solo son factibles de ser identificadas como marcas del proceso productivo que da lugar a la emergencia del evento sonoro, sino que, asimismo, son reveladoras de su naturaleza relacional. Dichos componentes operarán como modeladores de su configuración textual e implicarán matices perceptibles que devendrán en inflexiones de sentido, al integrarse en la experiencia de la escucha como proceso activo y dinámico:

Como fenómeno de la experiencia humana, el sonido nunca es realmente un objeto y siempre es un evento. Siempre podemos atenderlo como la manifestación audible de las relaciones e interacciones en la unidad espacio-temporal de la experiencia, en el aquí y ahora. Aquí está en juego una actitud de no objetivación, sensible a la ecología del proceso vivo y encarnado que es la percepción auditiva. De hecho, esto es algo que el cuerpo conoce bien, pero que hemos desaprendido: el sonido es difícil de objetivar (el sonido generado electrónicamente no es una excepción). Percibido en su despliegue en el tiempo a través del espacio tridimensional, el sonido se propaga alrededor y dentro del cuerpo que escucha, así como a través y dentro del cuerpo de la fuente de sonido. Al tener lugar (y eso lleva tiempo), también adquiere las connotaciones semánticas del lugar, como acontecimiento en y del entorno. Eso sucede antes de que los hábitos mentales bien implantados lo enmarquen en una lógica de separación y objetivación.^[12]

Los eventos sonoros tienen tanto un estado energético y vibratorio (energía que se transfiere a través de los cuerpos y a través de un medio —el medio es simplemente otro cuerpo—) como un estado informativo, con las huellas audibles de todas las interacciones (materiales y culturales) de las que nacen; recogen todos los signos de las mediaciones por las que pasan antes de llegar al oído. En el sonido, todo está conectado con todo lo demás y «todo interactúa con todo lo demás» (Truax 1984, xii). Cada superficie, cada obstáculo en el espacio afecta en mayor o menor medida al sonido que llega al tímpano. El cuerpo al que pertenece el oído, y el oído mismo, deja huellas en el sonido. Todas las mediaciones técnicas, todos los medios de canalizar el sonido, por muy transparentes que puedan presumirse, dejan sus huellas audibles: el oído puede detectar las mediaciones, se podría decir que el oído puede deconstruir los medios de audio. Las mediaciones tecnológicas tienen voz. No solo representan el sonido como tal. De hecho, no hay sonido como tal (Di Scipio 2014:12)^[13]

En la misma dirección Makis Solomos (2018) señala que el sonido, más que un objeto, es un evento, y enfatizando su dimensión temporal nos recuerda que ya Michel Chion (2000) sostenía que el sonido es principalmente evento porque se desarrolla en el tiempo. En este contexto vale destacar que la relación del sonido con el tiempo incide en los modos de concebir ese orden temporal en sí mismo: «El tiempo es consustancial al sonido, no hay sonido en el tiempo, sino una invención del tiempo que se produce durante el despliegue de un sonido» (Solomos, 2018:97).

Este orden de realidad emergente que se configura procesualmente en la conciencia remite a un complejo conjunto de vínculos relacionales con el evento sonoro en sí mismo, así como también con el entorno de nuestra conciencia. En esta dirección, habitamos el sonido y habitamos el mundo a través del sonido, configurando un ordenamiento espacio-temporal significativo que podemos denominar bajo la categoría de *espacio sonoro*: un espacio relacional emergente que, a través del despliegue de los eventos sonoros, en tanto acontecimientos, nos permite habitar y experimentar el mundo por medio de múltiples resonancias de sentido que generan al interior de nuestros sistemas de conciencia, a través del despliegue recursivo de la semiosis sonora.

El sonido, siendo consecuentes con lo anterior, se vuelve irreductible a la condición de objeto, en tanto opera de manera situada en una red de relaciones complejas en las que el sujeto de la escucha se inscribe, resonando él mismo en el espacio sonoro abierto por los eventos sonoros; se configuran así, en la interioridad subjetiva de los oyentes, complejos mundos sonoros en los que las inflexiones de sentido tienen lugar.

5. UNA APROXIMACIÓN SITUADA: LA CIRCULACIÓN DEL SENTIDO EN EL CAMPO DEL ARTE SONORO

Hemos señalado, al inicio del presente trabajo, que la noción de *circulación* sería entendida como la diferencia que opera —en los procesos de producción de sentido— entre las instancias de producción y de reconocimiento (Verón, 1987, 2004), desplegando una dinámica que genera un desfase constitutivo en el orden del sentido en función de la asimetría estructural que comportan los sistemas de conciencia. Como consecuencia de dicha asimetría, se producen efectos de sentido heterogéneos en la instancia de reconocimiento; instancia en la que necesariamente se generan nuevos interpretantes en el pasaje de un orden de sentido A a un estado de conciencia B: donde A implica una organización discursiva materializada,^[14] a través de una particular configuración de materias significantes, y B constituye un sistema de conciencia que activa un proceso de semiosis en reconocimiento.^[15]

En base a los fundamentos conceptuales que hemos desarrollado en los acápites anteriores, podemos ahora comprender mejor el modo en que la clausura operatoria de los sistemas de conciencia, y su autoreferencialidad, modulan la circulación del sentido. Por otra parte, nos permite comprender que en los procesos de significación sonora la escucha, como actividad cognitiva que se despliega a partir de la base neurofisiológica de la conciencia, da lugar a la producción de una enorme variabilidad en los trayectos de sentido operados en reconocimiento, en función de las gramáticas específicas desde las que cada oyente inviste de sentido a las materialidades sonoras. Se abre así juego a complejas dinámicas semióticas frente a los significantes de una obra sonora, desplegando la complejidad y la potencialidad de la circulación, en base a la experiencialidad y la cultura sonora de los oyentes.

Como corolario de este recorrido quisiéramos señalar algunas particularidades a ser consideradas para el estudio de la significación en el campo del arte sonoro, en atención a la gran heterogeneidad que comportan las prácticas que lo integran. En esta dirección, las disposiciones que demanda una instalación sonora, por ejemplo, de Christina Kubisch, no son las mismas que demandan trabajos sonoros inscriptos dentro del ámbito del *field recording* (como por ejemplo, obras sonoras de Francisco López o Toshiya Tsunoda); se juegan ordenamientos particulares tanto en el plano de las configuraciones discursivas como en los modos de enlace con la corporeidad de los oyentes, comportando diferencias sustanciales en el ámbito de la auralidad y, por ende, en el orden de la producción de sentido. Se despliega, por ejemplo, una participación de tipo inmersivo–interactiva en el primer caso y una relación espectral acústica orientada a la escucha reducida en el segundo caso (al menos esa parecería ser la pretensión estética deseable enunciada por el mismo López en relación con su propia producción). Asimismo, la pluralidad de materias significantes que se ponen en obra en el primer caso, donde el espacio, el movimiento y las configuraciones visuales construyen paquetes significantes complejos y multimodales, en los que se integra y tensiona la dimensión sonora, difieren sustancialmente de las propuestas sonoras del segundo caso, en las que se propone otro tipo de vínculo y posicionamiento frente al material sonoro y sus especificidades. La temporalidad, asimismo, opera también de modo radicalmente diferente en cada uno de los casos.

Por esta vía, podríamos referirnos de manera general a las especificidades que comportan las esculturas sonoras, los *sound walks*, los paisajes sonoros, los mapas sonoros, etc. También podríamos analizar en cada obra, en sí misma, sus cualidades y sus modalidades de funcionamiento discursivo. En cada uno de los casos estudiados se pondrá en evidencia una particular relación entre dispositivos y disposiciones, y se tensionará de manera singular la experiencia aural (atravesada por la cultura sonora de los espectadores) en el marco de las configuraciones de sentido materializadas en la organización de la obra, abriendo juego a la circulación no–lineal del sentido y a la activación de procesos de significación sonora en sus distintos niveles de funcionamiento.

En este sentido, cada obra sonora en sí misma invita a una experimentación aural singular y merece, en todo caso, un análisis específico acerca del modo en que, a partir de su configuración particular, se articulan y

despliegan diversos procesos de significación sonora. Cabría preguntarse, finalmente, y a los efectos de indagar en el plano de la significación sonora, ya no solo acerca del modo en que está organizado el material sonoro, o qué dispositivos se ponen en obra en cada caso, sino también, por ejemplo, ¿con qué planos de la experiencia se articulan los significantes sonoros en cada caso en particular? ¿Qué trayectorias de sentido se despliegan? ¿Cuál es el peso de la cultura aurál en los procesos de inflexión del sentido?

Por esta vía, desplazaríamos entonces nuestro foco a la instancia de reconocimiento, ahondando en los efectos de sentido que las obras sonoras producen, de manera relacional, cuando se entran en la complejidad subjetiva de los sistemas de conciencia.

6. CONSIDERACIONES FINALES

En el presente artículo hemos abordado diversas dimensiones que se inscriben en las complejas dinámicas de la significación sonora, partiendo de la base neurofisiológica que opera en el despliegue procesual de la conciencia, hasta modos de significación implicados a través de las resonancias de sentido que emergen a partir de las complejas relaciones que establecemos, de manera singular, con los eventos sonoros en tanto acontecimientos multidimensionales situados.

Consideramos que la superación de una concepción reduccionista del sonido (en su condición de objeto) posibilita entonces el desarrollo de una concepción relacional de lo sonoro que concibe a los eventos sonoros, de manera situada, como complejos entramados de relaciones multidimensionales, abriendo juego a nuevas maneras de pensar, problematizar y comprender la complejidad inherente a los procesos de escucha como también la variabilidad dinámica de la producción de sentido resultante de dichos procesos.

La escucha constituye, por lo tanto, una instancia activa y productiva en la que se despliega la semiosis; un proceso en el que emerge y se entrama el sentido producto de las resonancias que se activan en el flujo de la memoria sonora y la actividad recursiva de la mente. Asimismo, la escucha configura particularidades aurales a partir de la estrecha relación que establece con la situacionalidad y el emplazamiento efectivo (y afectivo) de los fenómenos sonoros, abriendo juego a los alcances de su dimensión ecológica. La escucha, de este modo, termina adquiriendo plenamente el estatuto de una *praxis*, en la que se configura el sentido y en la que emerge una temporalidad y un régimen aurál propio, siempre en tensión con el carácter relacional que comporta el evento sonoro en su discurrir dinámico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BUJÁN, Federico (2019). La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical. *Revista Chilena de Semiótica*, Nro. 12 (114–128).
- CHION, Michel (2000). *Le Son*. Paris: Nathan.
- DI SCIPIO, Agostino (2014). Sound object? Sound event! Ideologies of sound and the biopolitics of music. *Soundscape. Music and ecologies of sound*. Vol. 13, N° 1 (10–14).
- EDELMAN, Gerald (1987). *Neural Darwinism. The Theory of Neuronal Group Selection*. New York: Basic Books.
- EDELMAN, Gerald (2006). *Second nature. Brain science and human knowledge*. New Haven: Yale University Press.
- EDELMAN, Gerald & TONONI, Giulio (2000). *A universe of consciousness. How matter becomes imagination*. New York: Basic Books (Traducción castellana, 2002).
- GARCÍA, Rolando (2007). *Sistemas complejos. Concepto, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Buenos Aires: Gedisa.
- LUHMANN, Niklas (1998). *Sistemas Sociales: lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- LUHMANN, Niklas (2005). *El arte de la sociedad*. México: Herder y Universidad Iberoamericana.
- LUHMANN, Niklas (2007). *Introducción a la Teoría de Sistemas*. México: Universidad Iberoamericana.

- MATURANA, Humberto (2009). *La realidad: ¿objetiva o construida?* (Tomos 1 y 2). Barcelona: Anthropos.
- NANCY, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu.
- PEIRCE, Charles Sanders (1978). *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- RODRÍGUEZ, Darío & TORRES NAFARRATE, Javier (2003). Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana. *Sociologías*. Porto Alegre, año 9, N° 5 (106–140).
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2009). *El fin de la excepción humana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- 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 (95–109). Consultado en francés en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609v1/document>
- TRAVERSA, Oscar (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- TRUAX, Barry (2001). *Acoustic communication* (Second edition). Norwood: Ablex Publishing.
- VERÓN, Eliseo (1987). *La sémosis social. Fragments d'une théorie de la discursivité*. París: Presses Universitaires de Vincennes [ed. Cast.: *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*, Barcelona, Gedisa, 1989].
- VERÓN, Eliseo (2001). *Espacios mentales*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, Eliseo (2004). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.
- VERÓN, Eliseo (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

NOTAS

[1] En el contexto de la teoría luhmanniana, los *sistemas de conciencia* son sistemas autorreferenciales que reproducen conciencia mediante conciencia (entendiendo por conciencia no algo que existe sustancialmente sino un modo de operación específico de los sistemas psíquicos), y utilizan la conciencia solo en el contexto de sus propias operaciones (debido a la clausura operatoria de este tipo de sistemas).

[2] «El acoplamiento estructural consiste en una adaptación permanente entre sistemas diferentes, que mantienen su especificidad; no se puede reducir un sistema social a los sistemas psíquicos ni viceversa. Los pensamientos de un sistema psíquico no son comunicaciones sino eventos propios de la reproducción autopoietica de la psiquis que estimulan o irritan al sistema de comunicaciones. La comunicación, por su lado, tampoco ingresa al flujo de pensamientos del sistema psíquico de *Ego* y *Alter*. Su papel se limita a estimular, gatillar o irritar pensamientos en el sistema psíquico. Esto nos permite entender que una misma comunicación estimule pensamientos diferentes en distintos interlocutores. La comunicación no consiste en el traspaso de un determinado contenido de un emisor a un receptor, sino en la creación intersubjetiva de sentido, que delimita un sistema social». (Rodríguez, D.; Torres, J. 2003:131)

[3] «Como sistemas autopoieticos moleculares, los sistemas vivos existen en una dinámica continua de cambios estructurales generada internamente, que es modulada sólo por medio de los cambios estructurales que se desencadenan en ellos por sus interacciones en el medio en el cual existen como totalidades. En otras palabras, como sistemas autopoieticos moleculares, los sistemas vivos, y entre ellos nosotros, son sistemas estructuralmente determinados, y nada externo a ellos puede especificar o determinar qué cambios estructurales experimentan en una interacción; un agente externo, por lo tanto, puede solo provocar en un sistema vivo cambios estructurales determinados en su estructura. Esta condición de determinismo estructural significa para nosotros, seres humanos, que nada externo a nosotros puede determinar o especificar lo que pasa en nuestro interior, y que todo lo que sucede dentro de nosotros, sucede a cada instante determinado por nuestra dinámica estructural de ese instante, aun lo que llamamos experiencia estética». (Maturana, 2009:43, tomo 1)

[4] Los sistemas de conciencia presuponen una estructura neurológica y una funcionalidad neurofisiológica como base biológica que da lugar a la emergencia de operaciones de conciencia, las cuales se ligarán recursivamente a otras operaciones del mismo tipo, produciendo, así, la autopoiesis de la vida mental mediante la autorreferencialidad sistémica.

[5] «Los principales medios utilizados para construir esta escena son las interacciones de reentrada entre grupos de neuronas distribuidos por el sistema talamocortical» (Edelman & Tononi, 2000:56).

[6] La Teoría de la selección de grupos neuronales (TSGN) sostiene como núcleo conceptual: a) que la experiencia consciente está asociada a una actividad neuronal distribuida simultáneamente entre varios grupos de neuronas de distintas regiones del

cerebro, por lo que la actividad necesaria para la emergencia de la consciencia no puede ser reducida a un área cerebral sino que la actividad neuronal se encontrará ampliamente distribuida en el sistema talamocortical y sus regiones asociadas; b) que para sostener la experiencia consciente se requiere un elevado número de neuronas interaccionen rápida y recíprocamente por medio del proceso llamado reentrada; c) que la actividad de los grupos de neuronas que sostienen la experiencia consciente tienen que cambiar constantemente y mantenerse suficientemente diferenciadas entre sí.

[7]«[A la] agrupación de grupos neuronales que interactúan fuertemente entre sí y que posee fronteras funcionales bien delimitadas con el resto del cerebro a la escala de tiempo de fracciones de segundo la denominamos *núcleo dinámico*, con el fin de resaltar tanto su integración como su composición continuamente cambiante. Un núcleo dinámico es, por tanto, un proceso, no una cosa o un lugar, y se define en términos de interacciones neuronales, en lugar de definirse en función de una actividad, conectividad o localización neuronal específica. Aunque un núcleo dinámico tiene una extensión espacial, en general se encontrará espacialmente distribuido, además de cambiar constantemente su composición, y por tanto no puede localizarse en un lugar concreto del cerebro. Además, incluso si se identificara una agrupación funcional con estas propiedades, precedimos que solo estará asociada a la experiencia consciente si sus interacciones de reentrada se encuentran suficientemente diferenciadas, según indique su complejidad». (Edelman & Tononi, 2000:98)

[8]Para expresarlo de otro modo, y dentro del contexto teórico aquí referido, no podemos experimentar directamente la consciencia primaria sin la presencia de la consciencia de orden superior.

[9]«Un paso clave en la evolución de la consciencia de orden superior fue el desarrollo de una forma específica de conectividad de reentrada, en esta ocasión entre los sistemas cerebrales del lenguaje y las regiones conceptuales existentes en el cerebro. La emergencia de estas conexiones neuronales y la aparición del habla permitieron hacer referencia a los estados interiores y los objetos o eventos por medio de símbolos. La adquisición de un léxico creciente de estos símbolos por medio de interacciones sociales, al principio probablemente basado en los cuidados y las relaciones emotivas entre la madre y el niño, permitió la discriminación de un yo dentro de cada consciencia individual. Tras la aparición de la capacidad narrativa, que afectó a la memoria lingüística y conceptual, la consciencia de orden superior pudo promover el desarrollo de conceptos del pasado y el futuro relacionados con el yo y con los otros» (Edelman & Tononi, 2000:131)

[10]Debemos considerar, dentro de este plano, todo tipo de interpretantes, incluyendo las emociones y las complejas relaciones que se entran entre las categorizaciones conceptuales y los sistemas de creencias, las preferencias estéticas, los juicios de gusto, los deseos, las expectativas, etc. Y, yendo aún más lejos, podríamos considerar también las complejas relaciones que se establecen entre la experiencia consciente y los mecanismos del inconsciente.

[11]Los *qualia* que experimentamos se entran en la corporeidad y en la corporalidad, en la experiencialidad subjetiva y en la materialidad de las singularidades fenotípicas de nuestro cuerpo y de nuestro sistema nervioso (en tanto sistema selecciona, cada cerebro es único, y sus dinámicas en el nivel de las conexiones sinápticas presentan una enorme variabilidad). En otros términos, la consciencia es un proceso físico que se encuentra corporeizado, y esa corporeización es siempre singular.

[12]«As a phenomenon of human experience, sound is never really object and is always event. We can always attend to it as the audible manifestation of relations and interactions in the space–time unity of experience, in the here–and–now. A non–objectifying attitude is at work here, sensitive to the ecology of the living and embodied process that auditory perception is. This is in fact something the body knows well, but that we have unlearned: sound is difficult to objectify (electronically generated sound is no exception). Sensed in its unfolding in time across the tridimensional space, sound spreads around and within the listening body, as well as across and within the body of the sound source. As it takes place (and that takes time), it also takes on the semantic connotations of the place, as an event in and of the environment. That happens before well–implanted mental habits may frame it in a logics of separation and objectification». (Di Scipio, 2014:12)

[13]«Sound events have both an energetic, vibrational status —energy transferring across bodies and through a medium (the medium is just another body)— and an informational status, bearing the audible traces of all interactions (material and cultural) they are born of; they take up all signs of the mediations they go through before reaching the ear. In sound, everything is connected to every other thing and “everything interacts with everything else” (Truax 1984, xii). Every surface, every obstacle in the space affects to some smaller or larger extent the sound that arrives to the tympanum. The body to which the ear belongs, and the ear itself, leaves traces in sound. All technical mediations, all means of channelling sound, however transparent they can be presumed to be, leave their audible traces: the ear can detect the mediations—one could say, the ear can deconstruct the audio media. Technological mediations have a voice. They don’t just re–present sound as such. Indeed, there is no sound as such». (Di Scipio, 2014,12)

[14]«Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio *empírico* de la producción de sentido. Siempre partimos de “paquetes” de materias sensibles investidas de sentido que son *productos*; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido

identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera...) que son fragmentos de semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido». (Verón, 1987:126–127).

[15] «El esquema del desfase producción/reconocimiento presupone que en ambos polos de la circulación están operando lógicas cualitativamente distintas». (Verón, 2013: 294)

LAS CAMINATAS ECO-SONORAS. Una propuesta para promover la escucha reducida del medioambiente natural



ECO-SOUND WALKS. A proposal to promote reduced listening to the natural environment

Espinosa, Susana

Susana Espinosa *
susifespino@gmail.com
Universidad Nacional de Lanús, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 23, Esp., e0033, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 29 Mayo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649005/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0033>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El arte sonoro de la actualidad supera problemáticas epistémicas que devienen de la música acústica, así como de la electroacústica, la música ecológica y la audiovisual. La hibridez y transversalidad de los lenguajes artísticos integrados, así como la fusión entre ciencia, arte y tecnología, desafían al receptor a ampliar su escucha y sensibilizar su percepción hacia todos los sonidos, sean ellos musicales o del medioambiente natural, industrial o social.

Así es que surge la Ecología Acústica como nueva ciencia que estudia la relación de los seres vivos con su medioambiente sónico y se ocupa de la preservación y defensa de ello, por lo que postula un concepto de validez ecológica: el sonido del entorno es un bien que sirve al sujeto que lo recibe.

Para valorar y experimentar estas concepciones, desde el campo de la educación, diversos investigadores proponen la realización de Caminatas Eco-sonoras como un camino creativo y rico para educar al oído y contribuir a la construcción de un nuevo paisaje sonoro que supere la contaminación acústica que sufre la sociedad actual, especialmente en los ámbitos urbanos.

Se realizan en forma grupal con un guía orientador que organiza los tiempos pre-fijados para cada etapa de escucha silenciosa, luego se construyen espacios de reflexión de los sonidos escuchados para analizar sus tipomorfologías características y por último se proponen actividades de intervención sonora a través de la realización de «obras» musicales con los elementos encontrados en el medio ambiente natural.

Entre sus principales objetivos se destacan el concientizar acerca del ruido nocivo para la salud auditiva; el aprender a escuchar con atención y no solo a oír; el integrar todo tipo de sonido en cualquier producción musical; el abrazar la cultura del silencio y del habla a media voz como forma de convivencia sana entre los hombres.

Palabras clave: caminatas, sonoro, ecología.

Abstract: *Today's Sound Art overcomes epistemic problems arising from acoustic music, as well as electroacoustic, ecological and audiovisual music. The hybridity and transversality of integrated artistic languages, as well as the fusion between science, art and technology, challenge the receiver to broaden his listening and sensitize his perception towards all sounds, whether musical or from the natural, industrial or social environment.*

This is how Acoustic Ecology emerges as a new science that studies the relationship of living beings with their sonic environment, the soundscape, dealing and fighting for the preservation of it. Therefore,

it raises a clear concept of ecological validity: the sound of local environment is the tool that serves the subject who receives it.

In order to value and experience these conceptions from the Education field, several researchers propose the practice of Ecological Sound Walks as a creative way to enforce ear training; experts even agree on the contribution for the construction of a new soundscape that overcomes the noise pollution suffered by today's society, especially in urban areas.

Eco-Sound Walks are performed by groups of people guided by its Leader, who organizes pre-set times for every stage of silent listening. Spaces are built separately, carefully designed for the participant to connect with the sounds of nature. They are expected to analyze the typomorphological characteristics of each sound. Finally, sound intervention activities are proposed, encouraging the creation of pieces of «musical production» made with the elements found in the natural environment.

Among its main objectives, Eco-Sound Walks are performed to raise awareness about noise and how harmful it is to our hearing; learning to listen carefully and not just to listen; integrating all types of sounds into any music production; embracing the cult of silence and half-spoken speech as a form of healthy coexistence among human beings.

Keywords: *walk, sound, ecology.*

¿Qué es? –me dijo

¿Qué es qué? –le pregunté

Eso, el ruido ese

Es el silencio...

«Luvina», Juan Rulfo, 1986

¿SONAMOS CADA VEZ MÁS O ESCUCHAMOS CADA VEZ MENOS?

Luego de las dos Guerras Mundiales del siglo pasado, el mundo tuvo que reconstruir su rostro y entró frontalmente en una nueva era expresiva. Un quiebre coincidente con la mitad del siglo se había producido; de los escombros no solo había que reconstruir casas, generar trabajo o producir pan para comer, sino que también había que reaprender a escuchar después de los ruidos de metralla, cañones, bombas, aviones, llantos ahogados, gemidos, dolor; ruidos nocivos, ruidos malignos, ruidos significativos de destrucción; ruidos que traían la nada, el silencio de muerte, la decepción, la fragilidad de la vida. Otra Era Sónica se avecinaba y había que construir un nuevo paisaje sonoro para la vida después de la guerra.

NOTAS DE AUTOR

- * Doctora en Filosofía y Licenciada en Gestión Educativa, Universidad Nacional de Lanús (UNLa). Profesora Nacional de Música (Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo). Técnica en Ciencias de la Opinión Pública (Instituto Superior de Ciencias de la Opinión Pública). Creadora y Directora de las carreras de grado: Ciclo de Licenciatura en Enseñanza de las Artes Combinadas, Licenciatura en Audiovisión (UNLa). Directora del Festival «Sonoimágenes» (UNLa). Docente de Taller de Experimentación Audiovisual y Taller de Trabajo Final Integrador (UNLa), directora del Centro Interactivo de Ciencia y Tecnología –CICyT abremate–. Directora del Festival de Arte Electrónico «Escalatrónica» (UNLa). Autora de libros entre los cuales se destacan: «*Artes Irreverentes. Un análisis filosófico de las estéticas sonoras, visuales, tecnológicas y experimentales de los años 60. Su proyección a la actualidad*» (Edumla.); «*ARTE 11. Atelier de Realizaciones Técnico-Electroacústicas*» (Editorial Lugar); «*Ecología Acústica y Educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*». (GRAÓ, España. Premio EMBAT) Dicta conferencias y talleres en Argentina y en el exterior.

Paralelamente, la revolución industrial, la invasión del espacio planetario, los avances de la ciencia, la física y los medios masivos de comunicación, incorporaron realidades sonoras que, provenientes de las fábricas, los medios de locomoción, la televisión satelital, los amplificadores para la comunicación de masas, los *shows* musicales hiper-amplificados, llegaron a nuestras casas, se introdujeron en nuestra vida cotidiana y modificaron nuestros gustos y hábitos de escucha.

La escucha masiva anuló la audición consciente de ruidos molestos y se volvió una «escucha anestesiada», aniquilando así la sensibilidad auditiva. Estos, entre otros, no son rasgos casuales en materia de medioambiente. A veces, y en especial en los países no desarrollados, constituyen una forma de «dominio» cultural por parte de los países del primer mundo, una involución hacia la «sordera» que no escucha —¿y no ve?— otros rasgos opresivos como la miseria, la dependencia colonial o la explotación.

Frente a la incapacidad de absorber lo sonoro desconocido que comenzó a invadir nuestro *habitat*, construimos algo así como «anfetaminas sonoras» para calmar el dolor auditivo que causó una creciente contaminación sonora de los espacios comunes, en especial los urbanos, y aceptamos resignados el mal de la modernidad; «drogamos» a nuestros oídos y encontramos el paliativo engañoso: escuchar cada vez a mayor volumen, ayudados por los *Walkman* o los súper-aparatos de amplificación que crean un ámbito acústico artificial, separado del entorno natural. A partir de entonces dos espacios acústicos conviven hasta hoy: el natural y el artificial; ambos subsisten confrontados como oponentes, en guerra y hasta el momento sin miras de un encuentro saludable.

El oído antiguo en cambio, podía reconocer los diferentes silencios de sus regiones; existen aún en el mundo, culturas que conservan formas de vida naturales, con reservas sónicas de profunda envergadura y de significativa presencia que, descubriéndolas, valorizándolas, llevan sin interferencia a una forma de encuentro con la identidad personal, regional y nacional. Deberíamos por tanto, construir «Reservas Sónicas Naturales» recuperando y preservando los sonidos del entorno.

¿QUÉ ES LA ECOLOGÍA ACÚSTICA?

La Ecología Acústica es una ciencia que estudia la relación de los seres vivos con su medioambiente sónico y se ocupa de la preservación y defensa de ello, por lo que postula un concepto de validez ecológica: el sonido del entorno es un bien que sirve al sujeto que lo recibe.

Los sonidos del *habitat* tienen un ciclo de vida inmutable: nacen con un ataque, se prolongan durante un determinado tiempo y finalmente se extinguen. La Ecología Acústica es la ciencia que se ocupa de evidenciar sus fuentes, cuantificarlas, observar sus balances y proporciones.

Hoy la humanidad, a la luz de sus enfermedades, está comenzando a comprender el deterioro que sufre ya que el «progreso» —en la mayoría de sus campos de acción— llevó a la sociedad a un «des-progreso» en cuanto a su calidad de vida sonora. Los avances tecnológicos como la luz eléctrica, el aire acondicionado, las telecomunicaciones, el transporte aéreo, dominaron el avance en el siglo XX, pero perjudicaron la sensibilidad por los olores, el gusto, el tacto, la visión y la escucha del espacio natural. Pero como la naturaleza es sabia, ahora estamos buscando desesperadamente esas sensaciones perdidas, en los recuerdos, en las prácticas obsesivas de gimnasia bioenergética, en los paseos de *week-end*, en los tratamientos de salud bio-energética, en el descanso.

El oído histórico de nuestros recuerdos, puede recuperar los sonidos que ennoblecen la vida como el del diálogo a media voz, la risa templada, el canto del pájaro, el agua corriendo, la brisa. El oído histórico podría también defenderse de la contaminación creando paisajes sonoros saludables y evitando los ruidos inaudibles. Se trata, en definitiva, de recordar para identificar, caracterizar y reformar para recuperar los sonidos de pertenencia.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de «sonidos de pertenencia»? A todo lo sonoro que dé carácter, perfil, personalidad e identificación de algo como propio.

¿Suena igual una lluvia torrencial que se produce en la selva, o en el Central Park de Nueva York o en la planicie del campo? ¿Cuál es la diferencia sonora de un tucán o un papagayo si son dos aves de la misma familia? ¿Cuál es la diferencia sonora de un violín, un violoncello o un contrabajo, si son instrumentos musicales de la misma familia? Ciertamente no, y el oído entrenado puede aplicar «escucha reducida» para reconocer cada una de las características sonoras de estos acontecimientos.

Si bien el campo de la educación es el medio ideal para reflexionar y estudiar sobre estas «voces de pertenencia», consideramos valioso y hasta desafiante plantear el problema en todos los ámbitos del conocimiento posibles.

El presente análisis, conlleva también objetivos interdisciplinarios. Ya no alcanza con que el investigador en su laboratorio o el explorador interesado en la problemática, provean información, descubran causas, propongan planes de acción. Es necesario y fundamental lograr la inclusión y el compromiso de la familia, los legisladores, la escuela, las organizaciones no gubernamentales, los programas de turismo, los programas de salud, los comunicadores. Es necesario crear políticas educativas discutidas y aprobadas por todos ellos, a partir de las herramientas de acción que le compete a cada ámbito de los mencionados. Incluso, es necesario «poner de moda» el tema, y hasta convertirlo en camino para la expresión de diferentes campos artísticos y recreacionales.

En este espacio de reflexión, proponemos también considerar el valor del silencio, fuente inmanente del sonido y razón de ser del mismo. Cuando un sonido irrumpe el silencio, se produce algo así como cuando un trazo de color se instala en el blanco de la tela del pintor. El sonido es en tanto el silencio es; el trazo de color es en tanto se instala en la tela blanca del pintor.

En nuestro espacio sonoro cotidiano actual queda muy poco lugar para el silencio. Por eso resulta artificial. El micrófono, por ejemplo, aumenta y embellece nuestra voz, al punto que se torna una atractiva tentación y se vuelve imprescindible para cualquier conferenciante, así esté a pocos metros de su público. ¿Por qué? Simplemente porque el sonido pequeño, el natural, es despreciado por el gusto actual. Pareciera que lo único que interesa es el sonido jerarquizado por un aparato amplificador. Sin embargo, el vuelo de una paloma, la voz de un niño o el pisotear en la hierba, también son sonidos merecedores de nuestra audición atenta y valorativa.

A partir de esta «desfiguración» de los sonidos de nuestro entorno por la costumbre de escuchar solo aquello que sobresale por intensidad (volumen alto), el hombre contemporáneo —a diferencia del de la antigüedad— ha ido perdiendo sensibilidad auditiva, dado que su capacidad de audición no es solo fisiológica sino también psicológica y cultural.

Si no tenemos una intención de escuchar, no se escucha o se escucha menos. Por tanto, si la cultura donde el hombre se desarrolla no tiende hacia una escucha atenta, el rango de audibilidad se achica, se segmenta y se deforma. Solo a través del «darse cuenta» de los bienes que poseemos y de recuperar la capacidad de asombro para volver a sensibilizarnos ante un mundo natural, y para enaltecimiento de nuestra condición humana se puede alcanzar una convivencia pacífica entre los hombres y su medioambiente.

CONTAMINACIÓN ACÚSTICA

*El silencio es el espacio de la música:
Un espacio... inextenso...no hay
silencio....salvo en la mente
El silencio es una idea... la idea fija de la música...
La música no es una idea... es un movimiento... sonidos caminando sobre el silencio...
Octavio Paz, 1969*

El nivel sonoro de la audición a través de auriculares puede alcanzar los 115 decibeles siendo solo 80 el máximo nivel aconsejable para usar. Pero los daños acústicos dependen no solo de la intensidad, sino también

de la duración de la consumición, por lo que superar los 80 decibeles de audición por más de una hora seguida asegura la sordera parcial.

La exposición continua a ruidos o sonidos no deseados, provoca también distorsiones en los hábitos estético-sonoros. Esto es que si aceptamos con naturalidad que durante un día de calor el ruido del aire acondicionado nos acompañe por muchas horas, el paisaje sonoro se irá modificando imperceptiblemente, al punto que dejaremos de escucharlo de manera consciente.

La contaminación acústica constituye uno de los males del fin de siglo. Soportar el ruido constante de una gran ciudad, puede provocar irritabilidad, jaquecas y hasta problemas cardiovasculares, digestivos y neurológicos. Por eso, el paisaje sonoro de nuestros tiempos está en voz de alerta, hasta que se comprenda que los gobiernos instrumenten políticas concretas y bien planificadas para alcanzar la salud auditiva.

MÚSICA Y ECOLOGÍA

Lo planteado hasta aquí en el nivel socio-político tiene su correlato también en el arte. A mediados del siglo pasado, el arte sonoro comenzó a incorporar en su expresión los sonidos del mundo contemporáneo, resignificándolos en nuevos lenguajes y estéticas. Así, el artista convirtió los sonidos-ruido casuales y aleatorios de la vida cotidiana en sonidos causales integrados a sus discursos musicales.

Es así que por los años 40 del siglo pasado, John Cage inicia esta nueva estética sonora, desarrollando desde Estados Unidos una obra experimental como escritor, ecologista y músico. «Nueva música, nueva escucha» decía Cage. Sus músicas no van para ningún lado, no hay que tratar de entenderlas, solo hay que prestar atención a la actividad de los sonidos, los cuales pueden existir sin significado, igual que los silencios. Para esta estética todos los sonidos son válidos, sean convencionalmente musicales o no. Su música *está* relacionada con la filosofía budista a la cual se entregó en la mayor parte de su vida.

Quizás una de las obras paradigmáticas de la postura ecologista de este gran artista haya sido «4'33'», pieza de silencio animado solo por la gestualidad de un pianista que durante ese tiempo teatraliza la intención de tocar el piano, de sonar una música que no suena. Para el receptor cambia radicalmente el eje de la escucha de sonidos explícitos hacia sonidos implícitos y solo sugeridos por el gesto. Son sonidos que se «dibujan» en el espacio acústico ausente de la música esperada.

Posteriormente, en los años 70, el canadiense R. Murray Schafer realiza una gran obra educativa, musical y de investigación sobre la problemática de la contaminación acústica. La inicia con su equipo de investigación en la *Simon Fraser University* (Canadá) creando el *New Sound Project* para valorar la «*music of the environment*» (música del medioambiente).

Su principal preocupación estuvo centrada en la lucha contra la contaminación del medioambiente sonoro contemporáneo, tanto en los espacios artísticos como cuanto más en los espacios de la vida cotidiana y laboral. Revalorizó el silencio y, en especial, la «armonía» de los sonidos naturales para que la nueva orquesta sea el Universo, como solía decir.

Sus obras no tienen formato convencional y la gran mayoría de ellas se realizan en la naturaleza o en ámbitos de la vida cotidiana o laboral. Esto es, fuera de los teatros o salas de concierto. Sus discursos tienen un alto grado de aleatoriedad, dado que la intención consiste en dar espacio a lo producido por su impulso natural o fisiológico y su manifestación espontánea es integrada al discurso intencional que el creador desarrolla. Esto permite que el hombre del común se contacte con ellas de manera casual —se producen a modo de intervenciones sonoras o audiovisuales—.

También por los años 50 del siglo pasado, hizo su aporte el movimiento estético de la Música Concreta desarrollada por Pierre Schaeffer y su equipo en la Radio Televisión Francesa, que derivó posteriormente en la Música Electroacústica desarrollada por varios artistas de Europa y América.

¿En qué consistió esta «nueva música»? En el rompimiento del discurso musical tradicional solo construido por «sonidos bellos» surgidos de instrumentos musicales creados específicamente para que suenen como tales.

La expresión musical emotiva y armónica se dejó deslizar en la nada, adhiriendo al discurso no cronológico, al silencio como sonido no audible, en el desplazamiento de lo sensible hacia lo concreto. El sonido comenzó a ser «objeto» en sí mismo y no solo un encadenante de una melodía; el proceso melódico dio paso al suceso sonoro. Lo inesperado desplazó a lo previsible (condicionado por pertenencias culturales y ascendentes históricos), lo cual permitió re-capturar la capacidad de asombro del hombre común.

Dentro de esta nueva concepción estética, no solo la organización del discurso resultó un motivo de interés para su revisión; también se agrandó el dispositivo de fuentes sonoras válidas para hacer música. Ya no alcanzaron los instrumentos tradicionales porque la sociedad globalizada, problemática, multicultural y polifacética en la que estamos inmersos, requería de un arte también más global, interdisciplinario, libre de ataduras conceptuales y formas modélicas de expresión. Se hizo necesario ir por más y en conjunto con la revalorización de las filosofías orientales y las músicas étnicas, comenzó a aparecer un arte abierto que incluiría las fuentes sonoras de la vida cotidiana, de la tecnología, de la naturaleza, sin límites ni tipos de sonoridad. Fue como un volver a las fuentes, como un abrir de ojos y orejas, como permitirse el «todo vale» para expresarse estéticamente. «Desacralicemos el arte» dijeron muchos, y así fue.

LA ESCUCHA REDUCIDA

Tal como decimos en el párrafo anterior, este tipo de escucha comenzó a ser analizada cuando surgió la Música Concreta en base a las investigaciones de Pierre Schaeffer, Pierre Henry y Michel Chion en Francia.

Se generó allí la base de lo que luego serían estudios científicos sobre la acústica del sonido, denominados inicialmente como «Aculogía». Así entonces, la Escucha Reducida, consiste en invertir la doble curiosidad por las causas y el sentido (que trata al sonido como un intermediario respecto a otros objetos vistos a través de él) para atender solo al sonido propiamente dicho. Registra el evento en que el sonido es en sí mismo y no aquel al cual hace referencia.

La Escucha Reducida se distancia así de las formas ordinarias de escuchar. Por eso mismo, en este tipo de escucha no se alcanza la aprehensión completa del sonido de una sola vez; es necesario re-escuchar y para eso, mantener el sonido fijo en un soporte grabado para repetirlo sin ningún tipo de variación y así alcanzar el estadio de concentración necesario para poder analizar y comprender las mínimas características del sonido. Así grabado y posible de repetir la audición siempre igual, el sonido se convierte en un *Objeto Sonoro*, tal como lo describe Schaeffer.

Esta práctica implica una actitud nueva y poco natural. Altera las costumbres establecidas en la escucha cotidiana, basándose en dos concepciones centrales:

- a) la noción de *Reducción Fenomenológica* («*époque*») porque consiste en «... una forma de desnudar la percepción del sonido de todo lo que no es él, para escucharlo nada más que en su materia, su substancia, su dimensión sensible» (Chion, 1983: 36.)^[1]
- b) la noción de *Situación Acusmática* porque «... se dice de un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene» (Schaeffer, 1996:56) y por tanto impide toda relación con lo que es visible, tocable y medible (citado en Espinosa, S.: 98).

Según Schaeffer, el *Objeto Sonoro* se constituye como una unidad despojada de discurso, sin referencia aparente de valor relativo, sino absoluto. Se manifiesta idéntica en el tiempo y es susceptible de ser manipulada por medios electrónicos.

Michel Chion complementa y amplía el concepto diciendo «... El objeto sonoro es definido como el correlato de la Escucha Reducida: él no existe en sí sino a través de una intención constitutiva específica. Él es una unidad sonora percibida en su materia, su textura propia, sus cualidades y sus dimensiones perceptivas globales, que se reconocen como idénticas a través de diferentes escuchas; un conjunto organizado, que se puede asimilar a una “*Gestalt*” en el sentido de la psicología de la forma» (Chion, 1983:34).^[2]

¿PARA QUÉ SIRVE LA ESCUCHA REDUCIDA?

Esta es una pregunta que Chion se hace en sus investigaciones y que nosotros también nos hacemos. De sus respuestas, extraemos que la Escucha Reducida tiene la enorme ventaja de ampliar la audición común y de afinar el oído, a la vez que de captar el valor afectivo y emocional del sonido, por lo cual se lo puede comprender y valorar mejor.

Si a esta forma atencional para escuchar, le sumamos una situación Acusmática, nuestra atención se verá más estimulada. El silencio, la oscuridad ambiental, la concentración y la atención, son indiscutiblemente, elementos que contribuyen para alcanzar este estadio superior de audición. En la medida en que nos esforcemos por «olvidar» las causas y los efectos culturales que todo sonido trae incorporado, para concentrarnos en las características de su textura, su masa y su velocidad en el tiempo, estaremos entrando felizmente en el «cuerpo del sonido», en su interioridad, y podremos escucharlo y comprenderlo desde su «ser en sí», su acontecer fenoménico, tal como lo plantea la psicología de la percepción.

LAS CAMINATAS ECO-SONORAS

En base a lo desarrollado en los apartados anteriores, nos proponemos en este espacio sustentar algunas ideas sobre los recursos pedagógicos —como también metodológicos— que proveen las caminatas ecosonoras en la naturaleza, a fin de aportar desde la educación, herramientas para mejorar la calidad de vida auditiva de la sociedad actual.

Devinientes de las experiencias desarrolladas por el ya mencionado Murray Schafer, inicialmente en Canadá y luego en diversos ámbitos educativos del mundo, estas caminatas tienen como objetivo crear un espacio colectivo de escucha silenciosa en ámbitos naturales. Se realizan en forma grupal con un guía orientador que organiza los tiempos prefijados para cada estación de escucha.

En la primera etapa el grupo sale a campo, lo recorre en silencio y voluntariamente cada persona posa su atención en los sonidos que más le impacten y que describe en un escrito. Luego, al regreso del paseo y en un ámbito cerrado, el guía orientador realiza un coloquio con los participantes para analizar las características de forma, textura, masa, duración, etc. de los sonidos destacados por cada uno. Se finaliza el encuentro creando pequeñas improvisaciones vocales y/o instrumentales con los sonidos de estas características.

En la segunda etapa el grupo sale nuevamente a campo y se divide en pequeños subgrupos; cada uno de ellos elegirá un espacio fijo para «intervenir» la naturaleza con elementos mediadores y modos de acción corporales que provoquen nuevas sonoridades (por ejemplo, rozar o golpear la corteza de un árbol, pisar ramas secas en el piso, sacudir ramas de plantas, sonar vocalmente en diálogo con un pájaro que canta, chapotear en el agua, golpear una máquina de trabajo, etc.).

Así entonces —y por medio de la técnica de composición en tiempo real— el grupo construirá una suerte de «composición sonora efímera», integrando los sonidos intencionales provocados por sus intervenciones y en diálogo con los sonidos casuales—causales de la naturaleza que suenen en ese momento (el viento, las aves, las plantas, los ríos...).

Este tipo de prácticas, contribuyen no solo al mejoramiento de la escucha sino también a la valoración del trabajo en equipo, de la convivencia armónica entre personas, de la creación de un nuevo paisaje

sonoro, del silencio como bien de vida. En una sociedad saturada de ruido como la actual, los niños crecen «apurando» experiencias materiales y conocimientos individuales dejando de lado lo comunitario, lo solidario, lo colectivo. Como en la naturaleza en que el todo está constituido por lo diverso del cada uno.

Las imágenes presentadas a continuación pertenecen a encuentros de este tipo en San Carlos de Bariloche, Santa Fe y Costa Rica.



IMAGEN 1.
Caminata Eco-sonora Provincia de Santa Fe



IMÁGENES 2 Y 3.
Taller de Ecología Acústica. Provincia de Santa Fe



IMAGEN 4.
Caminata Eco-Sonora. Horquetas de Sarapiquí. Costa Rica



IMAGEN 5.

Encuentro Nacional de Ecología Acústica. ENEAC '94. San Carlos de Bariloche

Aparte de los movimientos internacionales mencionados hasta aquí, vale mencionar los emprendimientos desarrollados en Argentina por educadores, científicos y artistas. Entre ellos destacamos el Primer Encuentro Nacional de Ecología Acústica (ENEAC '94) realizado en San Carlos de Bariloche y organizado por la Fundación para la Educación Musical (FEM). Participaron a lo largo de una semana más de doscientos especialistas que presentaron conferencias, talleres, caminatas sonoras, espectáculos.

Al año siguiente se realizó en Santa Fe el Encuentro Regional de Ecología Acústica – (EREAC '95) organizado por la Universidad Nacional del Litoral en conjunto con la FEM. También a lo largo de varios días, compartieron experiencias, profesionales de la música y la educación.

En cuanto a publicaciones aparecieron libros, tratados, artículos en revistas y programas en las currículas educativas de todo el país, entre las cuales mencionamos el libro de quien suscribe «Ecología Acústica y Educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro» que recibió el Premio EMBAT de la Editorial Graó, de España, en 2015.

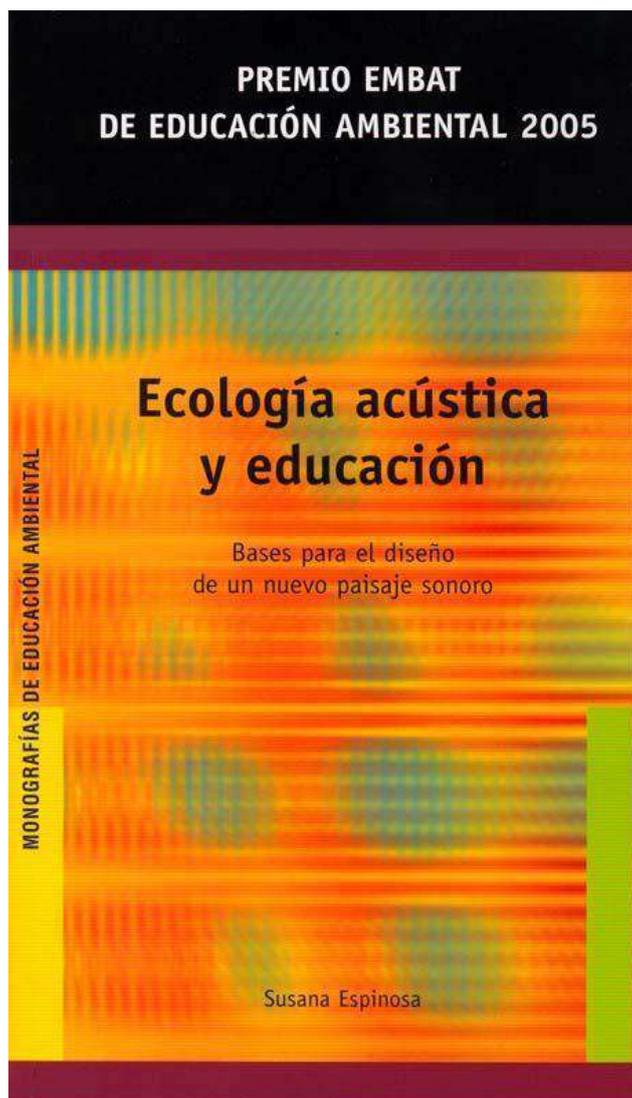


IMAGEN 6.
Libro Ecología Acústica y Educación de Susana Espinosa

CONCLUSIONES

Como cierre de este espacio de reflexión acerca de la Escucha Reducida para el diseño de un nuevo paisaje sonoro, proponemos las siguientes premisas:

- El mejoramiento de la calidad de vida incluye la custodia del entorno sonoro.
- El silencio es un bien comunicacional al que la comunidad tiene derecho.
- La sociedad del siglo XXI debería desarrollar y compartir un «sentido de alerta» como estrategia auto-defensiva de los excesos sonoros.
- La sociedad actual necesita darse cuenta de los efectos dañinos del ruido y generar programas de salud diseñados para tratar este mal.
- Las leyes de protección de la comunidad y el hábitat deberían, además de su promulgación, atender al control sostenido de su puesta en práctica.
- El aporte de la tecnología a las técnicas de escucha se basa en nuevas concepciones del sonido y brinda heurísticos que resultan herramientas operativas para el auditor.

- Analizar el estado de situación del medio–ambiente sonoro y trazar políticas para su mejoramiento, lo cual requiere estudios sistemáticos realizados por los diversos estamentos de la sociedad.
- Lo interno y lo externo se confunde e integra en la actitud ecológica: cuidarse a uno mismo implica mirar hacia la naturaleza y preservarla lo más pura posible; volverse hacia la naturaleza es quererse, cuidarse.
- El sonido ecológico es aquel que capta un oído limpio, con «capacidad de asombro» que descubra y redescubra sonidos, que amplíe su espectro de audibilidad.
- La actitud que valoriza el silencio, que desarrolla la estimulación sonora temprana, que previene la pérdida de audición, logra establecer una verdadera relación entre los seres vivos y su medioambiente sonoro.
- Luchemos por los sonidos del silencio..... shshshshsh.....

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGOYARD, Jean Francois (1999). *L'objet sonore ou l'environnement suspendu. Oüir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. París: Buchet/Chastel.
- CAGE, John (1961). *Silence*. Hannover: Wesleyan University Press.
- CHION, Michel (1983). *Guide des Objets Sonores*. París: Buchet Chastel.
- CHION, Michel (1993). *Le promeneur écoutant. Essais D'Acoulogie*. París: Editions Plume.
- DENNIS, Brian (1975). *Projects in sound*. Ondon: Universal Edition.
- ESPINOSA, Susana. (2006). *Ecología Acústica y Educación. Bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*. (Premio EMBAT). Barcelona: Editorial Graó.
- OLIVEROS, Pauline (2019). *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*. Buenos Aires: Dobra Robota editora.
- PAYNTER, John (1972). *Oir, aquí y ahora*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- RULFO, Juan (1986). *Luvina*. Instituto Nacional Indigenista.
- SCHAFER, R.Murray (1967). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- SCHAFER, R.Murray (1977). *The tuning of the World*. London: Universal Edition.
- SCHAFER, R.Murray (1979). *Le paysage sonore*. Francia: JCLattes (pour la traduction française).
- SCHAFER, R.Murray (1992). *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Pedagogías Musicales Abiertas.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil.
- SOSA, Juan Pablo y DÍAZ Santiago (eds.) (2013). *Hacer audibles...Devenires, Planos y Afeciones Sonoras entre Deleuze y la Música Contemporánea*. Argentina: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- TRENCH DE OLIVEIRA FONTERRADA, Marisa (2004). *Música e medio ambiente. Ecología Sonora*. Brasil: Irmãos Vitale Editores.
- VARIOS (1997). *Libro de conferencias ENEAC '94. Encuentro Nacional de Ecología Acústica / EREAC '95. Encuentro Regional de Ecología Acústica*. Buenos Aires: Arte/Vida Ediciones.

NOTAS

[1] Traducción de Susana Espinosa.

[2] Traducción de Susana Espinosa

Habitar el Humedal con/a través del sonido. Voces vivas y memoriales alrededor de Santa Fe



Inhabit the Wetland with/through sound. Living voices and memorials around Santa Fe

Barbanti, Roberto; Bourdiol, Aurélien; Celedón, Gustavo; Del Ghingaro, Ulysse; Reyna, Alejandro; Schaub, Stéphan; Solomos, Makis; Tercero, Jordi

Roberto Barbanti *

roberto.barbanti@univ-paris8.fr
Université Paris VIII, Francia

Aurélien Bourdiol **

aurelien.bourdiol@univ-paris8.fr
Université Paris VIII, Francia

Gustavo Celedón ***

gustavo.celedon@uv.cl
Universidad de Valparaíso, Chile

Ulysse Del Ghingaro ****

ulyssedgo@gmail.com
Université Paris VIII, Francia

Alejandro Reyna *****

areyna@ism.unl.edu.ar
Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Stéphan Schaub *****

schaub@nics.unicamp.br
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Makis Solomos *****

makis.solomos@univ-paris8.fr
Université Paris VIII, Francia

Jordi Tercero *****

tercero.jordi@gmail.com
Université Paris VIII, Francia

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 23, Esp., e0034, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 01 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649006/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0034>



Resumen: En noviembre de 2022, un grupo de musicólogos y músicos–investigadores se reunieron en la ciudad argentina de Santa Fe como parte del proyecto INNOVART «Los usos del sonido. Aproximaciones creativas, teóricas y tecnológicas al *field recording*», para trabajos de investigación a partir de grabaciones sonoras. La idea inicial, que era escuchar el río Paraná alrededor de Santa Fe – es decir, reflexionar sobre este ecosistema único a través de la escucha y de las tecnologías de grabación – se fue enriqueciendo gradualmente y finalmente la misión se desarrolló en tres sitios: las islas del Paraná medio, el barrio de La Boca en las afueras de Santa Fe y el penal de Coronda ubicado a lo largo del Paraná. Las islas del Paraná fueron estudiadas gracias a dos viajes en lancha y a invitaciones de habitantes. El barrio de La Boca fue visitado mientras se participaba de un proyecto de turismo comunitario organizado por vecinos. En cuanto a la cárcel de Coronda, el grupo llegó hasta allí con dos ex presos políticos de la dictadura de Videla como guías. Para cada sitio se realizaron grabaciones sonoras y entrevistas en relación a las experiencias sonoras de los habitantes. Para reflejar mejor este trabajo de investigación, el presente artículo incorpora una selección de grabaciones, extractos de entrevistas, imágenes y videos. El texto se estructura en una introducción teórica, seguida de una parte metodológica, luego cinco partes principales que relatan experiencias transmitidas según un enfoque específico sobre a la dimensión sonora: morfológico, cotidiano, de atención, cualitativo y político; la conclusión apunta a la necesidad de una escucha ecosófica y propone una reflexión sobre el acto de grabar.

Palabras clave: ecología y ecosofías sonoras, Paraná, humedal, escucha.

Abstract: *In November 2022, a group of musicologists and musician–researchers met in the Argentine city of Santa Fe as part of the INNOVART project «The uses of sound. Creative, theoretical and technological approaches to field recording», for field work based on sound recordings. The initial idea, which was to listen to the Paraná River around Santa Fe – that is, to report on this unique ecosystem through listening and listening technologies – was gradually enriched and finally the mission was developed in three sites: the islands of the Paraná middle, the Boca neighborhood on the outskirts of Santa Fe and the Coronda prison located along the Paraná. The Paraná islands were studied thanks*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

to two boat trips and invitations from the island's inhabitants. The Boca neighborhood was visited while participating in a community tourism project organized by neighbors. As for the Coronda prison, the group arrived there with two former political prisoners of the Videla dictatorship as guides. For each site, sound recordings and interviews were made on the topic of sound and listening. To better reflect this fieldwork, this article incorporates a selection of recordings, interview excerpts and images. The text is structured in a theoretical introduction, followed by a methodological part, then five main parts that relate field experiences according to a specific approach to the sound dimension: morphological, everyday, attention, qualitative and political; The conclusion points to the need for ecosophical listening and proposes a reflection on the act of recording.

Keywords: *ecology and sound ecosophies, Paraná, wetland, listening.*

NOTAS DE AUTOR

- * Roberto BARBANTI es Profesor Emérito del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de París 8. Tras estudiar filosofía en la Universidad de Florencia (Italia) y música electrónica y composición experimental en el Conservatorio Luigi Cherubini de la misma ciudad, obtuvo el Doctorado en «Arte y ciencias del arte» de la Universidad de París 1. Fue uno de los fundadores del centro PHAROS, Centro de estudios e investigaciones sobre filosofía, arte y ciencia (San Leo, Italia: 2000) y cofundador y codirector del revista Sonorités (Nimes: 2006–2017). Miembro del laboratorio de investigación AIAC, Artes de la Imagen y Arte Contemporáneo (TEAMeD/EA 4010/Université Paris 8), también es miembro del comité científico de la editorial Eterotopia France. Sus temas de investigación se refieren a la ecosofía, la ecología del sonido y el arte contemporáneo. Entre sus publicaciones: Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecosofia sonora (Giulianova, Galaad Edizioni, 2020), Les sonorités du monde. De l'écologie sonore à l'écosphie sonore (Dijon, Les Presses du réel, 2023) y en codirección con Lorrain Verner, Les limites du vivant. À la lisière de l'art, de la philosophie et des sciences de la nature (Paris, Éditions Dehors, 2016).
- ** Aurélien BOURDIOL es ingeniero de sistemas y técnicas audiovisuales y multimedia en el departamento de Música de la Universidad de París 8. Licenciado en Música e Informática Musical por la Universidad Gustave Eiffel, ha adquirido experiencia como director de escena paralelamente a sus estudios. Es ingeniero de sonido en diversas salas de conciertos, festivales, estudios de música y radio parisinos. También músico, compone y actúa regularmente en el escenario con el bajo, la guitarra o el piano en varios proyectos de jazz y rock, a veces experimentales. Hoy comparte su «experiencia y su pasión por la música y el sonido como parte de un curso dedicado a técnicas de estudio dentro del departamento de Música de París 8.
- *** Gustavo CELEDÓN Bórquez es Doctor en Filosofía por la Universidad de París 8. Es profesor titular e investigador de la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso. Miembro del Centro de Investigaciones Artísticas de la misma universidad y del Laboratorio de Estudios sobre las Lógicas Contemporáneas de la Filosofía de la Universidad de París 8. Sus líneas de investigación abarcan estudios sobre el sonido, la imagen y la ontología política. Ha publicado diversos libros, ensayos y artículos. Ha realizado también piezas audiovisuales y sonoras.
- **** Ulysse DEL GHINGARO tiene un diploma AgroParisTech especializado en Ingeniería de Espacios Verdes Urbanos, así como una maestría en Música e Informática Musical de la Universidad Gustave Eiffel. Con el deseo de combinar sus dos carreras académicas, en 2020, bajo un contrato doctoral en la *Ecole doctorale esthétique, sciences et technologies des Arts* (EDESTA) en la Universidad París 8, inició una tesis titulada «Propuestas para cruzar ecologías y música: tejiendo vínculos con lo vivo a través de la composición musical» bajo la dirección de Makis Solomos y dentro del equipo de *Créations et Interactions* (C.ET.I.). Esta tesis busca evaluar el interés de los conceptos ecológicos para la composición musical y el interés de la composición musical por integrar lo sensible con la ecología. Se trata en particular de enfoques artísticos como la grabación de campo, la sonificación, la composición basada en modelos ecológicos y la composición en entornos naturales.
- ***** Alejandro REYNA es un 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 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) 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.
- ***** Stéphan SCHAUB es un francés residente en Brasil desde 2010, Stéphan Schaub estudió percusión, composición musical y matemáticas en la Universidad de Arizona, en Estados Unidos, antes de realizar una maestría y un doctorado en musicología en la *École des hautes études en sciences sociales* (EHESS) y en la Universidad de París Sorbonne, en Francia. Su investigación inicial se centró en la implicación de los principios matemáticos en los procesos creativos de los compositores de la segunda mitad del siglo XX. Profundizando cada vez más en el alcance de su investigación, hoy se centra en cuestiones de metodología de la investigación y análisis musical aplicados a repertorios (escritos y/o grabados) de los más diversos tipos. Trabaja en la *Universidade Estadual de Campinas* (UNICAMP) como investigador en el «Núcleo Interdisciplinar de

Dedicado a Antoine Freychet

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es el fruto de una misión colectiva llevada a cabo en Argentina, dentro del marco del proyecto INNOVART «Los usos del sonido. Aproximaciones creativas, teóricas y tecnológicas al *field recording*».^[1] Ocho investigadores pertenecientes a la Universidad Nacional del Litoral (Argentina), la Universidad de París 8 (Francia), la UNICAMP (Campinas, Brasil) y la Universidad de Valparaíso (Chile), se reunieron para realizar grabaciones de campo, escuchas, entrevistas, diarios y lecturas, durante la primera quincena de noviembre de 2023, en sectores del río Paraná y en localidades aledañas.

Nuestro objetivo inicial fue acercarnos y reflexionar acerca de las prácticas de escucha y sonidos en lugares costeros cercanos a la ciudad de Santa Fe. En ese sentido, buscamos centrar nuestra atención en tres *medios sonoros*^[2] específicos de la región. Se trata de parte de las islas del Paraná Medio (la isla), como lugar rural; el barrio de La Boca, como zona residencial semi-rural; y la cárcel de Coronda, sitio histórico de la dictadura argentina, de violaciones a los derechos humanos y de encarcelamiento de militantes de izquierda. Estos lugares tienen un carácter emblemático y una importante singularidad histórica, sociocultural y política. Por un lado, la isla no alude a un lugar concreto, sino a todos los parajes rurales que se pueden encontrar en el humedal que rodea Santa Fe. Es una expresión común en la región, para evocar una gran variedad de lugares, pero que conservan características sensibles más o menos similares. Por otro lado, el barrio de La Boca y la cárcel de Coronda fueron construidos en la primera mitad del siglo XX durante el periodo de expansión de la ciudad de Santa Fe y siguen siendo aún representativos, aunque en diferentes formas, de su realidad actual. Situado en la periferia y relativamente marginal a la realidad urbana y económica de Santa Fe, el barrio de La Boca es en muchos sentidos indicativo de una fuerte y difícil relación coevolutiva con el Paraná y el *medio islero* (véase nota al pie número 2), así como con la ciudad de Santa Fe. Por otra parte, situada cerca de la ciudad y también del río Coronda (afluente del Paraná), la cárcel de Coronda es tristemente célebre por su papel durante la dictadura del general Jorge Rafael Videla. En una entrevista concedida al diario Rosario 12, el fiscal Suárez Faisal afirmó que, de todos los terribles regímenes impuestos en todas las cárceles, «el de Coronda fue el más abusivo de la dictadura argentina»,^[3] comparándolo con el campo de detención de Guantánamo.

Comunicação Sonora» (NICS/UNICAMP) y como profesor permanente en el Programa de Postgrado en Música (IA/UNICAMP), donde enseña análisis musical y metodología de la investigación musical.

***** Makis SOLOMOS nació en Atenas en 1962. Internado con su madre en el campo de concentración de la isla de Gyros durante el golpe de Estado de los coroneles (1967), pasó luego parte de su infancia en Francia, con su familia, como refugiados políticos. Regresó a Francia en 1980 para continuar sus estudios de música y musicología. En 1993 defendió su tesis doctoral sobre la música de Xenakis y el surgimiento del sonido. Fue elegido profesor de la Universidad de Montpellier 3 (1998) y luego profesor de la Universidad de París 8 (2010). Sus investigaciones se centran en: 1. Xenakis. Dejando un poco de lado la imagen del compositor como «músico-matemático», busca poner el énfasis en el compositor del sonido y del espacio, interesándose por las obras tempranas, por la relación teoría-práctica o por la interpretación. Para el centenario de Xenakis (2022), co organizó el coloquio Xenakis 22 y dirigió el catálogo de la exposición Xenakis Revolutions (Philharmonie de Paris). Su último libro, *Living (with) Xenakis* se publicará próximamente. 2. Creación musical. Estudió las obras y proyectos de diversos músicos y participó en el debate musicológico a través de investigaciones sobre Adorno, sobre la noción de espacio musical, sobre la relación técnico-tecnológica, sobre la globalización en la música... Su libro *De la música al sonido. La aparición del sonido en la música de los siglos XX-XXI* (2013, traducida al inglés en 2020, traducción al español en curso) proporcionó una síntesis de una cuestión importante. Su investigación actual se centra en la ecología de la música y el sonido. Acaba de publicar *Explorando las ecologías de la música y el sonido. El mundo vivo, lo mental y lo social en la música, el arte sonoro y los activismos actuales* (2023, publicación francesa de próxima publicación) que aborda el tema. Su último proyecto se centra en la música, el arte y el decrecimiento.

***** Jordi TERCERO, doctorando en etnomusicología bajo la supervisión de Makis Solomos, en el laboratorio de investigación MUSIDANSE de la Universidad de París 8, y de Jean-Michel Beaudet en el laboratorio de investigación CREM-LESC, de la Universidad de París-Nanterre. Su tesis se titula *Músicas y danzas de los Garinagu de Guatemala: ambientes sonoros, circulaciones e historia*. Los objetivos principales del trabajo consisten en realizar una etnografía sobre cómo, a través de sus prácticas musicales y coreográficas, los garífunas del pueblo de Livingston (Guatemala), tejen vínculos singulares con la globalización; realizar un estudio sobre los ambientes sonoros locales, y un estudio preliminar sobre la historia de las músicas y danzas garífunas. Como joven investigador guatemalteco mestizo, se interesa en los planteamientos de la restitución antropológica y en los de la ética y relaciones coloniales de poder entre el mundo académico y sus objetos de estudio.



IMÁGENES 1 Y 2.

Arriba, mapa de la región, con lugares explorados indicados.

Abajo, mapa de Argentina con Santa Fe, ciudad, indicada.

Generado a partir de google maps.

Nuestra hipótesis de trabajo se refería a una presunta singularidad sonora de estos lugares–medios, una singularidad que necesitaba ser escuchada. Así pues, basamos nuestra metodología de investigación principalmente en la escucha: escucha de los entornos, pero también escucha de las voces de los habitantes y protagonistas de estos lugares y de sus testimonios.

Dada la complejidad y diversidad de los temas abordados, y el tiempo relativamente limitado que pudimos pasar *in situ*, nuestra propuesta tiene un carácter fundamentalmente exploratorio. Combina relatos de experiencias protagonizadas por diferentes personas (locales y visitantes con herramientas teóricas extraídas del análisis musical, los estudios sonoros, la ecología y la antropología). El lector podrá encontrar una primera aproximación, que tiene el mérito de plantear cuestiones que aún no se han abordado en estos lugares específicos.

El texto presenta cinco partes correspondientes a las investigaciones desarrolladas entre el 1 y el 9 de noviembre de 2022 (organizadas por orden cronológico, así como una introducción teórica y una conclusión. La introducción, titulada «Escuchas costeras», presenta el proyecto tal y como se formuló de antemano, proporcionando el marco general de las misiones. En la sección titulada «Devenir camalote: una escucha morfológica», se reflexiona sobre el viaje en lancha por el Paraná, buscando pensar las relaciones con el sonido en la isla, mediante un enfoque de escucha basado en la búsqueda del sonido «por sí mismo», poniendo entre paréntesis información ajena al material sonoro. En «Encuentro con Ceferino y Avelina: sonidos y dinámicas de la vida en la isla», el texto examina vínculos entre sonido y memoria, a partir de conversaciones con Ceferino Alcántara y Avelina Amati, habitantes de la isla. «Parar la oreja como el

caballo”: visita en casa de Juan José y Emilia Villaggi» se centra en la experiencia sonora de Juan José y Emilia, padre e hija que trabajan con animales en la isla. «Turismo comunitario en el barrio La Boca, Santa Fe: una escucha Hi-Fi» analiza cómo piensan los vecinos del barrio La Boca su relación con el sonido, en el marco de una visita de turismo comunitario. Por último, «El periscopio: una escucha política» aborda la escucha en la cárcel de Coronda. Las distintas partes del texto fueron escritas por los participantes en el proyecto (por orden de las partes: Alejandro Reyna, Ulysse Del Ghingaro, Alejandro Reyna y Stéphan Schaub, Jordi Tercero, Roberto Barbanti y Makis Solomos). Gustavo Celedón, autor de la conclusión, corrigió el ensamble del escrito.

Durante las idas y venidas del proceso de redacción colectiva, dado el lugar que le otorgamos en el texto, resultó necesario detenerse en aclaraciones sobre la noción de humedal. En primer lugar, más allá de las elecciones estéticas y poéticas que hicimos, decidimos utilizar el concepto para destacar el peso ecológico, mental y social que adquiere localmente. Según la Convención de Ramsar (Convención sobre los Humedales, 1971), los humedales se definen como «las extensiones de marismas, pantanos, turberas o superficies cubiertas de agua, sean éstas de régimen natural o artificial, permanentes o temporales, estancadas o corrientes, dulces, salobres o saladas, incluidas las extensiones de agua marina cuya profundidad en marea baja no exceda los seis metros» (Ramsar). En otras palabras, los humedales abarcan una diversidad muy amplia de ecosistemas (bahías, lagunas, estuarios, etc.) pero que, con características únicas para cada tipo de humedal, son considerados como unidades ecológicas en sí mismas y no como ecotonos entre el mundo de las aguas profundas y el mundo terrestre (Abarca, 2001). La provincia de Santa Fe y la mayoría de los lugares tratados en este artículo, con excepción de la localidad de Coronda, responden a la definición en términos de fenómeno hidrogeológico. En los casos más inciertos o «alejados» en relación a la definición aquí dada (como la ciudad de Santa Fe y el barrio de La Boca), encontramos que estos lugares sin embargo tejen relaciones sociales y políticas con el humedal.

En definitiva, debido a nuestro enfoque ecológico inspirado en el pensamiento guattariano, nos parece importante –si no indispensable– incluir en la noción de humedal todas las actividades humanas que allí se desarrollan, las formas en que las personas habitan la zona e interactúan con los mundos no humanos y, también, los discursos y los pensamientos que se desarrollan según las diferentes representaciones colectivas e individuales del humedal. Como quedará claro cuando expliquemos nuestras elecciones metodológicas (ver 2.3. Metodología), nuestro enfoque se centra en las prácticas sonoras y de escucha que tienen lugar en la región que pudimos investigar. Entender los humedales más allá de sus características estrictamente físicas y biológicas, con el fin de dilucidar los «sistemas socio-ecológicos» (Nieto y Restrepo, 2014), nos permitirá poner en valor las voces, los sonidos y las prácticas de escucha del humedal alrededor de Santa Fe y la forma en que está habitado con/a través del sonido. Nuestra voluntad de utilizar el doble término *con/a través de* indica aquí la relación constitutiva del sonido y la escucha de los humanos con sus entornos y de los entornos con sus humanos. En otras palabras, creemos que las relaciones sonoras entre el humedal y sus habitantes tienen un papel activo, un vínculo constitutivo, en la forma en que los habitantes y el humedal se moldean constantemente para existir como socio-ecosistema.



IMAGEN 3.

Foto del graffiti «SOMOS HUMEDAL», en la ciudad de Santa Fe.

Crédito: JT.

En lo que respecta a las grabaciones sonoras, las mismas han sido realizadas por los participantes y mejoradas por Aurelien Bourdiol, utilizando las siguientes grabadoras: Zoom H6, Zoom H2n, Zoom H3VR, Roland R44 y el micrófono estéreo Oktava MK-012. Se trata de grabaciones nómadas en exteriores. El patrón de captación de 360 grados del H3VR permitía captar todo lo que ocurría a tu alrededor, sin necesidad de «apuntar» a un evento sonoro concreto. Por otro lado, el R44 equipado con un par de micrófonos Oktava nos permitió maximizar la calidad de la grabación en una configuración más «sedentaria».

1. ESCUCHAS COSTERAS: PROYECTO INICIAL[4]

1.1. Antecedentes

Varios trabajos merecen ser mencionados si buscamos construir una síntesis crítica de lo que se ha escrito en relación con nuestros temas de investigación. Empezaremos citando textos que reflexionan sobre el sonido y la escucha como vectores de producción de conocimiento. Luego, abordaremos investigaciones que se ocupan específicamente de nuestros objetos de estudio.

Sobre el tema de la escucha, el sonido y sus alcances epistemológicos, diversos autores de diferentes disciplinas vienen trabajando y aportando ideas desde hace tiempo. Así, «El sonido como producción de conocimiento y la escucha como percepción reflexiva se han constituido en los últimos años en materia de reflexión para numerosxs investigadorxs y autorxs provenientes de diversas disciplinas como la acústica, la antropología, la sociología, el arte sonoro, la filosofía y la pedagogía musical entre otras y que han confluído en el giro sonoro dentro de los estudios socioculturales» (V. Polti, 2022). Estos enfoques parten de la premisa de que el acto de escuchar, además de estar condicionado por factores fisiológicos, también lo está por factores culturales. En otras palabras, una aproximación sonora a los lugares permite también profundizar acerca de las relaciones entre la población local y su medio, su geografía, su historia y con ellos mismos. Se trata entonces de

crear un punto de partida teórico que sitúa nuestra propuesta y brinda sentido a nuestra voluntad de pensar el sonido y las prácticas sonoras en la costa santafesina.

En cuanto a los escritos sobre las áreas geográficas estudiadas, existe un antecedente directo: «Construcción y representación de la identidad de Alto Verde y La Boca. Trabajo conjunto entre la Red Interinstitucional y Social de Alto Verde y la Universidad Nacional del Litoral» (V. Heinrich, P. Mines, B. Reinheimer, H. Cabrera, 2019). Se trata de un trabajo colectivo en el que distintos actores sociales y académicos^[5] reflexionaron sobre los procesos de construcción identitaria en el barrio La Boca y, a partir de ello, realizaron actividades de turismo comunitario. En relación a nuestros objetivos, en primer lugar, este texto aporta información sobre el contexto histórico del barrio. Nos brinda información sobre su establecimiento, a partir del dragado que permitió a Santa Fe construir un puerto con acceso al río Paraná, en 1904 (*Idem.* pag. 72). El barrio de La Boca surgió a partir de la arena extraída durante la creación del canal. Esto explica su originalidad: parte co-constituyente del puerto de la ciudad y un «efecto inesperado» de su construcción; el barrio se posiciona en paralelo a un río recto creado por este dragado, cuya corriente fluye en «sentido contrario» (sobre este tema, véase «6. El turismo comunitario en el barrio La Boca, Santa Fe», en la sección 6.1.). Estos son elementos analizados en el texto, que examina el desarrollo de la vida en La Boca, a medio camino entre una dinámica de vida en la isla y otra en la ciudad. Además, el artículo reflexiona sobre cuestiones de identidad en el barrio, lo cual es también importante para nuestros objetivos. La información obtenida en su trabajo de campo ha dado lugar al proyecto de turismo comunitario *Paisaje de islas: patrimonio y turismo como estrategia de desarrollo solidario*,^[6] en el que residentes e investigadores han desarrollado narrativas que pretenden poner en valor el patrimonio del barrio y presentarlo a los visitantes en el marco de visitas guiadas. En cierto modo, nuestros objetivos son una prolongación de este proyecto: reflexionar sobre el lugar que ocupan la escucha y las prácticas sonoras en dichas narrativas y construcciones de identidad.

Otro trabajo digno de mención porque reflexiona sobre experiencias de vida en la región de las Islas del Paraná Medio, en función de las inundaciones, es «Vivir (después de) la inundación en “la Isla”. Las experiencias de “su” paisaje de los habitantes de la Zona Núcleo Forestal» (C. Pizarro, D. Ortiz, 2019). Se trata de un escrito importante para nuestros propósitos porque, si bien no se centra en el estudio de zonas cercanas a Santa Fe, en él los autores analizan experiencias similares a las que enfrentan los habitantes de nuestra localidad de estudio: a saber, los desafíos derivados de las inundaciones. El uso de la noción de paisaje colocada en el texto en diálogo con el campo hace surgir reflexiones que captan la especificidad que implica vivir en el delta y cómo los habitantes conforman y son conformados por este paisaje. Escriben:

[...] la «identidad isleña» ha sido constituida históricamente en un profundo entrelazamiento de los habitantes locales con la materialidad de «su» paisaje. Esta relación se encuentra mediada por las tecnologías de «manejo de agua» implementadas por los lugareños. Hemos planteado también que esta relación es mutua, puesto que no solo los isleños han «creado» y «crean» el Delta, sino que éste, a su vez, se hace parte constitutiva de sus identidades «creando» de manera simultánea a «los isleños». Esto nos permite resaltar la capacidad de agencia de «la isla» y sus «mareas». [En ese sentido,] hemos visto que si bien el paisaje desborda las individualidades constituyéndose como parte de la identidad de todos los isleños, no lo hace de forma homogénea. Esto se debe, entre otros factores, a que las capacidades individuales para sobrellevar las inundaciones extraordinarias de «la isla» varían según los recursos de cada isleño, lo que modifica la forma en que estas experiencias son vividas e internalizadas en sus trayectorias personales (*ibid.*: 181–182).

En el caso del barrio de La Boca, los trabajos mencionados nos permiten observar los procesos de construcción de las formas de vida en el barrio, sentando bases sólidas para nuestras preguntas. Del mismo modo, el estudio de la relación entre la inundación y las formas de vida en el delta nos permite comprender cómo el agua y las tecnologías hídricas desarrolladas por los lugareños están en el centro de lo que llamamos «ser isleño», que aporta herramientas para interpretar su forma de vivir y habitar. A partir de estos escritos, proponemos poner en diálogo los conceptos que establecen la importancia epistemológica en la investigación

sobre la escucha y el sonido con el trabajo sobre los modos de vida del barrio de La Boca y la región de las islas del Paraná Medio.

Por último, en cuanto a los antecedentes que abordan el sonido en el contexto de los centros clandestinos de detención durante la dictadura en Argentina, podemos mencionar, entre otros, el libro de Abel Gilbert (2021) *Satisfacción en la ESMA. Música y sonido durante la dictadura* (1976–1983), y el artículo de Victoria Polti (2022) «Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico–militar en Argentina: el caso del Atlético».

1.2. Objetivos y marco teórico

A partir de dichas intersecciones, nos planteamos como objetivos: a) reconocer y reflexionar sobre los entornos sonoros y sus escuchas en el barrio de La Boca, la zona de Islas del Paraná Medio y la cárcel de Coronda; b) pensar la relación que residentes y visitantes tejen con estos lugares a partir de estas prácticas sonoras y de escucha; c) presentar producciones que den cuenta de estas prácticas sonoras y de escucha, ya sea en formatos artísticos, documentales, teóricos o híbridos.^[7]

Las preguntas de investigación que guiaron el estudio fueron ¿Qué escucha practican los residentes de la isla y del barrio de La Boca? ¿Cómo se ve afectada la escucha de los investigadores que participan en el proyecto por las visitas a los lugares guiadas por los residentes? ¿Qué impacto tienen estas formas de escucha en las dinámicas de vida de la isla? ¿Qué sonidos o elementos del medio sonoro reconocen los propios habitantes como constitutivos de la vida isleña? Respecto a la cárcel de Coronda, nuevos interrogantes surgieron. Por nombrar sólo dos: ¿cómo nos comunicamos en un lugar donde la comunicación sonora está prohibida? ¿Cómo puede el sonido convertirse en una herramienta de resistencia?

Las nociones de ecosofía (F. Guattari, 1989) y de ecología sonora (R. Barbanti, 2023; M. Solomos, 2023) proporcionan un marco a nuestra reflexión y le dan apoyo teórico. La propuesta de Guattari, en su convergencia de una ecología ambiental, una ecología social y una ecología mental, cuestiona la reducción de la concepción de la ecología como pura conservación y nos permite volver a poner en el centro la cuestión del habitar. En ese sentido, se propone pensar en términos de vínculos: con el lugar, con los demás y con nosotros mismos. En nuestro caso, reflexionar en términos ecosóficos la vida en el humedal santafesino significa centrarnos en sus vínculos y las implicaciones que estos vínculos tienen para las formas en que habitamos el lugar. De forma complementaria, la noción de ecología del sonido prioriza la escucha dentro de estas cuestiones. Hablar de ecología del sonido, en lugar de ecología acústica, posibilita situarnos, como mencionamos anteriormente, en términos de *medio*. Es decir, haciendo hincapié en la inseparabilidad entre un lugar y un oyente:

Esta toma de conciencia consiste, por tanto, en una crítica del sonido como objeto fijo y reificado. El sonido no es un objeto, es un acontecimiento, emerge, como señala Agostino Di Scipio. Se reproduce o no, se despliega en una red de relaciones. Tanto si su contexto es la música como la vida cotidiana, aparece en una complejidad, una complexión: podemos hablar de espacio–sonido y de sonido–escuchado para subrayar la relación inseparable con el lugar y la escucha [...]. De hecho, la expresión más interesante quizá sería «medio sonoro»: no hay sonidos, sino medios sonoros (M. Solomos, 2018: 7).

1.3. Metodología

Nuestro punto de partida fue una perspectiva metodológica general, la «etnografía atmosférica» (J.P. Thibaud, 2021):

Abordar [cualquier lugar] en términos de ambiente implica estudiar los contextos sensoriales del espacio habitado y cómo se experimenta, se practica y se percibe en el día a día. En una primera aproximación, un ambiente puede definirse como un espacio–tiempo experimentado en términos sensoriales (Thibaud 2011: 203–215). Siempre está situado (aunque los

contornos sean borrosos), activa todas las modalidades de percepción (sonido, luz, olor, calor, etc.) y procede entrelazando las propiedades materiales de un entorno, las prácticas sociales, los recuerdos y las historias de los habitantes, y los tonos afectivos que colorean una situación.

Esta noción de «ambiente» es relevante para nuestros objetivos, ya que también buscamos reflexionar sobre la forma en que las propiedades materiales del lugar (con énfasis en el sonido) se entrelazan con las prácticas, memorias, narrativas y afectos que conforman la vida cotidiana en la isla, en el barrio de La Boca y en la prisión de Coronda. En el estudio de caso de Thibaud, un grupo de investigadores franceses caminó durante cinco días por el Condomínio Barão de Mauá,^[8] viviendo y compartiendo con los habitantes, intentando reflexionar sobre las cualidades «ubicuas, habituales y discretas» (*ibid.*: 673) que conforman los ambientes del lugar. Thibaut escribe:

Nuestro enfoque de investigación está diseñado para hacernos lo más receptivos posible a todo lo que encontramos sobre el terreno. En lugar de partir de hipótesis a priori o de puntos de referencia metodológicos preconcebidos, nuestro objetivo es desarrollar una postura de apertura a nuestro entorno y adoptar una actitud de «desentendimiento» o «dejarse llevar», lo más cercana posible a una escucha flotante y una atención desenfocada. Es lo que llamamos etnografía atmosférica, porque se trata de experimentar una forma de prestar atención a lo omnipresente. Para ello, llevamos a cabo una forma de investigación inmersa, plural, colectiva y evolutiva (*ibid.*: 673).

Durante nuestras estadias de investigación, hemos intentado captar los ambientes sonoros de distintos lugares grabando durante nuestros viajes en lancha («Devenir camalote» y «Encuentro con Ceferino y Avelina...»), a pie y durante toda una noche («Parar la oreja como el caballo...»), en el marco del «turismo comunitario» y en la cárcel de Coronda. Estos ambientes sonoros incluyen no sólo medios sonoros naturales, sino también humanos, con los que a menudo mantuvimos entrevistas, a veces espontáneas, a veces semiestructuradas (haciendo preguntas como: ¿Qué escuchás cada día en la isla? ¿Qué sonidos reconocés como típicos del lugar? ¿Qué impacto tienen estos sonidos en la vida cotidiana? ¿Qué sonidos recordás del lugar cuando no estás ahí? ¿Qué sonidos te traen recuerdos de otros momentos en el lugar? ¿Qué música asocias con el lugar? ¿Qué música se escucha en el lugar? ¿Cómo se escucha esta música?) A continuación, se celebraron reuniones de grupo entre los autores de este artículo para debatir lo que se había escuchado, grabado y anotado. En función de las ideas, cada participante decidió entonces utilizar los materiales en producciones artísticas, teóricas o documentales, o en formas híbridas entre estas expresiones. Además, dado que el grupo disponía de poco tiempo para desplazarse y que algunos participantes no pudieron asistir a todas las reuniones, los distintos miembros del proyecto tuvieron acceso a grabaciones anteriores realizadas por Alejandro Reyna.

2. «DEVENIR CAMALOTE»: UNA ESCUCHA MORFOLÓGICA

2.1. Paisajes sonoros y escucha morfológica

En esta sección, contamos la historia de un viaje en lancha por el río Paraná guiado por José Piccioni y acompañado por Ulysse Del Ghingaro, Makis Solomos, Aurélien Bourdiol y el compositor argentino Damián Rodríguez Kees. Pichu (como José Piccioni prefiere que le llamen), percussionista profesional, conoce el Paraná, donde navega tres o cuatro veces por semana en su propia lancha. Suele pescar y cocinar asados ahí. El objetivo de la excursión es familiarizarnos con el entorno del Paraná y sus paisajes sonoros, escuchando y grabando. Por desgracia, no pudimos hablar con Pichu sobre su relación con los sonidos de Paraná, ya que nuestro equipo no hablaba español con fluidez. Aquí presentamos una selección de los lugares que visitamos, con una descripción morfológica de su paisaje sonoro y grabaciones para que el lector pueda escucharlas. Esta selección busca transcribir parte de la gran diversidad de paisajes sonoros que se pueden encontrar en Paraná. Como el equipo no incluye a un biólogo, los términos utilizados para describir a los animales seguirán siendo

muy generales. El viaje comenzó desde el puerto principal de la ciudad y se dirigió hacia el río Paraná, a través del canal de Santa Fe.



IMAGEN 4.
Recorrido del grupo durante el viaje en lancha.

2.2. Lugar 1[9]

El primer lugar en el que desembarcamos es una orilla bastante abierta, al final del canal de acceso. El paisaje sonoro es complejo y denso, marcado por una cierta saturación. Los sonidos más presentes en las frecuencias altas provienen de los insectos. Estos insectos forman una banda sonora continua cuyas fuentes son indistinguibles y a la que se añaden otros sonidos, en particular los de los pájaros. Las vocalizaciones de los pájaros son más ocasionales, pero su número da la apariencia de un flujo ininterrumpido a sus intervenciones, en las frecuencias altas y medias del espectro.

Por último, la gama media baja del espectro está ocupada por el sonido más o menos lejano de los motores de las embarcaciones que entran y salen del canal. Se trata sobre todo de pequeñas embarcaciones personales de pesca, una práctica tolerada por la prefectura. El día de nuestro viaje sopla un viento ligero pero constante, que a veces se oye en las grabaciones a pesar de la protección de los micrófonos, y que ayuda a rellenar el espectro sonoro.

Ejemplo sonoro 1 (2'). Localización 1:

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/1-exemple-sonore-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



IMÁGENES 5 Y 6.

Lugar 1. Final del canal del puerto de Santa Fe.

Crédito: Ulysse Del Ghingaro.

El pájaro que oímos frecuentemente, cuyo canto es un *glissando* descendente entre dos notas cercanas, que se aceleran al mismo tiempo, es un hornero, el ave nacional de Argentina. Este canto se entona a veces a dúo entre un macho y una hembra, activando una especie de «efecto ping pong» entre ambos. Dependiendo de su posición entre las dos aves, el efecto puede ser «hipnótico».

2.3. Lugar 2[10]

Tras esta escala en el canal de Santa Fe, nos dirigimos al Paraná propiamente dicho para detenernos en una isla densamente arbolada. Al atracar, nos recibe un olor fuerte y agradable: la salvia. Los árboles, no muy macizos pero sí muy numerosos, protegen del viento y de los sonidos externos, amortiguando el paisaje sonoro, menos denso y mucho más minimalista que el primero. No escuchamos ningún insecto y los pájaros son más raros, dando paso a un cierto silencio. Esta escasez facilita la localización de los pájaros y la concentración en sus cantos. En el extracto sonoro, estamos especialmente cerca de dos pájaros: uno con un canto medio y regular y otro con un canto más agudo y ocasional. También oímos el canto de otros pájaros de fondo, sutilmente realzado por el efecto difusor del bosque.

En los graves extremos, podemos oír el sonido de una enorme barcaza que pasa a lo lejos, un recordatorio del papel de Paraná como ruta comercial. Este zumbido grave añade una atmósfera especial a la grabación.

Ejemplo sonoro 2 (2'). Localización 2:

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/2-article-argentin-exemple-sonore-2?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



IMÁGENES 7, 8 Y 9.

Lugar 2.

Crédito: UdG.

2.4. Lugar 3[11]

Luego pasamos a una nueva orilla, que resulta ser una zona de pastoreo para el ganado. Es muy abierta y está bordeada por zonas boscosas. Si escuchamos con atención, podemos oír el sonido de los cencerros a lo lejos en la grabación (alrededor del segundo 20).

El paisaje sonoro es más parecido al del primer sitio visitado, pero sin la sensación de saturación. Además, los roles de los pájaros y los insectos parecen estar invertidos. De hecho, el fondo de la grabación está compuesto principalmente por los cantos de varios pájaros, procedentes de las parcelas arboladas, que se mezclan indistintamente. En cambio, en primer plano se oye un insecto, aparentemente solo. Sus vocalizaciones se perciben con precisión, en contraste con el entramado agudo del primer paisaje sonoro, que borraba la individualidad. El resto del primer plano lo ocupan dos pájaros que cantan en tonos muy agudos, aparentemente dialogando.

Ejemplo sonoro 3 (2'). Lugar 3:

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/3-article-argentin-exemple-sonore-3-lieu3?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



IMAGEN 10.
Lugar 3.
Crédito: UdG.

2.5. Lugar 4[12]

Después nos alejamos de la orilla hacia una isla y la entrada a un pequeño brazo del río, para escuchar el sonido de la corriente al pasar entre la vegetación. Esta grabación se realizó con un micrófono de cañón que aísla las fuentes sonoras hacia las que se dirige. De este modo, los barridos del micrófono se escuchan de forma nítida, casi dramática. El sonido del río se oye muy claramente, al igual que el viento a veces, a pesar de los parabrisas protectores. El sonido del agua permite imaginar la fuerza de la corriente que, al ser normalmente silenciosa, a menudo se olvida. También se oye un sonido penetrante y regular, un latido con una frecuencia precisa, procedente de un insecto. ¿O son dos insectos? Hacia el final de la grabación se oye que el latido se desincroniza.

Ejemplo sonoro 4 (1'30). Grabación de la corriente del Paraná.

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/4-exemple-sonore-4-lieu4?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



IMÁGENES 11, 12 Y 13.

Lugar 4.

Crédito: UdG y Makis Solomos.

2.6. Lugar 1 de noche[13]

Para finalizar el viaje, volvemos a la primera orilla que habíamos visitado, donde permaneceremos hasta el anochecer. El cambio gradual de la luz vino acompañado de cambios a nivel sonoro. Las aves se vuelven más discretas antes de desaparecer y son los insectos y anfibios los que se adueñan del paisaje sonoro. A primera escucha, se percibe un bloque rico y complejo en el que se entrelazan todas las fuentes sonoras.

Si escuchamos con atención, podemos intentar identificar los diferentes nichos acústicos que ocupan las distintas especies. Primero, el graznido de los anfibios en el rango medio-bajo, otros anfibios con sonidos más esporádicos y metálicos en el rango medio, luego el mismo insecto con batimientos regulares y agudos como en la grabación anterior y, por último, en el resto del espectro superior, otros insectos con vocalizaciones continuas, casi granulares.

Este viaje nos permite apreciar las diferencias de paisajes sonoros entre los lugares que visitamos, pero también experimentar, en un mismo lugar, la transformación de dichos paisajes según la hora del día.^[14]

Ejemplo sonoro 5 (2'). Lugar 1 de noche :

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/5-exemple-sonore-5-lieu1-nuit?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



IMÁGENES 14, 15 Y 16.

Lugar 1 de noche.

Crédito: UdG.

2.7. Devenir camalote

Los camalotes son plantas acuáticas nativas de América del Sur,^[15] que se encuentran en gran número en el Paraná. Cuando estas plantas se desprenden de sus rizomas, son arrastradas por la corriente, convirtiéndose en un medio de transporte para muchos seres vivos, desde el origen del Paraná, en Brasil, hasta Argentina.

Cuando apagamos los motores de los barcos, nos encontramos escuchando el ambiente sonoro, a la deriva, a la misma velocidad que estos *camalotes*, compartiendo su movimiento temporal dictado por el río. Esto es lo que inspiró el concepto de devenir camalote, que da nombre a esta parte del artículo. Nos convertimos en parte del medio sonoro, derribando el muro entre oyente y escuchado, entre sujeto y objeto. Así entendemos que la vida sonora del paisaje está intrínsecamente ligada al hecho de que siempre está siendo escuchado y, por tanto, se transforma continuamente, aunque esta transformación sea lenta para nuestros oídos ciudadanos.

Esto significa que también existen ritmos de escucha propios de la vida sonora del lugar, y que nos hemos incorporado a ellos, al menos por un momento.

Vídeo 1 (1') «La danza de los camalotes» :
https://youtu.be/Thzb7v8XwTI?si=Xqvp_A2DfDCs2UTI

Este viaje nos permitió descubrir parte de la diversidad del Paraná acercándonos a ella a través del sonido (pero sin cortar nuestros otros sentidos). Las grabaciones sonoras revelan una gran riqueza de vocalizaciones animales (aves, insectos, etc.), así como numerosos usos humanos (pesca artesanal, pastoreo, asado, comercio fluvial, etc.). Es la interacción de estos dos tipos de expresión sonora lo que confiere a los paisajes sonoros del Paraná uno de sus caracteres distintivos.

Las grabaciones son hermosas de escuchar, pero algunas fueron difíciles de hacer debido a los numerosos mosquitos que viven cerca del río, a los que a veces se oye volar cerca del micrófono. Estos zumbidos nos hacen recordar, a pesar nuestro, a estos insectos y nos impiden disociar el sonido de la experiencia en el campo, al menos por el momento.^[16] Los mosquitos hicieron que la experiencia fuera más dolorosa para nosotros, pero probablemente también la anclaron más profundamente en nuestro interior...

3. ENCUENTRO CON CEFERINO Y AVELINA: SONIDOS Y DINÁMICAS DE VIDA EN LA ISLA

El 2 de noviembre de 2022 es dedicado a una visita a la región de San José del Rincón y al distrito de Colastiné Norte. Se planificó en torno a una excursión con Gustavo Ceferino Alcántara (nativo de la región y nuestro guía) y su compañera, Avelina Amati, junto a Roberto Barbanti, Alejandro Reyna, Stéphan Schaub y Jordi Tercero como pasajeros. Nos encontramos con Cefe (nombre diminutivo que nos sugirió él mismo y que adoptaremos aquí) en «La Acería», una bajada en el río Ubajay donde vamos a embarcar en su bote «La pantera». Luego nos dirigimos río arriba hasta la isla El Ceibal, a unos treinta kilómetros, para compartir un asado y mantener un debate/entrevista sobre los entornos sonoros y el lugar de la escucha en la región. Por último, volvemos a nuestro punto de partida, en el sentido de la corriente, tomando un camino diferente del anterior: bajando por el río Colastiné hasta su confluencia con el río Ubajay.



IMAGEN 17.

Mapa de la región Colastiné – Arroyo Leyes. En rosa, el trayecto de ida. En azul, el trayecto de vuelta.

Imagen creada con Google maps.

Una vez hechas las presentaciones y en marcha, enseguida notamos que la jornada se dividiría en tres momentos sensoriales distintos. El ruido rítmico del motor dificulta la conversación y enmascara por completo el paisaje sonoro circundante. Los trayectos fluviales son ante todo visuales, bañados por el sonido del motor: invitan tanto a observar como a contemplar. En cambio, la escala en la isla de El Ceibal es ante todo auditiva. Ahí podemos comunicarnos más tranquilamente y empaparnos de los sonidos del entorno. Sin

embargo, hay una única excepción a esta división: a la vuelta, nos dejamos llevar por la corriente un rato, con el motor apagado, para recoger impresiones sonoras desde una perspectiva distinta a la que teníamos desde la orilla durante nuestra escala en la isla.

Vídeo 2. viaje de ida :

<https://youtu.be/15MscWH8lBQ?si=40cssuJKgtsSu7xj>

La jornada fue extremadamente enriquecedora. A través de nuestros intercambios, pero también a través de las diversas situaciones que fueron surgiendo durante el transcurso de la expedición, se nos abrió un campo de investigación vasto y complejo, cercano y lejano, en el que se escucharon varias voces: retratos sonoros del pasado, estrategias desplegadas en el presente, relaciones entre las actividades en la isla y los medios sonoros... Terminamos de darnos cuenta de toda la riqueza de nuestros intercambios durante nuestro *debriefing* de esa tarde. Cada uno de nosotros lo había sentido a lo largo del día, y había llegado el momento de poner en común nuestras impresiones y organizar nuestras reflexiones. Lo que sigue es un resumen parcial, organizado en torno a los temas «sonido y memoria» y «sonidos y diferencias». Pero antes de abordar estos temas, nos parece oportuno acercarnos brevemente a las personas implicadas en los acontecimientos de la jornada y brindar algunos antecedentes.

3.1. Situaciones

Cefe es *islero* desde hace varias generaciones. Por *islero* entendemos que forma parte de la pequeña comunidad que vive en las islas, se desplaza y practica los oficios propios de la región. Cefe, en concreto, ha trabajado como pescador, cazador y *puestero* (más adelante hablaremos de este oficio). Actualmente vive del transporte de materiales a lo largo del río y tiene previsto reconvertirse al desarrollo de actividades turísticas. Avelina Amati, compañera de Cefe, es originaria de la ciudad de Santa Fe. Ha viajado mucho, incluida una larga estancia en Francia durante la cual adquirió un perfecto dominio de la lengua francesa. Aunque no creció en las islas, siente un gran apego por la región. Alejandro, Jordi, Roberto y Stéphan son investigadores en música y musicología de orígenes diversos (argentino, guatemalteco, italiano y francés, respectivamente) que trabajan actualmente en distintos países (Argentina, Francia y Brasil). Su lengua común es el francés y sólo Jordi y Alejandro entienden y hablan con fluidez el español. Aunque no había una lengua común para todos los participantes, ambos grupos –anfitriones y visitantes– podían comunicarse en francés o español. En cuanto a los aspectos técnicos, contábamos con una cámara de alta calidad para la imagen.

Cuando el asado está listo, han pasado tres horas desde que nos conocimos. Nuestras conversaciones ganaron fluidez y confianza mutua. La cuestión acerca de los usos del sonido y del medio sonoro es abordada de forma más directa y personal. Al sumergirnos en los sonidos del entorno, vamos tomando conciencia, a través de los testimonios de Cefe y Avelina, del lugar central que ocupan el sonido y la escucha en la vida cotidiana de los isleros, una vida cotidiana que ha cambiado mucho en las últimas décadas.

3.2. Sonido y memoria: profesiones y paisajes sonoros isleños

Las transformaciones de los paisajes sonoros que Cefe, y en parte Avelina, presencian de primera mano están íntimamente ligadas a las actividades que se practican en la región y a su evolución. En ese sentido, diversas temáticas surgen en el encuentro.

En primer lugar, se han producido cambios en los oficios practicados en la Isla. La extracción de nácar, a través de la pesca de distintos tipos de moluscos, es un oficio que ha desaparecido, ya que se volvió poco rentable. Cefe recuerda: sus abuelos aún lo practicaban, el ruido de los rastrillos en la arena y el de los machetes cortando la vegetación para progresar en las islas. La pesca, por su parte, ha disminuido drásticamente, víctima

también de la caída de los precios. La principal actividad económica que practican hoy los isleros gira en torno a la ganadería. Los «puesteros» crían animales para la industria alimentaria (los isleños llaman «puestos» a los lugares donde paran mientras realizan el trabajo) por cuenta de propietarios que generalmente no viven en la isla.

La caza también ha cambiado en las últimas décadas. Ha pasado de ser una actividad económica a una caza de subsistencia (minoritaria) y de ocio (cada vez más mayoritaria). La forma más común de caza es con rifle. Según Cefe, los ladrones de vacas y los cazadores de ocio (que matan por placer sin molestarse, a veces, siquiera en ir a buscar al animal) están mal vistos por la gente de la isla. Cefe y Avelina nos explican cómo, a través del sonido, se puede saber si un cazador es originario de la isla o no. Para los isleños, el sonido es un aspecto central de la caza. Utilizan botes sin motor, por ejemplo, y navegan silenciosamente a favor de corriente sin remar, para no alertar a sus presas. La ausencia de sonido es la clave del éxito. La estrategia es similar en tierra o en los bañados, donde esperan a sus presas. En este último caso, la actividad cinegética consiste en esperar subido a un árbol, silbar para atraer a la presa y, cuando aparece, tomarla como blanco. A continuación, espera a que el animal esté completamente muerto (si está en el agua, espera a que flote) antes de ir en su busca. Los silbidos, por ejemplo, imitan las llamadas de los carpinchos (*Hydrochoerus hydrochaeris*), a las que las presas tienden a responder, delatando su localización. Los cazadores provenientes de la ciudad, por su parte, generalmente utilizan otras técnicas: en las lanchas, proyectan luces intensas que encandilan a la presa por la noche. La localización y el control del animal quedan así determinados por el movimiento del foco del que emana la luz. El sonido desempeña aquí un papel secundario. El uso del sonido, o su ausencia, indica el tipo de cazador de que se trata.

Además de los cambios en los paisajes sonoros asociados a los oficios practicados en la isla, también se han producido cambios provocados por el motor de combustión. Los sonidos que emiten, que nos llegan a mayor o menor distancia y con mayor o menor intensidad, se han convertido en parte integrante de estos paisajes. Cefe recuerda que, cuando era niño, «sólo los príncipes tenían lanchas a motor». Estos cambios en los modos de vida, condicionados por las limitaciones económicas, el crecimiento de la caza de recreación y los medios de transporte motorizados, fueron los principales factores citados por Cefe y Avelina en las recientes transformaciones de los paisajes sonoros.



IMAGEN 18.
Casa de Isla.

Crédito: Jordi Tercero.

Por supuesto, hay mucho más que aprender y decir sobre la vida cotidiana de los isleños y los cambios que han experimentado en las últimas décadas. No obstante, los temas del sonido y la escucha, que son nuestro

punto de partida común, resultan ser hilos conductores especialmente eficaces para trazar las grandes líneas. La «historia sonora» de la región parece fundirse a menudo con su propia historia, dando testimonio de la estrecha relación que los isleños mantienen con los sonidos que les rodean.

3.3. Sonidos y diferencias

Durante nuestra escala en la isla de El Ceibal, de forma totalmente inesperada y sin que ningún miembro de nuestro grupo los hubiera visto venir (a diferencia de Ceferino y Avelina), llega a nuestro campamento otro islero, montado en un gran caballo y acompañado de un niño, también a caballo, y tres perros. La conversación comienza entre ellos y Cefe, ya que se conocen. Los hispanohablantes de nuestro grupo se sorprenden de inmediato: el acento español de Cefe es diferente respecto al que había estado utilizando con nosotros. Incluso para Alejandro, que conoce el lugar y está más acostumbrado a conversar con los lugareños, es difícil seguir la conversación.



IMAGEN 19.
Comida en la isla *El Ceibal*.
Crédito: JT.

El ejemplo es interesante porque, a través de los sonidos específicamente asociados a la comunicación verbal, se nos revela de repente la distancia que existe entre nosotros, nuestras diferencias. Un acento es siempre un marcador de distancia, por supuesto. Pero en este caso concreto, lo que nos llama la atención fue la discrepancia entre la pequeñísima distancia geográfica, de unos veinte kilómetros, y la diferencia en términos sonoros entre los acentos. Parece casi un «dialecto», utilizado sólo en las afueras, en las islas. Al mismo tiempo, la intrusión de la cuestión del acento en nuestra escucha revela también la capacidad de adaptación de Cefe y Avelina, su habilidad para comunicarse con nosotros (investigadores, habitantes de ciudades, de países diferentes) eligiendo palabras y entonaciones que facilitan nuestra comunicación. El sonido de la palabra hablada pone de manifiesto tanto las diferencias de identidad como los esfuerzos de escucha de ambas partes.

En el camino de vuelta, mientras dejamos el barco a la deriva por el río, con el motor apagado, se produce un breve incidente que pone de manifiesto otro tipo de diferencias y en torno al cual giraron posteriormente muchas de nuestras discusiones y preguntas. Estamos todos en silencio, con los oídos atentos y las grabadoras encendidas, cuando Cefe se inquieta de repente y apunta con su linterna a la orilla. Nos avisa en voz baja de que acaba de oír un ciervo en la isla. Nuestros ojos se vuelven inmediatamente hacia la orilla con la esperanza de divisar al animal. Durante estos segundos de atención entusiasta, Cefe, con la esperanza de atraerlo hacia

la orilla, saca su teléfono móvil para reproducir el bramido de un ciervo. Los miembros de nuestro grupo, espontáneamente, le hacemos señas para que se detenga. Cefe se sorprende. Incluso puede que se sienta ligeramente incómodo. Al final, no utiliza el móvil. El ciervo no se acerca más a la orilla. Tampoco lo volvemos a oír.

Entonces, ¿de dónde viene este acuerdo tácito contra el uso de teléfonos móviles? Para Cefe, en su papel de guía, es perfectamente natural y apropiado utilizar la tecnología para atraer al animal y darnos la oportunidad de observar y escucharlo. ¿Por qué nos opusimos tan espontáneamente?

Unas horas antes, Cefe y Avelina nos habían explicado que algunos cazadores (sobre todo los que no son de la isla) no saben imitar los sonidos de los animales para atraerlos, por lo que utilizan para ello sus teléfonos móviles. En aquel momento, entendimos que esto representaba una ruptura importante con cierta «tradición» de la caza isleña; también representaba la desaparición de una habilidad y de una práctica sonora «tradicional» de los isleños. Aunque estas afirmaciones reflejan una cierta realidad, no implican en absoluto que un cazador isleño –como representaba para nosotros Cefe– no deba utilizar el teléfono móvil para atraer a los animales.

¿Hay una diferencia tan radical entre imitar el grito de un animal . reproducirlo desde un teléfono móvil? ¿Por qué prescindir de la tecnología? El gesto espontáneo de Cefe respondía a un planteamiento pragmático, a un deseo de comunicarse con el animal a través del sonido, de una manera sin duda más eficaz que si hubiera prescindido del aporte tecnológico. Así pues, nuestro «malentendido» parece delatar una diferencia de percepción, una diferencia cuyo origen debe encontrarse antes de nuestro encuentro, en una visión de la naturaleza y de los lugares que nos habíamos forjado y que simplemente habíamos «proyectado» sobre ella. Al final, es también a través de este tipo de tensiones, que podríamos calificar de «culturales», y de su análisis, como aprendemos sobre la complejidad y las sutilezas de las dinámicas locales, sobre las interacciones y los problemas relacionales entre los cazadores de la ciudad y los isleños, y entre los mundos humanos y no humanos de las islas. La anécdota también nos recordó nuestras respectivas realidades y prejuicios, y nos animó a mirar más allá de ellos.

3.4. Conclusiones: por una escucha contaminada

Relatamos brevemente nuestra jornada a través de la lente de las prácticas sonoras y auditivas, consideradas desde diversos ángulos. Aparecieron como una «fuerza portante» a partir de la cual desplegar una memoria de lugares, a través del habla y sus sonoridades, de una distancia más allá de la proximidad geográfica o, por el contrario, como indicador de nuestros esfuerzos de comunicación e intercambio. Incluso nuestros «malentendidos» han resultado reveladores e instructivos.

Cuando dejamos a nuestros anfitriones y regresamos al punto de partida, la emoción era palpable. Todos habíamos vivido una jornada extraordinaria. Cada uno de nosotros había contribuido a su manera, con relativo control pero con un esfuerzo constante por comunicarnos y escucharnos.

En su libro *La ceta del fin del mundo*, Anna Lowenhaupt Tsing (2017: 65) propone pensar en la contaminación como colaboración y escribe:

¿Cómo una reunión se convierte en un «evento» mayor que la suma de sus partes? La contaminación es una respuesta. Estamos contaminados por nuestros encuentros: cambian quiénes somos mientras abrimos el camino a los demás. A medida que la contaminación modifica los proyectos de mundos en construcción, pueden surgir mundos mutuos y nuevas direcciones. Todos llevamos una historia de contaminación; la pureza es imposible [la traducción es nuestra].

La toma de conciencia que el encuentro y el evento del ciervo han producido, quizá tanto para Cefe y Abe como para nosotros, es ya una invitación a ir más allá, a darnos la oportunidad de cuestionar y cambiar la relación que cada uno de nosotros tiene con las islas del Paraná, a través del sonido. La «contaminación», sin embargo, parecía mutua y recíproca, produciendo en ambas partes, en palabras de Anna Lowenhaupt Tsing,

una modificación de nuestros «proyectos en curso», una de las formas en que nuestra reunión se convirtió en un acontecimiento mayor que la suma de sus partes.

4. «PARAR LA OREJA COMO EL CABALLO»: VISITA A LA CASA DE JUAN JOSÉ Y EMILIA VILLAGGI

4.1. Introducción

(Nota: en los extractos de las entrevistas, la letra . indica las preguntas de los entrevistadores, las letras *JJ* se refieren a las palabras de Juan José Villaggi, y la letra *E* a las de Emilia).

En la continuidad de nuestra encuesta sonora, el martes 1 y el jueves 3 de noviembre, fuimos a la casa de Juan José, un *santafesino* de 53 años que lleva una «doble vida» entre la ciudad y *el campo* (así es como él llama a la zona que abarca tanto el campo santafesino como parte de las islas del humedal). *Juanjo* (apodo con el que se presentó ante nosotros) es colega de Alejandro Reyna en el Instituto de Música de la UNL y, por lo que pudimos observar durante el tiempo compartido con ellos, ambos mantienen una buena relación profesional y de amistad. Fue gracias a esta buena relación que pudimos conocer a Juanjo, y sobre todo tener el privilegio de descubrir su casa y su vida en *el campo*, la cual está a poco más de 40 minutos en auto de la ciudad de Santa Fe, en otro municipio llamado Arroyo Leyes, que de igual manera forma parte del Delta del Paraná. Una vez en la ruta provincial 1, la que lleva de Santa Fe a Resistencia, había que estar atentos al viejo y discreto portón de hierro que separaba la carretera de un pequeño camino de tierra, cuyo final se perdía en la típica vegetación islera, y que indicaba la entrada a la propiedad de Juanjo (el primer día, obviamente, no vimos el portón y nos pasamos de largo).

Una vez en frente de la tranquera, nos bajamos del auto para, en vano, intentar abrirla y justo cuando Alejandro se decidía a sacar el móvil para llamar a Juanjo, de entre la maleza costera, desde el fondo de aquel pequeño camino de tierra, vimos galopar hacia nosotros, encima de un caballo alto, fuerte y de color blanco, un hombre con sombrero, botas de plástico y cuchillo al cinto. «¡Debe de ser Juanjo!», nos dijimos. Pero al mismo tiempo, cuanto más se acerca a nosotros el elegante caballero, más confusos y asombrados nos quedamos. Algo extraño ocurría: es Juanjo, pero al mismo tiempo no es realmente él. En cualquier caso, no es el Juanjo que habíamos conocido unos días antes en la escuela de música.

Después de la experiencia en su casa, que presentaremos a continuación, aprendimos que éste personaje era «otro» Juanjo. El ganadero, el propietario de animales y de unos trozos de isla, el campesino que se enfrenta y sobrevive diariamente –después de su jornada en la ciudad. a la dureza de la vida islera y de la profesión ganadera. También aprendimos que «este» Juanjo se mantiene discreto en la Universidad. Hay algo de secreto en la vida del Juanjo del campo, como una cara oculta que guarda con celo, pero que a la vez, al ser parte de este proyecto, nos la comparte con orgullo («*No traigo a nadie, hoy es una excepción [...] somos bastante celosos*», nos dice). Escuchando a este personaje y a su hija, Emilia Villaggi, que se mueven constantemente entre la isla, el campo y la ciudad, aprendimos mucho sobre las diferentes maneras de relacionarse sonoramente al mundo y sobre la importancia del sonido, de la escucha y de la atención en la vida de campo.



IMAGEN 20.
Juan José Villaggi y Alejandro Reyna.
Crédito: JT.

La metodología de este estudio preliminar se basa principalmente en dos visitas a la casa de Juanjo. La primera es una visita «de reconocimiento» (sólo Alejandro y Jordi asistieron) en la que los datos recopilados conforman un conjunto de fotos, vídeos, extractos del diario colectivo de campo, y de memorias. Luego, dos días más tarde, se realizó la visita más «oficial» con todo el equipo de la universidad de París 8 y la UNL. También nos acompañó en esa ocasión Elisa Corona Aguilar. En esta ocasión pudimos realizar numerosas grabaciones sonoras y audiovisuales, y sobre todo una larga entrevista colectiva en torno a un delicioso asado al que nos invitaron Juanjo y Emilia Villaggi. El elemento sorpresa de esta experiencia fue justamente Emilia, la hija de Juanjo, quién a su corta edad ya es ganadera profesional y quién nos compartió interesantes experiencias personales en relación a los sonidos y a las escuchas de la vida campesina e isleña.

Por último, para esta sección, queremos dejar hablar por sí mismos a nuestros entrevistados, que sean sus voces las que nos guíen. Serán entonces Juanjo y Emilia –a través de la transcripción de la entrevista– quienes nos introducirán a sus vidas en la isla y, sobre todo, a sus prácticas sonoras dentro de ella: los ambientes sonoros con los que interactúan; los usos que hacen o hacían del sonido; y, más inconscientemente, los procesos por los que tejen y vuelven a tejer –a través de experiencias multisensoriales recurrentes y, en ciertos casos, traumáticas– relaciones con los diversos ambientes (ecología ambiental), pero también, siguiendo a Guattari, con sus subjetividades (ecología mental) y con los Otros (ecología social).

4.2. Procesos de identificación: ser un islero versus ser un ganadero; la isla versus el campo; la vida en el campo versus la vida en la ciudad

Durante la entrevista, Juanjo explica cómo se diferencia él de la gente que vive en la isla. Él no vive allí, su casa está en lo que él llama el campo, y sólo va a la isla a trabajar. Así es como llega a definirse a sí mismo como un trabajador de campo que oficia con sus animales en la isla. El discurso de Juanjo, como ya hemos visto en el caso de Ceferino, supone una diferenciación socioeconómica respecto a los isleros quienes, por otro lado, viven o pasan largas temporadas en la isla (puesteros, cazadores, etc.), así como una diferenciación respecto a los grandes propietarios de islas. Es decir que, en términos generales, los propietarios de tierras y ganado no vienen a la isla, sino que contratan a trabajadores como puesteros, para que cuiden y pastoreen a

los animales y Juanjo, por el contrario, se distingue también de estos debido a su implicación en el trabajo del ganado en la isla.

– JJ: *En la isla tenemos una casita, pero no hay electricidad [...]. Está a veinte minutos de viaje, es más chiquitita, tiene dos piezas, un quincho, tenemos asador y todo, y baño ahora [...]. Hay animales, ahí [vamos] solamente para trabajo.*

– P: ¿Nunca vas allí a descansar?

– JJ: *No, nunca. Ahora estoy descansando [...]. Mañana a las 6 [de la mañana] estamos acá.*

– P: ¿Cómo llamas acá vos? ¿La costa, la isla, el campo?

– JJ: *El campo. No le digo «me voy a la isla», digo «me voy al campo». [El otro día hablábamos con Cefe y para ellos], es la isla, porque ellos son los verdaderos isleros.*

– P: ¿Entonces para vos ellos son isleros y vos no sos islero?

– JJ: *No, yo soy ganadero. El verdadero islero es otra cosa, [...] viven en la isla, por más que trabajemos en la isla no somos [isleros].*

Sin embargo, más adelante en la discusión, Juanjo nos comenta el recuerdo de cuando él junto a familiares cazaban nutrias en la isla, y califica esta actividad como marcador identitario de un verdadero islero:

– JJ: *Fui cazador de todo, carpincho, nutria,... Había una zona en la que había mucha nutria acá pero se terminó [...]. Antes con la nutria cambiabas el auto eh! [...]. Nosotros nos fuimos un año de pasaje a San Javier y agarrábamos 14, 15 por día y pagábamos el pastaje con eso, el alquiler del campo [...]. Eso es el verdadero isleño. Se terminó esa época. Nosotros andábamos en el campo, en la isla, recorriendo y cazábamos.*

Por último, Juanjo nos revela un último marcador identitario que lo hace sentir un hombre de campo, en comparación a su «otro yo» de la ciudad: los accesorios que lleva consigo cuando está en el campo, «cuando llego acá hay dos cosas: las botas y el cuchillo», nos explica.

4.3. En el campo tenés que escuchar

Uno de los momentos de la entrevista con Juanjo y Emilia que más nos cautiva es cuando se abordan los temas de la atención y la escucha en la vida del campo. Resulta que, para Juanjo y Emilia, sus capacidades de escucha y atención, las cuales implican también mucha observación – y que se puede describir como sutil y bien afilada, como la de un caballo que para las orejas– son habilidades que han desarrollado desde muy pequeños, y que han utilizado en su (sobre–)vivencia y trabajo en el campo y la isla. En ese sentido Juanjo, melómano y también músico, nos explica que en el campo no escucha música porque utiliza sus oídos para otras cosas. Otro momento anecdótico de la conversación fue cuando los perros empezaron a ladrar. Los ladridos se hacían sútilmente cada vez más fuertes, dejando los sonidos de los grillos, las ranas y las cigarras, en un segundo plano. Nosotros, concentrados en la entrevista, no les prestamos atención, era un ladrido más de un perro más. En cambio Juanjo reaccionó de tal manera que nos abrió la ventana a sobre cómo él, en el campo, se relaciona sonoramente con su entorno:

– P: ¿A vos te parece que la gente en la ciudad no tiene este tipo de atención [que vos desarrollás aquí]?

– JJ: *No, no sé si todos, pero no.*

Los perros ladran aún más fuerte.

– ¡Ve! *Eso que hizo el perro recién es porque algo vió. Y después la gallina, ¡Ve! [...] Los animales, como las gallinas que andan acá, se ponen en alerta cuando ven una víbora, una iguana,... El caballo, cuando ve algo de lejos... ¿Viste cómo los miraba a Uds. hoy? ¿Cómo giraba la cabeza y los miraba cuando estaba parado allá? Es porque los desconoce, no está acostumbrados a ver gente caminar.*

– P: ¿De cierta manera los animales son los que te avisan? ¿Es como que son tus socios, los animales?

– Sí, sí. *La gallina, el perro,... Viste que se alertan.*

De repente, un ruido fuerte, metálico, proveniente de la oscuridad que abrazaba la parte trasera de la casa, nos hizo a todos sobresaltar, excepto a Emilia y Juanjo quiénes permanecieron tranquilos, contestando a nuestras preguntas.

- P: ¿Y qué fue eso [el ruido fuerte]?
- *Nada, es una perra.*
- P: ¿Cómo entendés la [palabra] «atención»?
- *JJ: Parar las orejas es una. Viste que el caballo tiene las orejas para los costados [y luego] para adelante.*
- [...]
- P: ¿Y escuchás música?
- *JJ: Sí escucho música, sí.*
- P: ¿Aquí en la isla?
- *JJ: No, nada acá, no. No porque ocupo el oído para otra cosa. En casa sí, por Youtube... Sí, me gusta la música!*
- P: ¿Hay algún sonido en la isla que te guste Juanjo? ¿El sonido de algún animal, el viento,...
- *JJ: Lo que es bueno en la isla es cuando llueve. Sabés, cuando golpean los árboles cuando llueve. Sí, la lluvia en la isla es fantástica.*
- P: ¿Y a vos qué sonidos de la isla te gustan más Emilia?
- *E: Este último tiempo he escuchado nuevos [sonidos]. Con la sequía, por ejemplo, cuando el animal marcha por lugares donde antes había agua, suena como hueco. Este [sonido] me llamó la atención. O la tropa de animales cuando marchan por el agua, también.*
- *E: Acá avisa mucho el sonido. También por ahí [por el sonido] se nota cuando el día está feo. Te parás en la costa y escuchas venir la lluvia. Los animales también se empiezan a acomodar.*
- *JJ: ¿Qué te dije el otro día cuando ví a los terneros...? ¿Viste que hizo frío al otro día? Los terneros retozan, disparan, corren,...*
- *E: A veces nosotros mismos nos comunicamos [con sonidos]. Porque si bien ahora tenemos teléfonos, en la isla nos comunicamos mucho con gritos y alaridos. Por ejemplo, tenemos distintos tonos y sabemos [qué pasa]. Ponele, con mis primos, desde siempre nos dejaban esperando en lugares y cuando ellos [los grandes] pegaban ciertos alaridos sabíamos que teníamos que ir o si teníamos que esperar o si pasaba algo, ... Son distintos alaridos y los fuimos naturalizando en realidad.*
- P: ¿Y a los animales también se les grita?
- *R: Sí, sí. Ponele, si una vaca va a tener una cría o la está atacando algún otro animal, podés saberlo por la manera en que grita. También aprendimos, según el grito del animal, a saber qué pasa.*

En estos breves extractos, Emilia y Juanjo ya nos dan una idea clara de cómo el sonido, la escucha y sus prácticas sonoras (especialmente los gritos y alaridos) intervienen en su vida cotidiana, tejiendo un vínculo sensorial directo con el campo y la isla. De la misma manera, nos confirman que son conscientes de esta capacidad especial de atención y, en su discurso, esto constituye un elemento de demarcación con respecto a la «gente de la ciudad». En otras palabras, al mismo tiempo que valorizan y asumen esta capacidad especial, subjetiva y corporal de prestar atención, escuchar y conectarse a través del sonido, se distinguen socialmente de la ciudad y de todo lo que ésta representa para ellos, es decir que sus procesos de auto-identificación se constituyen con y a través de estas capacidades multisensoriales y atencionales desarrolladas.

4.4. Por una escucha responsable y de calidad

Para concluir esta sección, quisiéramos exponer algunas reflexiones que surgieron a posteriori, cuando presentamos esta micro-experiencia a otros colegas de la UNL, y que podrían orientar a los trabajos que potencialmente se realizarán en base a este primer estudio preliminar de las prácticas sonoras en el humedal de Santa Fe.

En primer lugar, se puede pensar que en la isla se escucha más que en la ciudad. Pero no es una cuestión de cantidad, sino de calidad. Muchos de los sonidos que se oyen en la ciudad tienen una función señalizadora. Muchos de ellos son designados, inequívocos y, en general, los mismos sea cual sea la estación del año. No ocurre lo mismo en el campo. Los sonidos no están necesariamente a nuestro servicio. De la víbora a la gallina, pasando por el perro, se despliegan redes complejas. Para Juanjo y Emilia, la forma en que un animal grita en la distancia está llena de significados, sea o no señal de una anomalía o de una necesidad de acción. La

propagación del sonido –las distancias que puede recorrer– también está directamente influida por el nivel del río, que cambia constantemente. Estas son las características de un tipo específico de escucha, capaz de interpretar adaptándose constantemente al cambio.

Y por último, aquí es donde encontramos el hecho de que la atención y la escucha en el campo están impregnadas de una responsabilidad hacia los demás. Tienen una función protectora: escuchas no sólo por ti, sino también por la seguridad de los que te rodean: tus animales, los cazadores, anticipar peligros de inundaciones... Se trata de prestar atención y escuchar tanto al entorno inmediato como a lugares que pueden estar muy lejos.

5. TURISMO COMUNITARIO EN EL BARRIO LA BOCA, SANTA FE: UNA ESCUCHA HI-FI

5.1. El Barrio de La Boca

El sábado 5 de noviembre de 2022 visitamos el barrio La Boca. Este barrio (no confundir con su homónimo, el mucho más conocido Barrio La Boca de Buenos Aires) tiene una historia singular. Apéndice extremo del barrio de Alto Verde, en un callejón sin salida accesible desde un solo lado y habitado por 1.500 personas (cf. V. HEINRICH et al, 2019: 5), La Boca se encuentra al sur de la ciudad de Santa Fe, en la isla, a orillas del Canal de Acceso. Un canal artificial construido a principios del siglo XX. para unir el puerto de Santa Fe con el Río Paraná. Las principales características del Canal de Acceso son dos. La primera es su configuración lineal: al ser artificial, es recto, lo que constituye un rasgo distintivo en la morfología geográfica de la zona. La segunda es su característica hidromorfológica: el agua fluye en sentido inverso, es decir, no hacia el sur, hacia el estuario del Paraná y el Océano Atlántico, sino hacia el norte, hacia Santa Fe. Por lo tanto, desde el punto de vista de la dirección de la corriente, La Boca se encuentra en la ribera derecha, la ribera izquierda encontrándose despoblada.

Este barrio ha sido objeto de numerosos estudios sociológicos, económicos, geográficos e históricos (véase más arriba) y nuestra visita se inscribe en esta forma particular de turismo conocida como *turismo comunitario*, es decir, turismo gestionado directamente por los residentes de una comunidad específica. El objetivo explícito de este tipo de turismo autogestionado es permitir el desarrollo directo de las personas que viven en la comunidad por sí mismas y para sí mismas. Es una actividad que implica diferentes formas de «enriquecimiento». No sólo las propias de la actividad económica, sino también las relacionadas con el bienestar común e individual, la justicia social, la sostenibilidad ecológica y la independencia cultural de los residentes. Nuestra visita era la séptima que se organizaba en el marco del proyecto de turismo comunitario de este barrio, titulado «Paisaje de islas» y apoyado también por investigadores de la Universidad Nacional del Litoral (UNL).

5.2. Descripción de la jornada

El día sábado 5 de noviembre de 2022, nos reunimos a las 9 de la mañana en la capilla del barrio, la Capilla San Alonso Rodríguez: una pequeña iglesia situada sobre la recta y terrosa calle principal del barrio. Esta vía, que bordea el Canal de Acceso, es la única calle del barrio, alrededor de la cual, a derecha e izquierda, se han ido construyendo las viviendas. La visita fue organizada por el proyecto «Paisajes de islas», en colaboración con Alejandro Reyna, e incluye una contribución a los gastos de 3000 pesos por persona.

Cuando llegamos, nos recibe un comité de bienvenida formado por una media docena de personas, mujeres en su mayoría. Son las organizadoras de la visita y son nuestras guías. Ni bien terminamos de bajar del coche, una de ellas nos dice: «¡Buenos días!». Somos unas treinta personas de diferentes nacionalidades y lenguas maternas. Nos sentamos en círculo bajo un árbol, el clima es agradable y cálido. Escuchamos un breve

discurso de bienvenida, nos ofrecen mate cocido y buñuelos^[17] hechos por las anfitrionas. Se organiza una ronda de presentación de organizadores y participantes: nombre, nacionalidad y lugar de residencia. Luego, escuchamos una breve introducción a la geografía y vida de la zona, una explicación del programa del día, y nos entregan un pequeño folleto de seis páginas encuadernado a mano. El folleto consiste en una cubierta de cartón decorada con las palabras «Turismo comunitario La Boca». En su interior: un poema de Milo Durán, una definición de turismo comunitario, una descripción del patrimonio colectivo de La Boca, un plan esquemático de la visita, unas cuantas páginas en blanco para tomar notas y un calendario.



IMAGEN 21.

Comité de bienvenida (de izquierda a derecha): Daniela Silva, Silvia Lopez, Cristina Gomez y Milo Durán.

Crédito: MS.



IMAGEN 22.

Lectura del folleto.

Crédito: MS.

Una rápida visita a la iglesia y nos dirigimos a pie hacia el extremo sur de la isla, donde se encuentra el antiguo faro que señalaba la entrada al canal, hoy en ruinas, oxidado y abandonado.



IMAGEN 23.
Paseo por la carretera principal.

Crédito: MS.

Después de recorrer aproximadamente un kilómetro, nos encontramos al final del pueblo, en la orilla del canal, justo enfrente del Club de Pesca «El Pacú», con Susana Cabrera, una joven vecina del barrio que hace cerámica con arcilla del río y que enseña esta técnica plástica a los niños de la zona. Artista talentosa, comprometida y dinámica, nos muestra algunas de sus obras, así como aspectos del proceso de producción.



IMAGEN 24.
Susana Cabrera, a la derecha, explica las técnicas de alfarería.

Crédito: Roberto Barbanti.

Tras nuestro encuentro con Susana Cabrera, salimos del pueblo y nos adentramos en la vegetación salvaje y espontánea, casi hasta la punta de la isla, donde se juntan el Canal de Acceso y el Río Paraná. Tras una caminata enérgica de 15 minutos, atacados por los mosquitos, nos sentamos a charlar bajo la sombra de la vegetación, en su mayoría arbustiva. Nos acompañó en nuestra visita la urbanista Patricia Mines, directora del proyecto «Paisaje de islas», y quien lleva varios años realizando investigaciones en la zona (véase más arriba).



IMAGEN 25.

El grupo en torno a Patricia Mines (derecha).

Crédito: MS.

Patricia Mines y los habitantes del barrio responden a las preguntas de los turistas y proporcionaron información histórica y geográfica sobre la región, los lugares y la comunidad local. Después de al menos media hora de conversación, hacemos marcha atrás hasta llegar a un área despejada en las afueras del barrio, no lejos del antiguo faro de señalización. En este espacio al aire libre, una especie de ágora «natural» al aire libre, nos sentamos para almorzar en pequeños grupos, bajo la sombra de árboles y arbustos. Nos ofrecen empanadas de pescado recién fritas y bebidas. La música amplificadas de una fiesta que se celebraba en una de las casas de las afueras del pueblo nos envolvió en la cumbia santafesina y sus ritmos. A pesar de su elevado nivel sonoro, esta música no se percibe como una molestia, ya que no compromete la comunicación ni la percepción del espacio circundante creando un efecto de enmascaramiento, es decir, una pantalla sonora que nos impediría escuchar cualquier otro sonido. Desde un punto de vista sonoro, igualmente discretos son los motores de las pocas embarcaciones de esparcimiento o comerciales que de vez en cuando navegan por el Canal de Acceso. De memoria, recordamos el paso de media docena de barcos mientras estábamos a orillas del Río.

Varios artistas y artesanos del barrio se reúnen en el lugar. Una señora vende pequeños recuerdos y dulces hechos con maníes. Un joven escultor, Roberto Acosta, ex alumno de la Escuela Provincial de Artes Visuales «Profesor Juan Mantovani» de Santa Fe, expone sobre una alfombra en el suelo sus trabajos de arcilla, unas pequeñas estatuillas que representaban la fauna local del Río Paraná: carpincho, nutria, surubí atigrado (*pseudoplatystomacorruscans*), rayas de río, pequeños yacarés...



IMAGEN 26.
Roberto Acosta.
Crédito: RB.

Estas esculturas tienen a menudo la particularidad de ser también sonoras, transformándose en silbatos o pequeñas flautas. Acosta también hace demostraciones prácticas de sus habilidades, modelando nuevas piezas *in situ*.

Por último, un grupo de cuatro músicos ofrece un concierto de percusión. Estos músicos de La Boca se destacan por dos motivos: construyen sus propios instrumentos y tocan música africana inspirada en los ritmos del pueblo malinké. Para aprender esta música tuvieron que viajar a Brasil: «llevamos la música africana en la sangre» nos dicen y, efectivamente, fueron varias las piezas de este género que tocan para nosotros, con excepción de la última que fue una mezcla afrolatina.

Ejemplo sonoro 6. Extracto de la actuación musical durante la visita a La Boca:

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/6-exemple-sonore-musica-en-la-boca?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



IMAGEN 27.
Músicos en La Boca.

Crédito: MS.

A primera hora de la tarde, tras la comida y el concierto, regresamos a nuestros autos. Volvemos a salir hacia las 16:00 por la misma calle, la única que da acceso al barrio y que habíamos utilizado para llegar hasta aquí.

5.3. Algunos elementos de reflexión

El resumen cronológico de esta breve visita, tal y como se presenta aquí, habla por sí mismo y evidencia la dificultad de formular cualquier análisis satisfactorio sobre la investigación acústica y sonora del lugar. Sin embargo, se pueden hacer algunas observaciones. Por supuesto, no se puede hablar de una verdadera investigación inmersiva, pero sí de un contacto inmersivo puntual a través de una mediación organizada. En cuanto al análisis de la sonosfera, de esta visita se desprenden varios elementos. A pesar de la brevedad de nuestra presencia en el lugar, se recogieron varios testimonios y surgió una impresión general del paisaje sonoro de La Boca, lo que nos dio un marco, ciertamente incompleto, pero relativamente exhaustivo de la situación.

Entre los testimonios, nos gustaría mencionar el recogido durante el paseo matutino entre la iglesia, la Capilla San Alonso Rodríguez y el Club de Pesca «El Pacú». A medida que avanzábamos (dispersos en pequeños grupos que se habían formado por casualidad), tuvimos la oportunidad de hablar con la señora que nos había recibido a nuestra llegada, la señora Silvia López. Como algunos de nosotros no dominamos bien el español, pedimos a la artista mexicana Elisa Corona Aguilar, presente en la conversación, que confirmara lo que la señora había dicho sobre los sonidos del barrio. Le preguntamos por los sonidos que, para ella, son los más significativos y característicos de su barrio. Silvia López no identificó ningún marcador sonoro específico de esta comunidad, pero sí mencionó el ladrido de los perros como un evento sonoro recurrente de día y de noche, así como las campanas de la iglesia, las cuales, como suele ocurrir, son uno de los sonidos señaladores por excelencia en los países predominantemente cristianos. Una segunda señal sonora a la que se refirió pertenece al pasado. Se trata de las sirenas que solían proyectar los barcos para señalar su presencia antes de entrar al puerto de Santa Fe. Los recordó como potentes eventos sonoros nocturnos, cuando el puerto era más activo y los barcos transitaban día y noche con frecuencia.

En el jardín de la iglesia y durante todo el paseo, el ambiente era tranquilo y la calidad del sonido muy alta. Era un entorno sonoro de alta fidelidad (Hi-Fi). Nadie estaba obligado a levantar la voz para comunicarse,

las palabras fluían con sencillez; los acontecimientos sonoros eran claramente identificables en el tiempo y localizables en el espacio y no había frecuencias lineales ni capas de sonido, ni mecánicas o eléctricas, que saturaran o subyacieran en estos lugares. De vez en cuando pasaba un auto o una pequeña moto a baja velocidad. Aparte de la nube de polvo, el entorno sonoro no se veía realmente afectado por estas tecnofonías: la arena de la que está compuesta la calle atenúa muy agradablemente todos los ruidos. No hay alguna verdadera superficie sonora reflectante, hay un efecto general de amortiguación. Mientras caminábamos por la calle principal, de vez en cuando se percibían sonidos laterales producidos por aparatos de radio o televisiones que se encontraban dentro de las casas que bordean la calle, y que desaparecían a medida que avanzábamos. En cuanto a las biofonías, además de voces humanas, oíamos con frecuencia ladridos de perros y, de fondo, cantos de pájaros inidentificables. Nada de geofonías, tampoco sonidos del canal, a pesar de que está a una decena de metros de la calle. Ningún ruido de barco y el agua del río, la cuál nos rodeaba, parecía muda... al igual que el viento, el cual ese día no soplaba.

No pudimos constatar ninguna realidad sonora continua, recurrente o dominante. Ningún zumbido sonoro ambiental. Ningún ritmo natural, social o técnico era evidente. Además está decir que en esta buena mañana, casi al comienzo del verano santafesino, pudimos escuchar los sonidos tranquilos de un pequeño barrio suburbano –ubicado en una vía de servicio sin salida (resguardado, por lo tanto, de cualquier tránsito que atravesara la zona urbanizada) en el extremo mismo de la isla– que se despierta en fin de semana, en vísperas del domingo, en una apacible tranquilidad.

Igual de apacibles e interesantes fueron nuestros encuentros con los vecinos que nos acogieron, con los artistas y con la gente del barrio, y los demás turistas que allí conocimos. Un «Paisaje de Islas» de gran calidad sonora y humana.

6. «EL PERISCOPIO»: UNA ESCUCHA POLÍTICA

Nuestra investigación en Santa Fe concluyó con una visita a la cárcel de Coronda, a unos cincuenta kilómetros de la ciudad de Santa Fe, siempre a orillas del delta del Paraná. La idea de esta visita partió de uno de nosotros, Makis, quien había conocido a Alberto Marquardt unos meses antes del viaje, a través de unos amigos argentinos que tenían en común en París. Alberto –conocido como «el Yeti»– fue preso político en Coronda durante la dictadura. Entre 1974 y mayo de 1979, durante la dictadura de Jorge Rafael Videla, pasaron por esta prisión 1153 presos políticos que trabajaban para diversas organizaciones políticas. Unos 150 ex-presos relatan sus experiencias en un libro publicado bajo el título «El Periscopio» (2003). Los autores de este libro se auto-nombraron, de manera colectiva, El Periscopio, en honor al ingenioso invento que les permitía vigilar en ciertas ocasiones a los guardias que les custodiaban: un pequeño tubo provisto de un espejo, que pasaban por los agujeros de las puertas de las celdas, y que les permitía tener una visión de los pasillos situados frente a las celdas –por supuesto, si se les descubría (y esto ocurría a menudo), eran severamente castigados–. En este libro todos los relatos son anónimos. Hay algunos relatos sobre la importancia del sonido y otros sobre la música. Por ejemplo: «La vida diaria del pabellón implicaba un bullicio casi permanente. [...] Los ruidos eran también un indicador importante para nosotros, y saber reconocerlos se hacía sustancial para nuestra supervivencia» (El Periscopio: 210). Dentro de otros relatos se encuentra también el de una protesta sonora que se dio porque a los presos no se les permitía salir a pasear: «Golpear los jarros de aluminio contra la puerta metálica, lo que ocasionaba un ensordecedor barullo, aumentado por el reclamo a viva voz de una entrevista inmediata con Tavares [el director de la prisión]» (El Periscopio: 121).



IMAGEN 28.
Prisión de Coronda.

Crédito: MS.

Alberto Marquardt puso en contacto a Makis –quién también estuvo detenido (de niño, con su madre) en un campo de concentración durante la dictadura de los Coroneles (1967) en Grecia– y a nuestro grupo con dos antiguos presos, Victor Salami, conocido como «el Tape» (el paseante en guaraní) y José Villareal, apodado «el Pelado», quienes nos acompañaron durante la visita. La cual fue posible gracias a Damián Rodrigues Kess, cuyo vecino, Walter Micheloud, es el actual director de la prisión. Damián nos recibió en su casa – ¡con un maravilloso asado! – e invitó a Walter para que pudiéramos explicarle el proyecto. Durante la velada, nuestro grupo, o algunos de sus miembros, sintieron cierta aprensión, pero ésta se disipó rápidamente cuando nos dimos cuenta de que Walter había comenzado su carrera penitenciaria después del retorno a la democracia (1983). Como muchos argentinos, parecía no saber (o no querer saber) nada sobre lo que había ocurrido durante la dictadura, y sobre todo en temas de represión. Walter facilitó rápidamente las autorizaciones necesarias para que la visita de nuestro grupo acompañado por los dos antiguos presos se realizara.



IMAGEN 29.
Victor Salami (izquierda) y José Villareal (derecha) (Makis
en el centro) en la entrada de la prisión de Coronda.

Crédito: RB.

La visita se dio el miércoles 9 de noviembre de 2022. Una vez pasados los controles, un oficial impresionantemente autoritario acompañó al grupo durante toda su visita. La siguiente imagen muestra al grupo muy atento –y quizás aprensivo– mientras le escuchaban (en esta foto, es interesante observar que «el Pelado» es el único que no mira a la cara al comandante, sino que funde su mirada en algún lugar entre el pecho y el corazón del mismo). Durante la visita, fue sobre todo José («el Pelado») –un antiguo sindicalista peronista– quien más habló. «El tape» (Víctor Salami, también ex peronista de izquierda) permaneció en segundo plano, y en las raras ocasiones en que hablaba, lo hacía en voz muy baja. Cuanto al comandante, intervino en momentos estratégicos.



IMAGEN 30.
El grupo (de izquierda a derecha: Roberto Barbanti, José Villareal, Pablo Lang, Aurélien Bourdiol,
Ulysse Del Ghingaro, Alejandro Reyna y Victoria Polti) escucha atentamente al comandante.

Crédito: MS.

Nuestro primer extracto sonoro contiene una narración de José sobre el silencio. A la pregunta de Roberto: «¿Cuáles fueron tus primeras impresiones sonoras cuando entraste en la cárcel?», José responde: «¡El silencio! No se podía hablar ni cantar», explica. El libro de *El Periscopio* utiliza una bella metáfora para describir este mundo de silencio comparando a los presos con submarinistas en el fondo del océano:

Desde el infinito silencio producido en las profundidades oceánicas, en esa soledad que transcurre donde el sonido de cualquier ruido es controlado para no ser delatado, allá en la nada oscura donde no llega ningún rayo de luz; lo único que le permite a uno tomar conciencia de la existencia es ese instrumento maravilloso para los submarinistas. Para manejarlo se necesita esa destreza, ya que cuando llega a la superficie encontrará las calmas ondas del océano, o la destrucción porque fue descubierto. A él estuvo atada la vida de tantos marineros (*El Periscopio*: 164).

Ejemplo sonoro 7. José habla del silencio:

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/7-exemple-sonore-7-sur-le-silence-cordona?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Siguiendo con el tema del silencio, en el libro un preso cuenta la muerte del Gringo, uno de los primeros y más antiguos presos políticos a quien el escritor anónimo había conocido en la Juventud Obrera Peronista. El Gringo mejoró la vida cotidiana del preso enviándole «un calentador, la pava, el mate, los víveres del economato que él tenía a su cargo; los paquetes de tabaco y papelillo para armar cigarrillos» (*El Periscopio*: 206). Cuenta el prisionero:

Fue con el cambio de guardia, a la mañana, a las seis de la mañana del día 15 de julio de 1976. Algo no andaba del todo bien. El botón de turno golpeó la llave en la puerta de la celda del Gringo, durante el recuento diario y siguió golpeando un rato. [...] A continuación, cerramos la puerta, acción que duró un minuto entero, y la puerta del Gringo permaneció cerrada. [...] El silencio en el sótano era notorio y envolvente (*El Periscopio*: 207).

El siguiente ejemplo de audio es uno de los pocos en los que habla Víctor (se escucha también a Alejandro traduciendo). Comienza explicando que los presos habían dado un nombre a cada piso para poder gritar y avisar a los otros reclusos cuando llegaban los guardias. José completa la historia con más detalles. Víctor pasa a describir el ingenio con el que los presos se comunicaban a pesar de todas las prohibiciones especificando que las comunicaciones se hacían por separado para cada grupo político – mientras convivían, los presos conservaban su identidad política. La comunicación se hacía a través de papel para fumar cigarrillos, en el que escribían con la ayuda de carbón extraído de las baterías. Como estábamos cerca del patio interior, en la grabación también se oyen pájaros.

Ejemplo sonoro 8. Víctor hablando de la comunicación con papeles para fumar :

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/8-exemple-sonore-8-sur-la-communication-entre-les-detenus?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

En el siguiente ejemplo de audio, José responde a otra pregunta de Victoria Polti sobre los sistemas de comunicación de los presos. José explica que utilizaban el código Morse, ¡incluso podían contarse películas enteras en Morse! Un poco más tarde (montaje sonoro en el ejemplo), José toma prestado el bolígrafo de un guardia – ¡algo que no podía hacer en aquella época! – y empieza a golpear el código Morse en la pared. También explica que otro medio de comunicación entre los pisos era a través de los inodoros.

Ejemplo sonoro 9. Narración de José sobre el uso del código Morse :

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/9-exemple-sonore-9-code-morse?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Luego subimos a las celdas. Delante de la puerta que da acceso a las celdas, José hace sonar la terrorífica barra metálica (ejemplo de audio 10 e imagen 31). En el libro se hace referencia a esta barra como una característica especial de la prisión: una misma barra que atraviesa todas las celdas, colectivizando el encierro. Para la visita, el grupo había previsto llegar temprano (8.30 h) para oír la apertura de la barra. Como llegamos tarde, la apertura de las celdas se retrasó algunos minutos.

Ejemplo sonoro 10. La barra de metal :

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/10-article-argentin-exemple-sonore-10-la-barre-metallique?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing



IMAGEN 31.
José empujando la barra metálica.
Crédito: MS.

Algunos de nosotros –pero no José ni Victor– salimos al pasillo donde están las celdas. Fue un momento impresionante. Los guardias –quienes se habían puesto chalecos antibalas y habían cogido fusiles– abrieron unas mirillas y pudimos distinguir a unos cuantos presos que contorsionaban el cuerpo para intentar ver por qué se había retrasado tanto su ritual matutino.



IMAGEN 32.
Pasillo con celdas.
Crédito: MS.

Con una especie de gran alivio –como puede verse en la siguiente imagen–, nuestro grupo salió de la prisión. Al volver a escuchar la grabación de la visita, Makis se dio cuenta de que en ningún momento se oye la voz del comandante. Recuerda que, de hecho, cada vez que el comandante hablaba –con una voz llena de

autoridad, jactándose de que su prisión se había convertido en un lugar que incluso los académicos visitaban; un discurso surrealista, en total contraste con la atmósfera terrorífica que reinaba en el pasillo con las celdas—, él apagaba instintivamente el grabador ¡como una especie de acto defensivo!



IMAGEN 33.
El grupo sale de la prisión.

Crédito: MS.

La mañana terminó con una visita al «Espacio de la memoria», situado en la antigua comisaría número cuatro («Ex comisaría cuarta») y en donde, durante la dictadura, los presos eran llevados con los ojos vendados, tras redadas colectivas, para ser «interrogados», es decir, torturados. Algunos de ellos figuran entre los «desaparecidos» y otros fueron enviados a la prisión de Coronda u otros lugares. Este museo ha realizado un gran trabajo sobre los archivos —en particular los ya medio descompuestos archivos policiales—, rastreando el paradero de 800 de los desaparecidos. La visita del museo (antiguas celdas, una sala con vídeos de los primeros juicios a los torturadores tras el retorno de la democracia, etc.) fue dirigida por uno de los responsables del museo, quien hizo sonar el portón de la comisaría, explicando (junto a José) que ese ruido significaba, para los detenidos, que ahora estaban en manos de la «patota» (la patrulla).



IMAGEN 34.
La antigua comisaría transformada en un «espacio de memoria».

Crédito: MS.



IMAGEN 35.
Algunas fotos de los desaparecidos.

Crédito: MS.

Ejemplo sonoro 11. Puerta de la antigua comisaría:

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/11-exemple-sonore-11-portail-de-lancien-commissariat?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Por último, el siguiente ejemplo sonoro muestra el inicio de una creación sonora. Empieza con una muestra sonora de pasos en la cárcel de Coronda, que se va progresivamente amplificando poniéndola en bucle, y transformándola en el sonido de un redoblante: nuestro proyecto también incluye la idea de poder hacer creaciones sonoras a partir de nuestros *field recordings*.

Ejemplo sonoro 12. Pasos con creación de sonido (reelaborado por Aurelien Bourdiol) :

https://soundcloud.com/revue-filigrane2/12-exemple-sonore-12-bruit-de-pas-avec-creation-sonore?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

CONCLUSIONES: POR UNA ESCUCHA ECOSÓFICA Y NOTAS SOBRE EL ACTO DE GRABAR

El trabajo de investigación sonora que llevamos a cabo en las islas de Santa Fe podría entenderse, en una lectura superficial, como una especie de dialéctica que contrasta y compara el sonido de la ciudad con el sonido y la vida sonora de los territorios fuera de la ciudad. Podría verse como un tipo de «búsqueda del sonido perdido». Sin embargo, somos conscientes de que el sonido de la isla de Santa Fe no es un modelo de sonido «natural» o representativo de la naturaleza. Al contrario, queríamos explorar el modo en que el sonido contribuye a la vida de los habitantes y al ecosistema de la isla. Partíamos de la hipótesis de que en estos lugares el sonido puede desarrollarse al estar más cerca de las actividades cotidianas y puede adquirir un carácter más ecológico que no encontramos en la ciudad, ni en la vida urbana. Como hemos dicho, el paradigma de Félix Guattari (1989) ha guiado nuestro trabajo: una ecología de la mente, del ambiente y de las relaciones sociales. Esto significa que la investigación delimitó la sonoridad en la singularidad y conjunción de estas tres dimensiones.

En cuanto a la ecología de la mente, nuestra investigación sugiere que en la isla se desarrollan dos aspectos complementarios: los sonidos son a la vez indicadores de funcionalidad y de una sensación de tranquilidad, para los visitantes que somos. La *funcionalidad* tiene que ver con la forma en que los sonidos cuentan para la supervivencia diaria de los habitantes. Por supuesto, esta función de supervivencia del sonido también está muy presente en la prisión de Coronada. Los sonidos nos alertan de lo que ocurre a nuestro alrededor, y este «alrededor» es a la vez cercano y lejano. Los sonidos de los animales, los sonidos de sus estados, los sonidos del río, los sonidos de los motores, el silencio, el sonido de la autopista... Todos estos sonidos construyen un mapa que retrata cada vez el estado del territorio. Podríamos decir que los sonidos dibujan y actualizan los acontecimientos que tejen el territorio: si va a llover, si los animales están cerca, si tienen miedo o van a atacar; si hay o no un peligro cerca, etc. El sonido es, entonces, un elemento de la vida y la supervivencia de los habitantes. Es un elemento de reconocimiento de lo que ocurre, ofrece una conexión con los acontecimientos del territorio. Es una conexión que permite integrar el territorio en la mente. Las dinámicas subjetivas de la isla también están compuestas por la dinámica de los sonidos, siendo la escucha un sentido importante. Más allá de la funcionalidad con la que el sonido actúa en la vida de los habitantes, hay momentos, como cuando Pichu o Ceferino detienen sus barcas, en los que se nos invita a devenir camalotes, en los que la tranquilidad se instala. El concepto de devenir camalote se relaciona con una suspensión de nuestra temporalidad y una puesta en sintonía con la temporalidad de dichas plantas, que descienden río abajo en una cadencia lenta y constante. Se trata de una especie de baile. Los camalotes constituyen por tanto una oportunidad sensible, una *affordance* islera, que puede permitirnos ser parte del medio, en tranquilidad. Hablamos de una tranquilidad que no es *new age*: no es un encuentro con nosotros mismos a través de un encuentro con la naturaleza, es más bien sentir el ritmo, el sonido y el silencio del territorio del que formamos parte. Podríamos describir esta tranquilidad como «musical» en el sentido de una escucha morfológica y afirmar que para los isleños se trata de un momento de convivencia íntima y diálogo con el territorio.

Con la perspectiva de una ecología ambiental, constatamos que no podemos separar los sonidos o los habitantes de los medios de los animales, del río, del viento, del cielo, de la prisión, de la historia, del lugar, del territorio, porque juntos forman un ecosistema. Un objeto sonoro, por ejemplo, solo es posible desde la distancia que se abre cuando aislamos el sonido de su medio. Se vuelve, con esta confiscación, un elemento raro que necesita ser estudiado para ser reconocido. La escucha reducida de Schaeffer (1966) y Michel Chion (2021) sólo es posible al reducir el sonido separándolo de la convivencia territorial. Sin embargo, es interesante notar que el momento más parecido a la escucha reducida en las descripciones dadas en este artículo es precisamente el momento en el que Pichu detiene la lancha: podemos escuchar los sonidos, sus duraciones, sus formas de conectarse, sus apariciones y desapariciones. Pero no se trata de una escucha reducida, porque, en efecto, no se redujo, al contrario, se extendió como se extendió el espacio que atravesábamos (de ahí nuestra elección de hablar de escucha morfológica). De este modo, la escucha reducida

de Schaeffer y Chion se convierte, con Pichu y Ceferino, en una escucha expansiva que libera la tensión entre el medio y los sujetos.

Con respecto a la ecología social, podemos hacer observaciones similares. Por supuesto, están presentes en el estudio sobre la prisión de Coronda. Pero también lo encontramos en otros lugares: no sólo en el barrio de La Boca, sino también en nuestros encuentros con Juanjo y Emilia, con Ceferino y Avelina, con Pichu. Es imposible aislar al ser humano de su medio. Escuchar es un acto social –como demuestra el diálogo con Juanjo y su hija– pero también es un acto de integración en el medio. Y si hay silencio es porque allí han estado los seres humanos. Este es el caso, por supuesto, de la cárcel de Coronda –un silencio impuesto por los guardias o que revela un acontecimiento dramático (una muerte)–, pero también de los viajes por el Paraná: es el silencio de la retirada de los animales a causa de la lancha que pasa. Hay que recordar que todo el territorio lleva las heridas de una historia colonial que creó vacíos llenos de historia, silencios.

Para concluir, nos gustaría proponer unas palabras sobre el acto de grabar, que fue nuestro tema principal. Hemos visto que el medio no es un objeto de inmersión sino un sujeto de expansión. Esta es la lección ambiental de la experiencia de escucha de la isla. Esta diferencia no cuestiona el acto de grabar. La escucha de las distintas grabaciones realizadas durante las jornadas de trabajo no pretenden revelar algún tipo de esencia de la sonoridad del lugar. Son grabaciones que sirven para volver a la experiencia. En primer lugar, la grabación no está dirigida directamente a un sonido concreto. Aunque el acto de grabar se dirija inicialmente a un sonido como tal, lo que se abre al escuchar la grabación no se limita a la reducción de este sonido puesto que está completamente ligado a la actividad sonora del lugar. Se convierte así en una huella que hay que relacionar con otras grabaciones, haciendo imposible contabilizar de antemano cuántas son suficientes. Incluso, si es posible hacer un inventario de los sonidos existentes en la zona, la interacción y la imprecisión de su aparición (por ejemplo, los sonidos de determinados pájaros) multiplican la acción de grabación. En otras palabras, grabar un solo sonido no basta para conocerlo y reconocerlo, ya que existen muchas variables y no pueden captarse todas a la vez. Cada grabación es una pieza que, junto con otras, permite trazar posibles escuchas y no una única escucha. Las escuchas del territorio y las grabaciones permiten, en un proceso continuo, comprender cómo se vive en esos lugares en términos sonoros. No se trata por tanto de un trabajo de inventario de los sonidos y las escuchas. Es por eso que no utilizamos el concepto de identidad. El mismo corre el riesgo de reenviarnos a entidades fijas y concluir que hay una identidad sonora y una escucha identificadora, una relación fija del territorio y sus habitantes. Por otra parte, lejos de fijar los sonidos con máquinas de grabación, la finalidad del trabajo y sus resultados reales nos llevan a una dinámica de movimiento de archivos sonoros: hay que moverlos, compararlos, ponerlos unos detrás de otros para encontrar huellas, itinerarios, cosas comunes, temporalidades de la experiencia vivida en el territorio. Se trata de considerar la grabación como una especie de escritura (Deshays, 2019) o de ensayo (Celedón, 2021) y no como una máquina de extracción sonora que fijará para siempre el comportamiento sonoro del lugar. La experiencia sonora y de escucha fue entusiastamente para los participantes del proyecto que normalmente desconocen el valor de lo que experimentan. Lo que permanece, las grabaciones, tiene justamente valor por permanecer, en una extraña presencia que constituye el lugar de nuestra memoria.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a los revisores (anónimos) de la revista *Filigrane. Musique, esthétique, science, société*, en la que también aparecerá el artículo (en francés), como así también Clara Biermann por su revisión. Gracias igualmente a todos aquellos que participaron en las presentaciones orales de los borradores de este artículo y que lo enriquecieron con sus comentarios. Gracias a todas las personas que nos recibieron durante este trabajo: Damián Rodríguez Kees, José Piccioni, Ceferino Alcántara y Avelina Amati, Patricia Mines y los vecinos de La boca, Juan José y Emilia Villaggi, Victor Salami y José Villareal, así como como el «Espacio de Memoria y Archivo Provincial de la Memoria de Santa Fe» de Santa Fe y su equipo. Gracias, finalmente, a Elisa Corona

Aguilar y José Augusto Mannis por su participación y por los intercambios que tuvimos con ellos durante nuestros encuentros.

REFERENCIAS

- ABARCA, Francisco (2001). Definición e importancia de los humedales. *Revista de Ciencias Ambientales*, vol. 21, no 1, p. 4–8.
- ALEGRE GONZÁLEZ Lizette, GARCÍA Jorge David (2021). *Sonido, escucha y poder*. México: Facultad de Música, UNAM.
- BARBANTI Roberto (2023). *Les sonorités du monde – De l'écologie sonore à l'écophilosophie sonore*. Dijon: Les presses du réel.
- CELEDÓN Gustavo (2021). El field recording como ensayo. FREYCHET Antoine, REYNA Alejandro y SOLOMOS Makis (eds.). *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- CHION Michel (2021). *La audio-vision. Son et image au cinéma*. París: Arman Collin.
- DESHAYS, Daniel (2019). *Pour une écriture du son*. París: Klincksieck.
- FREYCHET, Antoine y REYNA, Alejandro (2021). Morfología y Representación: Ecologías de la escucha en La Selva de Francisco López. FREYCHET Antoine, REYNA Alejandro y SOLOMOS Makis (eds.). *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- GILBERT, Abel (2019). *Satisfacción en la ESMA: Música y sonido durante la dictadura (1976–1983)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- GUATTARI Félix (1989). *Les trois écologies*. París: Éditions Galilée.
- El Periscopio (2003). *Del otro lado de la mirilla, Olvidos y Memorias de ex Presos Políticos de Coronda 1974–1979*, Santa Fe, Ediciones El Periscopio. Traducción francesa: Collectif (El Periscopio) (2020) : *Ni fous, ni morts. Presos políticos bajo la dictadura argentina. Coronda, 1974–1979*. Vevey: Éditions de l'Aire.
- HEGEL G.W.F. (2006). *Filosofía del arte o estética (circa 1826)*. Traducción española. Madrid: Abada Editores.
- HEINRICH Verónica, MINES Patricia, REINHEIMER Bruno, CABRERA, Hugo (2019). Construcción y representación de la identidad de Alto Verde y La Boca. Trabajo conjunto entre la Red Interinstitucional y Social de Alto Verde y la Universidad Nacional del Litoral. +E: *Revista de Extensión Universitaria* vol. 9 n°11, p. 69–91. Doi: 10.14409/extension.v9i11.Jul–Dic.8727.
- NIETO MORENO, Olga y RESTREPO CALLE, Sebastián (2014). Hacia la definición de un enfoque conceptual para caracterización de humedales bajo criterios socioeconómicos, culturales e institucionales. http://repository.humboldt.org.co/bitstream/handle/20.500.11761/9593/3131%20Documento%20criterios%20socioeconomicos%20y%20culturales_final.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- PARDO SALGADO, Carmen (2017). Capitalismo, sonidos y procesos de subjetivación en la ciudad contemporánea. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas*, 2017, p. 111–124.
- PIZARRO Cynthia, ORTIZ Damián (2019). Vivir (después de) la inundación en 'la Isla'. Las experiencias de 'su' paisaje de los habitantes de la Zona Núcleo Forestal. PIZARRO, Cynthia (ed.) (2019): «*Nosotros creamos el Delta*». *Habitar, forestar y conservar un humedal, Buenos Aires*, CICCUS, p. 161–182.
- POI, Alicia (2016). Camalotes. Historia natural de una planta viajera. *Ciencia Hoy*, Universidad Nacional del Nordeste. Argentina, vol 25, n°150.
- POLTI Victoria (2022). Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico–militar en Argentina: el caso del «Atlético» (UBA/UNTREF). *Revista del Instituto Superior de Música* n°21.
- RAMSAR (convenio). Convención relativa a los Humedales de Importancia Internacional especialmente como Hábitat de Aves Acuáticas Ramsar, Irán, 2.2.1971. https://www.ramsar.org/sites/default/files/documents/library/current_convention_text_f.pdf.
- SCHAEFFER, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux*, París: Éditions de Seuil.

- SOLOMOS Makis (2018). Notas de trabajo para una ecología del sonido, *Quodlibet* vol. 68 n°2, p. 1–16.
- SOLOMOS Makis (2023). *Exploring the ecologies of Music and Sound. Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms*. Londres: Routledge.
- THIBAUD, Jean–Paul (2007). Variations d’ambiances. Processus et modalités d’émergence des ambiances urbaines. [Informe de investigación] 67, Ministère Recherche : FNS ACI ; CRESSON, p. 310.
- THIBAUD, Jean–Paul (2011). Le tissu sensoriel des ambiances urbaines. *Sens et société* 6 (2): 203–215.
- THIBAUD, Jean–Paul (2021): Silencio de Mauá: una etnografía atmosférica de los sonidos urbanos. BULL, Michael y COBUSSEN, Marcel. *Handbook of Sonic Methodologies*, Bloomsbury, 9781501338779. #hal–03500319#
- TSING Anna L. (2015): *El hongo del fin del mundo: Sobre la posibilidad de la vida en las ruinas capitalistas*. Princeton: University Press.

NOTAS

[1]Coordinado por Damián Rodríguez Kees, Alejandro Reyna (Universidad Nacional del Litoral, Argentina), Gabriel Gendín (Universidad del Nordeste, Argentina) y Makis Solomos (Université Paris 8, Francia). El proyecto también ha dado lugar a las siguientes publicaciones: FREYCHET Antoine, REYNA Alejandro y SOLOMOS Makis (eds.). *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Santa Fe: Ediciones UNL <https://hdl.handle.net/11185/6328>; FREYCHET Antoine, REYNA Alejandro y SOLOMOS Makis (eds.) *À l’écoute des lieux : le field recording comme pratique artistique et activisme*, revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société n°26, diciembre de 2021, en línea, <https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=1044>

[2]A lo largo del escrito, tomaremos el concepto de *medio sonoro* de Makis Solomos para poner en relieve la noción de sonido como red de relaciones y no como objeto. A propósito de la definición de medios sonoros, basándose en ideas de Jakob von Uexküll y de Gilbert Simondon, Solomos escribe «El sonido se define como una red de relaciones: con otros sonidos, con el espacio circundante, con el sujeto que escucha. Más que sonido, sería más riguroso hablar de “medio sonoro”» (2018:3). Más adelante, encontramos «Si tomamos al oyente como sujeto, diremos que, a través de la escucha, interactúa con un medio sonoro, formando resultado de esta interacción lo que llamamos sonido. Así, el sonido no es un objeto: no es el objeto puesto en vibración, ni el espacio de las vibraciones en general; es el producto de la interacción oyente–entorno. Escuchar entonces no se convierte en contemplar los objetos que tienes delante, sino en sumergirse en un medio» (*idem.*:11).

[3]<http://www.e-changer.org/news/argentine-homicides-et-tortures-dans-les-prisons-de-la-derniere-dictature>

[4]Esta parte del texto fue presentada por Alejandro Reyna en el seminario «Antropología del sonido» organizado por Victoria Polti en agosto de 2022. Alejandro agradece a Victoria su asesoramiento para la redacción del proyecto inicial que dio lugar a las misiones.

[5]Específicamente, nos referimos a que un grupo de vecinos (que en el marco del proyecto se denominan Anfitriones), un equipo de extensión de la Universidad Nacional del Litoral (compuesto por docentes, investigadores, extensionistas, estudiantes y voluntarios de dicha casa de estudios) y socios institucionales (compuesto por personal de la Municipalidad de Santa Fe, de la Secretaría de Economía Social de la Provincia de Santa Fe, Cooperativas y la Mutual de Prefectura Naval).

[6]Para más información sobre el proyecto, ver <https://www.unl.edu.ar/extension/wp-content/uploads/sites/9/2018/10/%E2%80%9CPaisajes-de-islas-Patrimonio-y-turismo-comunitario-como-estrategia-de-desarrollo-solidario%E2%80%9D-FA DU.pdf> y https://www.unl.edu.ar/noticias/news/view/contin%C3%BAan_las_experiencias_de_turismo_comunitario

[7]En este sentido, se presentaron obras compuestas a partir de grabaciones sonoras realizadas durante las misiones, en el marco de un concierto incluido en las *Segundas Jornadas de Música y Ecología*, evento en el que se basa esta publicación. El programa incluía las siguientes obras: «Entre huellas, sentires y anhelos. Encuentros en el barrio La Boca (Alto Verde, Santa Fe)» de Natalia Solomonoff; «Operación impermanencia» de Ricardo Rojas a.k.a Egosonico y Ariel Echarren; «Voces en La Boca (Supersticiones y recorridos simbólicos)» de Sergio Santi; «Obra audiovisual parcialmente realizada con grabaciones de campo del paraje La Boca, Santa Fe» de Edgardo Martínez; «Sur les berges» de Ulysse Del Ghingaro; «Del Río» de Alejandro Brianza (Voces : Alejandro Reyna; Piano: Ailén Heredia; Textos: Antoine Freychet; Visuales en tiempo real: María Paula Jaramillo Gómez; Electroacústica y dirección: Alejandro Brianza); «Tres ciudades distantes» de Elisa Corona Aguilar.

[8] Sobre este lugar, Thibaud escribe «El condominio está ubicado en la ciudad de Mauá, aproximadamente a 30 kilómetros de São Paulo, Brasil. El complejo, construido en 1996, consta de cincuenta y cuatro edificios que albergan aproximadamente a siete mil personas y se encuentra en un terreno contaminado por residuos industriales enterrados allí. Los vecinos se dieron cuenta de la contaminación en abril de 2000, cuando se produjo una explosión durante trabajos de mantenimiento en una de las bombas de los tanques de agua subterráneos del condominio. Probablemente esto se debió a la presencia de gas metano. Un trabajador murió en la explosión y otro sufrió graves quemaduras. Desde entonces, se han iniciado procesos judiciales que exponen a los residentes al riesgo de contaminación por sustancias cancerígenas y a una nueva explosión» (2021: 1).

[9] Coordenadas GPS: 31°43'40.2 "S 60°39'48.2 "O

[10] Coordenadas GPS: 31°44'25.7 "S 60°38'29.3 "O

[11] Coordenadas GPS: 31°46'12.7 "S 60°39'09.9 "O

[12] Coordenadas GPS: 31°46'10.6 "S 60°39'05.0 "O

[13] Coordenadas GPS: 31°43'40.2 "S 60°39'48.2 "O

[14] Una pieza instrumental compuesta por Ulysse Del Ghingaro y titulada «De jour comme de nuit» se basa en un montaje sucesivo de tres grabaciones realizadas en el emplazamiento 1: una de día, otra al atardecer durante el paso de una barcaza y otra de noche.

[15] Por «camalote», nos referimos a *Eichhornia crassipes*. Sobre este tema, véase Poi (2016).

[16] Sobre la cuestión del sonido de los mosquitos y su relación con la memoria, ver FREYCHET y REYNA (2021).

[17] Es una receta de la familia López. Para la ocasión, Silvia López fue la encargada de cocinar. En palabras de Patricia Mines (entrevista telefónica, agosto de 2023), la familia López fue una de las primeras en asentarse en el barrio.

Santa Fe, 2003: las canciones de la inundación, memorias musicales de la tragedia



Santa Fe, 2003: the songs of the flood, musical memories of the tragedy

López, María Inés; Pittau, Verónica P.

María Inés López *

maineslopez.88@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Verónica P. Pittau **

vpittau@gmail.com

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0035, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 22 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649007/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0035>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El presente artículo se realiza en el marco del proyecto de investigación y desarrollo CAI+D 2020 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (ISM-FHUC-UNL): «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación». Se propone relevar y analizar las canciones vinculadas a la inundación del año 2003 en la ciudad de Santa Fe. Desde que sucedió la tragedia, los músicos de la ciudad y alrededores produjeron un repertorio de canciones que sigue creciendo y se vincula de diversa manera a la memoria de los hechos. En el presente trabajo intentaremos, entonces, focalizar el análisis en la capacidad de las canciones de expresar emociones movilizadas por un acontecimiento traumático y, con ello, observar cómo se insertan en la construcción de las identidades sociales, qué emociones desatan y a través de qué mecanismos.

Palabras clave: canciones, inundación, Santa Fe.

Abstract: *This article is carried out within the framework of the research and development project CAI+D 2020 of the Instituto Superior de Música of the Universidad Nacional del Litoral: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación». It is proposed to survey and analyze the songs linked to the 2003 flood in the city of Santa Fe. Since the tragedy occurred, musicians from the city and its surroundings produced a repertoire of songs that continues to grow and is linked in various ways to the memory of the facts. In the present work, we will try, then, to focus the analysis on the ability of songs to express emotions mobilized by a traumatic event, and with this, observe how they are inserted in the construction of social identities, what emotions they unleash and through what mechanisms.*

Keywords: *songs, flood, Santa Fe.*

NOTAS DE AUTOR

- * Graduada del Profesorado Nacional de Música con Orientación en Composición (ISM-FHUC-UNL) y del Taller de composición del Conservatorio Municipal Manuel de Falla (Bs. As). Integrante del equipo de colaboradores de proyectos de investigación CAI+D 1996 y 2006, Codirectora de CAI+ D 2009 e integrante del grupo responsable de proyectos 2011 y 2016, vinculados a la música popular argentina. Actualmente es codirectora del CAI+D 2020 «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación». Participó en 2012 y 2013 de la escritura del Diseño curricular de la Secundaria Especializada en música popular en vivo, colaborando con la «Comisión de expertos en lenguajes artísticos» de la Dirección Artística del Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe. Actualmente dicta

INTRODUCCIÓN

El 29 de abril de 2003 el Río Salado, desbordado por intensas lluvias, ingresó a la ciudad de Santa Fe — provincia de Santa Fe, Argentina—, por un sector de un terraplén inconcluso que, paradójicamente, ya había sido inaugurado el 8 de agosto de 1997 durante la gestión del gobernador de la provincia, Dr. Jorge Obeid. Para abril de 2003, durante la gestión provincial de Carlos Reutemann, las obras seguían inconclusas y con escaso mantenimiento, situación que favoreció el avance imparable del agua que provocó la inundación más dramática y memorable de todas las que atravesó la ciudad y la región. En cuanto al número de víctimas los relevamientos no son coincidentes, según Cello, Haidar y Del Frade (2013:8) «Para el estado provincial hubo 23 muertos. Para los sobrevivientes, 161, una gran diferencia, 138 vidas que no figuran en los registros oficiales, 138 invisibilizados que, sin embargo, están, fueron denunciados como víctimas de las consecuencias de la inundación».

Desde el año 2020, en el marco del proyecto de investigación y desarrollo CAI+D 2020 del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral: «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación», en colaboración con el proyecto TEMAC (2019–2021) «Territorios de la Música Argentina Contemporánea», dirigido por Martín Liut, (Universidad Nacional de Quilmes), se ha desarrollado el relevamiento y estudio de las canciones producidas a partir del impacto de la crisis de 2001 en Argentina, cuyos resultados han sido presentados en simposios y congresos, además de publicados en 2021 —a veinte años de la crisis— por Gourmet Musical con el título 2001: *Una Crisis Cantada*.^[1] En esta instancia pudimos constatar que la crisis de 2001 en Santa Fe y la inundación de 2003 constituyeron una continuidad que dejó secuelas en el tejido social santafesino, tanto por su cercanía temporal como por la impunidad de los responsables políticos.

Finalizada esa instancia, desde el equipo de investigación radicado en el ISM, y en conocimiento de al menos unas 10 canciones generadas a partir de la inundación de 2003, (que ya suman 24 según el último relevamiento), sentimos la imperiosa necesidad de realizar un trabajo de similares características sobre las producciones artísticas,^[2] entre ellas y sobre todo de las canciones compuestas a partir de la inundación de 2003; que constituyen un *corpus* extremadamente valioso que como músicas investigadoras santafesinas no podíamos dejar de observar. Un primer avance se publicó en el *dossier* de la *Revista del Instituto Superior de Música* nro. 22.^[3] En ese primer acercamiento al tema se repasan las circunstancias de la inundación, el contexto de emergencia que impulsa la creación del grupo de canciones de origen más cercano de la fecha de la tragedia y el estudio específico de dos de ellas: «Río» de Ana Suñé (canción litoraleña) y «Revivirás/ Imagina» de Carlos Joannas (balada rock), ambas canciones compuestas por músicos locales, en el mismo año de la inundación. El *corpus* de canciones, que a la fecha suman 24, pueden escucharse en una lista de reproducción que las recopila, en cuyo armado han colaborado músicos, docentes y amigos, todos ellos muy comprometidos con la construcción de memoria colectiva.^[4] La misma presenta cantautores vinculados al folklore (a través del chamamé, o la canción litoraleña), grupos y solistas cercanos al rock o la fusión, pero también a la cumbia santafesina, la murga y el tango. La diversidad de géneros demuestra que el agua llegó mucho más allá de los límites geográficos perfectamente trazados por las estadísticas, los estudios territoriales

el «Taller de investigación en Música Popular» en el ISM. Desde 2013 integra la agrupación Mate Yacy con la que aborda canciones propias y versiones de temas de autores latinoamericanos.

** Profesora Nacional de Música en las especialidades Armonía, Contrapunto y Educación Musical, egresada del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (ISM–FHUC–UNL), donde se desempeña como profesora ordinaria en la cátedra Texturas, Estructuras y Sistemas y en la cátedra homónima de la Escuela de Música Danza y Teatro de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Desde 2022 es Secretaria Académica del ISM–FHUC–UNL. Cursó y aprobó más de 20 seminarios de posgrado específicos. Expositora y conferencista en cursos, jornadas y congresos. Publicó artículos en revistas especializadas, capítulos de libros y actas de congresos. Actualmente es miembro del equipo responsable del proyecto CAI+D UNL 2020 denominado «Procesos creativos en la canción popular argentina: composición, arreglo, versión e interpretación» dirigido por la Prof. Elina Goldsack. Dirige regularmente becas de investigación (Beca Estímulo a la Investigación Científica –Beca CIN–, Beca de Iniciación a la Investigación Científica –Cientibeca UNL–) además de adscripciones en investigación y docencia.

e hídricos. La tragedia golpeó fuertemente a todos los sectores de la sociedad santafesina, sin excluir a la región y el país, proyectándose, incluso, internacionalmente. Esto se hace visible en la composición de canciones que no se limitan a un reducido período de tiempo ni a un espacio geográfico, al contrario, las canciones siguen naciendo con cada recuerdo, en cada aniversario.

Con este relevamiento, y como mencionamos en el *dossier* anteriormente citado: «Nos proponemos estudiar cómo a través de la construcción de sentidos en el vínculo letra– música, su contexto histórico–social y su relación con escenas constituidas por determinados géneros musicales en la ciudad, se observan diferentes maneras de mantener viva la memoria de los hechos, procesar el dolor, denunciar la impunidad de los responsables políticos o la ausencia del estado para asistir a las víctimas y relatar las historias de los protagonistas» (López y Pittau, 2023:3). Para lograr estos objetivos nos concentramos en la dimensión afectiva de las músicas populares a partir de los postulados y herramientas analíticas que proponen Claudio Díaz y María de los Ángeles Montes en el texto de su autoría (2020) «Músicas populares. Cognición, afectos e interpretación. Un abordaje sociosemiótico». En el mismo se propone la observación y el análisis de canciones desde una dimensión afectiva posicionada en las áreas comunes de las ciencias sociales y las humanidades con una mirada integradora.^[5] Este abordaje supone que los estudios sociológicos sobre los afectos, en vez de oponerse a las corrientes de origen estructuralista— dimensión cognitivo/representacional relacionadas a las teorías del discurso—, se nutren de ellos, especialmente de sus herramientas analíticas, para fundamentar algunos de sus postulados (Díaz y Montes, 2020:61)

En el presente trabajo intentaremos, entonces, focalizar en la capacidad de las canciones de expresar emociones movilizadas por un acontecimiento traumático, y con ello, observar cómo se insertan en la construcción de las identidades sociales, qué emociones desatan y a través de qué mecanismos.

LAS CANCIONES SOBRE LA INUNDACIÓN DE 2003

En el transcurso de tiempo entre la mencionada publicación en el *dossier* de la *Revista del ISM* y el presente artículo, se cumplieron 20 años de la inundación y se realizaron varias publicaciones de canciones anteriores o se compusieron algunas más. Por este motivo agregamos una versión actualizada del cuadro de relevamiento que las incluye y las señalamos a la lista de reproducción.^[6] Como lo venimos señalando en nuestro artículo anterior, los rasgos vinculados a los géneros musicales se relacionan de diferente manera con la perspectiva desde la cual se procesan los sucesos, y dan cuenta de la diversidad de las escenas musicales locales interpeladas por la tragedia hídrica.

Año de comp.	Álbum/Discográfica. Soporte	Título de la Canción	Banda/cantautor. Autores	Género musical
2003	Así es la Vida. SFR (2003)	29-04-2003	Los Palmeras. Texto y música: O. A. Perea y R. Deicas	Cumbia
2003	De Jaleo con amigos Ortiz-Joanna Prod. (2003)	Revivirás (Imagina)	Carlos Joannas	Balada rock
2003	Mujeres del Litoral I. UNL- ATE (2006)	Río	Ana Sutié	Canción litoraleña
2003	El más parandero. S.Fe Record (2004)	La prueba de Dios	Coty y la banda del Huy Huy Huy. Letra y música: Coty	Cumbia
2003	Cantor de Cantores. Plaza Independencia (2003)	Carta abierta al río Salado	Horacio Guarany	Chamamé
2003	Los que esperan. Unión Músicos Independientes (2008)	29 de abril	Grupo La Clave Letra: J. Gonzalez y M. Ruiz. Música: Ruiz	Balada rock
2003	Youtube	Hermano Río	Beer. Letra: C. De Giorgio. Música: J. Ribas	Rock
2003/4	Libertad y Misterio. Ed. de autor (2014)	Eulalia	Efran Colombo Letra: J. Ratti. E. Colombo, J. Migno. Música: Ratti y Colombo	Chamamé
2003/4	Youtube (2004/2005)	Agua	Bummbaba. Letra y música: M. Álvarez	Reggae
2004/5	La suerte está echada. Sonic Wave Studios (2009)	Siriri, locuras del Salado	Pasamamos. La banda nativa. Letra y Música: J. E. Gaviola.	Canción /rock
2007	Facebook (2019)	Mil manos, un río	Jeremías Chauque	Murga
2007	Youtube (2020)	Gente del Agua	Joaquín Amas	Canción Litoraleña
2011	Youtube (2017)	Tuviste abril	La Gran 7	Rock
	Sencillo (2019)	Reza	Dario Chiesa	Canción
	Youtube (2020)	Socavón	Kamalote	Ska
2019	Youtube (2022)	Ojos de agua	Claudia Paiva	Chamamé
2019	youtube (2023)	Inundado	Leandro Alloñti	Canción popular. Rock
2022	Youtube (2023)	El destierro	Vaho Tango. Letra y música de L. Mendez	Tango
2023	Youtube (2023)	Contracorriente - Ecos del Río	Letra y música: I. Barnomevo y jóvenes del CERPJ Santa Fe.	Canción del litoral, rap, murga/ cumbia
	Litius TV (2022) Youtube (2023)	Huellas del Salado	Segades Letra y música: R. Segades y J. Voutat	Rock
2003	Canciones con Santa Fe. Grabación en vivo.	Cita con Ángeles	Silvio Rodríguez. Música: S. Rodríguez. Letra: Rodríguez y V. Heredia (una estrofa)	Canción
	La argentinitad al palo. Universal Music S. A. (2004)	Otra sudestada	Bersuit Vergarabat. Letra: G. Cordera. Música: Cordera, P. Céspedes y C. Martín	Rock
	Fenix AlterNative Americano (2008)	Rita	Victor Heredia.	Valseado
	El Gran Pez. Ciclope, SRL. (2009)	La correntada	Alejandro Balbis.	Murga

IMAGEN 1.

Tabla de canciones seleccionadas ordenadas cronológicamente por año de composición. En sombreado las canciones que se gestaron fuera del área afectada por la inundación aunque a raíz de la misma.

Del total de las 24 canciones relevadas, seis pueden vincularse con lo folklórico (específicamente géneros del litoral), diez cercanas al rock, *ska* o *reggae*, dos relacionadas con la cumbia y dos con la murga, más una canción que transita varios de estos géneros en distintas secciones. Hay un tango y otras dos canciones urbanas con rasgos no tan claramente identificables dentro de los géneros, si bien sus autores pertenecen a determinada escena. En la mayoría de los casos en que pudimos contactarnos con los autores, fuimos consultádoles sobre la clasificación o delimitación genérica.

Las canciones que se vinculan con lo folklórico se relacionan a ritmos del litoral (canciones litoraleñas o chamamés en compás de 6/8 3/4) y los autores se refieren a la relación de estos ritmos con las alusiones al río. Encontramos en las letras referencias paisajísticas, historias de vida de inundados, personificaciones del río, aproximaciones poéticas al tema.

En cuanto a las canciones que señalamos como relacionadas al rock, vemos que se identifican tanto al rock en sentido amplio como en sentido restringido, según la clasificación propuesta por Madoery (2019:128).^[7] La perspectiva sobre la inundación que se aborda en sus letras, resulta más contestataria y se refiere a la ausencia del estado o la impunidad de los responsables políticos. Agregamos en este grupo dos canciones

vinculadas al *reggae* y *ska*, que consideramos dentro del mismo complejo genérico por las escenas musicales a las que se relacionan localmente. En algunos ejemplos también vemos una aproximación poética o simbólica a los hechos.

Solamente hemos podido relevar un tango que también posee rasgos de la llamada «música contemporánea», en el cual los efectos tímbricos, armónicos y texturales contribuyen a aumentar el dramatismo que propone la letra.

En concordancia, entonces, con la primera publicación sobre este tema en el *dossier* de la *Revista ISM* nro. 22, en el que se seleccionaron dos canciones de distinto género y autor compuestas el mismo año de la inundación, en el presente artículo nos proponemos analizar otras dos de las canciones relevadas que se vinculan a géneros muy presentes en la música santafesina: la murga y la cumbia.

En el caso de la murga, notamos la gran relación que tuvo con los sucesos y la memoria de la inundación, desde el comienzo, en los centros de evacuados y en la Carpa Negra de la Dignidad que fue levantada por los inundados para mantener vivo su reclamo y la memoria de los hechos.^[8]

En cuanto a la cumbia santafesina, tiene una presencia y relevancia importantísima en la ciudad y la región, aunque en el repertorio de la inundación esto no está representado cuantitativamente, dado que en numerosas canciones del género se abordan otras temáticas en sus letras, más vinculadas a lo amoroso o cotidiano. Las dos canciones relevadas consideran la inundación como actos de la naturaleza, de Dios, de lo inevitable, de lo que no tiene explicación. En ninguno de los dos ejemplos se atribuye la tragedia a las responsabilidades políticas o a la ausencia del estado.

También es pertinente mencionar que la mayoría de las canciones seleccionadas tienen un video asociado; en el video, la interacción de palabra, sonido e imagen busca trascender la singularidad de cada una de sus expresiones, potenciando una a través de la/s otra/s. La memoria es sensible, se recuerdan imágenes, acciones, sensaciones, espacios, olores, sonidos. El video, en su multisensorialidad, es un lugar ideal para reconstruir la memoria, un medio para recordar. En los videos de algunas canciones podemos observar, integrados, sonidos relacionados directamente con la tragedia: agua, helicópteros, tiros, gritos, como en «29/04/2003» de Los Palmeras, «Socavón» de Kamalote e «Inundado» de Leandro Alloatti. Algunos de los sonidos incorporados provienen de los documentales cuyos fragmentos se incorporan en los videos de las canciones, en otros casos es a la inversa, pasa de los sonidos de la canción a la imagen asociada.

Es interesante dar cuenta también de que en resonancia con la percepción de tragedia colectiva que se vivió durante la pandemia o luego de ella, el tema de la inundación cobró fuerza nuevamente, es así que se compusieron varias canciones («El destierro» de Lucas Méndez, «Inundado» de Leandro Alloatti), o se subieron videos de canciones con imágenes documentales, y en algunos casos fueron reversionadas («Río» de Ana Suñe, «Gente del agua» de Joaquín Armas, «Tuviste abril» de La Gran 7, «Socavón» de Kamalote).

MIL MANOS UN RÍO . JEREMÍAS CHAUQUE. MURGA[9]

Aspectos generales:

En las ciudades de Santa Fe y Santo Tomé hay una importante tradición de murgas de estilo uruguayo, el vínculo con esta manifestación carnavalesca en la región excede nuestro objeto de estudio, pero lo señalamos en relación con el repertorio de la inundación. Según Fornaro (2002:3) «El tipo de conjunto identificado como murga surge en el ámbito del Carnaval de Montevideo, capital del país, a fines del siglo XIX. Se desarrolla durante todo el siglo XX, adquiriendo los caracteres de teatro popular y de género polifónico masculino. Hoy es una de las expresiones de la cultura y la música popular con mayor poder identificadorio y que desarrolla sentido de pertenencia en importantes sectores populares». Se define así al tipo de agrupación, cuya presentación, en el marco del carnaval uruguayo, tiene una estructura determinada. La autora también explica que la mayoría de los textos cantados se estructura como *contrafactum* de canciones populares aunque se da el caso de músicas compuestas especialmente para la ocasión. En cuanto a los temas abordados menciona

un primer grupo referido a la murga en sí misma y en un segundo grupo temático presenta lo ideológico, una corriente vinculada desde la década del '70 a la «canción de protesta», la sátira política, los problemas cotidianos relacionados a la crítica sobre el bienestar social, el fútbol, la misoginia (2002:18).

Una de las primeras relaciones de este género con los sucesos de la inundación se encuentra en la formación de la murga «Manzana negra», que se relata en el libro *Lo que El Salado sigue gritando: 10 años después*. Allí se detalla cómo se formó la agrupación. En ese sentido, el autor escribe: «En el año 2006 todavía quedaban seis familias en ese galpón. Familias que tenían entre dos y doce hijos. Habían sido abandonados por los distintos gobiernos. Allí comenzó el invento de la murga. Los instrumentos originales fueron los baldes, los toc toc y barriles. Nació también la denuncia judicial por abandono de persona. La murga participó del Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano. Comenzó jugando con las chicas y los chicos. Y se iban sumando los pibes del barrio» (Haidar, Cello y del Frade, 2013:34)

Se relata también que en 2006 reubicaron a la gente que estaba en el galpón en el llamado barrio «Nuevo Horizonte» y la murga quedó asentada allí. La murga *Manzana Negra* se presenta cada 29 como «un compromiso de vida».^[10] Horacles Anorba, el primer maestro de la murga, formaba parte de la Marcha de las Antorchas y el texto da cuenta también de que «Las chicas y los chicos se hicieron dueños de los escenarios» y hasta cantaron con Rubén Patagonia. Nació otra murga, *La soberana lusiférica del bajo fondo*.

Además podemos comentar, para reforzar esta idea del fuerte vínculo entre la memoria de la inundación y la murga, que entre las canciones relevadas hasta el momento hay otra, «La correntada» del cantautor uruguayo Alejandro Balbis. Este músico se presentó en variadas oportunidades en nuestra ciudad y lo hizo el 29 de abril de 2016 en la plaza 25 de mayo, en un aniversario más de la inundación, junto a la murga local *Las Damajuanas*.^[11]

El autor de la letra y la música de «Mil manos un río» es Jeremías Chauque, hijo del mencionado cantautor, Rubén Patagonia. Este autor señala que la canción se compone con ritmo de murga «por ser un género barrial, popular, parte de la identidad rioplatense que en Santa Fe tiene esas bases».^[12] Plantea, además, que optó por el ritmo de marcha camión (uno de los básicos de la murga uruguaya) para grabarla con una murga local y movimientos sociales, lo que evidencia la intención del autor de plasmar sus ideas sobre la inundación en un canto colectivo. El género, en este caso, ayuda a vehiculizar esta impronta.

Chauque reside y trabaja en la localidad de Desvío Arijón a 32 km de Santa Fe, desde 1999. Compuso la canción en 2007 y se estrenó en la Carpa Negra de la Memoria y la Dignidad que se instala frente a la Casa de Gobierno, en la plaza 25 de Mayo de Santa Fe, en cada aniversario de la inundación. En palabras de Chauque: «la canción se presenta en la Carpa negra de inundadxs, Santa Fe. Hicimos un canto colectivo con varias organizaciones sociales».^[13] De esa presentación quedó un registro con las murgas *Minga que cantamos* y con los integrantes de la cooperativa *Desvío a la raíz. agricultura ancestral* y *La poderosa*. Esta grabación se sube a *youtube* por primera vez el 27 de abril de 2019.

Chauque comenta el origen de la canción:^[14] «En esos duros momentos hubo una carta que escribió un médico y que tuvo mucha difusión en los medios. La carta planteaba que la inundación le había hecho vivir situaciones que él nunca había vivido y las enumeraba en ejemplos [...] dice: yo tenía todo asegurado, comida, casa y otros privilegios y de pronto me encontraba en un centro de evacuados, mi identidad era de inundado igual que cualquier vecina, el río nos dio la misma identidad».

Texto:

MIL MANOS UN RÍO – Jeremías Chauque

I. Yo tenía miedo a la noche,
y fui estrella pa' alumbrar
Yo que me reía del frío,
y abrigo fui al ayudar.
Yo desconfiaba de él,
y su brazo me sacó sin dudar.

II. Yo que lejos veía el hambre
y juntos fuimos el pan
Yo siempre marcaba el rumbo
y fui parte del deambular
Yo creía haber visto todo,
hasta que vi a mi pueblo solo marchar.

III. Yo sé bien hermano río,
que te dejaron entrar
Que inundaron nuestro barrio,
mis sueños y mucho mas
La puerta ya estaba abierta
y ahora te quieren culpar, disfrazar.

IV. Yo que ignoraba las manos
del que da sin preguntar,
Deshojaba la esperanza,
que deja su caminar
De pronto brotó su abrazo
y anidó en mí, para siempre, su llegar.

V. Yo enarbolaba mi nombre,
creía estar más allá
Mis hijos fueron de todos
comprendí lo que es volar
El río dijo presente,
"Todos" es ahora mi nombre, mi Identidad

VI. Mi pueblo sintió de cerca
la bronca y la impunidad
Mas de uno escondió la mano
al otro nadie avisó
Cuando el barco se está hundiendo
las ratas suelen saltar y escapar.

VII. Mi pueblo siguió remando,
lo hizo en la dignidad
Fueron mil manos un río,
pariendo en la adversidad
Porque el grito se hizo uno
y fue cuando no tardó en levantar.

IMAGEN 2.

Letra de la canción «Mil manos, un río» de Jeremías Chauque. (Extraído del video)

Música:

"Mil manos un río" Jeremías Chauque – D – 4x4 – pulso: 82												
	A Estrofa I		Inter	A Estrofa II	B Estrofa III	Inter	A Estrofa IV	Inter	A Estrofa V	B Estrofa VI	B Estrofa VII	Coda
	a-a	b c	d d	z	e-e'-e''-c'	* *	z	*				*
2	4	4	4 4	z	z	8	z	8	z	z	z	16cc
	1-4	5-6		7-12	13-18		19-24		25-30	31-36	37-42	

IMAGEN 3.

Estructura de la canción «Mil manos, un río» de Jeremías Chauque.^[15]

Cada estrofa está formada por tres frases melódicas, cada una de ellas agrupa dos versos poéticos y se extiende a lo largo de dos compases. La extensión del sexto verso («sin dudar» estrofa 1, «marchar» estrofa 2, «expresar» estrofa 3, y así sucesivamente) añade a la estructura de cada estrofa dos compases que completan los ocho totales. En cuanto al aspecto melódico se destaca el ascenso progresivo de la estrofa 3, 6 y 7 (en el gráfico corresponde a la letra B) que contrasta con la melodía simple y llana de las estrofas 1,

2, 4 y 5 (letra A). Melódicamente, entonces, se distinguen tres temas, dos aplican a las estrofas y un tercer tema musical distingue los interludios, en los que la melodía es tocada por algún instrumento musical o coreada con letra «o» (en el gráfico las intervenciones vocales se distinguen con un asterisco). Al igual que las estrofas los interludios abarcan 8 compases y están formados por dos frases, melódicamente iguales, de 4 compases. Los mismos se encuentran distribuidos irregularmente entre las estrofas 1 y 2, 3 y 4, 4 y 5. Este vuelve a aparecer repetido con una función conclusiva. Las intervenciones vocales alternan voces masculinas y femeninas, y en otras se le agrega una segunda voz (últimos 8 compases de la coda). Es de destacar cómo adquieren progresivamente fuerza, intensidad y densidad mientras avanza la canción.

Las estrofas son cantadas en distintas y muy ricas formaciones vocales: solista, dúo, coro en formaciones vocales masculinas, femeninas e infantiles. Se enriquece la densidad polifónica alternando el canto monódico y polifónico con o sin acompañamiento instrumental, además de distintos tipos de emisión vocal característicos del género musical. Según Lamolle y Lombardo (1998:34, 37) en la murga los arreglos, habitualmente, se basan en partes corales o armonizadas por terceras intercaladas con solos, dúos y tríos.^[16]

En la estrofa 7, últimos dos versos, se presentan las voces solas —sin acompañamiento instrumental— lo que produce un silencio dramático justo cuando el texto dice «porque el grito se hizo uno, y fue cuando no tardó en levantar».

En esta canción se destaca la mirada y la expresión comunitaria, no solo desde el texto sino además desde la interpretación (distintas agrupaciones de murga) y la instrumentación: variadas combinaciones tímbricas, vocales e instrumentales. Todo esto a los efectos de dar voces y rostros a una causa común, revelar la unidad de los inundados en su reclamo de justicia, pero también enunciar a través del canto colectivo de la murga la igualdad de todas las personas, crudamente visualizada a través del drama de la inundación, que no discriminó clases sociales.

LA PRUEBA DE DIOS -COTY HERNANDEZ[17] -CUMBIA SANTAFESINA[18]

Aspectos generales:

Se ha considerado a la llegada de la cumbia, como música popularailable a Santa Fe y alrededores, en la década del '60, como un fenómeno musical muy importante en la región, como lo relata Hugo Alberto Miguel, en su libro *Así nació la cumbia santafesina* (2019:17). Dice el autor «Hasta ese momento, los músicos santafesinos carecíamos de una identidad musical propia. La cumbia se insertó en lo más profundo de nuestros oídos y corazones pasando a ser la música elegida como propia». Plantea Miguel en referencia a esta particularidad: «La música del litoral, tan presente para los santafesinos por la cercanía con el pueblo que la ejecuta (provincia de Corrientes), tiene también como instrumento básico al acordeón. Es posible que este instrumento y que nuestros grupos santafesinos lograron no depender de las empresas de Buenos Aires sean dos factores que expliquen la particularidad de la cumbia santafesina. Con la dependencia comercial suele perderse la independencia artística».

Esta práctica musical se asentó en la ciudad y alrededores y fueron numerosas las agrupaciones que le fueron dando en el transcurso de varias décadas, características propias que la distinguieron de las músicas de la escena tropical de otras provincias y que fueron desarrollando diferentes estilos.^[19]

Coty Hernández es uno de los más importantes referentes de la cumbia santafesina. La canción que analizamos la graba con la formación «Coty y la banda del Huy, huy huy», en del disco *El más parrandero*^[20] (CD, Santa Fe Record, 2004, track 9).

Texto:

LA PRUEBA DE DIOS - Coty

*No bajen los brazos, luchemos amigos
que Dios es testigo, de lo que nos pasó.
No bajen los brazos, sigamos unidos
que superaremos la prueba que nos puso Dios.*

Y lo que más me duele es no poder borrar recuerdos de mi mente,
escuchar niños llorando y madres gritando pidiéndole a Dios
que salve esa gente que para salir recursos no tenían
y que esos brazos desenfrenados del río Salado calmen por favor:

No bajen los brazos... (2 veces) Texto:

Recitado

No bajen los brazos...

Alguno como sea trató de salvar lo que más podía
Y el agua que sin piedad venía destrozando todo lo que a su paso se le ponía
Ver a todo el mundo corriendo sin rumbo que desesperación
Para describir lo que vivimos no me alcanza con esta canción

No bajen los brazos...

IMAGEN 4.

Letra de la canción «La Prueba de Dios» de Coty

En una entrevista^[21] realizada en noviembre de 2022, Coty comenta que él y su familia fueron víctimas directas de la inundación y que la canción, letra y música, son de su autoría y fueron compuestas el mismo año de la inundación.

En la canción, Coty se posiciona como un inundado más, fuertemente arraigado en lo local/barrial, esto es evidente en los comentarios de aliento que intercala en el transcurso de la canción en los que la dedica a su gente, a los que llama *hermanos y amigos del barrio Centenario*, uno de los sectores más afectados por la inundación. Estos comentarios de arenga son comunes en la cumbia santafesina y en esta canción se realizan en tres oportunidades, siempre en las partes instrumentales del estribillo: al inicio, entre las estrofas, y al final de la canción.^[22]

El texto de la canción contiene referencias concretas a la inundación de 2003 en las frases «Y esos brazos desenfrenados del Río Salado calmen por favor». En el título de la canción y también en el cuerpo del texto se presenta la inundación como una prueba de Dios que se debe superar. Es interesante destacar que en el estribillo de la canción Coty habla en primera persona del plural, desde una perspectiva positiva y comunitaria que incluye a Dios como un testigo más, pero en las estrofas lo hace desde la primera persona del singular, observando y recordando el dolor, los gritos de madres y niños suplicando a Dios y de quienes intentan salvar todo lo que pueden. La canción expresa el dolor y la angustia de los que menos tienen y con quienes Coty se identifica, pero además alienta a los afectados a no bajar los brazos, a unirse y a luchar para salir adelante. En el último verso de la segunda estrofa, Hernández se refiere a la función expresiva de la canción: «Para describir lo que vivimos no me alcanza con esta canción». En otras palabras, ni la canción, como género, con todo su potencial expresivo, alcanza para comunicar la magnitud del impacto de la tragedia de la inundación.

Como ya se ha mencionado, esta lista temática de canciones incluye dos cumbias compuestas en 2003. A «La prueba de Dios» de Coty, se suma una cumbia de Los Palmeras que lleva por título la fecha de la inundación «29/04/23». El texto de ambas invoca a Dios reclamando su presencia o ausencia. Ambas, además, se sensibilizan ante los gritos y el llanto de madres y niños: «Hay niños llorando en la oscuridad, hay madres clamando un poco de paz, gritos de dolor que nadie calla se preguntan dónde estaba Dios» (Los Palmeras). «Y lo que más me duele es no poder borrar recuerdos de mi mente, escuchar niños llorando y madres gritando pidiéndole a Dios» (Coty). En relación con el tema de la inundación, en la letra de dos cumbias de esta *playlist*, Mariano Salvatelli, ex tecladista de Mario Pereyra, otro de los artistas de renombre de

la cumbia santafesina, observa que Los Palmeras suelen incorporar temas de actualidad en sus textos (con un cierto oportunismo), pero no Coty; en sus palabras: «Coty por lo general no se pega a esas cosas, yo calculo que puede venir por lo que expresa un poco la letra, el siempre vivió en barrios así, sencillos [...] siempre vivió en las barriadas, [...] lo que expresa la canción [...] puede haber sido el movilizador».^[23]

Música:

"La prueba de Dios" Coty – Dm – 2x4 – pulso: 92															
Intro ¹⁶		Estribillo				Estrofa I				Estribillo	Inter	Estrofa II		Estribillo	Coda
	*	A		A'		B		B'		A-A'	A-A'*	B	B'	: A y A':	A-A'*
a a''	a' a' a' a''	a	a'	a	a''	b	b	b	b'	∑	a' a' a' a''				a' a' a' a''
8	16	4	4	4	4	4	4	4	4	16	16	16	24	15	
1.2		1	2	3	4	5	6	7	8	1-4		9-12	1-4		

GRÁFICO 5.

Estructura de la canción «La Prueba de Dios» (1ra grabación, Coty y la banda del huy huy huy)^[24]

La canción comienza con los dos primeros versos del estribillo cantados *a capella*, a manera de introducción lenta,^[25] seguidos de la irrupción de varios instrumentos al mismo tiempo que genera un contraste. En esta canción es particularmente relevante el rol del estribillo que se enuncia desde el comienzo, este introduce conecta y finaliza la canción. Además la melodía del estribillo es utilizada como interludios instrumentales en los que el cantante suele hacer comentarios dirigidos a la comunidad. De este modo el tema melódico del estribillo se vuelve incisivo y redundante, quizás con la intención de reforzar el sentido del texto que alienta a no bajar los brazos y a mantenerse unidos a pesar de las circunstancias.

Se observa que en la segunda mitad del estribillo, minuto 0:40 (que se corresponde con los versos 3 y 4) se introduce un montuno de piano^[26] que consiste en una línea melódica y armónica muy sincopada mientras que el bajo sigue haciendo el ritmo de cumbia. Según Gabriel de Pedro,^[27] se realiza una especie de mixtura entre el ritmo de la cumbia y el del son cubano con clave 2:3. En el mismo momento se percibe un *levare* de timbal y una campana que le dan más fuerza al estribillo.

CONCLUSIONES

En este trabajo se intentó proporcionar un acercamiento a la complejidad del vínculo entre la canción y la memoria, pero sobre todo dar cuenta de «la relevancia de los aspectos emocionales en la construcción de modelos explicativos de las prácticas sociales» (Díaz y Montes, 2021:60). Las canciones, desde la primera hasta la última producida a lo largo de estos veinte años, son marcas que recuperan un contexto particular, un espacio geográfico, un grupo social, una serie de responsables, y hasta cierto punto un proceso de asimilación personal, local y emocional de los hechos, inscritos en un devenir histórico temporal. Para ello es fundamental entender estas canciones como «lógicas afectivas que operan en grupos de sujetos que comparten trayectorias similares en el espacio social[...]» y como «expresiones socialmente reguladas» (Díaz y Montes, 2021:61). Cada canción es una marca con la que es posible reconstruir las formas de asimilar el hecho y el sentir de una ciudad/comunidad pos-inundación; estas se conectan entre sí representando a una «comunidad afectiva» nacida, unida y sensibilizada por un mismo evento traumático. El acontecimiento de la inundación en sí mismo fue el inicio, pero el acto de recordar a través de la creación artística ya lleva veinte años y no vislumbra un final.

Concretamente, a partir del estudio de dos canciones de las 24 recopiladas, pudimos observar cómo estas reflejan posturas sociales, expresan la voz y la acción de los afectados por la inundación pero también sus emociones, desde un lugar consciente. De este modo las canciones, se vuelven estrategias de acción y lugar

de enunciación, actos de militancia, lugar de posicionamiento y acción política. En este contexto adquieren una función, expresan su dolor o indignación, denuncian o reclaman al río y/o a los políticos, se solidarizan, alientan y consuelan a los afectados,^[28] dan su testimonio y consolidan una comunidad afectiva. Todo trauma inaugura una necesaria y compleja relación entre el testimonio y la memoria, y su expresión a través de la creación/recreación artística se vuelve una necesidad imperiosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARFUCH, Leonor (2016). El giro afectivo: emociones, subjetividad y política. *De Signis. Emociones en la nueva esfera pública* 24. [245–254]
- DÍAZ, Claudio y MONTES, María de los Ángeles (2021). Músicas populares. Cognición, afectos e interpretación. Un abordaje sociosemiótico. *El oído pensante* 8 (2). Buenos Aires.
- DÍAZ, Claudio (2022). *Variaciones sobre el .ser nacional.: una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Ediciones UNL.
- Haidar, Julieta (ed.) (2013). *Lo que El Salado sigue gritando: 10 años después* / Julieta HAIDAR; Miguel CELLO; Carlos del Frade –1a ed.– Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani – UBA. E-Book
- FORNARO, Marita (2002). Los cantos inmigrantes se mezclaron. La murga uruguaya: encuentro de orígenes y lenguajes. *Trans. Revista Transcultural de Música*, (6).
- MADOERY, Diego (2019) Charly García: entre el rock y la armonía clásico–romántica. *Revista Musical Chilena*, Año LXXIII, enero–junio, 2019, N° 231.
- MAULEON, Rebeca (1993). *Salsa Guidebook for piano and Ensemble*. Sher Music Co.
- LARA, Alí y ENCISO DOMÍNGUEZ, Giazú. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital* – 13(3): 101–119
- LIUT, Martín (Comp.) (2021). *2001 Una crisis Cantada*. Gourmet Musical. Libro digital EPUB.
- LÓPEZ, María Inés y PITTAU, Verónica (2023). Las canciones de la inundación, a veinte años. Santa Fe 2003–2023. *Revista del Instituto Superior de Música* n22. Dossier.
- MIGUEL, Hugo (2019). *Así nació la cumbia santafesina*. Ediciones UNL.

NOTAS

[1]Liut, Martín (Comp.) (2021). *2001 Una crisis Cantada*. Gourmet Musical. Libro digital EPUB

[2]Documentales, muestras fotográficas, textos literarios, videos, relatos, testimonios. A continuación colocamos algunos ejemplos: Langhi, M. *Seguir remando. La tragedia santafesina*. Documental. [<https://www.otraparte.org/agenda-cultural/cine/seguir-remando>] Santa Fe Documenta: *Inundaciones*. [<https://www.youtube.com/watch?v=GktNxZ8VHgs>] La conjura TV. Reutemann inundador. Documental. partes 1-4. [<https://www.youtube.com/watch?v=xodGLif34pM>] Traffano, D. y País, F. *Agua de nadie* (2005) Documental. [https://www.youtube.com/watch?v=amPm_VVIvDo&t=0s]. Ulrich, G. (2017) *En el Oeste*. Editorial de Entre Ríos (relatos).

[3]Disponible en <https://doi.org/10.14409/rism.2023.22.e0025>

[4]Es posible acceder a la lista de reproducción en el siguiente enlace: https://youtube.com/playlist?list=PLahfrkFGWjQS5WVCDuVHqM_vl7uXf4OOk&si=iSWDUaTvUzp-ixyp Entre los colaboradores en el armado de la *playlist* se encuentran Sergio Marchi, Pablo Vera, Pablo Tamagno, «Pepe» Díaz, Matías y «Pato» Allende, Ignacio Amarillo, Ignacio Peñalva, Fabio Gavilán, Rubén Carughi, Elina Goldsack y las autoras de este trabajo.

[5]El «giro afectivo» [*affektive tourn*] comienza a principios del siglo XXI como un movimiento revolucionario de las ciencias sociales que cuestiona las formas de producir conocimiento en relación a los afectos y las emociones. (ver Lara y Enciso, 2013; Arfuch, 2015)

[6] Tanto el cuadro como la lista de reproducción se encuentran en construcción dado que a la fecha no se ha podido contactar a todos los autores y seguimos realizando el relevamiento de canciones.

[7] En ese sentido, el autor escribe: «La primera acepción incluye (en sentido amplio) diversos estilos que se fueron desarrollando sincrónica y diacrónicamente en el Reino Unido y Estados Unidos a partir de la década de 1960 y que rápidamente se expandieron alrededor del planeta influyendo en diversos grados los desarrollos locales. Muchos de los rasgos que caracterizan el sentido amplio del rock son compartidos con el “pop”. En algunos casos los límites entre uno y otro son realmente imprecisos y parecen provenir mayormente de consideraciones valorativas en función de la postura de los artistas frente a la cultura dominante y el mercado de la música [...] La acepción restringida se basa en algunos rasgos derivados del *rock and roll*, el *rhythm & blues* y el *blues*, los que en esta investigación denominé “propia y rockeros”» (Madoery, 2019:128)

[8] Se ubica frente a la Casa de Gobierno, en la Plaza 25 de Mayo y fue instalada por primera vez el 29 de julio de 2003.

[9] <https://youtu.be/gkoSTuz1RwQ>

[10] Publicación sobre la actuación de esta murga el 29 de abril en la carpa negra (2009) https://www.apfdigital.com.ar/despachos.asp?cod_des=124426

[11] Según publicación del Ranking argentino de canciones, *Las Damajuanas* es una murga estilo uruguayo integrada por mujeres de la ciudad de Santa Fe formada en el año 2015. En su primer espectáculo, «La grieta», las interpretaciones musicales variaron entre letras propias a interpretaciones de grandes referentes uruguayos como: Pitufo Lombardo, Alejandro Balbis o Jaime Roos». <https://fb.watch/lhC1iGsxG4/>

[12] Entrevista a Jeremías Chauque realizada vía *whatsapp* por María Inés López el 7 de noviembre de 2022.

[13] *Idem*.

[14] *Idem*

[15] El gráfico estructural distingue tres niveles distribuidos en filas. En el primer nivel se observa el título de la canción, autor, tonalidad, compás y tempo. El segundo nivel distingue estrofas y partes instrumentales; en el tercer nivel se observan las articulaciones internas de las estrofas y partes instrumentales. Las letras de la segunda y tercera fila comparan temas melódicos en diferentes niveles (imprenta mayúscula, partes macro, imprenta minúscula, melodías de las frases). La cuarta fila indica cantidad de compases, la quinta relaciona el texto con las partes musicales, cada número indica un verso. Observamos que «Mil manos un río» tiene seis versos por estrofa y carece de repeticiones.

[16] «Las voces están organizadas en tres grupos o “cuerdas”: los segundos, los primos y los sobreprimos. Cada una de estas, a su vez, tiene subdivisiones. Los segundos (voces graves) se dividen en bajos y segundos propiamente dichos. Los primos, en primos lisos y primos altos, y por último, los sobreprimos (que son dos o tres) admiten una especialización, la tercia, que viene a ser un encuentro de orígenes y lenguajes sobreprimo de carácter más solista —y no necesariamente el de voz más aguda, como a veces se cree—, que suele «escaparse» del coro y contrapuntar con él [...]. Los arreglos, habitualmente, se basan en partes corales o armonizadas por terceras intercaladas con solos, dúos y tríos. Antiguamente la mayor parte del repertorio se hacía con el coro a dos voces y el rol de los sobreprimos se limitaba a apariciones esporádicas de una tercera voz reforzando determinadas frases. Hoy la presencia de tres o más voces cantando es permanente» Lamolle y Lombardo (1998:34, 37), citado por Fornaro (2002:22,23).

[17] Coty Hernández es el nombre artístico de Adrián Víctor Hernández. Nació en Santa Fe, en 1978. Se inicia en el género como vocalista del grupo *Alegría*.

[18] <https://youtu.be/yzrH2OzeSK8>

[19] Miguel hace mención a cinco estilos en la cumbia santafesina. El autor escribe «1. El estilo Cuarteto Imperial que incluye los instrumentos básicos: acordeón, bajo, tumbadora, timbaleta, güiro y voz (Los Palmeras y Grupo Alegría); 2. el estilo sonoro que comenzó con Tropical Kalimbo allá por el año 1977, en el que se destacan los instrumentos de viento (Los Cartageneros, Sonora Bonita y Teorema); 3. el estilo con guitarra en el cual fue pionero Juan Carlos Denis con Los del Bohío; 4. el estilo que llamó «romántico» en el que se destaca la voz del cantante, como en el Grupo Trinidad por el que pasaron muchos cantantes que luego fueron solistas, como por ejemplo el querido y recordado Leo Mattioli; y 5. el estilo percusionista o salsero que comienza con Tropical Santa Fe para continuar con el Grupo Cali que lidera Darío Zanco, excelente acordeonista y músico de la segunda generación» (2019:73).

[20] «Coty y la banda del Huy huy huy», fue una formación que duró solo cinco años (1999 a 2004). Desde 2005 cambia el nombre a «Coty, el más parrandero».

[21]Entrevista realizada por V. Pittau, el 17/11/2022. Archivo de audio.

[22]Comentarios de Coty en la primera grabación del disco «El más parrandero» de Coty y la banda del Huy huy Huy: «Hermanos sigamos unidos y para adelante uy uy!», * «Y esto va con mucho respeto y de corazón para todos mis hermanos afectados por la inundación, en especial para la villa Centenario! uyuyuy». * «Uyuyuy, Dios, que prueba eh, vamos».

[23]Entrevista realizada por V. Pittau, el 30/10/2022. Archivo de audio.

[24]Al igual que el gráfico de «Mil manos un río» (imagen 3, nota al pie nro. 15) la representación de «La prueba de Dios» distingue niveles estructurales distribuidos en cuatro filas, la quinta indica cantidad de compases, la sexta relaciona versos poéticos con segmentos musicales.

[25]Utiliza la melodía correspondiente a los versos 1/3 y 4 del estribillo. Ver gráfico a y a'.

[26]Respecto al montuno de piano consultar Rebeca Mauleon: Salsa Guidebook. (1993:107). Dato aportado por Gabriel de Pedro.

[27]Gabriel de Pedro: Docente del ISM y ex tecladista de Kaniche (otro de los grupos representativos de cumbia santafesina).

[28]«No bajen los brazos luchemos unidos» (Coty), «Me sigo imaginando que el mundo sigue andando, y no paren el mundo que no me voy a bajar» (Joannas) «Mi pueblo siguió remando, lo hizo en la dignidad, fueron mil manos un río, pariendo en la adversidad» (Chauque), «La gente contuvo a la gente, reza por los inundados» (Chiesa) «Que nos consuele este pensamiento esperanzado y echado al viento» (Armas),

Música y sonido en detención política. Escuchar, recordar y empoderarse



Music and sound in political detention. Listen, remember and empower yourself

Solomos, Makis

Makis Solomos *

makis.solomos@univ-paris8.fr
Université Paris VIII, Francia

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0036, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 23 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649008/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0036>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En su libro colectivo, ex detenidos de la dictadura en Coronda (1974–79), Argentina, relatan sus experiencias sonoras y hasta musicales: «El silencio en el pabellón era notorio y envolvente» (El Periscopio, 2020:207); «Y volvimos a cantar...» (*ibid.*:135). Hoy en día se han realizado numerosos trabajos sobre la música y el sonido durante situación detención (Ver: Chornik, 2018; A. Papaeti, 2013; V. Polti, 2022). Este artículo retoma elementos de uno de mis artículos anteriores (Solomos, 2018) relacionado tanto con la dictadura de los Coroneles en Grecia (1967–1974) como con la dictadura de Pinochet en Chile, actualizándolos. Se discuten, en primer, lugar los usos nocivos de la música y del sonido, que tienen como objetivo desubjetivar a los presos: la música «*on command*», que utiliza negativamente la energía de la música en tanto música y las prácticas de tortura sonora, que utilizan la música (o el sonido) como energía acústica. Luego, nos interesarán los roles positivos de la música, durante su desarrollo «libre» por parte de los presos, roles en los que la música puede consolar, ayudar a crear comunidad y resistir, divertirse...

Palabras clave: música, detención política.

Abstract: In their collective book, former detainees of the dictatorship in Coronda (1974–79), Argentina, recount their sound and even musical experiences: «The silence in the pavilion was noticeable and enveloping» (El Periscopio, 2020: 207); «And we sang again... » (*ibid.*: 135). Nowadays, numerous works have been carried out on music and sound during detention (See: Chornik, 2018; A. Papaeti, 2013; V. Polti, 2022). This article takes up elements of one of my previous articles (Solomos, 2018) related to both the Colonels dictatorship in Greece (1967–1974) and the Pinochet dictatorship in Chile, updating them. Firstly, the harmful uses of music and sound are discussed, which aim to desubjectify prisoners: «*on command*» music, which negatively uses the energy of music as music, and sound torture practices, which They use music (or sound) as acoustic energy. Then, we will be interested in the positive roles of music, during its «free» development by prisoners, roles in which music can console, help create community and resist, have fun...

Keywords: music, political detention.

1. CORONDA (ARGENTINA), CHACABUCO (CHILE), PARTHENI (GRECIA)

El colectivo *El Periscopio* ha publicado el hermoso libro *Del otro lado de la mirilla. Olvidos y Memorias de ex Presos Políticos de Coronda 1974.1979* (2020). Se trata de un escrito que relata las vivencias de unos 150 ex detenidos de la cárcel de Coronda, entre los 1153 que pasaron por allí entre 1974 y mayo de 1979: presos políticos encerrados antes y durante la dictadura sangrienta de Jorge Rafael Videla, quien fue condenado a cadena perpetua en 1983 durante el retorno a la democracia, luego amnistiado en 1989 por Carlos Menem, juzgado de nuevo en 2007, y finalmente muerto en prisión. Gracias al extraordinario *empoderamiento* que se desprende del libro, las huellas de este hombre y de sus cómplices —huellas que deben ser preservadas para no ser olvidadas— pierden su fuerza aterradora, mientras que las huellas de los que querían hacer desaparecer se fortalecen.

Los autores del libro tomaron el nombre colectivo de *El Periscopio* en honor al ingenioso invento que les permitía poder vigilar, en ocasiones, a los guardias que los vigilaban: un pequeño tubo, que pasaban por los agujeros de las puertas de las celdas, les permitía tener una visión de los pasillos —por supuesto, si los descubrían (y esto ocurría a menudo), eran severamente castigados—.

En este libro, todos los relatos son anónimos. Podríamos lamentar eso, ya que nos hubiese gustado conocer la historia de cada uno. Pero, gracias a este anonimato, es como si el sujeto que cuenta la historia hubiera vivido todas las experiencias posibles. Tenemos así un sujeto prisionero que, lejos de ser el sujeto anónimo, reducido a número y a carne para ser torturado como querían los dictadores y sus diputados, es un Sujeto único potenciado al 150. Un Sujeto que recuerda y actúa escribiendo estas historias.

Encontramos en la publicación algunas historias sobre la importancia del sonido, y a veces sobre la música. «La vida diaria del pabellón implicaba un bullicio casi permanente. [...] Los ruidos eran un indicador importante para nosotros y era saber reconocerlos para sobrevivir», leemos (p. 210). En otro pasaje se menciona el silencio, en una metáfora que compara a los prisioneros con submarinistas en el fondo del océano, y se menciona el periscopio:

Desde el infinito silencio producido en las profundidades oceánicas, en esa soledad que transcurre donde el sonido de cualquier ruido es controlado para no ser delatado, allá en la nada oscura donde no llega ningún rayo de luz; lo único que le permite a uno tomar conciencia de la existencia es ese instrumento maravilloso para los submarinistas. Para manejarlo se necesita esa destreza, ya que cuando llega a la superficie encontrará las calmas ondas del océano, o la destrucción porque fue descubierto. A él estuvo atada la vida de tantos marineros. (2020:164)

Entre los escasos relatos musicales, se encuentra el capítulo «24 de marzo de 1976. Y todavía cantamos... »:

En 1976, durante la semana santa, nos tocó vivir un hecho muy conmovedor: Monseñor Zazpe [el arzobispo de Santa Fe] fue autorizado a entrar al pabellón y por persistente insistencia del propio arzobispo y de nuestros familiares se le permitió entrar en el pabellón, después de una dura lucha con nuestras familias. [...] Frente a los rostros desconcertados y desencajados

NOTAS DE AUTOR

- * Makis Solomos nació en Atenas en 1962. Internado con su madre en el campo de concentración de la isla de Gyros durante el golpe de Estado de los coroneles (1967), pasó luego parte de su infancia en Francia, con su familia, como refugiados políticos. Regresó a Francia en 1980 para continuar sus estudios de música y musicología. En 1993 defendió su tesis doctoral sobre la música de Xenakis y el surgimiento del sonido. Fue elegido profesor de la Universidad de Montpellier 3 (1998) y luego profesor de la Universidad de París 8 (2010). Sus investigaciones se centran en: 1. Xenakis. Dejando un poco de lado la imagen del compositor como «músico-matemático», busca poner el énfasis en el compositor del sonido y del espacio, interesándose por las obras tempranas, por la relación teoría-práctica o por la interpretación. Para el centenario de Xenakis (2022), coorganizó el coloquio Xenakis 22 y dirigió el catálogo de la exposición *Xenakis Revolutions (Philharmonie de Paris)*. Su último libro, *Living (with) Xenakis* se publicará próximamente. 2. Creación musical. Estudió las obras y proyectos de diversos músicos y participó en el debate musicológico a través de investigaciones sobre Adorno, sobre la noción de espacio musical, sobre la relación técnico-tecnológica, sobre la globalización en la música... Su libro *De la música al sonido. La aparición del sonido en la música de los siglos XX-XXI* (2013, traducida al inglés en 2020, traducción al español en curso) proporcionó una síntesis de una cuestión importante. Su investigación actual se centra en la ecología de la música y el sonido. Acaba de publicar *Explorando las ecologías de la música y el sonido. El mundo vivo, lo mental y lo social en la música, el arte sonoro y los artivismos actuales* (2023, publicación francesa de próxima publicación) que aborda el tema. Su último proyecto se centra en la música, el arte y el decrecimiento.

de nuestros guardianes, pudimos cantar [...] un canto religioso en el que se invitaba a la virgen María a que nos acompañara a caminar. Los compañeros creyentes, seguramente le habrán dado el sentido religioso que tenía. Otros más agnósticos o incluso ateos confesos, muy probablemente se imaginaron a otra María caminando a su lado. De lo que sí podemos estar seguros es que para todos fue una experiencia imborrable. [...] Fue otro pequeño gran combate ganado al enemigo... (*ibid.*: 146-147).

Dos años antes, en otra dictadura, también se trató de canciones religiosas que daban poder a la resistencia. Estamos en el campo de Chacabuco, en enero–febrero de 1974, en el norte de Chile, donde se hacinaron miles de presos poco después del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 (ver **imagen 1**). Ángel Parra, el hijo de Violeta Parra, está detenido allí. Formó el grupo que tomó el nombre de Los de Chacabucos. Uno de los miembros del grupo, Luis Cifuentes Seves, explica que el grupo se formó en respuesta a una petición del capellán del campo, quien pidió «ayuda para la misa que él oficiaba tanto para los prisioneros como para los soldados».^[1] El grupo cantó piezas del repertorio— incluyendo la famosa *Misa Criolla* de Ariel Ramírez — así como piezas compuestas para la ocasión por Ángel Parra. Una grabación clandestina del grupo, que llegó al extranjero, fue editada como disco por un sello militante francés a mediados de los años 70. En el sitio web de *Cantos cautivos*, podemos escuchar un extracto de esta grabación con una composición de Ángel Parra,^[2] *La Pasión según San Juan*, acompañada de una foto del grupo (**imagen 2**). Esta grabación es muy conmovedora porque se escuchan otras músicas y letras de fondo, probablemente porque la cinta utilizada ya había sido usada varias veces.



IMAGEN 1.
Chacabuco de Prisioneros Chacabuco (Chile).



IMAGEN 2.

Los de Chacabuco, grupo musical chileno formado en el campamento de Chacabuco, 1974.^[3]

Fuente: L'Europeo.

Y aquí tenemos otro ejemplo, esta vez tomado de las artes visuales. Estamos en Grecia, poco después del golpe de Estado de los Coroneles del 21 de abril de 1967. Tras pasar por el campo de concentración de la isla de Gyros, los presos políticos acaban en el campo de Partheni (**imagen 3**), en la isla de Leros, una isla del Dodecaneso, que ahora es una isla turística. Este campo quedará no solo en la historia de Grecia, sino también en la historia del arte, porque los internos (Kyriakos Tsakiris, Antonis Karagiannis y Takis Tzaneteas) decoraron la iglesia de Agia Kioura (Matrone) con representaciones religiosas muy originales (**imagen 4**) —¡a veces descritas como el único ejemplo religioso de *arte pop!*—, transformando, por ejemplo, la Última Cena en una comida de presos. Se destaca que este trabajo permitió a los prisioneros salir del campo y comunicarse con el mundo exterior, no solo a los tres pintores, sino también a todos los que trabajaban en la obra.



IMAGEN 3.
Edificio del campo de Lakki (Leros, Grecia).

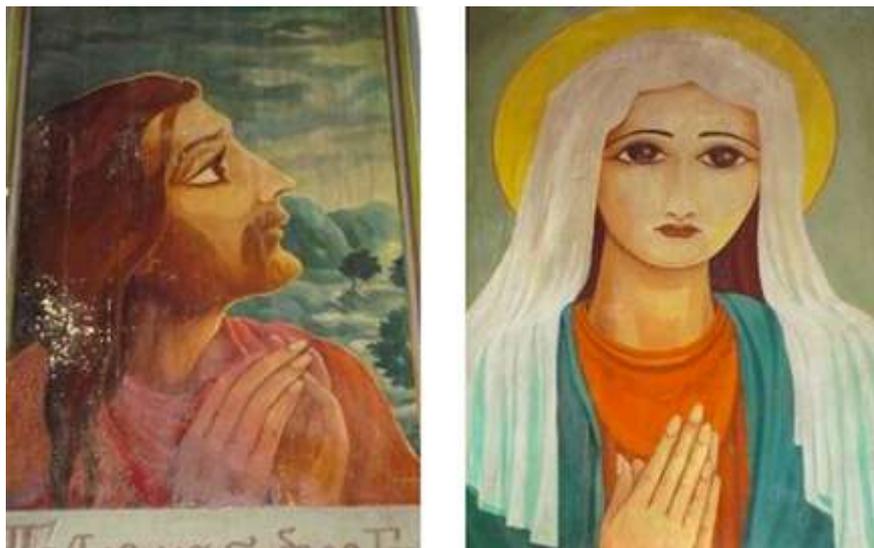


IMAGEN 4.
Pinturas de los internos en la iglesia de Agia Kioura (Matrone) en Partheni (Leros).

A continuación, me gustaría proponer algunas ideas sobre el papel de la música y el sonido en las condiciones de detención política, utilizando el ejemplo de la dictadura chilena de Pinochet y la dictadura griega de los Coroneles. La conjunción histórica de las dos dictaduras, la de los Coroneles griegos (1967–1974) y la de Pinochet (1973–1990), es llamativa, a pesar del desfasaje temporal —como sin duda es el caso de numerosos países, entre ellos Argentina, que sufrieron dictaduras apoyadas o patrocinadas por la Agencia Nacional de Inteligencia (CIA) durante la Guerra Fría—. En el caso de Grecia, también tomaría algunas pruebas de la guerra civil (1946–1949) y de los años 50, durante la victoria de la derecha dura y de los Estados Unidos. Por último, haré algunas referencias al nazismo, sobre el que actualmente hay varios trabajos sobre música y sonido. Es importante señalar que no he realizado ningún trabajo de campo original. Para Grecia, estoy en deuda con las publicaciones de la musicóloga Anna Papaeti, así como con las

numerosas publicaciones de ex detenidos. En el caso de Chile, estoy en deuda con el trabajo de la musicóloga Katia Chornik, quien, entre otras cosas, creó el sitio web *Cantos Cautivos* en colaboración con el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. Por mi parte, hice una especie de síntesis y reflexión musicológica con motivo del 50 aniversario del golpe de Estado de los Coroneles (2017) (Solomos, 2018), reflexión que continuó, como es el caso de hoy, en cuanto tengo un poco de tiempo (Solomos, 2023, capítulo 8). Esta obra acompaña un trabajo personal que estoy realizando sobre mi historia familiar y sobre mi historia personal: celebré mi 5º cumpleaños, en mayo de 1967, en el campo de concentración de la isla de Gyáros: tengo pues el incómodo privilegio de haber sido el único niño detenido durante la dictadura de los Coroneles —según una versión más heroica—, ¡fui el preso político más joven!

2. ODIAR LA MÚSICA

2.1. Coerción

Abordemos en primer lugar los usos *nefastos* de la música y el sonido, que pretenden desubjetivar a los presos. En primer lugar, el uso de la música con fines coercitivos.

Este fue el caso en el uso de altavoces a volumen fuerte en los campos de concentración. Es probable que los nazis, aprovechando el desarrollo de la tecnología alemana, fueran los primeros maestros en este campo.^[4] Guido Fackler explica que en Dachau se instaló un sistema de altavoces ya en el verano de 1933, y cita el testimonio de Walter Hornung, un antiguo prisionero:

Cuando los primeros sonidos salieron de los altavoces, supimos que el pequeño tiempo de descanso y silencio que la noche suele traer consigo había terminado. Después de unos cuantos crujidos, la bestia empezó a tocar marchas [...] El número de grabaciones reproducidas era pequeño pero la música tenía un poder penetrante. Como si saliera de los muros del Valhalla, un bardo teutón gritó «En tus brazos», con una voz que parecía la de un animal salvaje. Y continuó: «¡Alemania, despierta de tu mal sueño!» [...] (Fackler, sin fecha)

Esta práctica es también omnipresente en las dictaduras de la CIA, con fines de propaganda y adoctrinamiento. Alberto Marquandt, antiguo preso de Coronda, me contó^[5] que un día se colocaron altavoces que emitían música y discursos en la prisión, pero que acabaron retirándolos porque ¡los guardias se quejaron! Bajo la dictadura griega, en el campo de la isla de Gyáros, los militares emiten durante horas discursos nacionalistas y anticomunistas, mezclados con canciones patrióticas y música *demótica* (música rural tradicional), que se supone simbolizan la nación griega, porque los comunistas allí encerrados son considerados traidores a la nación. Una detenida recuerda:

La música... Empezó por la mañana para despertarnos y continuó... No paró. También se escuchaban consignas. Una canción podría ser interrumpida por «Este país se salvará gracias a los patriotas que han sido enviados por Dios» y así sucesivamente. (Papaeti, 2013:37)

Otra forma de coerción es la práctica del canto forzado. Esta forma de coerción es muy antigua y probablemente tiene un origen militar (Grant, 2014). El canto forzado degrada la identidad cultural de las personas y puede conducir a formas de desubjetivación. En los campos nazis, se obligaba a los prisioneros a participar en cantos colectivos durante el pase de lista de la mañana o de la noche, a cantar mientras caminaban o iban al trabajo. El canto forzado también se utilizó ampliamente en los campos de la dictadura de Pinochet. Si bien esta forma de música obliga a la sumisión, también puede invitar a la resistencia; por ejemplo, un ex detenido chileno relata cómo les obligaron a cantar el himno nacional: «Cuando terminaron el himno, los detenidos fueron obligados a gritar «¡Viva Chile!» [...] Pero una vez, un grupo de presos sabotó la orden, transformando el grito en «¡Viva China!» (Chornik, 2013:55).

2.2. La música como música

Una de las formas más terribles de coerción musical es lo que los historiadores llaman «música a pedido» [NdT: *musique sur commande*]. Durante la Guerra Civil griega, en el campo de concentración y «reeducación» de la isla de Makronissos, se dice que los militares impusieron un conjunto instrumental (formado por violín, clarinete y laúd) «para acompañar a los reclusos que eran obligados a llevar piedras mientras caminaban delante de ellos. En una carta enviada a *Rizospastis* [el periódico clandestino del Partido Comunista] el 25 de junio de 1947, los soldados del Segundo Regimiento escriben que las Autoridades introdujeron este conjunto al ver que no podían «romperlos» con otros medios, observando la dinámica negativa de la música» (Papaeti, 2018).

La «música a pedido» es bien conocida entre los historiadores de los campos nazis. Existe una continuidad histórica, a veces con métodos similares —Makronissos fue comparado a menudo con Dachau—, aunque, por supuesto, los peores campos de concentración griegos o chilenos nunca alcanzaron el grado de violencia de los campos de concentración nazis. La música «a pedido» era muy común en esos campos. Una de las especificidades de los nazis era su amor por la música: a Josef Goebbels le gustaba declarar que los alemanes son el primer pueblo musical de la tierra y muchos oficiales de las *Schutzstaffel* o «escuadras de protección» (SS) eran sin duda grandes amantes de la música. Si añadimos que en los campos había muchos músicos judíos y gitanos —otros pueblos musicales...— comprenderemos que había conjuntos musicales e incluso, a veces, orquestas, que se creaban por orden de los nazis. Su papel era múltiple: acompañar a los *Arbeitskommandos* (comandos de trabajo), pero también entretener a las SS, participar en las ejecuciones públicas o en las ceremonias oficiales...^[6] Esto otorgaba a los músicos un estatus privilegiado (mejores comidas, ausencia de trabajos forzados, a veces incluso duchas más frecuentes) que, en consecuencia, otorgaba más posibilidades de sobrevivir. De ahí el título del libro de Pascal Quignard (1996), *La haine de la musique...*^[7]

Para entender esta expresión brutal, hay que pensar que la música a pedido ejerce la coerción musical *en tanto música*, es decir, como música en el sentido clásico del término, como un mundo sonoro organizado, un mundo de armonía, melodía o ritmo que desprende una fuerza extraordinaria que, aquí, se utiliza negativamente. Escuchemos el famoso testimonio de Primo Levi sobre la música de los *Arbeitskommandos*, que describe el «efecto» de la música interpretada en estas circunstancias, un efecto que puede motivar incluso el odio a la música. Paralelamente, aquí hay un dibujo de un prisionero que muestra a estos comandos y a los músicos (**imagen 5**):

A la hora de repartir el pan, se oye a lo lejos, en la madrugada oscura, la banda de música que empieza a tocar: son nuestros compañeros que salen a trabajar a paso militar. Desde el K.B. [hospital] no se oye muy bien la música: sobre el fondo del bombo y los platillos que producen un martilleo continuo y monótono, las frases musicales destacan a intervalos, según el viento. [...] Cuando estalla esta música, sabemos que nuestros compañeros, fuera, en la niebla, se mueven como autómatas: sus almas están muertas y es la música la que les empuja hacia delante como el viento empuja las hojas secas, y ocupa el lugar de su voluntad. (Levi, y Segre, 1976)



IMAGEN 5.
Mieczysław Kościelniak, Regreso del trabajo.

2.3. Energía acústica

Un ex recluso de un campo de concentración uruguayo en los años 70 enumera en un informe de Amnistía Internacional las torturas que sufrió, entre ellas: «Tortura psicológica. Música muy fuerte» (Grant, 2014:4). Este uso de la música y el sonido para torturar probablemente no sea exclusivo de las dictaduras respaldadas por la CIA y sus extensiones. Pero sí es cierto que la CIA lo ha propagado e incluso teorizado. Se dio a conocer cuando el mundo entero descubrió que los soldados estadounidenses, en su «guerra contra el terrorismo» lanzada por la administración Bush tras los atentados de septiembre de 2001, torturaban a sus detenidos en la prisión de Abu Ghraib, al oeste de Bagdad. Las fotos filtradas mostraban a detenidos iraquíes siendo torturados y humillados, y se informó de que se utilizaba música rock durante las sesiones de interrogatorio «mejoradas» o «duras» (Cusick, 2008). La musicóloga estadounidense Susan Cusick, especialista en música barroca y en géneros musicales, ha retomado esta cuestión, que se ha convertido en un tema musicológico, sin perder su carga política (*Idem*).

La CIA teorizó las prácticas de tortura en el manual *KUBARK Counterintelligence Interrogation*, redactado en 1963 y desclasificado en 1997 (imagen 6). El manual, que describe el arte del interrogatorio, se basa en el trabajo de los psicólogos sobre el tratamiento de los soldados estadounidenses detenidos en Corea del Norte o en experimentos de laboratorio.^[8] Menciona dos tipos de interrogatorio: «no coercitivo»^[9] y «coercitivo». Las técnicas de este último —técnicas de tortura o, si se prefiere, interrogatorio «forzoso»— se introducen por la idea de que «los procedimientos coercitivos están diseñados para [...] hacer que una fuerza externa superior se oponga a la resistencia del sujeto» (Kubark, 1963).

IX.	THE COERCIVE COUNTERINTELLIGENCE INTERROGATION OF RESISTANT SOURCES	82-104
A.	Restrictions	82
B.	The Theory of Coercion	82-85
C.	Arrest	85-86
D.	Detention	86-87
E.	Deprivation of Sensory Stimuli	87-90
F.	Threats and Fear	90-92
G.	Debility	92-93
H.	Pain	93-95
I.	Heightened Suggestibility and Hypnosis	95-98
J.	Narcosis	98-100
K.	The Detection of Malingering	101-102
L.	Conclusion	103-104
X.	INTERROGATOR'S CHECK LIST	105-109
XI.	DESCRIPTIVE BIBLIOGRAPHY	110-122
XII.	INDEX	123-128

ii

~~SECRET~~

IMAGEN 6.

KUBARK Counterintelligence Interrogation, p. 2: Índice con
«*The coercive Counterintelligence Interrogation of Resistant Sources*».

Se sabe que las técnicas de privación sensorial (y social) se utilizaron ampliamente con los miembros de la RAF (Rote Armee Fraktion) en la Alemania de los años 70, que fueron encerrados en celdas blancas casi insonorizadas. Los resultados de estas técnicas pueden adivinarse en algunas de las cartas de Ulrike Meinhof.^[10] Los agentes de la CIA y sus seguidores —en Vietnam, Grecia, Chile, Uruguay, Argentina... luego en Irak o Guantánamo tras el estallido de la «guerra contra el terrorismo»— utilizarán lo contrario, es decir, *el ensañamiento sensorial*, aunque Kubark no mencione esta técnica, que también parece muy eficaz para acabar con la capacidad de resistencia del ser humano. En su artículo, Cusick describe cómo el prisionero, tras permanecer en estado de privación sensorial durante mucho tiempo, es arrojado a un contenedor, con temperaturas muy altas, una luz estroboscópica y música muy alta (2008). En un libro publicado como arrepentimiento, un antiguo interrogador del ejército estadounidense, activo en Mosul en la década de 2000, se refiere a una sala de interrogatorios llamada «discoteca».^[11]

«La discoteca» era también el apodo de una sala de tortura en Santiago, en el Chile de Pinochet (Chornik, 2018:51). En Grecia de los Coroneles, Anna Papaeti, que realizó entrevistas con antiguos presos, menciona el caso de la canción «Tarzán» (compuesta por Yannis Markopoulos y publicada en 1972) con una letra surrealista que debe entenderse como un desafío a la dictadura, pero que fue aprovechada por los torturadores (2013:75). Periclis Korovessis, que publicó el primer testimonio sobre las torturas en Francia dos años después del golpe de Estado de los coroneles, evoca «un sonido agudo y desgarrador que aumenta sin cesar

[...]» (Korovessis, 1969) durante los «interrogatorios» en la «terrace» de la calle Bouboulinas, sede de la Seguridad General (imagen 7). Es posible que este sonido tan fuerte se utilizara para tapar el sonido de los torturados, ya que la sede de la Seguridad General estaba en el centro de Atenas. Pero los gritos de los torturados también podían utilizarse para destruir a sus compañeros. Unos años antes, en 1951, el testimonio de Nikos Solomos, un joven arquitecto detenido durante la guerra civil griega —que resulta ser mi padre— se refiere a las condiciones acústicas de otro edificio de la Seguridad General:

Durante más de cinco meses, encerrado en un calabozo en el que apenas podía moverme, experimenté el horror del satánico sistema de celdas de aislamiento de la Seguridad General. Su estructura arquitectónica está científicamente diseñada para que todo el sistema del edificio se comporte como un perfecto conductor del calor. Así que en los meses de invierno el frío es insostenible y en los meses de verano el calor literalmente lo derrite todo. Se ha cuidado especialmente la acústica para que los gemidos y gritos de los reclusos sean indescriptiblemente aterradores y te sobrecojan por todos lados. He vivido hora tras hora el calvario de prisioneros que, tras gemidos y gritos inarticulados día y noche, se han visto abocados a la locura o al intento de suicidio. (Solomos [Nikos], 1951)



IMAGEN 7.

La «terrace» (sede de la Seguridad General bajo la dictadura, calle Bouboulinas 18, Atenas).

No multipliquemos los testimonios, pero subrayemos el hecho de que es importante que *los musicólogos* se hayan ocupado de este tema. En la música que se toca para torturar, y *a fortiori* con los gritos amplificados de los torturados, el elemento determinante no es la música como música en el sentido tradicional del término, sino el sonido fuerte, la energía acústica de la que el prisionero no puede escapar. Por tanto, se podría argumentar que no se trata de los músicos, sino de la «difusión» de su música. Sin embargo, hoy en día, la música *es* precisamente sonido (Solomos, 2013): se piensa, se compone, se escucha como sonido, se experimenta principalmente a través de altavoces, que pueden ser muy potentes; además, la tecnología es ahora consustancial a la música, ya sea en la música amplificada y electroacústica o en la música acústica, que se escucha principalmente a través de altavoces. Vivimos en una cultura en la que la música es sobre todo vibración, energía acústica: lo acústico y lo estético (o cultural) son inseparables. Por lo tanto, corresponde a los músicos y musicólogos tener en cuenta que el sonido puede herir.

3. LA MÚSICA COMO FUERZA DE SUBJETIVACIÓN

Pasemos ahora a usos *positivos* de la música, que empoderan a los detenidos. Para empezar, he aquí un extracto de una carta de Anna Teriaki-Solomou, que resulta ser mi madre, a su hija, fechada el 26 de junio de

1968, cuando estaba en el Hospital General de Atenas, a raíz de las durísimas condiciones del campo de concentración de Gyaros (*imagen 8*). Escribe: «Escríbeme cómo eres, qué lees, sobre tus amigas, si escuchas música y todo lo que quieras. Hablando de música, la menciono porque la extraño terriblemente. El simple hecho de escuchar una canción alegre cambia tu estado de ánimo inmediatamente. ¿Y qué puedo decir si es buena música?». ^[12]

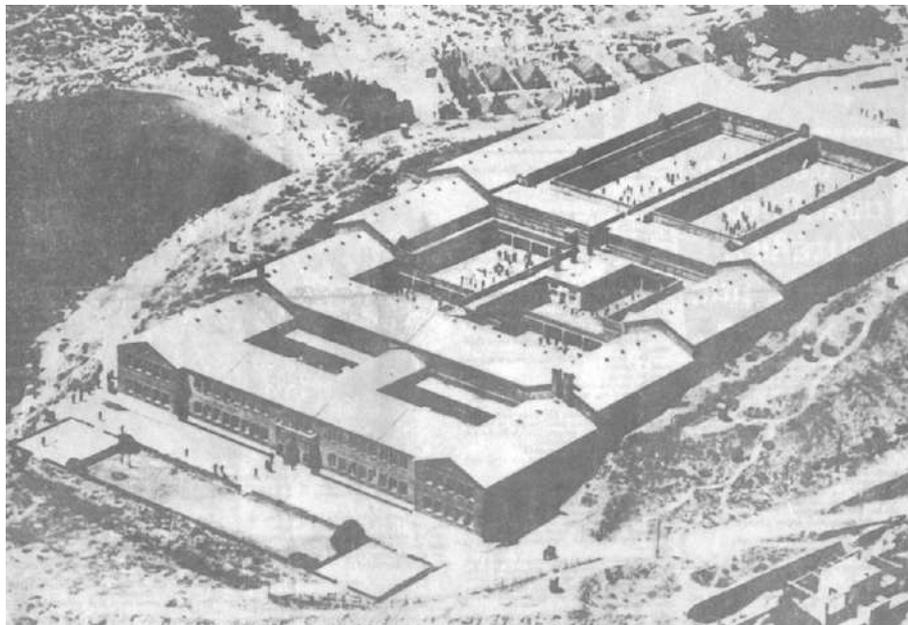


IMAGEN 8.
Campo de concentración de Gyaros.

3.1. Crear una comunidad, consolar...

En las duras sesiones de interrogatorio, el objetivo es «hacer que una fuerza externa superior se imponga a la resistencia del sujeto», dice el Kubark. La música como energía acústica se presta a ello, como hemos visto. Pero también es el caso de la música como música, en el sentido tradicional de la palabra, cuando obliga a los prisioneros a «encenderse como autómatas» (Levi y Segre, 1976) en los campos nazis. Utilizado negativamente, el poder de la música como energía mental o acústica conduce a la desobjetivación, a la despersonalización, tiende a romper todo lo que hace que un ser humano esté estructurado y sea capaz de tomar decisiones razonadas. Sin embargo, el mismo poder puede tener el efecto contrario. Puede convertirse en una fuerza de subjetivación, puede ayudar al individuo que ha padecido grandes sufrimientos físicos o psíquicos a reconstituirse y a resistir, puede tener un efecto de resiliencia, puede ayudarle a restablecer la unidad de su ser; crea una comunidad allí donde la detención pretende aislar, consuela, da valor...

Sentirse menos solo, permite resistir, afirman varios testimonios de detenidos de las dictaduras. En el caso del Chile de Pinochet, el sitio web de *Cantos Cautivos* sugiere que «la música ayudaba a los presos a mantener un sentido de la normalidad, era un medio para preservar la dignidad y esperanza, distraerse y comunicarse con otros reclusos y el mundo exterior». ^[13] El sitio web recoge testimonios (espontáneos o solicitados) de antiguos presos, cada uno de ellos organizado en torno a un extracto musical. El testimonio de Rosalía Martínez —joven militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) de la época, que luego se ha convertido en antropóloga musical y ha dado clases en mi universidad— es uno de los más completos y muestra, entre otras cosas, cómo el canto crea comunidad:

[En 1974] tuve la suerte de que me tocara estar en una pieza bien «cantora». [...] Se trataba de pequeñas piezas, muy chiquititas, de unos nueve metros cuadrados, en las que en cada una había dos camarotes de dos camas y en las que pasábamos las veinticuatro horas del día encerradas. Aunque allí [en el campamento de Cuatro Álamos], contrariamente a los que sucedía en la DINA [la policía política de la dictadura], se nos daba comida y en general no se nos interrogaba, lo más difícil de este lugar era el hecho de que llegábamos ahí provenientes de las casas de tortura, generalmente en muy mal estado físico, y quedábamos ahí, por largos períodos, a veces meses, a disposición de la DINA que nos sacaba nuevamente para interrogarnos, durante horas, días o semanas. En las piezas de Cuatro Álamos era el primer lugar donde se compartía la vivencia de la tortura y esto servía para poder enfrentar la situación que estábamos viviendo. [...]

En la pieza número 3, éramos generalmente once o doce personas, y pasábamos el día sentadas de a dos o tres sobre cada cama de los camarotes. Una parte fuerte de nuestro intercambio era el canto, que no podía ser muy fuerte ya que podía desatar la ira de los guardias y los castigos subsecuentes. Así, cantábamos casi susurrando. Las canciones hacían parte de una cultura musical de izquierda, canción social y política, los infaltables boleros y otras canciones mexicanas que cantaba con su voz grave y profunda Amalia. En la inmovilidad y la tensión de las horas, el canto nos permitía estar vivas e incluso reírnos y hacer bromas. Era como un espacio de resistencia, un espacio colectivo y nuestro al que ellos, los portadores de la muerte, no podían entrar.^[14]

Otra importante función de la música puede movilizarse en situaciones de extrema violencia: *el consuelo*. Sabemos que la música tiene un extraordinario poder de consuelo, puede traer sosiego y alivio, alivianar las penas, ayudar en la labor del duelo. Esta es una de las principales virtudes de la música religiosa, a la que a menudo recurren también los no creyentes. Muchos testimonios de las dictaduras confirman esta función de la música. Katia Chornik recuerda el testimonio de Luis Cifuentes Seves, detenido en el estadio nacional de Santiago durante los primeros días del golpe de Estado de Pinochet, quien, cuando podía, se consolaba escuchando *Morning Has Broken* cantada por Cat Stevens en una radio de bolsillo (que los militares no habían encontrado), una canción que sonaba a menudo en esa época. «Cuando la existencia era tan incierta, la referencia de la canción al paso del tiempo y sus armonías sencillas y uniformes podían probablemente proporcionar esperanza y una sensación de continuidad», escribe Katia Chornik (2018:165).

3.2. Prácticas artísticas «libres» y creación

Pasemos ahora a las prácticas artísticas «libres», por oposición a la «música a pedido». En situaciones de detención, es importante distinguir entre la música «a pedido» o impuesta y la música que los detenidos practican o escuchan libremente por sí mismos. El «odio» del que se ha hablado está relacionado con el primero, siendo ejemplos típicos la música para acompañar la salida o el regreso de *los Arbeitskommandos*, las canciones nacionalistas que se tocan afinadas durante horas en Makronissos o Gyaros, o el canto forzado. Es en el segundo caso —prácticas que aquí llamaremos «libres» por defecto, resultantes de la iniciativa de los presos— donde la música puede desempeñar un papel positivo. Estas actividades musicales también existían en la vida de los campos nazis. A veces eran tolerados por las SS, a veces eran clandestinas. El canto, por supuesto, desempeñaba un papel importante, pero también podían utilizarse instrumentos. Este ámbito musical abarcaba desde el canto espontáneo hasta prácticas más organizadas, como las *performances* en los campamentos (*Lagerveranstaltungen*), que tenían lugar especialmente en los campamentos más antiguos (Fackler, Sin fecha). Además, dentro de los campos nazis han sobrevivido numerosas creaciones, desde la canción *Die Moorsoldaten* hasta las obras compuestas en Terezín.

Para los campamentos bajo Pinochet, escuchamos antes la histórica grabación del grupo Los de Chacabucos con música religiosa compuesta por Ángel Parra.

En lo que respecta a Grecia, el hecho de que el arte, la cultura y la educación desempeñaran un papel importante durante las situaciones de detención de la represión contra los izquierdistas durante la Guerra Civil y el Golpe de los Coroneles está bien documentado por los testimonios de antiguos detenidos. Pero nos quedan pocos rastros. Para el periodo de la dictadura se citan sobre todo las canciones de Mikis Theodorakis, algunas de las cuales fueron compuestas en la cárcel (entre ellas en la *Sécurité générale*, ubicada en calle

Bouboulinas) y que desempeñaron un papel importante en las protestas internacionales contra el régimen de los Coroneles.

Me gustaría citar aquí un documento que aún no se ha publicado. Son las *16 canciones del exilio*, compuestas y grabadas durante la detención en la dictadura de los Coroneles. Esta grabación aún no se ha publicado en disco y, si a veces se menciona, es porque parece que pasa de mano en mano, ¡casi en secreto! Estas canciones fueron compuestas y cantadas entre 1967 y 1971 en la isla de Leros, donde los detenidos de Gyros habían sido transportados a los campos de Lakki y Partheni, ya mencionados. En estos campos se utilizaban varios instrumentos musicales: guitarras, baglamas, mandolinas, acordeón... Las letras de las *16 canciones del exilio* fueron escritas principalmente por Nikos Damigos. La mayor parte de su música fue compuesta por Christos Louretzis, un músico profesional, que había iniciado una carrera musical, pero que «se apartó de la escena musical de la época», como se dice, debido a que pasó mucho tiempo en prisión, en el exilio en los campos. Musicalmente, estas canciones son en su mayoría del estilo del *rebetiko* ligero, la música que se originó entre los griegos de Asia Menor, que fue probablemente el idioma musical de Louretzis. Las letras hablan de la vida cotidiana, de las condiciones de la cárcel, de las esperanzas y expectativas..., a veces con humor. En la canción «*Σφύριξε*» (made in USA *σφυρίχτρες*) que se puede traducir como «Él ha silbado (silbidos *made in USA*)», la letra hace referencia al hecho de que, tras muchas negociaciones, se había concedido a los presos el derecho a pasar una hora corta al día en el mar:

(Estribillo) Silbó / con un silbato *made in USA*^[15] / el guardia me dijo que llegaba tarde.

(Verso) Corro para entrar en la alambrada / aunque la ola juega y ríe / a diez metros de mí / la orden viene de la Junta.

(Estribillo)

(Verso) Me voy para no ponerme moreno / y enfermar de tanto sol / el cielo azul / para meterme en la alambrada.

(Estribillo)

(Verso) Oh la la, qué falta de compasión / Sr. Warden mi línea / se enredó y perdí / mi único pez.

(Estribillo) Silbó / al guardia de inmediato / y me dijo en tono malicioso:

(Verso) Hace una hora que te saqué / vas a alborotar la playa / estás conspirando con los peces / estás hablando con ellos.

La grabación se realizó en una especie de cabaña hecha por Kyriakos Ypsilantis (Ypsilantis, 2009:78), el recluso que recientemente me dio estas grabaciones. «Éramos cuatro. Louretzis y Damigos, que tocaron y cantaron. Otro que prologó las canciones [dando el título y los nombres de los autores]; era el confidente de Charilaos [Florakis, un alto funcionario del Partido Comunista que se convertiría en su secretario general] y era el que tenía la grabadora, sabía cómo usarla y sabía cómo ocultarla si era necesario. Y también estaba yo, que vigilaba» (*Idem.*). En esta grabación clandestina, ocurre algo extraño. La canción comienza normalmente, después de indicar el título y los autores. Se escucha la introducción instrumental y luego el estribillo. El primer verso comienza, pero se detiene abruptamente en la mitad. Se oye un breve *clac* de la grabadora, luego voces, pasos y alguien diciendo «se acabó». A esto le siguen varios *clacs*. Luego volvemos a escuchar la canción, en *fade in*, su introducción instrumental, pero seguida de la segunda estrofa. ¿Qué ha pasado? Kyriakos Ypsilantis da la explicación:

Las interrupciones en una o dos canciones se deben a que, en el momento de la grabación, el guardia pasó muy cerca de la cabaña donde se desarrollaba la «trama», y entonces los artistas siguieron cantando, mientras la grabadora dejó de funcionar y desapareció hasta que pasó el peligro. (Ypsilantis, 2009:78)

4. PARA CONCLUIR

Sería difícil concluir, después de las cosas serias que les he mencionado, incluso si terminamos con un poco de humor... Pero el tiempo hace su trabajo. Kyriakos Ypsilantis sigue vivo porque él también fue uno de los presos políticos más jóvenes —probablemente menor de edad, pero la mayoría de edad en aquella época era de 21 años: debía de tener 18— y espero que consigamos liberar las *16 canciones del exilio* con su testimonio. En el caso de la prisión de Coronda, que nos ha tenido un poco ocupados para el artículo «Habitar el humedal

con/a través del sonido...», son los pocos testimonios del libro que podemos completar con los testimonios de los supervivientes, que no son tan antiguos como para la dictadura griega. En el marco de nuestro proyecto *Los usos del sonido. Enfoques creativos, teóricos y tecnológicos del field recording*, visitamos en noviembre 2022 la prisión con algunos de ellos, a los que queremos dar las gracias, y, tras los testimonios, intentamos grabar los sonidos de la prisión que podrían haber experimentado. El proyecto de *grabación de campo*, de ecología sonora y, finalmente, de escucha —como muy bien ha demostrado Roberto Barbanti—^[16] que estamos llevando a cabo, puede mostrar la importancia del sonido en general, más aún en condiciones tan difíciles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BIRDSALL, Carolyn (2012). *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany (1933.1945)*, Amsterdam, Amsterdam University Press,
- CHORNIK, Katia (2013). Music and Torture in Chilean Detention Centers: Conversations With an Ex-Agent of Pinochet's Secret Police. *The World of Music* (new series) vol. 2 n°1.
- CHORNIK, Katia (2018). Memories of Music in Political Detention in Chile Under Pinochet, in *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 27 n°2, p. 157–173.
- CUSICK, Suzanne G. (2008). You are in a place that is out of the world...: Music in the Detention Camps of the «Global War on Terror». *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, no 1, p. 1–26.
- EL PERISCOPIO (colectivo) (2020). *Del otro lado de la mirilla, Olvidos y Memorias de ex Presos Políticos de Coronda 1974.1979*. Santa Fe: Ediciones El Periscopio.
- FACKLER, Guido (Sin fecha) Torture sonore à Dachau. in *Musique et Shoah*, <https://holocaustmusic.ort.org/fr/places/camps/music-early-camps/dachau/sonic-torture-dachau/>.
- FACKLER, Guido (2007). Music in Concentration Camps 1933–1945. *Music and Politics* vol. 1 n°1,
- GRANT, Morag Josephine (2014). Pathways to music torture. Transposition. *Musique et Sciences Sociales*, no 4.
- KOROVESSIS, Périclès (1969). *La Filière: témoignage sur les tortures en Grèce*. Paris: Le Seuil.
- KUBARK, Counterintelligence Interrogation (1963). En línea. <https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB122/CIA%20Kubark%201-60.pdf>
- LAGOURANIS, Tony et MIKAELIAN, Allen (2007). *Fear up harsh: An army interrogator's dark journey through Iraq*. Penguin.
- LEVI, Primo y SEGRE, Cesare (1976). *Se questo è un uomo*. Turin: Einaudi.
- PAPAETI, Anna (2013). Music and «Re-education» in Greek Prison Camps: From Makronisos (1947–1955) to Giaros (1967–1968), in *Torture. Journal on Rehabilitation of Torture Victims and Prevention of Torture* vol. 33 n°2, p. 34–43.
- PAPAETI, Anna (2018): El lado oscuro de la música [Ησκοτεινή όψη της μουσικής]. Diario *Revista de los editores* [Εφημερίδα των συντακτών], 21 de enero de 2018.
- POLTI, Victoria (2022). Memorias sonoras y aurales en contextos concentracionarios a partir de experiencias de sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar en Argentina: el caso del «Atlético», *Revista del Instituto Superior de Música* n°21. En línea.
- MEINHOF Ulrike (1977): Lettre d'une détenue du couloir de la mort. *Mutineries et autres textes d'Ulrike Meinhof. Déclarations et analyses des militants de la fraction armée rouge emprisonnées à Stammheim*. Paris: Des femmes.
- QUIGNARD, Pascal (1996). *La haine de la musique*. Paris: Gallimard.
- SOLOMOS, Makis (2013). *De la musique au son. L'émergence du son dans les musiques des XXe.XXIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- SOLOMOS, Makis (2018). 21 avril 1967, 11septembre 1973: que peut la musique? *RevueFiligrane. Musique, esthétique, science, société* n°23. En línea.

SOLOMOS, Makis (2023). *Exploring the Ecologies of Music and Sound. Environmental, Mental and Social Ecologies in Music, Sound Art and Artivisms*. Londres: Routledge.

SOLOMOS, Nikos (1951). Φυλακισμένος στην απομόνωση κατά την δική Μπελογιάννη [Encarcelado en régimen de aislamiento durante el proceso de Belogiannis]. *Guardias de la Paz* n°9.

YPSILANTIS, Kyriakos (2009). *Τα τραγούδια της εξορίας (1967–71)* [Canciones del exilio (1967–71)]. Junta Bound: 7.840 nombres: todos los presos políticos y exiliados; juicios, prisiones y «universidades tras grilletes». Atenas: Eleftherotopia.

NOTAS

[1] Luis Cifuentes Seves, sitio web *Cantos cautivos*, <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10681>.

[2] <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10767>.

[3] <https://www.cantoscautivos.org/en/testimony.php?query=10768>.

[4] Sobre la importancia de la tecnología del sonido para los nazis, véase Carolyn Birdsall (*Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany (1933-1945)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012), que estudia cómo utilizaron el sonido en todas sus dimensiones (canciones populares, emisiones por megafonía, radio, discursos, etc.) para controlar a la sociedad.

[5] Comunicación personal, septiembre 2022.

[6] Se trata de campos de concentración. «In the extermination camps, particularly Birkenau, the prisoner orchestras performed their most inhuman activity, an activity that caused some surviving musicians to experience feelings of guilt and depression for the rest of their lives. Some orchestras had to play directly in connection with the so-called selection process: this was supposed to deceive the newly-arriving prisoners into thinking that they did not face immediate death. [...] Moreover a few orchestra members had to play near the crematorium at the command of the SS [...] Furthermore it is not known that the killing process itself, that is the mass murder in the gas chambers, took place immediately under the sounds of music» (Fackler, 2007).

[7] «De todas las artes, la música fue la única que colaboró en el exterminio de los judíos organizado por los alemanes entre 1933 y 1945. [...] En detrimento de esta forma de arte, hay que subrayar que la música fue la única que pudo hacer frente a la organización de los campos, al hambre, a la miseria, al trabajo, al dolor, a la humillación y a la muerte.» (Quignard, 1996).

[8] En particular, el manual cita el trabajo del psiquiatra del ejército Albert D. Biderman, que editó el libro *The Manipulation of Human Behavior* (1961), y que publicó investigaciones sobre soldados estadounidenses que habían regresado de su cautiverio en Corea del Norte, donde habían confesado convincentemente crímenes que no habían cometido. En la introducción del manual se afirma: «The interrogation of a resistant source who is a staff or agent member of an Orbit intelligence or security service or of a clandestine Communist organization is one of the most exacting of professional tasks. [...] In such circumstances the interrogator needs all the help he can get. And a principle source of aid today is scientific findings» (Kubark Counterintelligence Interrogation, July 1963: 2. En línea). También puede decirse que Kubark se inspiró también (pero sin decirlo) en las prácticas de tortura del ejército francés en Argelia y en las prácticas nazis.

[9] Las técnicas reciben nombres que reflejan el particular humor del ejército estadounidense: «Nobody Loves You», «The All-Seing Eye (or Confession is Good for the Soul)», «News From Home», «Ivan is a Dope», «Spinoza and Mortimer Snerd», «The Wold in Sheep's Clothing», «Alice in Wonderland» (Kubark, *op. cit.*, p. 52–81).

[10] «Sentir que te explota la cabeza [...] sentir que te comprimen la médula espinal hasta el cerebro [...] sentir que te roban las asociaciones de ideas [...] sentir que la célula se mueve [...] imposible explicar por qué tiembles, por qué te congelas [...] Imposible recordar el significado de las palabras, salvo en los términos más vagos [...] Sentir que te consumes por dentro [...] Sentir que el tiempo y el espacio se entrelazan irremediamente [...] Y entonces: la terrible euforia de oír algo—la diferencia entre el día y la noche acústica—[...] Zumbido en los oídos» (Meinhof, 1977:125–126).

[11] «Cuando oyó cerrarse las puertas y el clic del candado, su respiración se volvió agitada. La oscuridad era total. [...] Cuando Umar se puso de rodillas, colocamos la luz estroboscópica delante de su cara, cubierta por la bolsa, y el equipo de sonido a todo volumen justo al lado. La música... era música industrial con guitarras, tambores y letras gritadas o gimidas... [...] Con los altavoces, el sonido reverberaba en las paredes del contenedor, a todo volumen... Con Umar aún de rodillas, nos turnamos para gritarle nuestras preguntas al oído. [...] Al cabo de media hora, empezó a gemir. [...] Me dolía la garganta, me zumbaban los oídos y las

luces me desorientaban. [...] La música y las luces me ponían cada vez más agresivo. El prisionero, que seguía sin cooperar, me ponía cada vez más nervioso» (Cusick, 2008:25). El interrogador en cuestión, Tony Lagouranis, acababa de publicar sus memorias, que contienen esta descripción (Lagouranis y Mikaelian, 2007:116).

[12]Carta de Anna Solomou, presa política de la Junta de Coroneles, Hospital General de Atenas, 26 de junio de 1968, a su hija Manda.

[13]<https://www.cantoscautivos.org/es/index.php>

[14]Rosalía Martínez. Testimonio publicado en *Cantos cautivos*, el 8 noviembre de 2015. Disponible en <https://www.cantoscautivos.org/es/testimony.php?query=10759>

[15]Para dejar claro que Estados Unidos está detrás de la dictadura (en la canción se dice en inglés, con pronunciación griega).

[16]Cf. su texto en el mismo volumen.

De hacer–con a componer–con: ¿una posible convergencia entre ecología y composición musical?



From doing-with to composing-with: a possible convergence between ecology and musical composition?

Del Ghingaro, Ulysse

Ulysse Del Ghingaro *
ulyssedgo@gmail.com
Université Paris VII, Francia

Revista del Instituto Superior de Música
Universidad Nacional del Litoral, Argentina
ISSN: 1666-7603
ISSN-e: 2362-3322
Periodicidad: Semestral
núm. 23, Esp., e0037, 2023
extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 04 Noviembre 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649009/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0037>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: En el afán de acercar un modo de acción desde la ecología y la composición musical, nos interesan los conceptos de hacer y hacer–con teorizados por Catherine y Raphael Larrère en su obra «Pensar y actuar con la naturaleza, una investigación filosófica». Intentaremos identificar cómo estos dos modos de acción pueden aplicarse a la composición musical y de qué manera esto influye en la noción de «creación». Finalmente, se analizará «Sur le chemin de l'île», una co-creación realizada en colaboración con el dúo de improvisación libre «Passerelles» con el fin de brindar un recorrido compositivo basado en el modo de acción del hacer–con.

Palabras clave: *field recording, co-creación, hacer-con.*

Abstract: *In a desire to bring together a mode of action from ecology and musical composition, we are interested in the concepts of doing and doing-with theorized by Catherine and Raphael Larrère in their work «Thinking and acting with nature, a philosophical investigation». We will try to identify how these two modes of action can be applied to musical composition and in what ways this influences the notion of «creation». Finally, «Sur le chemin de l'île», a co-creation carried out in collaboration with the free improvisation duo «Passerelles» will be analyzed in order to provide a compositional path based on the mode of action of doing-with.*

Keywords: *field recording, co-creation, doing-with.*

INTRODUCCIÓN

En esta presentación expondré un eje de mi trabajo de tesis en investigación–creación que trata sobre propuestas de intersecciones entre ecología y composición musical, que comenzó en 2020.

NOTAS DE AUTOR

- * Ulysse DEL GHINGARO tiene un diploma AgroParisTech especializado en Ingeniería de Espacios Verdes Urbanos, así como una maestría en Música e Informática Musical de la Universidad Gustave Eiffel. Con el deseo de combinar sus dos carreras académicas, en 2020, bajo un contrato doctoral en la *Ecole doctorale esthétique, sciences et technologies des Arts* (EDESTA) en la Universidad París 8, inició una tesis titulada “Propuestas para cruzar ecologías y música: tejiendo vínculos con lo vivo a través de la composición musical” bajo la dirección de Makis Solomos y dentro del equipo de *Créations et Interactions* (C.ET.I.). Esta tesis busca evaluar el interés de los conceptos ecológicos para la composición musical y el interés de la composición musical por integrar lo sensible con la ecología. Se trata en particular de enfoques artísticos como la grabación de campo, la sonificación, la composición basada en modelos ecológicos y la composición en entornos naturales.

Para ello, quiero apoyarme en el libro «*Pensez agir avec la nature, une enquête philosophique*» de Catherine Larrère, filósofa, y Raphael Larrère, ingeniero agrícola y sociólogo, publicado en 2018. Este libro teoriza, entre otras cosas, dos formas de actuar con la naturaleza: *hacer* y *hacer-con*. Aunque estos modos de actuación provienen de campos directamente relacionados con la naturaleza (biología de la conservación, biología sintética), me parece que pueden aplicarse a un enfoque compositivo influenciado por la ecología que busca desarrollar formas de actuar en el contexto del Antropoceno, a través de la música, yendo más allá de la toma de conciencia. Esta forma de concebir la composición transforma el proceso creativo y el papel «tradicional» del compositor. Para ilustrar mi punto de vista, presentaré un proyecto de composición en colaboración que intenta inscribirse en esta continuidad.

HACER Y HACER-CON

El libro consta de tres partes: una primera titulada «Respetar la naturaleza», una segunda «Actuar con la naturaleza y no contra ella» y una última «De lo local a lo global y viceversa».

Me interesa especialmente la segunda parte y su capítulo «El piloto y el demiurgo» que trata concretamente de la tecnología y de las diferentes relaciones que mantiene con la naturaleza, bajo el prisma de dos modos de acción: el *hacer* y el *hacer-con*.

Para introducir estos dos modos de acción, los autores escriben:

[...] desde que los humanos unieron el gesto a la palabra, dos grandes modelos han dirigido su acción técnica: el de la construcción, de la fabricación o de la producción de artefactos y el del pilotaje o manipulación de seres vivos y procesos naturales (LARRÈRE y LARRÈRE, 2018: 213).

Se entiende que estos modelos «implican diferentes relaciones con el entorno natural y social y son el resultado de dos culturas técnicas diferentes» (*Ibid.* p.213).

El primer modelo, el del hacer, es el del artesano: «Es habiendo concebido una forma que el artesano le impone al material sobre el que trabaja y produce su objeto» (*ibid.* p.214).

La idea es preexistente al objeto y el artesano trabaja con un objetivo preciso para obtener un resultado esperado.

Esta forma de hacer las cosas se asocia a la figura del demiurgo. Es, por ejemplo, la forma en que un ingeniero de materiales trabaja en la construcción de un puente con la ayuda de un diagrama que ha elaborado.

En cuanto al segundo modelo, *hacer-con*: «se trata de las múltiples formas de tratar con la naturaleza, como se haría con una pareja» (*ibid.* p.215).

Nótese el uso de la palabra «componer», que se hace eco de nuestra reflexión. Se trata de no crear todo por medios propios, sino de apoyarse en lo existente, en este caso la naturaleza, y en su propia dinámica orientándola en el sentido deseado. Este enfoque está más cerca de la co-creación que de la creación. Implica una postura de atención y escucha: «Para ejercerla correctamente, hay que estar atento, como en una conversación, y no simplemente afirmativo, como en una demostración» (*ibid.* p.221).

Se asocia a la figura del piloto. Los autores ponen como ejemplo de piloto al ingeniero en biología sintética: que no es

[...] un ingeniero que construye, a partir de un modelo que ha desarrollado, objetos que se comportan de forma predecible en todos los contextos, sino un explorador de posibilidades. Introduce una perturbación en el sistema, sin saber lo que realmente saldrá de ella, pero con la esperanza de que tenga, entre sus consecuencias, un efecto que se acerque al resultado deseado. (*ibid.* p.235-236)

En efecto, la biología sintética se basa en los seres vivos (microorganismos, la mayoría del tiempo) para sintetizar moléculas útiles (en medicina, por ejemplo). Trabaja con estos microorganismos como con socios a los que puede influir pero no controlar directamente.

Hacer-con puede ser entonces algo parecido a «improvisado, poco elegante y desordenado pero que da frutos» (*ibid*, p.236).

Este modo de actuar requiere una actitud particular: la serendipia. «Hablamos de serendipia, o de azar oportuno cuando descubrimos, por accidente o por sagacidad, cosas que no estábamos buscando. Es inscribir el azar, o la contingencia, en el corazón de la investigación» (*ibid*, p.201).

Aunque son opuestos en muchos aspectos, el *hacer* y el *hacer-con* no son excluyentes. De hecho, «las artes de la dirección incluyen (y a menudo incluso exigen) el uso de herramientas, incluso de máquinas perfeccionadas, pero estos instrumentos tienen la única función de controlar los procesos naturales y/o influirlos en su objetivo perseguido» (*ibid*, 219–220).

La naturaleza de la herramienta utilizada no es entonces una característica importante para disociar el control de la producción.

Para concluir con estos dos modos de acción, citemos por última vez a los autores que resumen las diferencias entre el *hacer* y el *hacer-con*:

En el lado de la *hacer*, un enfoque dominante trata de imponer la voluntad del diseñador (ingeniero) en un material manejable. Dado que el objeto ha sido fabricado según un modelo conceptual previamente desarrollado, se espera que tenga un comportamiento predecible en todas las circunstancias y funciones que permitan una acción dirigida.

Por el lado de las artes del *hacer-con*, un enfoque empírico, oportunista y de precaución se aplica para aprovechar la complejidad de un contexto natural y obtener objetos (o situaciones) cuyo comportamiento (o evolución) no es integralmente predecible. En estos dos tipos ideales de acción técnica, hay dos culturas técnicas en funcionamiento, que se distinguen tanto por su enfoque como por su relación con la complejidad del mundo (*ibid*, p.226–227).

Interesémonos ahora a las posibles conexiones entre estos modos de acción y la composición musical.

La posición de demiurgo corresponde perfectamente a la visión «tradicional», un tanto caricaturesca del compositor, que, gracias a su inspiración y a su rico mundo interior, crea obras maestras musicales *ex nihilo*. Por el contrario, el pilotaje no parece aplicarse intuitivamente a la actividad de composición. Dado que *hacer* y *hacer-con* son dos modos de acción opuestos, habría que encontrar un compositor que se defina en oposición a esta condición de creador total.

Por eso son muy interesantes las reflexiones del compositor John Cage. De hecho, ya criticó esta visión del compositor como creador en 1954, con la ironía que conocemos, en su conferencia «45' para un orador», que cito: «Se dice que los compositores tienen oído musical, lo que suele significar que nada de lo que se presenta a sus oídos puede ser escuchado por ellos. Sus oídos están tapiados por los sonidos de su propia imaginación» (CAGE, 2017: 166).

Con esta afirmación, Cage subraya el hermetismo de los compositores hacia el mundo externo y cotidiano, demasiado concentrados en su mundo musical. Estos compositores se encuentran en el paradigma del *hacer*, en el que la creación es unidireccional, del compositor hacia el mundo, sin interacción entre ambos. Su material, los sonidos, son solo una materia inerte que esculpen según sus inspiraciones, en forma de declaración dirigida a los oyentes. Ahí donde el *hacer-con*, por el contrario, requeriría una atención multiplicada a los sonidos del entorno, la única manera de adoptar una postura de diálogo con él.

Cage es, pues, un precursor en la reducción del control del compositor sobre el sonido, o incluso de su total abandono. En su opinión, hay que «[...] renunciar al deseo de controlar el sonido, lavar nuestra mente de la música y dedicarse a descubrir formas para que los sonidos sean ellos mismos en lugar de vehículos para teorías o expresiones prefabricadas de los sentimientos humanos» (*ibid*, p.11).

Sin embargo, el radicalismo de John Cage parece impedir que se le caracterice por el modo de acción de *hacer-con*.

De hecho, Cage rechaza cualquier pensamiento de relación y aboga por la contingencia.

Pero el enfoque *hacer-con* se basa en la comprensión de las relaciones que rigen la complejidad de un contexto para poder influir en él. Cito: «Cuando un compositor se siente responsable de hacer, en lugar de aceptar, elimina del ámbito de lo posible todos los acontecimientos que no evocan la moda de profundidad imperante en ese momento» (*ibid*, p.141).

Cage no habla de influir sino de aceptar los sonidos tal y como se presentan, por lo que se podría decir que aboga por el *laissez-faire* (dejar hacer).

La visión de la composición y la atención que porta John Cage al sonido es, pues, una actitud que nos acerca al *faire-avec* descrito por los Larrères. Sin embargo, esta postura de contemplación, al rechazar la acción, solo puede conducir a una disolución del proceso compositivo, por lo que este enfoque debe ser matizado. Al igual que la aplicación directa del modo de acción del *hacer* a la composición, por otro lado.

De hecho, los Larrères advierten contra los pilotos que se creen demiurgos, y la misma crítica puede trasladarse a la composición. Aunque el compositor se crea, o se considere, un completo demiurgo, sin los instrumentistas sus obras nunca existirán. Tiene que trabajar con los músicos. Y este modo de actuar se asemeja más a una variante del *hacer-con*: *el hacer-hacer*.

Hablando de las acciones que implican el *hacer-hacer*, los Larrères escriben: «Lo que [las distingue] de otras artes del *hacer-con* es que se trata menos de un empirismo cuidadoso que de la simple dirección de procesos» (*ibid*, p.239–240).

El hacer-hacer es más directivo, el compositor entrega su obra a los músicos para que la interpreten y les acompaña durante los ensayos. Sin embargo, el proceso creativo está reservado al compositor y no incluye a los músicos, que son intérpretes.

Como hemos visto, el paradigma del *hacer* parece sencillo de transponer al mundo de la composición, aunque esta transposición debe ser matizada.

Ahora tenemos que identificar qué puede significar *hacer-con* en la composición, ¿*hacer-con* qué exactamente?

Me gustaría volver a la relación con la complejidad del mundo que implica el enfoque de *hacer-con*. Esto proviene directamente de una visión influenciada por la ecología, que, recordemos, es la ciencia que estudia las relaciones entre los seres vivos y su entorno. *Hacer-con* no es reducir la acción a una sucesión de tareas lineales, sino tener en cuenta las diferentes interacciones y bucles de retroalimentación posibles. Es un cambio en nuestra forma de pensar mayoritaria.

Y este es un cambio imprescindible para poder desarrollar un pensamiento ecológico y devolver un lugar a lo vivo en nuestro modo de vida.

El filósofo Baptiste Morizot habla en este caso de una «confianza en la dinámica de lo viviente» (MORIZOT, 2020: 86).

Pero para desarrollar esta confianza, primero debemos ser capaces de identificar que estas dinámicas existen y cómo podemos interactuar con ellas.

En su libro, Baptiste Morizot describe la biología de la conservación como «acciones que devuelven a la dinámica de los organismos vivos la posibilidad de expresarse» (*ibid*, p.140).

Así, adoptar el *hacer-con* en la composición es integrar esta forma de pensar para el compositor, pero también experimentarla para los músicos y para los oyentes. Dado que este enfoque de la complejidad puede parecer abstracto y hermético para el público, incluirlo en una composición puede transformarlo en una experiencia sensible y concreta.

Para el compositor, esto significa aprender a dialogar con una dinámica que está presente pero sobre la que no tiene control. Su papel parece entonces alejarse de la pura creación sonora para acercarse a la mediación y a la toma en consideración de parámetros extra-musicales.

Pero en la música nos encontramos con un importante obstáculo: esta dinámica de lo vivo no puede trasladarse directamente al sonido porque este no está vivo.

Entonces debemos buscar esta dinámica en otro lugar que no sea el propio sonido y experimentar para ayudarnos a identificar las posibilidades de esta transferencia a la composición. Una forma de hacerlo es considerar la dinámica que existe entre el público, los músicos y el material sonoro. Si estas dinámicas están siempre presentes sea cual sea el tipo de música que se estudie, estarán en el centro del proceso compositivo y esta intención se orientará hacia la ecología, o al menos hacia la ecología sonora.

Este es el enfoque que ha pretendido desarrollar el proyecto de creación *Sur le chemin de l'île* (De camino a la isla), que ahora les presentaré.

SUR LE CHEMIN DE L'ÎLE (DE CAMINO A LA ISLA)

Continuando, me referiré a ella como una «pieza» en aras de la simplicidad, aunque no es exactamente una pieza en el sentido «clásico», sino más bien una co–creación improvisada. La misma fue creada en el marco del festival Ecozone, sobre ecología urbana, que se celebró en Nanterre, en la periferia oeste de París. El concierto, basado en el tema de la ecología sonora, pretendía sensibilizar al público (estudiantes del conservatorio, habitantes de Nanterre) sobre este tema, poco conocido por el público en general.

Este proyecto me fue propuesto por el dúo de improvisación libre Passerelles, compuesto por Henrique Cantalogo al piano y Sebastián Sarasa al saxofón. Por ello, la pieza adoptó la forma de una improvisación libre para saxofón, piano preparado y electrónica en vivo.

Fue una oportunidad para experimentar con nuevas formas de abordar la composición, no para intentar *hacer* una composición sino para *hacer-con* este dúo.

Mi postura era, por tanto, tratar de establecer (o simplemente identificar) relaciones dinámicas entre los distintos elementos y encontrar la manera de influir en esas dinámicas para llegar a un resultado satisfactorio (en el campo sonoro, pero también en el exterior).

Con este punto de partida nos centraremos en el análisis de esta pieza y su proceso creativo.

Veremos que el *hacer-con* se ha desarrollado en dos niveles:

- en el material sonoro de la electrónica, cuya elección se hizo teniendo en cuenta el contexto del concierto y el público
- en el papel otorgado al dispositivo electrónico

Para tener en cuenta el contexto del concierto y su público, al estar dedicado a la ecología sonora, me inspiré en los planteamientos compositivos de Hildegard Westerkamp y Barry Truax, basando la pieza en la grabación de campo.

En la composición basada en el paisaje sonoro, las grabaciones de campo se utilizan para comunicar al oyente la experiencia del lugar donde fueron grabadas. En este contexto, los sonidos pueden transformarse pero deben seguir siendo reconocibles la mayor parte del tiempo para que el oyente pueda identificarlos. Por lo tanto, hay que tratar estos sonidos y su dinámica, significado y simbolismo. No se pueden considerar como materia inerte que se puede manipular a voluntad.

La elección del lugar se hizo por dos razones: en primer lugar, para mantener un vínculo con la ecología, y en este caso con la ecología urbana. Primero, entonces, para mantener un vínculo con la ecología, y más precisamente con la ecología urbana en este caso.

Esta transferencia del modo de acción de la ecología a la música adquiere un grado de abstracción por su propia naturaleza de transferencia, pero a pesar de ello la música resultante trata de mantener un vínculo lo más concreto posible con la ecología.

Este parque, que bordea el Sena, contiene siete cuencas de fitodepuración donde se depuran las aguas del Sena. Su vegetación también se gestiona de forma diferenciada para multiplicar los distintos hábitats y albergar así una mayor biodiversidad.

La segunda razón para esta elección fue la proximidad del parque al conservatorio. El público, mayoritariamente de Nanterre, es probable que conozca el parque y pueda acceder a él fácilmente. El objetivo era influir en la dinámica de escucha ya existente entre el público y su lugar de residencia, pero con la esperanza de perfeccionarla y hacer que esta experiencia perdure fuera del concierto.

A continuación, describiré brevemente el dispositivo electrónico antes de explicar las implicaciones en términos de *hacer-con*.

El dispositivo electrónico es, por supuesto, una creación del tipo *hacer* cuyo diseño apunta a una respuesta siempre idéntica, pero como hemos visto, este tipo de herramienta puede utilizarse posteriormente para influir en una dinámica y adoptar así un modo de acción del tipo *hacer-con*.

La electrónica se configuró para dos modos de ejecución.

Un primer modo basado en el uso de una simple convolución entre el sonido de los instrumentos y la grabación de campo.

Los sonidos de la grabación de campo se multiplicaron por la amplitud de las frecuencias presentes en los sonidos instrumentales. Por lo tanto, el sonido resultante fue la grabación de campo con el espectro de frecuencias de los sonidos instrumentales.

Cuando se activaba este modo, la electrónica creaba un halo alrededor de su improvisación. La calidad del sonido de este halo dependía de los sonidos presentes en la grabación de campo.

Aunque permitió descubrir nuevos sonidos en función de los parámetros elegidos para la convolución y de las técnicas de interpretación utilizadas por los improvisadores, en la mayoría de los casos fue imposible identificar la naturaleza de la grabación de campo.

El segundo modo de juego lo compensó. Consistía simplemente en la emisión de extractos de grabaciones de campo de hasta tres minutos. Sin embargo, esta emisión estaba condicionada por la amplitud del toque de los instrumentistas. Cuando tocaban muy suavemente, se amplificaban y sus sonidos se integraban en la grabación de campo. Cuando superaban un determinado umbral, se cortaba su amplificación y se reducía el volumen de la grabación de campo, adoptando un comportamiento «temeroso».

Ahora que hemos visto los modos de la electrónica, me gustaría explicar cómo este dispositivo pretendía poner al compositor, así como a los improvisadores, en una situación de *hacer-con*.

Mi función era ajustar los parámetros de la electrónica, para la convolución y para el umbral de comportamiento «temeroso» de la grabación de campo. De este modo, no participaba directamente en la creación del sonido, pero podía influir en él, modificando el comportamiento del dispositivo electrónico y, por tanto, la dinámica entre la electrónica y los improvisadores. Estos cambios tuvieron como consecuencia orientar, o al menos perturbar, la improvisación libre.

También seleccioné los extractos de las grabaciones de campo que se reprodujeron, influyendo en la forma de la pieza. Esta última fue en realidad una co-creación hecha en el momento, que surgió de las interacciones entre los dos improvisadores y entre los improvisadores y la electrónica.

Mi manera de actuar se asemejaba pues al pilotaje, más o menos eficaz, probando diferentes parámetros para la electrónica e intentando comprender cómo influía esto en los improvisadores, sus reacciones también me influían a mí. En este sentido, se asemeja a las características que los Larrère otorgan al pilotaje, a saber, «un enfoque cuidadoso, empírico y prudente, tan sensible al contexto de producción que siempre debe adaptarse y difícilmente puede reproducirse de forma idéntica» (*op.cit.*, p.222).

El resultado sonoro que escuchó el público durante el concierto fue un posible resultado de este proceso artístico entre otros muchos, debido a su carácter improvisado. Pero su resultado también se debió a su capacidad para estimular una dinámica de escucha entre el oyente y los paisajes sonoros que conforman su cotidiano.

Esta colaboración con el dúo Passerelles continuará este año y nos permitirá perfeccionar este primer proyecto.

CONCLUSIÓN

En conclusión, el modelo de acción *hacer-con* puede ser una vía interesante para aplicar a la composición si busca aproximarse a las formas de actuar en ecología.

Hemos visto que adoptar esta forma de pensar en la composición significa abandonar la búsqueda de un control absoluto sobre el dominio sonoro, lo que inevitablemente conduce a una reducción de la complejidad de la situación del concierto. La creación se asemeja entonces a la identificación de dinámicas sobre las que el compositor puede actuar, sacándolas a la luz para el público.

Podemos entonces preguntarnos si el término *componer-con*, para hablar más específicamente de la música, podría ser utilizado. Todavía se necesita más trabajo teórico para definir claramente las implicaciones de este concepto.

Más adelante, me gustaría utilizar este modelo de *hacer-con* para analizar las composiciones creadas para medios naturales. Este concepto podría servir de grilla de lectura para identificar la dinámica, esta vez verdaderamente natural, con la que ha trabajado el compositor y las especificidades de este tipo de proceso creativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAGE, John (2017). *Silence: conférence et écrits* (Barras, V., Trad.). Genève: Contrechamps et Héros-limite.

LARRÈRE, Catherine y LARRÈRE, Raphaël (2018). *Penser et agir avec la nature, une enquête philosophique*. Paris: La Découverte.

MORIZOT, Baptiste (2020). *Raviver les braises du vivant*. Arles: Actes Sud.

A entera revisión del público en general (1981), de Graciela Paraskevaídis: una manera de escuchar el mundo



A entera revisión del público en general (1981), by Graciela Paraskevaídis: a way of listening to the world

Solomonoff, Natalia

Natalia Solomonoff*

nataliasolomonoff@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0038, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 26 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0038>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Sin lugar a dudas, Graciela Paraskevaídis es una referente ineludible en el panorama de la música latinoamericana. La mayoría de sus composiciones y escritos han sido publicados en prestigiosas editoriales, sin embargo algunas de sus obras siguen siendo inéditas, tal el caso del «documental sonoro»^[1] *A entera revisión del público general (1981)*, creado en base a tomas microfónicas de vendedores ambulantes en transportes urbanos de pasajeros de la ciudad de Montevideo. La obra presenta varios focos de interés, revelando a su vez la escucha sociocultural de la compositora, su sensibilidad y originalidad como paisajista sonora. Estrenada en 1981 y reestrenada recién en el año 2020 por el Núcleo Música Nueva de Montevideo, es llamativo que no haya sido incluida en ninguno de sus discos.

En este trabajo nos proponemos el análisis de *A entera revisión del público general* y su reconocimiento como obra de referencia histórica dentro del repertorio latinoamericano de música electroacústica, pero también de Graciela Paraskevaídis como paisajista sonora con experiencia en campos a los que no suele asociarse su nombre.

Por otra parte, dado la relevancia de los aspectos éticos y políticos implicados en la escucha y las prácticas artísticas actuales, especialmente aquellas ligadas al activismo ecológico (como el *field recording*),^[2]^[3] consideramos que lejos de perder vigencia, transcurridos cuarenta años de su estreno, *A entera revisión del público en general* puede aportar a los debates actuales sobre escucha y creación musical en Latinoamérica.

Palabras clave: paisaje sonoro, música electroacústica, Latinoamérica.

Abstract: *Without a doubt, Graciela Paraskevaídis is an unavoidable reference in the Latin American music scene. Most of his compositions and writings have been published in prestigious publishing houses, however some of his works remain unpublished, such as the "sound documentary" A entera revisión del público general (1981), created based on microphone shots of vendors street vendors in urban passenger transport in the city of Montevideo. The work presents several focuses of interest, revealing in turn the sociocultural listening of the composer, her sensitivity and originality as a sound landscape designer. Released in 1981 and re-released only in 2020 by the Núcleo Música Nueva de Montevideo, it is striking that it has not been included in any of her albums. In this work we propose the analysis of A entera revisión del público general and its recognition as a work of historical reference*

within the Latin American repertoire of electroacoustic music, but also of Graciela Paraskevaïdis as a sound landscaper with experience in fields with which her name is not usually associated. On the other hand, given the relevance of the ethical and political aspects involved in listening and current artistic practices, especially those linked to ecological activism (such as field recording), we consider that far from losing validity, forty years after its premiere, A entera revisión del público general can contribute to current debates on listening and musical creation in Latin America.

Keywords: *soundscape, electroacoustic music, Latin America.*

Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad, y por ende, un acto de rebeldía.

Paraskevaïdis, Graciela, 2012^[4]

LA OBRA EN EL MARCO DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE GRACIELA PARASKEVAÏDIS

A entera revisión del público en general (1978–1981) presenta algunas particularidades en el marco de la producción musical de Graciela Paraskevaïdis. Además de ser una de las dos únicas piezas electroacústicas compuestas por la compositora (la otra es *Huauqui*, de 1975), es notable que con una duración de casi 18 minutos, supera por lejos la duración promedio de la mayoría de sus obras. Por otra parte, esta composición se suma a un conjunto de obras electroacústicas creadas por otros compositores latinoamericanos cercanos generacionalmente, que podrían caracterizarse como «documentales» o «testimoniales» en función de sus materiales (grabaciones de campo con connotaciones políticas y/o sociales incluyendo manifestaciones, situaciones y lugares emblemáticos, propagandas, noticias de radio, etc.). La explícita intencionalidad, los testimonios y los escritos de estos compositores, así como el tratamiento del material, confluyen en una estética decolonial.

En el catálogo de Graciela Paraskevaïdis se encuentran en total las siguientes obras electroacústicas y mixtas:

Aphorismen (1969) para dos recitantes, piano, percusión y cinta realizada en estudio privado

TEXTO: Karl Kraus. Estreno: Musica Viva, Freiburg im Breisgau. Hans Hachmann y Wolfgang Schäfer (actores), Ramón Walter (piano), Brent McCall (percusión), G.P. (coord.). 25–II–1970.

NOTAS DE AUTOR

- * Natalia Solomonoff es compositora y docente. Completó su formación musical en Argentina y Alemania. Su trabajo creativo abarca la composición de obras de cámara, sinfónica, mixtas y con grupos de improvisación. Sus intereses se centran en el pensamiento y creación musical latinoamericanos, procesos creativos y de aprendizaje en la composición, la relación música– política, entre otros. Egresada del Instituto Nacional del Profesorado de Música de Rosario y del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, continuó su formación con Nicolaus A. Huber en la Folkwang-Hochschule Essen. Luego asistió a seminarios de composición y análisis con Mathias Spahlinger en el Institut für Neue Musik Freiburg, ambas ocasiones como becaria del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Su trabajo ha obtenido reconocimientos en Argentina y en el exterior. Ha sido invitada como compositora, expositora y docente de numerosos festivales música contemporánea. Fue convocada como jurado de Concursos docentes y de composición. Ha publicado en: MusikTexte, Pilacremus (UNAM), Instituto Iberoamericano de Berlín–Ed. Vervuert, Casa de las Américas, Fondo Nacional de las Artes, Biblioteca Nacional, Universidad Nacional del Litoral y Gourmet Musical. Fue compiladora del libro *Lecturas/Escuchas periféricas* (Suono Mobile Editora, 2018). En 2021 el Ensemble Reflexion K, la radioemisora Deutschlandfunk y el sello discográfico ambitus producen el CD monográfico TARJO–Natalia Solomonoff. Referencias en: *Komponisten der Gegenwart*, *Lexikon Neue Musik* y *MusikTexte* N°147 (G. Paraskevaïdis), *MusikTexte* N°169 (W. Rüdiger), Acta del XVII Congreso de Musicología (M.A. Baquedano), *Musiktexte* N°111 (T. Beigel). Ed. Babelscores. Sitio web: <https://www.natalia-solomonoff.com>

Huauqui (1975), obra electroacústica realizada en ELAC, pequeño estudio de Montevideo

Estreno: Instituto Goethe, Núcleo Música Nueva de Buenos Aires. 15-X- 1975.

A entera revisión del público en general (1978–1981) fue compuesta en el ELAC y estrenada por el Núcleo Música Nueva de Montevideo el 24-XI-1981. Fue «reestrenada» recién en el año 2020 en un concierto del Núcleo Música Nueva Montevideo. En este trabajo nos abocaremos al análisis de la versión digitalizada por Daniel Yafalián a partir de la obra original.^[5]

En su carpeta digital de comentarios de obras, Graciela Paraskevaídis escribió lo siguiente:

«*A entera revisión del público en general*»:

- *Año de composición: 1981. (Los materiales fueron recogidos entre 1978 y 1981)*
- *Duración: 17'35".*
- *La pieza no está digitalizada ni en fonograma comercial.*
- *Equipo utilizado:*
 - *1 casetero Sony TC-92*
 - *3 grabadores Revox A-77*
 - *1 filtro Advent*
 - *1 mezclador Yamaha EM 100 II*
 - *1 micrófono AKG D-224 (para las cornetas)*
 - *Estereofónico, 2 medias pistas, cinta 38 cm/s, curva NAB*
- *Realizada en ELAC, pequeño estudio de Montevideo*
Estreno: Núcleo Música Nueva de Montevideo, Uruguay, 24-XI-1981

Esta pieza es un documental sonoro (cuyos antecedentes hay que rastrear en obras previas de Eduardo Bértola y Joaquín Orellana) que intenta recoger y reflejar algunos eventos característicos de mi paisaje sonoro cotidiano. Estas fuentes sonoras, capturadas microfónicamente, fueron elaboradas y combinadas tratando siempre de respetar y transmitir su contenido semántico, familiar a la realidad sociocultural del Montevideo de la época. El material básico se deriva de pregones de vendedores del transporte colectivo urbano, un fenómeno típico también en otras ciudades rioplatenses.

Otra fuente —la de la sección intermedia— está tomada de las cornetas de plástico de los hinchas de fútbol antes, durante o después los partidos (de la época).

Finalmente, hay una cita de la canción «El ómnibus» del cantautor uruguayo Leo Masliáh.

Tal como lo expresamos anteriormente, es llamativo que *A entera revisión del público en general* no haya sido incluida en ninguno de los discos de la compositora, permaneciendo inédita al día de la fecha. Al respecto, quizás sea esclarecedor un intercambio entre la compositora e investigadora Ana María Romano^[6] y Graciela Paraskevaídis, quien a la pregunta de Romano acerca de sus composiciones con medios electroacústicos para una investigación que estaba realizando, en un correo fechado el 16/06/2006, Paraskevaídis respondió lo siguiente:

No tengo mucha afinidad con la electroacústica. En 1979/81, hice un «documental sonoro» llamado *A entera revisión del público general* recogiendo pregones de vendedores del transporte urbano de Montevideo. Y antes, como estudiante en el CLAEM, la cinta que acompañaba la «Combinatoria II». Y hasta ahí. Supongo que, a estas alturas, *A entera...* es sólo un vetusto testimonio.

Quizás la desvalorización de la obra por parte de la propia compositora sea el motivo más concreto por el cual permanece inédita. La única referencia que pudimos encontrar sobre la composición es del compositor Cergio Prudencio, disponible en el sitio web de la compositora:

[...] un documental sonoro construido con materiales microfónicos captados del entorno social cotidiano, que revela —entre otras cosas— el mundo de los vendedores del transporte urbano de la ciudad de Montevideo. La atmósfera sonora de una

ciudad asume en esta música un papel protagónico, no solo por el significado de las palabras sino también por su fonética característica, su ritmo, etc.^[7]

LA OBRA EN CONTEXTO HISTÓRICO

Con recursos tecnológicos distintos, con una estética y una perspectiva ideológica que se diferencia de las propuestas surgidas en otros contextos socioculturales, existe un repertorio de obras electroacústicas latinoamericanas compuestas a partir de la década de 1970 con una expresa intencionalidad testimonial o documental. Graciela Paraskevaídís conocía muy bien la producción de música electroacústica de sus colegas.^[8]

Hablar de la música electroacústica producida en América Latina durante la década de 1970, implica referirse al desafío que varios de los compositores que hasta ese momento se habían expresado a través de la música instrumental (pocos y poco a través de la vocal/coral) enfrentan voluntariamente como forma de sacudirse la modorra de un siempre cómodo espejo de la moda de ultramar, de cuestionarla y de utilizar —una vez más— los medios en boga en los centros metropolitanos (en este caso el estudio analógico) con intenciones y enfoques que resultarán marcadamente diferentes de los de allá. Naturalmente que —una vez más, y tal como había sucedido a fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 con la adopción del dodecafonismo [1— la situación es «importada». Pero, como sucedió en algunos casos con este último en ese momento histórico, sucederá también en el caso de algunas de las propuestas electroacústicas de 1970: servirán para dialectizar el modelo original y sus propuestas, e integrarlas —mucho más aún que las del dodecafonismo— a una opción que afecta la técnica y la estética, el contenido y la expresión del mismo, y ofrecerlo como verdadera y sorprendente alternativa de creación.

*Hablar de esta producción, implica referirse —entre otras— a obras como *Humanofonía* (1971) del guatemalteco Joaquín Orellana (1937), *La panadería* (1970) y *Orquídeas primaverales* (1975) del argentino Eduardo Kusnir (1939), *Creación de la tierra* (1972) de la colombiana Jacqueline Nova (1936–1975), *Episodios* (1973), *Austera* (1973) y *Parca* (1974) del argentino (cordobés) Oscar Bazán (1936), ... *después el silencio ...* (1976) de la argentina (y cordobesa) Hilda Dianda (1925), y *Tramos* (1975) del también argentino (y también cordobés) Eduardo Bértola (1939–1996). La lista no pretende ni de lejos ser exhaustiva; podría cerrarse sin embargo, junto con la década, con *Imágenes de una historia en redondo* (1980) de Orellana.^[9]*

Habrà que convenir en las extremas y múltiples diferenciaciones que impiden en este espacio un estudio comparativo de los puntos de partida que podrían tener en común estas obras y las divergencias que las alejan de cualquier aproximación simplificadora.

En cuanto al ámbito internacional, obras de referencia previas a la creación de *A entera revisión del público en general*, pueden haber sido para la compositora, especialmente aquellas compuestas por Luigi Nono, dado la expresa admiración por su música así como su afinidad ideológica, manifiestas públicamente en varias ocasiones por ella.^{[10][11]} Sin embargo su pieza presenta características bien diferentes.

BREVE DESCRIPCIÓN DE A ENTERA REVISACIÓN DEL PÚBLICO EN GENERAL

La obra nos propone de entrada una experiencia sonora inmersiva: nos encontramos en un ómnibus, un tranvía, en una calle o un Boulevard de la ciudad de Montevideo rodeados de personas. Escuchamos sonidos ambientales, de autos, de ómnibus, entre vendedores ambulantes que saludan, se acercan y se alejan ofreciendo sus productos. La obra nos revela su cantar, sus ritmos, sus particulares giros idiomáticos, atmósferas de la vida cotidiana de la ciudad en pleno movimiento a fines de la década de 1970.

Cada una de las partes que integran la obra se caracteriza por la presentación de un tema específico: saludos, oferta de novelas, revistas y suplementos para niños, venta de pastillas, hojas de afeitar, piedras para recargar encendedores, boletos. Cada parte presenta a su vez características sonoras distintivas: cornetas, campanitas, motores, voces, sonidos ambientales.

Es notable el contraste entre partes caracterizadas por sonidos referenciales (voces, sonidos de la calle, ómnibus) y no referenciales. Es claramente reconocible la voz de Leo Maslíah en momentos muy específicos

de la composición, cantando el último verso de la canción *El ómnibus*, editada en su primer álbum discográfico *Cansiones barías* (1980).^[12]

A entera revisión del público en general comienza y finaliza con saludos de vendedores ambulantes (¿un «guiño» o alusión a usos y costumbres de vendedores rioplatenses y/o a los de una murga uruguaya?).

ESTRUCTURA DE LA OBRA

La versión digitalizada de la obra tiene una duración de 17:45 minutos. Presenta ocho partes bien diferenciadas, caracterizadas por fuentes sonoras, tipos de productos que los vendedores ofrecen a la venta, tratamiento textural, tímbrico y compositivo.

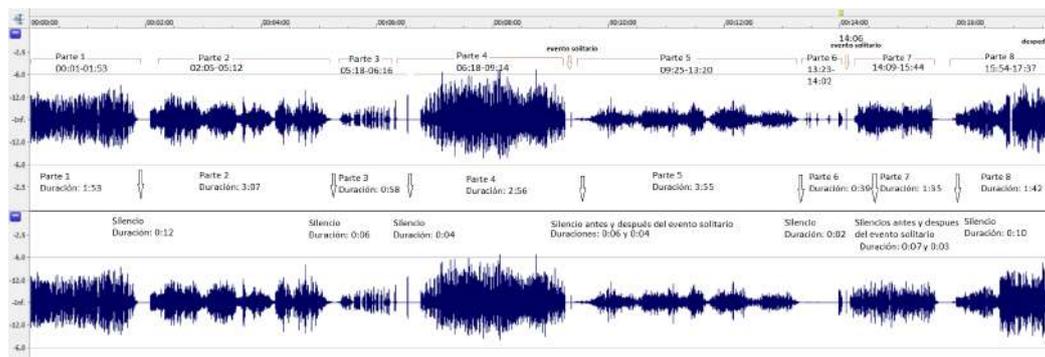


IMAGEN 1.
La obra completa.

La estructura formal es clara, articulada por silencios. Sin embargo las articulaciones en algunos casos se tornan ambiguas debido a la duración de esos silencios (en algunos casos de 10” a 12”) a lo cual en algunos casos, se suma la irrupción de lo sorpresivo. Por otra parte, cuando hay separación por discontinuidad, hay similitud en cuanto a materiales musicales, lo cual genera ambigüedad y tensión perceptiva en el oyente.

PARTE 1 (00:01 a 01:53) [duración 01:53] Irrumpe una voz masculina adulta: «Abril en Buenos Aires». El vendedor ofrece tres novelas: «Una de “covoy”, una policial y una de “ciencia ficción”». ^[13] Menciona el éxito de sus versiones cinematográficas: *La dulce vita. Recuerdos del futuro. Plomo candente*. La compositora nos sitúa en un ómnibus en movimiento en medio de un tráfico nutrido, también nos ubica geográfica, temporal y culturalmente a través de hitos de época (literatura y cine en la década de 1970).

En el minuto 01:22 irrumpe la frase «a entera revisión del público...», primera de las tres enunciaciones del título de la obra que aparecen a lo largo de la composición, en esta ocasión, en forma parcial. En segundo plano se oyen los sonidos de la calle (autos, ritmo del andar y del motor del ómnibus). Final de la sección en *fade out* (la voz del vendedor disminuye hasta desaparecer entre los sonidos del entorno). Silencio absoluto (de 11 segundos).

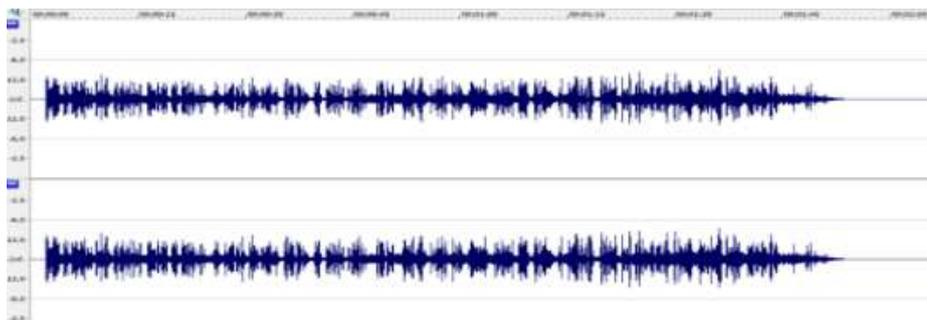


IMAGEN 2.
Parte 1.

Como puede observarse, toda esta parte presenta una gran homogeneidad en un *continuum* sonoro que finaliza por *fade out* y articula con un largo silencio (11 segundos) que articula la Parte 2.

PARTE 2 (02:05 a 05:12) [duración 3:07] En esta parte destacan la alternancia de sonidos ambientales y de ómnibus con las voces de un niño o joven que irrumpe saludando al público: «respetables damas y caballeros» (entonación y ritmo muy particulares, palabras ininteligibles). Ofrece golosinas, «auténticos y deliciosos bombones». La voz del vendedor se pierde entre sonidos ambientales. Se acerca una nueva voz masculina adulta ofreciendo piedras y porta documentos plastificados: «estoy entregando piedras» [...] «porta documentos plastificados [...] credenciales, carnet de jubilado [...] valen dos pesos [...]». La voz desaparece paulatinamente, alejándose entre sonidos ambientales.

03:41 a 03:43: Leo Maslíah: «Boletos boletos los boletos».^[14]

03:44 a 03:57: sonidos ambientales.

03:58 a 04:00: Vendedor adulto: «a entera revisión del público en general».

(segunda irrupción del título de la obra, primera vez completo).

04:00 a 04:03: sonidos ambientales.

04:04 a 04:10: mismo vendedor: «10 curitas por solo un peso». Percibimos su voz alejándose entre los sonidos ambientales. Arranques del motor del ómnibus y sonidos cercanos de automóviles.

04:10 a 04:14: sonidos ambientales.

04:15 a 05:02: Vendedor joven: «auténtica hoja Trigo [...] Finísima aguja apta para toda clase de oído, ya sea boquilla común o boquilla [...]» (frases por momentos ininteligibles) [...] «doce agujas por la módica suma de un peso [...]». La voz se aleja del punto de escucha, solapada por los sonidos del motor del ómnibus.

05:00 a 05:04: Sonidos del motor del ómnibus.

05:04 a 05:12: *Fade out* con sonidos ambientales (ómnibus, calle).

05:13 a 05:17: silencio absoluto (5 segundos).

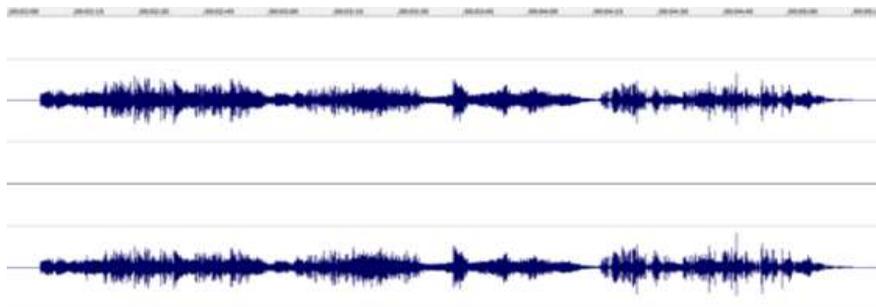


IMAGEN 3.
Parte 2.

La segunda parte es más heterogénea que la primera. La intensidad cumple un rol importante con secciones que comienzan en crescendo (*fade in*) y finalizan con un decrescendo (*fade out*) con las voces de los vendedores ambulantes en su acercamiento o alejamiento en relación al punto de escucha y sonidos ambientales.

PARTE 3 (de 05:18 a 06:16) [duración: 58"]: Si bien esta es una de las partes más breves de la obra, es una de las más pregnantes debido a la canción de Leo Maslíah. En función del tratamiento compositivo y formal podemos considerarla como micropieza o composición autónoma construida en base a tres fuentes sonoras:

1. voz masculina adulta: «Boletos a Bulevar»
2. último verso de la canción de Leo Maslíah «Boletos boletos boletos»
3. Sonidos ambientales (ruidos de la calle, bocina de automóvil, sonidos del motor en arranque)

Esta parte articula casi sin corte con la siguiente, con un cambio radical de materiales.

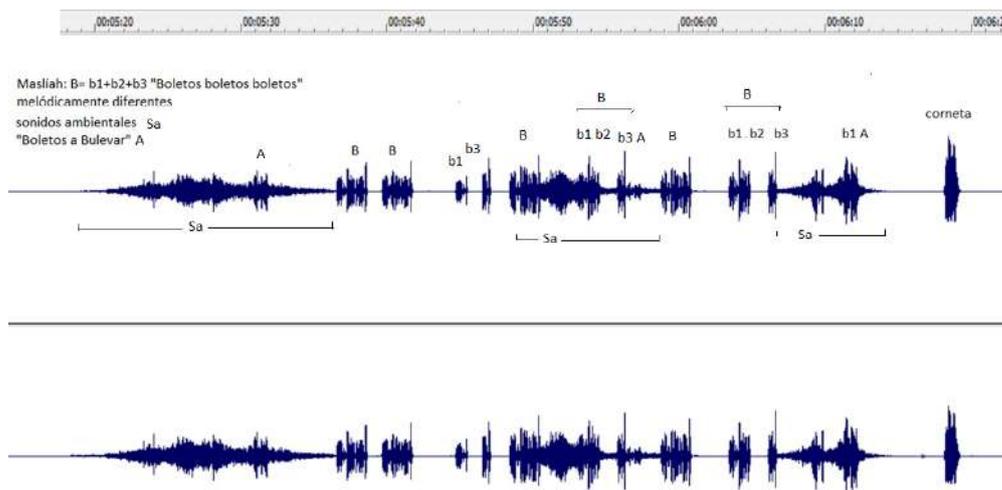


IMAGEN 4.

Parte 3 (con el inicio de la Parte 4 al final, para evidenciar la función estructural del Silencio y la relación duracional con los eventos sonoros)

Referencias:

Sa: sonidos ambientales

B: «Boletos boletos boletos» (leve modificación de la canción por omisión del artículo «los», cuando el original es: boletos boletos los boletos). A veces aparece la frase musical completa, otras veces fragmentada. Diferenciamos b1– b2– b3 por la entonación de cada palabra, dado los procedimientos de fragmentación y vaciamiento que emplea la compositora en la obra.

A: «Boletos a Bulevar» (voz masculina ofreciendo boletos)

Esquema formal:

	A	B	B	b1-b3	B	b1b2	b3	A	b1b2	b3	b1	A
	[5:31]	[5:36]	[5:40]	[5:44]	[5:48]	[5:53]	[5:56]	[5:57]	[06:03]	[06:06]	[06:09]	[06:11]
S.a.-----	-----			S.a.-----	-----			S.a.-----	-----			
[05:18-05:36]				[05:49-06:03]					[06:07-06:16]			

Como puede apreciarse, los eventos sonoros aparecen con diferentes estrategias de repetición o variación en diferentes contextos. Los intervalos de ataque entre eventos sonoros, a su vez nunca son exactamente iguales. Más allá de aportar sus características tímbrico–texturales, los sonidos ambientales tanto como el silencio absoluto cumplen funciones rítmicas tanto como articulatorias. Esta parte finaliza con un *fade out* de sonidos ambientales y dos segundos de silencio absoluto.

PARTE 4 (de 06:18 a 09:20). [Duración: 03:02]: En contraposición a la anterior, esta parte es una de las más largas y presenta dos secciones. Nuevamente una composición con carácter de pieza autónoma. De la escucha inmersiva plenamente referencial pasamos repentinamente a una situación totalmente contrastante en la que desaparecen sonidos ambientales, de automóviles y voces. Irrumpe una «llamada»^[15] de corneta en medio del silencio absoluto. Luego otra «llamada». Silencio. Una tercera «llamada» a la que se suman aditivamente otras configurando una masa sonora densa, de comportamiento rítmico y textural impredecible. La experiencia auditiva musical se torna cada vez más abstracta y masiva, focalizando nuestra escucha en las características tímbricas y texturales del sonido.

Irrumpe un evento sonoro sorpresivo, que por sus cualidades sonoras asociamos a un «chillido» animal y denominamos como «evento sonoro solitario». Aparentemente producido por una corneta procesada en estudio (en un registro muy agudo) que nos remite al popular «espantasuegra» o «matasuegra» empleado habitualmente en festejos de carnaval y cuya función es justamente asustar.

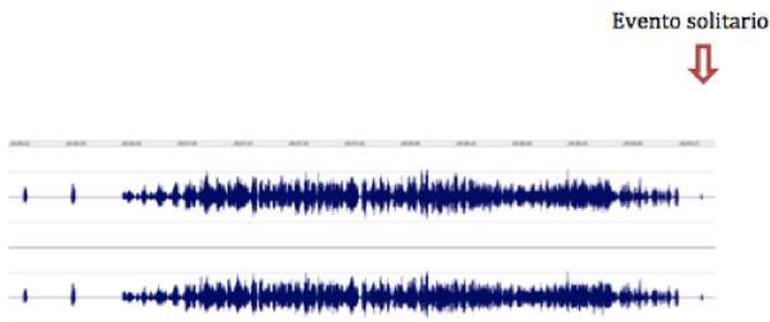


IMAGEN 5.
Parte 4 (Cornetas) y «evento solitario».

Primer sección (06:18 a 06:44): UNA SOLA CORNETA– DOS LLAMADAS– [Duración: 00:26]

Segunda sección (06:45 a 9:14): CORNETAS. MASA SONORA. [Duración: 02:29]: masa sonora densa, conformada por –«llamadas» de corneta con diferentes alturas. Incremento de la densidad polifónica con superposición y yuxtaposición de nuevas «llamadas». Articulaciones internas.

En 09:21: «EVENTO SOLITARIO» (espantasuegra)–[Duración: 00,420”]: No solo sorprende por su cualidad tímbrica, sino (y sobre todo) por su función dramática disruptiva dentro de la obra. Más allá de lo sorprendente de su irrupción en medio del silencio absoluto, es notorio el aspecto humorístico dado la referencialidad del gesto musical y la fuente sonora. En la Parte 6, irrumpe nuevamente en medio de un largo silencio absoluto (en 14:06). Esta reaparición confirma el sentido lúdico de la obra, que por otra parte, es un gesto y un rasgo compositivo característico de la compositora, presente también en otras composiciones.^[16]

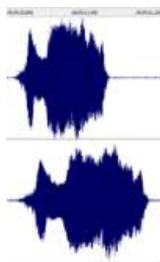


IMAGEN 6.
«Chillido» o «evento solitario» Detalle de factura:

Observación: evidentemente es un sonido procesado. No es igual en los dos canales. Esta parte finaliza con un Silencio absoluto [duración: 04”] articulando con la Parte 5

PARTE 5 (de 09:25 a 13:20) [duración: 03:55]: Vendedores ofreciendo golosinas. Es la parte más larga de la obra. Presenta varias voces ofreciendo diferentes productos. Apenas son discernibles las palabras entre los sonidos ambientales. En relación con la primera y la segunda parte, en la que se escuchan más claramente los vendedores ambulantes, en esta parte percibimos juegos de superposición, imbricación y alternancia de voces emergiendo en un *continuum* o flujo sonoro constante. Más allá de la posibilidad de discernimiento de las palabras, son importantes la emisión, entonación y el ritmo de las voces. La compositora las expone en su cualidad de evento sonoro invitándonos a su apreciación musical.

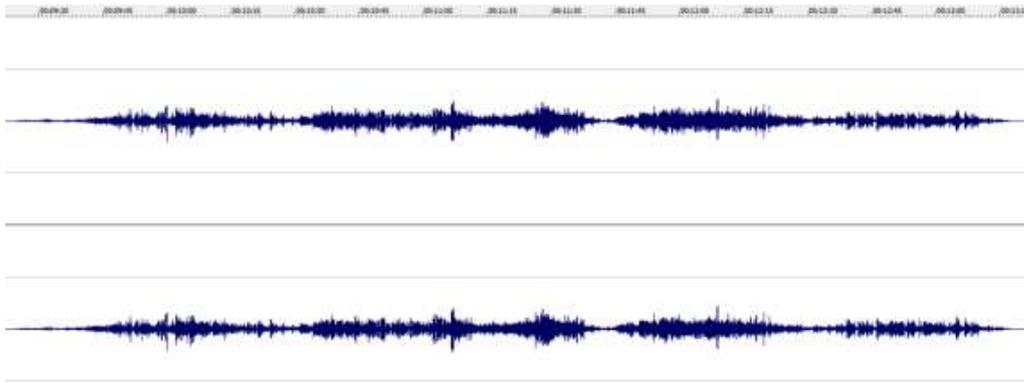


IMAGEN 7.
Parte 5.

Como puede apreciarse en la imagen, hay tres articulaciones internas (10:29, 11:42 y 12:30). En todos los casos se da por zonas y a través de reguladores de intensidad, con procesos de *fade out* y *fade in* de las voces se entremezclan con sonidos ambientales.

La última sección presenta la voz de un niño o joven, con una entonación muy particular. En las secciones intermedias pueden percibirse junto con las voces de los vendedores, las de otras personas conversando. Final por *fade out*. Breve silencio absoluto (duración: 02”).

PARTE 6 (de 13:23 a 14:05). [Duración: 00:42]: Nuevamente disruptiva por el contraste de los materiales que presenta y la discontinuidad rítmica. Las campanitas parecen ser aquellas características que había en los transportes urbanos de pasajeros como ómnibus y tranvías hasta hace algunas décadas. Aparte de las campanitas, hay una sola irrupción de la canción de Leo Maslíah, y al final, nuevamente el Evento Solitario (Chillido). Otro aspecto llamativo es la brevedad de este segmento, que solo se asemeja a la Parte N°3. Cabría pensar que esta parte es su opuesto complementario.

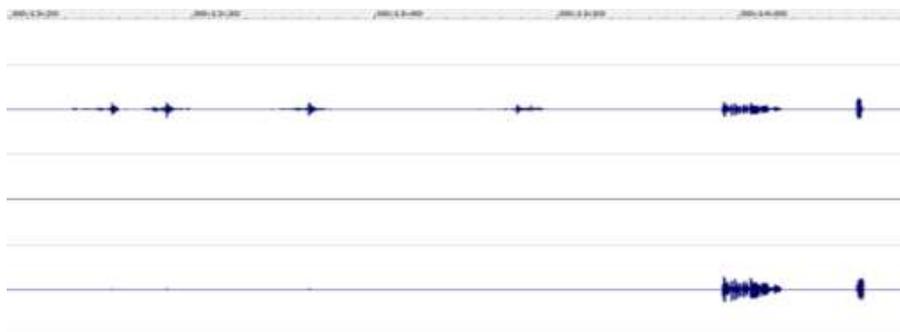


IMAGEN 8.
Parte 6 Campanitas, Maslíah y Chillido (Evento solitario).

Detalle: En 13:25, 13:28, 13:36, 13:47 suenan las campanitas (cuatro veces, a distancia irregular). 13:59 a 14:02: Irrupción de la voz de Maslíah («Boletos boletos los boletos»). 14:06: Irrupción del «evento solitario» o «Chillido». Silencio absoluto (03”).

PARTE 7 (14:09.15:44) [duración: 01:35]: A diferencia de las partes anteriores, se evidencia aquí la superposición de eventos sonoros diferentes en ambos canales. Desde 14:09 se perciben en el canal izquierdo sonidos ambientales, motor en arranque y detenimiento característico de ómnibus y la voz de un vendedor adulto: «Editorial Abril de Buenos Aires: regalos para niños [...]». A partir de 14:12, se suman en el canal derecho sonidos ambientales. En 14:18 irrumpe la voz de un vendedor de historietas. Es notable la superposición temática de los *slogans* empleados para la venta, en los que distinguimos sucesión de momentos específicos: saludo, descripción de los productos, precios y calidad. Final (15:41–15:44): campanita y *fade out* sonidos ambientales. Silencio absoluto (de 10”).

PARTE 8 (de 15:54 a 17:37) [duración 01:43]: Elipsis. Montaje de varias voces en sucesión y superposición. Tercera y última irrupción del título completo de la obra. Esta parte presenta dos secciones articuladas por un breve silencio y una voz «solista». A diferencia de la sección anterior, los eventos sonoros se suceden con una rítmica claramente artificial. Son sumamente breves y dado su brevedad generan sensación de aceleración y dinamización textural. Destaca la frase «ante la revisión del público en generale» [*sic*] (17:29–17:31) en medio del *continuum* sonoro, poco antes del final.

Primera Sección: Sonidos ambientales (duración de 01:00). Voz de vendedor adulto ofreciendo porta documentos. En 16:46 se superpone la voz de un nuevo vendedor adulto ofreciendo golosinas « aplacan el aliento [...] calma la sed [...] la golosina del momento [...]». Entre 16:50–16:55 se suma la voz de un niño (también vendiendo golosinas). Corte repentino. Silencio. Duración 0,097". 16:55 a 16:58 Voz de niño (palabras ininteligibles).

Segunda sección: Montaje de varias voces en alternancia, agrupadas por temas: «un peso», «yo estoy autorizado a entregar», «no se lo pierdan», «muy buenas tardes». A diferencia de la sección anterior, los eventos sonoros se suceden con una rítmica claramente artificial. Destaca la frase «ante la revisión del público en generale», tercera y última aparición parcial del título de la obra (entre 17:29–17:31) poco antes del final. Silencio absoluto (duración: 02").

Cierre/ Despedida Solista: [Duración: 06"] Voz adulta «damas y caballeros tengan ustedes muy buenas tardes». Silencio.

ACERCA DE LA DURACIÓN Y DE LA RELACIÓN ENTRE LAS PARTES:

La duración de cada parte y de los silencios denotan un pensamiento compositivo estratégico y especulativo que recae en la efectividad de la obra. Proponemos la siguiente articulación como una entre otras posibles.

Parte 1: Vendedores ofreciendo novelas	(duración: 01:53)
Silencio	(duración: 00:11)
Parte 2: Vendedores ofreciendo piedras, golosinas, etc.	(duración: 03:07)
Silencio	(duración: 00:05)
Parte 3: Vendedor de boletos. Leo Masliah	(duración: 00:58)
Silencio	(duración: 00:02)
Parte 4: «Llamadas» corneta sola y textura de masa con cornetas	(duración: 03:02)
Evento solitario «espantasuegra»(y silencio posterior)	(duración: 00:04)
Parte 5: Vendedores ofreciendo golosinas	(duración: 03:55)
Silencio	(duración: 00:02)
Parte 6: Campanitas. Irrupción de la voz de Leo Masliah	(duración: 00:42)
Evento solitario «espantasuegra» (y silencio posterior)	(duración: 00:03)
Parte 7: Vendedores ofreciendo historietas y suplementos escolares. Superposición de dos voces y sonidos ambientales. Campanita	(duración: 01:35)
Silencio	(duración: 00:10)
Parte 8: Montaje con las voces de los vendedores. Elipsis	(duración: 01:43)
Silencio	(duración: 00:02)
Despedida–Saludo final	(duración: 00:06)

* Las Partes 1 Parte 7 y Parte 8 rondando los dos minutos presentan voces de vendedores ambulantes

Estos datos denotan una proporcionalidad entre las partes, que rondan las duraciones de uno, dos, tres y cuatro minutos.

* Las Partes 1, Parte 7 y Parte 8 rondando los dos minutos, presentan voces de vendedores ambulantes.

*La Parte 3 y la Parte 6 son las más cortas rondando un minuto. Parte 3: Micropieza: voz de Leo Masliah y del Vendedor de Boletos, Parte 6: campanitas, voz de Leo Masliah, «evento solitario» o «chillido».

*Las Partes 2, 4 y 5 son las más largas, las partes 2 y 4 rondando tres minutos. La Parte 5 ca. de cuatro minutos. Presentan las voces de los vendedores ambulantes, sonidos ambientales, motores y automóviles en diferentes entramados texturales. La Parte 4 (cornetas) es central debido a su ubicación en el medio de la pieza, con focalización en los aspectos tímbrico y textural de las masas sonoras creadas con las cornetas, que se tornan irreconocibles, en fuerte contraste con las otras partes caracterizadas por fuentes sonoras referenciales.

CONSIDERACIONES FINALES: UNA MANERA DE ESCUCHAR Y ACTUAR EN EL MUNDO

La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, no ensalza su propia autonomía, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser solo un medio de placer para convertirse en contestataria.^[17]

Lejos de una escucha global de eventos sonoros urbanos, *A entera revisión del público en general* propone una escucha dirigida a la «realidad sociocultural del Montevideo de la época»^[18] centrada en las personas, en una escucha del otro que se registra sensiblemente de cerca, a través de las modulaciones de su voz, su manera de expresarse, de comunicarse, de interactuar. La escucha de Graciela Paraskevaídis se inscribe en un espacio común, del cual ella es y nos hace partícipes. Se trata de documentar, pero activando lúdicamente toda la

carga referencial y simbólica del material musical sin dejar de lado sus cualidades físico-acústicas, habilitando multiplicidad de sentidos en el oyente. Una escucha humanística, sociocultural, *su* «manera de estar en el mundo»^[19] y de concebir la creación musical.

Makis Solomos diferencia una tradición de escucha que se «sumerge» en la interioridad de la obra musical (entendida como mundo en sí misma, alejada de los sonidos del entorno inmediato), de la escucha propuesta por numerosos artistas sonoros que (invirtiendo esa perspectiva), buscan ella una manera de relacionarse con el mundo. Según el autor, esta escucha apunta a una relativa desaparición de la obra (en el sentido de procesos compositivos) en función de un recentramiento hacia el acto mismo de escuchar, no siendo esta escucha solamente elección estética, sino también política. De aquí que Solomos propone la escucha como construcción de lo común.

El sonido y la música como experiencia de un lugar, pero también de una situación, de una relación con el medioambiente y, más generalmente, de lo real, y no solamente como expresión de la interioridad pura donde se jugaría el mundo: numerosas corrientes de la música y de las artes sonoras recientes van en este sentido, de la generalización del ruido hacia la emergencia de un arte sonoro documental, pasando por el anclaje en el espacio, las instalaciones sonoras, el *field recording*, los ecosistemas sonoros.... Al borde de estas corrientes, la escucha entra en interacción con el mundo real, con el medioambiente, y se inscribe en el espacio común.^[20]

En «Las paradojas del arte político»,^[21] Jacques Rancière señala el agotamiento del dispositivo representativo en la manifestación de lo político en el arte, criticando la recurrencia a recursos ya perimidos (como la mimesis o la interpelación emocional). En la obra de Paraskevaïdis, lo político se manifiesta, en cambio, a través de la valoración de lo pequeño, visibilizando o más bien «audibilizando» su entorno cotidiano en la voz de sus actores sociales. Parece oportuno citar a Ticio Escobar, quien desarrolla el concepto de «aura latente» en diálogo con el concepto de latencia desarrollado por Joan Fontcuberta.^[22] «A veces [...] el aura permanece latente, latente en un objeto apocado hasta que lo sacude una mirada, hasta que un gesto lo desempolva de la rutina y lo vuelve excepcional, aunque sea por un instante.»^[23] Y agrega:

[...] El gesto creador da una forma a ese mínimo principio latente. Una forma que devendrá obra en la medida en que sea capaz de condensar las energías que moviliza el objeto interceptado. Y en la medida en que esas fuerzas movilizadoras, impulsadas y cribadas por la subjetividad de quien las crea, sean vinculadas poéticamente con el intento de intensificar la significación del mundo.^[24]

Frente a la histórica antagonía entre el arte y lo cotidiano, Katya Mandoki^[25] señala cómo desde los inicios de la ilustración, lo cotidiano ha sido relegado sino excluido de cualquier generación de teoría estética, y propone un modelo de estética aplicada para el análisis paralelo en la poética y la prosaica o «estética de lo cotidiano».^[26] Según la autora «La enunciación estética no es privilegio exclusivo del artista. Todo individuo no solo tiene el potencial de la comunicación estética sino que lo ejerce continuamente en su papel de enunciante así como en el de intérprete en las negociaciones sociales y culturales en las que está inmerso»^[27] Es justamente en este punto donde parecen converger Mandoki y Paraskevaïdis.

Siendo que *A entera revisación del público en general* propone una estructura no discursiva, es interesante observar de qué modo la escucha sensible de la compositora capta elementos característicos en la enunciación de los pregones para activarlos en la composición habilitando múltiples posibilidades semánticas.

Según Mandoki, «[...]“Damas y caballeros”, “a quien corresponda”, etc. son selecciones estilísticas y por tanto estéticas en el registro léxico apuntadas hacia la producción de un efecto estético particular [...]»,^[28] mientras que «en el registro acústico se enfoca en el sonido o entonación como medios para producir estos efectos estéticos [...] el tono y el timbre de la voz, la entonación, la rima y el ritmo [...] son ejemplos obvios del registro acústico en la poética». *A entera revisación del público en general* focaliza ambos registros. Y lo hace estratégicamente: Al comienzo de la obra, potencia el efecto estético a través de la presentación «en crudo» de un pregón en la voz de un vendedor, mientras que hacia el final de la composición, potencia el efecto

estético por medio de la fragmentación, superposición y secuenciación de varios pregones en una sucesión de saludos, productos ofrecidos y precios, incrementando la tensión por medio del montaje y la acumulación de los eventos sonoros, previo cierre con el saludo final en la voz del mismo vendedor ambulante con que inicia la obra.

A entera revisión... nos sitúa en diferentes ambientes y situaciones: en el interior de un ómnibus (vacío, lleno de gente, con gente conversando o en silencio), en la calle o en un espacio abstracto (Por ejemplo la Parte 4 de las cornetas o la Parte 6 de las campanitas), proponiendo dos abordajes de la espacialidad: una realista, concreta y referencial, la otra abstracta y no referencial. Espacialidades que desde la perspectiva de Mandoki, remiten respectivamente a la prosaica («estética de lo cotidiano») y a la poética («estética del arte»), tensionando ambos campos, entre los cuales, se encuentra el oyente.

En cuanto a los diversos grados de cercanía o lejanía del oyente con los vendedores, la pieza propone al menos dos tipos diferentes de distancia que podemos asociar con la *proxémica*.^[29] Para Mandoki se trata de un término relacional que funciona de manera incluyente y excluyente a la vez, donde «el humor y la ironía suelen generar proxémicas más cortas al tratar con sentimientos ordinarios, comunes a todos y de la vida diaria».^[30] Desde esta perspectiva, *A entera revisión del público en general* también sostiene la tensión oscilando entre proxémicas larga y corta generadas por medio de estrategias compositivas como el extrañamiento de lo cotidiano,^[31] lo sorpresivo, el humor, referencias y técnicas provenientes del campo de la música «culta» o de la música «popular» (Maslíah).

Además de explicar la resemantización artística de objetos cotidianos,^[32] la proxémica en la poética puede explicar también «la distancia o proximidad entre una obra artística y ciertos aspectos del contexto, referencias o citas respecto a otros autores o estilos a través de la intertextualidad, el dialogismo bajtiniano, o alusiones a ciertas matrices sociales, religiosas e ideológicas».^[33] Según Mandoki «la proxémica no es un recurso lineal sino multidimensional que permite entender los diversos planos de acercamiento y de distanciamiento que operan en un mismo discurso estético o en la relación de discursos distintos, generando a través de ellos el interés y la efectividad en su apreciación».^[34] Un abordaje analítico desde esta perspectiva abre otro espectro de posibilidades para la interpretación de la obra.

«UNA MANERA DE ESTAR EN EL MUNDO» COMPONIENDO EN LATINOAMÉRICA

La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, no ensalza su propia autonomía, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria (Paraskevaídis, *Brecht y la música*).

A entera revisión del público en general propone una escucha dirigida a la «realidad sociocultural del Montevideo de la época» centrada en las personas, en una escucha del otro que se registra sensiblemente de cerca, a través de las modulaciones de su voz, su manera de expresarse, de comunicarse, de interactuar. La escucha de Graciela Paraskevaídis se inscribe en un espacio común, del cual ella es y nos hace partícipes. Se trata de documentar, pero activando lúdicamente toda la carga referencial y simbólica del material musical sin dejar de lado sus cualidades físico-acústicas, habilitando multiplicidad de sentidos en el oyente. Una escucha humanística, sociocultural, su «manera de estar en el mundo» y de concebir la creación musical.

Es evidente el interés de la compositora por la exposición de la diversidad y riqueza musical de los pregones de los vendedores ambulantes en su individualidad. Estas voces son los materiales sonoros más recurrentes, que expuestos «en crudo» (prácticamente sin procesar), nos ubican en un contexto histórico a través de códigos locales y epocales. En cuanto a estrategias compositivas, podría decirse que aplican a su obra las palabras de la propia Paraskevaídis en relación a la obra *Tramos* de Eduardo Bértola:

El material es enteramente microfónico (radial o ambiental), clara e intencionalmente comprensible, tratado en forma no discursiva, con imprevisibles reiteraciones y permutaciones que generan nuevos contextos semánticos. El montaje es de corte

duro (*hard edge*), el humor es sorprendente, lo dramático no se cobija en lo retórico, el silencio aumenta la tensión expresiva. [...] [35]

Destacamos nuevamente la importancia del aspecto lúdico y el humor, manifiestos a través de lo sorpresivo y en los «guiños» con referencias históricas. Aspectos que podrían vincular esta obra con *Tramos* de Bértola.

En un texto titulado «VI 1977/1994. Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica», [36] Coriún Aharonián describe ciertas características de las «tendencias compositivas» en la música latinoamericana (por entonces) reciente. Algunas de ellas fueron mencionadas en este texto a lo largo del análisis. [37]

1) *Proceso a-discursivo*: A–discursividad/a–telelógica: la pieza está estructurada en ocho partes o bloques sonoros que presentan diferentes tipos de procesos internos. No hay una lógica de tipo causal, aunque notamos ciertos principios compensatorios. Por ejemplo: partes de gran densidad polifónica, continuidad e intensidad (Parte 4: cornetas) y partes con muy pocos eventos sonoros, discontinuidad (silencios) y sonidos apenas audibles (Parte 5: campanitas).

2) *Bloques estructurales*: Como puede corroborarse en la Imagen 1: La obra completa (pág. 5), la obra se articula en bloques bien diferenciados que presentan diferentes materiales y texturas.

3) *Elementos reiterativos*: el juego entre repetición y variación se evidencia particularmente en la Parte 3, en la que «dialogan» la voz de Masláh («Boletos boletos los boletos») y un vendedor de boletos («Boletos a Bulevar»). En un nivel macro estructural, podemos mencionar la recurrencia de las tres enunciaciones del título de la obra (dos veces incompleta en la primera y la segunda parte, una vez completa en la última parte)

4) *Austeridad o despojamiento*: si bien los materiales son pocos, solo los pregones, las cornetas, campanitas y el «evento solitario» a los que podríamos sumar sonidos ambientales (motores y ruidos de la calle), los pregones son bien diferentes y ningún material se repite en el mismo contexto.

5) *el silencio*: tiene un rol esencial, con funciones tanto estructural (rítmica, articuladora) como expresiva, habilitando diversas experiencias perceptivas en el oyente (como distanciamiento o el extrañamiento de lo referencial o la irrupción de lo sorpresivo). Es evidente la importancia de la imprevisibilidad o «factor sorpresa» en la selección, distribución y reaparición de los materiales así como del modo en que estas se producirán.

6) *Violencia y gusto por las «pequeñas cosas»*: en relación al punto anterior, podemos mencionar como muy claros ejemplos el modo en que irrumpen sorpresivamente materiales sonoros mínimos (brevísimos) como las «llamadas» de las cornetas, el «evento solitario» o las campanitas.

7) *Ideología*: implícita en varios aspectos de la composición, abarcando tanto la intencionalidad documental como la elección y el tratamiento de los materiales. Según Paraskevaídís:

La técnica, el material, la estructura, los contenidos, tienen que ver con lo ideológico. Siempre fue así. También en música. Y esta lectura ideológica —del pasado y de hoy— es definitiva y significativa: no de acciones panfletarias o gestos a la moda, sino del papel que la cultura y, por consiguiente la música, tuvieron antes y podrían tener ahora. [38]

Otro aspecto en el que se manifiesta lo ideológico, lo político, es en el montaje de pregones, especialmente en la última parte de la obra. Según Ticio Escobar «el montaje tiene alcances tanto en el quehacer del arte como en el de la política. Supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos.» (2021: 102) Escobar agrega: «[...] es un dispositivo propio del arte porque al alterar los vínculos de unas cosas con otras y con su entorno, promueve que aquellas sean percibidas y sentidas de manera diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas)» (2021:102). Desde esta perspectiva «esas intervenciones involucran lo político: el hecho de mirar diferente las cosas es principio de resistencia ante el significado instituido e impulso de lances transformadores [...]» (2021:102).

8) *La identidad*, como factor de identidad cultural: manifiesta en las referencias epocales de los pregones y en la música de Masláh.

9) *Rompimiento de límites*, en alusión a «las búsquedas de un replanteamiento de lenguaje [que] van llevando a un gradual rompimiento de la dicotomía entre música ‘cultura’ y música ‘popular’ o mesomúsica, dicotomía propia de la cultura europea [...]».^[39] En este sentido, la presencia de Maslíah en la obra de Paraskevaídis, remite también a una problemática de época: la oposición y/o posibilidad de integración entre los campos de la música popular y la música «cultura».

Con su desborde de fantasía y humor, *A entera revisión del público en general* nos invita a abrir nuestros sentidos, a percibir sensiblemente lo cotidiano, el lugar en que vivimos, nuestra forma de habitar, de sentir el mundo, de relacionarnos y escuchar al otro. Pasados cuarenta años de su estreno nos sigue aportando elementos para pensar problemáticas en torno a la escucha y a las prácticas artísticas que involucran lo sonoro (particularmente la ecología acústica y el *field recording*),^[40] con lo cual amerita un reconocimiento como obra de referencia histórica, en tanto Graciela Paraskevaídis otro como compositora de música electroacústica y paisaje sonoro a la par de sus colegas latinoamericanos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHARONIÁN, Coriún (2012). *Hacer música en América Latina*, Montevideo: Tacuabé.
- AÑEZ, Daniel (2014). La música para piano de Graciela Paraskevaídis, en *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, Buenos Aires: gourmet musical (pp. 55–61).
- CORRADO, Omar (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- ESCOBAR, Ticio (2021). *Aura latente, Estética/Etica/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón. Colección Nocións comunes.
- FREYCHET, Antoine, REYNA, Alejandro y SOLOMOS, Makis (eds.) (2021): *Escuchando lugares, el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, Santa Fe: Ediciones UNL, 2021. Disponible en <https://hdl.handle.net/11185/6328>
- MANDOKI, Katya (2006): *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*, Mexico: Conaculta, Fonca
- MANDOKI, Katya (2001) Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada, en *Aisthesis* N° 34, (p.15).
- PARASKEVAÍDIS, Graciela: *Tramos*, de E. Bértola, publicado en Revista Lulú N° 3, Buenos Aires, 1992, pp.21-23. Disponible en <https://www.latinamerica-musica.net>, visitado el 14/10/2021,
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2012). *Contra la olvidación*. [Disco Compacto]. Montevideo: Tacuabé.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (1996). *Magma. nueve composiciones*. [Disco compacto]. Montevideo: Tacuabé. También en: www.gp.magma.net
- PARASKEVAÍDIS, Graciela *Brecht y la música*. En: Brecha, Montevideo, 5/09/1986. Disponible en www.magma.net. Ensayos. Consultado el 06/02/2022.
- PRUDENCIO, Cergio (2011). Desafíos ante el colonialismo. En: *Música/Musicología y colonialismo*, Montevideo: Centro nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, p. 20.
- PRUDENCIO, Cergio y PARASKEVAÍDIS, Graciela (comp) (2010). *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*, La Paz, Fundación Otro Arte.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). Las paradojas del arte político, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, p.57. [*L'espectateuremancipé*, La Fabrique, 2008]
- RESTREPO, Eduardo y Rojas, Axel Alejandro (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Cauca: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar Maestría en Estudios Culturales, Universidad Javeriana. Editorial Universidad del Cauca.

NOTAS

- [1] Tal como lo define la compositora (ver página 2)
- [2] Nos referimos a los diversos tipos de prácticas artísticas, enmarcadas en el campo del arte sonoro (instalaciones sonoras, esculturas sonoras, intervenciones urbanas, etc.) dentro del cual el «field recording» deviene en género específico con una tradición propia. Cfr. Escuchando lugares. El *field recording* como práctica artística y activismo ecológico. Santa Fe: Ediciones UNL, p.11
- [3] Constatar en programas de festivales, archivos sonoros, orientaciones en posgrados y publicaciones especializadas. Por ejemplo: Centro de Artes Sonoras (CASO, Buenos Aires), Plataforma online Música Experimental Latinoamericana (MUSEXPLAT, Colombia), Archivo sonoro Usted no está aquí (Chile), Festival Tsonami (Chile), World Listening Project <https://www.worldlisteningproject.org/>. Semana de la escucha, decolonizar la escucha (Festival Tsonami, Chile) <https://www.tsonami.cl/2021/07/semana-de-la-escucha-2021-decolonizar-la-escucha/>, Semana de la escucha inquieta (Radio CASO), <https://www.cultura.gob.ar/semana-de-la-escucha-inquieta-10741/>. En 2021 la Universidad Nacional del Litoral publica el libro *Escuchando lugares, el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, proyecto que involucró el trabajo colaborativo entre investigadores de la UNNE, Paris 8, UNL y la Universidad de Valparaíso. Disponible en <https://hdl.handle.net/11185/6328>.
- [4] Paraskevaidis, Graciela: Librillo del Cd. *contra la olvidación*, Montevideo: Tacuabé, 2012, p.3
- [5] La versión de la obra digitalizada nos fue cedida para consulta en formato mp3 por la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaidis.
- [6] Agradecemos el esclarecedor aporte de Ana María Romano, vía *messenger*, con fecha 13/12/2021.
- [7] Prudencio, C. en Testimonios—<http://www.magma.net>, visitado el 05/10/2021
- [8] Paraskevaidis, G., en “Tramos, de Eduardo Bértola”, publicado en Buenos Aires: *Lulú N° 3*, 1991, pp.21-23.
- [9] A este repertorio de obras podría sumarse *Ayayayayayay* (1971), del ecuatoriano Mesías Maiguashca (Quito, 1938) y *Humanofonía* (1971) del guatemalteco Joaquín Orellana (1937)
- [10] En varias ocasiones Graciela Paraskevaidis ha manifestado públicamente su admiración hacia la obra y afinidad con el pensamiento de Luigi Nono. En la biografía de su sitio web http://www.gp-magma.net/es_bio.html puede leerse aún « [...] Se consideraba deudora de los ejemplos de ética de Edgar Varèse, Silvestre Revueñas y Luigi Nono», visitado el 15/10/2021.
- [11] Nos referimos a obras como *La fabbrica illuminata*, para voz y banda magnética sobre textos de Giuliano Scabia y Cesare Pavese (1964), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, para banda magnética (1966), *Musica. Manifiesto n° 2: Non consumiamo Marx*, para banda magnética (1969).
- [12] La que denominamos como tercer parte de la obra (entre los minutos 05:21 y 06:15) tiene entre sus materiales musicales principales la frase final de la canción *El ómnibus*, de Leo Masliah, canción grabada en el Album *Cansiones barías* (1980), editado por Tacuabé en la ciudad de Montevideo.
- [13] Reproducimos tal como suena en la grabación de la obra.
- [14] Último verso de la canción *El ómnibus*, del primer álbum discográfico de Leo Masliah: *Cansiones barías* Montevideo: Tacuabé (1981)
- [15] Denominamos «Llamada» a este evento sonoro por su gestualidad, que remite a las ancestrales llamadas de cuerno, con un solo o varios ataques en agrupamientos rítmicos en la misma altura.
- [16] En este sentido es interesante mencionar las seis categorías creadas por el pianista Daniel Añez para analizar procesos de no-discursividad en la música para piano de Graciela Paraskevaidis. Dentro de estas categorías se encuentra lo que denomina « Frase solitaria» y define como « todas aquellas intervenciones de materiales que no llevan consecuencia, que aparecen una vez para nunca más aparecer [...]». Cfr.
- [17] Paraskevaidis, G.: *Brecht y la música*. En: Brecha, Montevideo, 5/09/1986. Disponible en www.magma.net. Ensayos. Consultado el 06/02/2022.
- [18] Ver apuntes de la compositora sobre la propia obra, al comienzo de este trabajo

[19]Paraskevaídis, G. « *aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es un modo de ejercer el derecho a la libertad, y por ende, un acto de rebeldía*». en el Librillo del CD. *contra la olvidación*, MOnTEvideo: Tacuabé, 2012, p.3.

[20]Solomos, Makis: «L'écoute musicale comme construction du commun», en *Circuit. Musiques contemporaines, Engagements sonores: éthique et politique*. Volume 28, (número 3), 2018. P.57. Trad. propia.

[21]Rancière, J. «Las paradojas del arte político», en *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010, p.57. [*L'espectateur émancipé*, La Fabrique, 2008]

[22]Joan Fontcuberta, artista, ensayista y crítico del arte. Citado por Ticio Escobar.

[23]Escobar, T. *Aura latente*, Estética/Ética/Política/Técnica. Buenos Aires: Tinta Limón, p.170.

[24]Escobar, T. *Aura latente*. P.160

[25]Mandoki, K. artista, investigadora y teórica del arte mexicana, autora de varios libros sobre estética.

[26]Mandoki define «poética» en su sentido clásico aristotélico: «lo propio de la *poiesis* en tanto que hacer o producir artístico», y como «prosaica» del latín *prosus*, participio de *provertere* (verter al frente), «designa a la estética de lo cotidiano. En ambos casos se trata de actividades claramente estéticas que comparten manifestaciones de enunciación o expresión y de interpretación o recepción». Cfr. Mandoki, K: «Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada», en *Aisthesis N° 34*, 2001, p.15.

[27]Ibid.p.15

[28]Mandoki define el registro léxico en la retórica como « [...] el cuidado sobre la forma en que se presenta un mensaje verbal para el efecto estético que produce en la recepción. »

[29]Proxémica entendida como « el uso del espacio entre individuos de acuerdo a convenciones culturales y el establecimiento de distancias por medio de la enunciación no solo de carácter físico o espacial sino temporal, afectivo, material o mental». Mandoki, K., Ibid, p.15

[30]Ibid., p.21.

[31]Por ejemplo, descontextualizando o recontextualizando materiales sonoros fuertemente referenciales como las cornetas, las campanitas, inclusive la voz de Leo Maslíah.

[32]En este sentido, Mandoki aclara que la prosaica es por definición extra artística y no meramente temática.

[33]Ibid, p.21 A su vez Mandoki la define por áreas: la proxémica léxica, proxémica acústica, proxémica quinésica y proxémica

[34]Ibid., p. 26.

[35]Paraskevaídis, Graciela (2000). Librillo del CD *Tramos*. Montevideo: Ayuí Tacuabé, p.16

[36]Aharonián, C. «VI 1977/1994. Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica», en *Hacer música en América Latina*, Montevideo: Tacuabé, 2012, pp.95–104.

[37]Cfr. el artículo citado en el cual Aharonián describe minuciosamente cada uno de estos puntos.

[38]Paraskevaídis, G. Librillo del CD *magma, nueve composiciones*. Tacuabé, 1994, p.1.

[39]Ibid, p.101

[40]Nos referimos a los diversos tipos de prácticas artísticas, enmarcadas en el campo del arte sonoro (instalaciones sonoras, esculturas sonoras, intervenciones urbanas, etc.) dentro del cual el *field recording* deviene en género específico con una tradición propia. Cfr. *Escuchando lugares. El field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Santa Fe: Ediciones UNL, p.11

El «teatro ecoacústico» de David Monacchi: motivación proambiental con fundamento en la psicología moral^[1]



David Monacchi's «ecoacoustic theatre»: pro-environmental motivation based on moral psychology

Suárez–Ruíz, E. Joaquín

E. Joaquín Suárez–Ruíz *

ejsuarezruiz@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata , Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

Técnicas (CONICET) , Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0039, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 13 Marzo 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649012/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0039>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Teniendo en cuenta que uno de los factores principales que garantizó las condiciones de posibilidad de la enfermedad zoonótica causante de la pandemia aún vigente, a saber, la COVID–19, ha sido la influencia antrópica en los ecosistemas naturales —concretamente, el circuito de caza y comercialización de animales silvestres que favoreció la emergencia del SARS–CoV–2—, cobra especial importancia la búsqueda de perspectivas éticas en clave ambiental que permitan favorecer una motivación proambiental colectiva. Uno de los mayores problemas que enfrenta dicha búsqueda, reside en nuestra psicología moral. A la luz de eticistas contemporáneos como Peter Singer, existe una suerte de *punto ciego* en la moral que obstaculiza el compromiso para con el estado de degradación actual de los ecosistemas naturales, particularmente por parte de los habitantes de las grandes concentraciones urbanas donde ese tipo de medioambientes naturales suelen ser abstracciones ajenas a su experiencia cotidiana. Frente a la urgencia de hallar nuevas maneras de favorecer la motivación proambiental desde un punto de vista que contemple los obstáculos psicológicos recién mencionados, en este artículo se argumentará que las grabaciones de campo de ambientes naturales, reproducidas de una manera que sea tanto inmersiva como exploratoria y creativa, podrían generar una interpelación de tipo moral en el auditorio en relación con la condición actual de los ecosistemas naturales. Para realizar este análisis, nos centraremos particularmente en las características de la experiencia ofrecida por el «teatro ecoacústico» del artista e investigador David Monacchi.

Palabras clave: psicología, moral–ética, ambiental–motivación, proambiental–teatro, ecoacústico–David Monacchi.

Abstract: *Knowing that one of the main factors that guaranteed the conditions for the possibility of the zoonotic disease causing the pandemic that is still in force, namely COVID–19, has been the anthropogenic influence on natural ecosystems —specifically, the hunting and commercialization circuit of wild animals that favored the emergence of SARS–CoV–2—, the search for ethical perspectives in an environmental key that allows favoring a collective pro-environmental motivation is particularly important. One of the biggest problems facing such a search resides in our moral psychology. In the light of contemporary ethicists such as Peter Singer, there is a kind of blind spot in morality that hinders commitment to the current state of degradation of natural ecosystems. Faced with the urgency of finding new ways to promote pro-environmental motivation from a point of view*

that contemplates the psychological obstacles just mentioned, this article will argue that field recordings of natural environments, reproduced in a way that is both immersive and exploratory and creative, could generate a moral interpellation in relation to the current condition of natural ecosystems. To carry out this analysis, we will focus particularly on the characteristics of the experience offered by the «ecoacoustic theater» of the artist and researcher David Monacchi.

Keywords: *moral , ethics-pro-environmental, motivation-ecoacoustic, theater-David Monacchi.*

INTRODUCCIÓN

La pandemia de COVID-19 ha representado un antes y un después en múltiples sentidos. Uno de ellos se relaciona con el hecho de que sus condiciones de posibilidad fueron favorecidas por un particular tipo de relación entre los seres humanos con los ecosistemas naturales (Trilla, 2020; Bonilla-Aldana et al., 2020). Según han argumentado especialistas en el tema, el SARS-CoV-2, el virus causante de la enfermedad denominada COVID-19, tuvo su origen en los mercados húmedos de la ciudad de Wuhan, China (Mizumoto et al., 2020). En este tipo de mercados convergen diversas especies de animales silvestres con el fin de ser comercializadas. Se hipotetiza que el hacinamiento en el que se encontraban estas especies diversas contenidas en jaulas y muy cerca unas de las otras, el cual favoreció el contacto de diversos fluidos como heces, orina y sangre, fue un factor importante para el surgimiento de esta *zoonosis*, es decir, una enfermedad que no es solamente intraespecífica, sino que puede ser transmitida de una especie a otra.

Dicha convergencia de especies fue posible gracias a una red de caza y distribución de animales silvestres que se extiende mucho más allá de China, incluyendo incluso regiones de otros continentes (Aguirre et al., 2020). Aún más, si bien en esta ocasión ocurrió en China, también podría haber ocurrido en lugares en los que se da una convergencia similar de especies en condiciones igualmente deplorables. De hecho, este tipo de circuitos de caza y comercialización de animales silvestres no es un problema local, sino que supone un tipo particular de relación entre los seres humanos y los ambientes naturales, que se encuentra enmarcada dentro de lo que diversos investigadores denominan *antropocentrismo* o *tesis de la excepción humana* (Schaeffer, 2009), es decir, el supuesto de una superioridad humana que nos habilitaría a someter y utilizar para nuestros propios fines todo aquello que forma parte de la *naturaleza*. Podría decirse, entonces, que la pandemia aún vigente fue posible, al menos en parte, gracias a los efectos de comportamientos derivados de un antropocentrismo que va más allá de culturas particulares y que actualmente ha evidenciado ser un grave problema no solo para las especies no humanas que se ven afectadas, sino también para los mismos seres humanos (O'Callaghan-Gordo y Antó, 2020; Everard et al., 2020).

Frente a tamaño problema, urge buscar soluciones para desarraigar esta concepción antropocéntrica de la relación de los seres humanos para con los animales no humanos en particular y los ecosistemas naturales en general. Desde un enfoque filosófico, hay una disciplina en particular que podría contribuir a hallar soluciones: la ética ambiental.^[2] Ahora bien, según un argumento previo (Suárez-Ruiz, 2021b) que será

NOTAS DE AUTOR

- * E. Joaquín Suárez-Ruiz es Magíster en Ciencias Humanas y Sociales (Université Bordeaux-Montaigne). Su formación de grado es como Profesor y Licenciado en Filosofía (FaHCE-UNLP) y como Profesor y Licenciado en Comunicación Audiovisual (FDA, UNLP). Actualmente es profesor de Lógica I (FaHCE, UNLP), profesor de Neuroanatomía y Neurofisiología (Facultad de Psicología, UNLP) y becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). A su vez, forma parte de proyectos de investigación de la UNLP (FaHCE) y de la UBA (FCEyN), y es editor de la *Revista de Humanidades de Valparaíso* y de la *Revista Ludus Vitalis*.

retomado en este trabajo, la ética ambiental, en cuanto ética aplicada, posee algunos inconvenientes para hacer frente a esta tarea. Esto se debe, al menos en términos generales, al hecho de que la metodología aplicada en ética parte de criterios normativos racionalistas que suponen agentes morales puramente racionales. Según sostienen diversas investigaciones provenientes de la Psicología moral, particularmente las vinculadas con las teorías de proceso dual de la mente (*dual-process theories*), los agentes morales se encuentran, usualmente, más influenciados por sus emociones –en términos más específicos, por su cognición intuitiva o su sistema afectivo– que por su razón –su cognición racional o sistema deliberativo–. De allí que uno de los mayores problemas que enfrenta y enfrentará este viraje hacia un paradigma proambiental es de carácter psicológico (Batavia, Bruskotter & Nelson, 2020; Booth, 2009).

Según se argumentará en este artículo, 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. Para ahondar en ello retomaremos una tesis que hemos argumentado en otro lado (Suárez-Ruíz y González-Galli, 2021), a saber, que 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.

Frente al apremio de hallar nuevas maneras de abordar el problema ambiental desde un punto de vista que contemple los obstáculos psicológicos recién mencionados, la grabación de campo de ambientes naturales, una práctica en la cual confluyen aspectos de orden ético, artístico y científico (Gilmurray, 2016; McDermott, 2019), se presenta como un punto de partida propicio para reflexionar sobre estrategias que permitan favorecer un contacto mayor de los ciudadanos de las grandes urbes con las características de los ecosistemas naturales distantes. De modo que la hipótesis central de este artículo reside en que una grabación de campo de un ecosistema natural, mediante su inclusión en un dispositivo con características específicas, podría favorecer la activación de ciertas emociones morales esenciales para una motivación de tipo proambiental. Existe un dispositivo de fundamento a la vez científico y artístico, patentado por el investigador y artista italiano David Monacchi, que reúne dichas características o al menos contribuye a reflexionar sobre cómo podría ser la experiencia buscada. Nos referimos al «teatro ecoacústico» (Monacchi, 2016 - 2017).

ÉTICAS APLICADAS: POTENCIALIDADES Y LIMITACIONES[3]

Es innegable que la ética ambiental ha realizado un enorme aporte a la discusión de la degradación de los ecosistemas naturales e incluso de la matanza, maltrato y comercialización de animales silvestres (Rolston, 1991; Norton *et al.*, 1992; Cowell, 1993). No obstante, en este apartado analizaremos con un foco crítico la metodología que usualmente se utiliza en dicha disciplina filosófica. Nos referimos a la que le es propia a las éticas aplicadas en general, a saber, aquella en la cual se pretende solucionar problemas de orden moral a la luz de los criterios normativos ofrecidos por las diversas éticas normativas, de las cuales generalmente suelen resaltar la deontológica y la utilitarista (Suárez-Ruíz, 2021b). En otros términos, en las producciones ligadas a la ética aplicada se analizan distintas situaciones que ponen en juego conflictos de tipo moral para luego analizar cuál es el criterio normativo más adecuado en la determinación de la motivación, decisión y/o acción correcta para solucionarlos. Otras éticas aplicadas serían, por ejemplo, la de los medios de comunicación, la del turismo, la de la medicina, etc.

Según hemos argumentado en otro lado (Suárez-Ruíz y González-Galli, 2021), el problema fundamental de este tipo de metodología es que los agentes morales no son *racionales* todo el tiempo. De hecho, si prestamos atención a investigaciones del presente relacionadas con psicología social o ciencias del comportamiento, sucede que lo afectivo tiene preeminencia por sobre lo racional. Para ahondar en esta problemática, nos centraremos en un tipo específico de conflicto moral que se articula con ciertas limitaciones de orden psicológico.

Según argumentan diversos filósofos contemporáneos (p. ej. Singer, 2009; Greene, 2013), la moral humana posee una suerte de *punto ciego* que dificulta una interpelación moral por parte de personas no identificables 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 identificable», según el cual las personas suelen estar mucho más dispuestas a ayudar a personas identificables que a víctimas no identificables 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 (2010); según este autor 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 de Daniel Kahneman (2011), quien prefiere caracterizarlas sencillamente como sistema 1 o afectivo, relacionado con las reacciones emocionales, con la acción inmediata y poco premeditada; y 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, las cuales generalmente son denominadas «teorías de proceso dual».

Desde el punto de vista de esta distinción de sistemas, el efecto de la víctima identificable 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 identificables en riesgo.

Habiendo expuesto el experimento mental de Singer y el efecto de la víctima identificable, es menester aquí realizar un salto especulativo que nos permitirá arrojar nueva luz sobre el por qué es tan dificultoso generar motivación proambiental o, como comúnmente se suele denominar, *conciencia del medioambiente*. Actualmente, y como consecuencia en gran parte de las múltiples revoluciones industriales, nos encontramos en un punto del desarrollo de la humanidad en el que la mayor parte de la densidad poblacional, a lo largo y ancho del mundo, se ha concentrado en ciudades (Sato y Yamamoto, 2005). En al menos la mayoría de ellas, las personas que las habitan ya no poseen, como sucedía en tiempos remotos, un contacto constante y estrecho con el medioambiente natural. Dichos medioambientes ya no serían ni algo próximo ni algo concreto, sino, más bien, una abstracción o, a lo sumo, espacios llamativos que pueden verse en algunos documentales. Siendo que son fenómenos alejados de nuestra cotidianidad, y analizándolo en términos analógicos, los ecosistemas naturales se han vuelto una suerte de víctima no identificable que, por su lejanía, no interpela nuestras emociones morales, aquellas que serían una condición necesaria para que surja una motivación de tipo proambiental. Según argumentan especialistas, esta separación de la esfera artificial construida por los seres humanos y la de los ambientes naturales, es una de las raíces principales del reforzamiento del antropocentrismo (Yigitcanlar, Foth y Kamruzzaman, 2019).

Por ejemplo, en un artículo reciente, Batavia, Bruskotter y Nelson (2020) han enfatizado que uno de los principales obstáculos para el favorecimiento de comportamientos proambientales 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 ethics*) 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 un particular tipo de teoría de proceso dual: el modelo intuicionista social desarrollado por Jonathan Haidt (2001). Luego, en la tercera sección de este capítulo, se analizará cómo el «teatro ecoacústico» de Monacchi podría ofrecer una vía de investigación próspera para favorecer una motivación proambiental más efectiva.

INTUICIONISMO SOCIAL: PUNTO DE PARTIDA PARA LA MOTIVACIÓN PROAMBIENTAL

En 2001, partiendo de investigaciones en disciplinas como la psicología, la neurociencia y la primatología, el psicólogo norteamericano Jonathan Haidt presentó un modelo de la formación de los juicios morales que pretendía destronar al modelo racionalista que predominaba en Psicología moral, fundado en las investigaciones del psicólogo Lawrence Kohlberg. Su trabajo *The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment* cimentó las bases del influyente *modelo intuicionista social* de la formación de juicios morales.

En este texto fundacional, Haidt define a los juicios morales como evaluaciones —bueno o malo— de las acciones o el carácter de una persona, en relación con un conjunto de virtudes consideradas como obligatorias por una cultura o una subcultura particular (Haidt, 2001:6). A su vez, en la clave de las teorías de proceso dual mencionadas en el apartado anterior, distingue dos tipos diferentes de cognición moral. Por un lado, la *intuición moral* refiere a la repentina aparición en la consciencia de un juicio moral, producto de procesos psicológicos rápidos y no conscientes que incluyen una valoración afectiva —«X es bueno» o «X es malo», «X me gusta» o «X no me gusta»— (Haidt, 2001:6). Por otro lado, define el *razonamiento moral* como una actividad consciente que se caracteriza por ser un proceso lento, *ex.post facto*, utilizado en general para influenciar en las intuiciones de otros, antes que para tomar posición (Haidt, 2001:2).

Según Haidt, los modelos racionalistas del juicio moral centran su atención en un tipo de cognición, la racional, que sin embargo suele ser posterior a la adopción de un juicio moral. Al hacer esto, no pueden dar cuenta de cómo es que regularmente se forman los juicios morales, dado que elaboran sus hipótesis basándose en situaciones atípicas, como por ejemplo el caso de resoluciones de dilemas hipotéticos que no poseen un componente emocional o en construcciones *pos-hoc* (racionalizaciones de intuiciones). En contraposición al modelo racionalista, Haidt propone el ya aludido *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 realizado por los individuos. Según sostiene el psicólogo, este modelo resulta más consistente con los desarrollos en ciencias biológicas fundadas en una perspectiva evolutiva, como ser la primatología (de Waal, 1991, Goodall, 1986), la psicología (Wilson, 1993; Kagan, 1984) y la neurociencia (Damasio, 1994; Gazzaniga, 1985), al mismo tiempo que permite elucidar de manera más efectiva las características del juicio moral.

El ejemplo que utiliza para ilustrar el modelo en cuestión es la «historia de los hermanos». Esta presenta una situación hipotética en la que dos hermanos, Julia y Marcos, se encuentran en un viaje de vacaciones en Francia. Dado que les parece interesante y divertido, ambos deciden tener relaciones sexuales. Para ello contemplan las precauciones necesarias, Julia toma una píldora anticonceptiva y Marcos usa profiláctico. Disfrutan de ese momento, el cual los hace sentirse aún más unidos el uno al otro, pero deciden no volver a hacerlo y guardan el secreto.

En las entrevistas realizadas por el equipo de Haidt, la pregunta que sigue al relato es «¿Estuvo bien que los hermanos hagan el amor?». Según sus investigaciones, la mayoría de las personas tiende a considerar el hecho como moralmente incorrecto, pero, a la hora de proponerles que justifiquen el porqué, los/as entrevistados/as ofrecen argumentos vagos que convergen en un juicio moral arbitrario del tipo «no sé, no lo puede explicar, simplemente sé que está mal» (Haidt, 2001:2). Esto es, aunque no se hallan razones plausibles para sostener el juicio, este se mantiene. Lo que permite explicitar este experimento es que el proceso de formación de juicios morales a nivel psicológico dista de reducirse al razonamiento auto-reflexivo, realizado conscientemente y en privado. En realidad, gran parte de la influencia en la gestación de dichos juicios proviene de un contexto social concreto, el cual condiciona las emociones y, consecuentemente, las convicciones morales de los individuos.

Haidt se inspira en el filósofo escocés David Hume cuando argumenta que, en la mayoría de los casos, los juicios morales son análogos a los juicios estéticos: no parten de un análisis racional de las características de cada situación particular, sino que surgen de sentimientos que luego son justificados racionalmente (Haidt, 2001:3). A partir de esta apropiación del enfoque humano por parte del psicólogo norteamericano, se entiende que el razonamiento no es, como se comprendió tradicionalmente, la causa del juicio moral, sino que, más bien, el juicio moral es consecuencia de procesamientos intuitivos previos. Es decir, la función de la razón es, ante todo, la de justificar juicios que tuvieron su origen en procesos psicológicos no conscientes. De esta manera, el modelo de Haidt vuelve la atención sobre el aspecto intuitivo del fenómeno y se diferencia del enfoque racionalista de los juicios morales, según el cual surgen del razonamiento privado. Una metáfora utilizada por él es que, más que un juez o un científico buscando la verdad, la razón es un abogado que defiende a su cliente: las emociones (Haidt, 2001:10).

Según sostiene el psicólogo a la luz de numerosas investigaciones empíricas, es posible afirmar que la moral humana no habría surgido para buscar la objetividad, sino como un modo de reforzar los lazos sociales que aseguraron la supervivencia a lo largo de la evolución de nuestra especie:

Desde una perspectiva evolutiva, sería extraño si los mecanismos que subyacen a la formación de nuestros juicios morales hubiesen sido diseñados principalmente para buscar la precisión, dejando en un segundo plano los efectos desastrosos que traería estar constantemente del lado de nuestros enemigos y en contra de nuestros amigos. Los estudios sobre las actitudes, la percepción de los otros y la persuasión, muestran que los deseos de armonía y acuerdo sesgan fuertemente los juicios. (Haidt, 2001:10)

A partir de esto, Haidt afirma que continuar considerando que los juicios morales son causados exclusivamente por el razonamiento moral implica caer en una *ilusión racionalista*. Es decir, seguir insistiendo en el hecho de que la razón es la causa principal de los juicios morales es aseverar obstinadamente algo que no resulta congruente con la mayoría de las investigaciones actuales. Para representar las características de esta ilusión, Haidt realiza una doble analogía del vínculo entre un perro y su cola –de allí el llamativo título de su artículo–. Primero, existe la ilusión de que nuestros juicios morales –el perro– son dirigidos por nuestro razonamiento moral –la cola–. Segundo, suponemos que en una discusión sobre cuestiones morales es posible

cambiar los juicios de la otra persona solo mediante argumentos lógicos. Esto sería como pensar que mover la cola de un perro sería suficiente para que el perro sea feliz (Haidt, 2001:13).

Haidt no afirma, sin embargo, que la razón no tenga ningún tipo de injerencia en la formación de los juicios morales a nivel psicológico. El *juicio razonado* y la *reflexión privada* siguen siendo dos componentes cognitivos en su modelo (Haidt, 2001:7). El énfasis en la cognición intuitiva y social del modelo busca evidenciar que el rol de la razón es mucho menos influyente del que supusieron tradicionalmente los modelos racionalistas. De hecho, vale resaltar que estudios como los de Haidt son ante todo descriptivos, por lo que el hecho de que a nivel psicológico el efecto del sistema afectivo –o cognición intuitiva– predomine por sobre el deliberativo –o cognición racional–, no implica que deba renunciarse por completo al razonamiento moral y a la normatividad ética.

El intuicionismo social de Haidt parece darle 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– involucradas 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 identificable: 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 consideradas más como curiosidades anecdóticas que como problemas concretos con efectos concretos.

La cuestión clave de lo desarrollado en este apartado es el rol insoslayable que poseen las emociones a nivel moral –o, más precisamente, intuiciones a las que les subyace procesos de orden afectivo–, las cuales en muchos casos parecen representar una condición necesaria para el inicio de la reflexión ética. El punto fundamental sería, entonces, encontrar un equilibrio entre el sistema afectivo y el sistema deliberativo. 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. Nuestra hipótesis es que el «teatro ecoacústico» de David Monacchi podría ofrecer pistas sobre cómo garantizar favorecer este *feedback* entre razones y emociones.

TEATRO ECOACÚSTICO: PISTAS PARA UNA MOTIVACIÓN PROAMBIENTAL EFECTIVA

Partiendo de los desarrollos en Psicología moral recién expuestos, particularmente el modelo intuicionista social de Haidt, el enfoque que se presenta como plausible para favorecer la motivación proambiental es uno en el que se tenga en cuenta no solo el sistema deliberativo sino también, y en particular, el rol del sistema afectivo, dado que es a través de la activación de este último sistema que puede surgir un efecto análogo al de la víctima identificable, en este caso en relación con los ecosistemas naturales.

Hipoteticemos, a continuación, algunas líneas de acción concretas. Empecemos con un experimento mental bastante inverosímil, pero que podría resultar intuitivo al buscar rápidamente una solución: podríamos realizar excursiones masivas desde las ciudades a los ecosistemas naturales, ya que, de esa manera, dichos ecosistemas dejarían de ser percibidos por los individuos como *víctimas abstractas* y pasarían a ser *víctimas identificables*. Se trata de una empresa inconducente desde un principio, no solo por la cantidad de recursos que se requerirían para llevarla a lo concreto, sino porque, de hecho, generaría un daño aún mayor que aquel que se pretende solucionar: excursiones masivas solo pueden deteriorar más y más el medioambiente.

Siendo que una solución tan concreta no sería viable, supongamos ahora posibles soluciones desde una perspectiva audiovisual. En esta clave habría dos opciones en gran medida opuestas. En primer lugar, se podría fomentar el visionado de documentales expositivos (Nichols, 1997), del tipo *Las maravillas de la naturaleza*, como suele ser el caso de algunos films de National Geographic, en los cuales se suele resaltar la majestuosidad de la flora y la fauna de, por ejemplo, la selva amazónica. El problema con esta primera opción es que una aproximación de tipo estético a los ecosistemas naturales no necesariamente se corresponde con una interpelación de orden moral. Es decir, el espectador podría disfrutar y entretenerse con el documental, pero la experiencia podría no interpelarlo lo suficiente como para activar una motivación proambiental en él. En segundo lugar, suponiendo que lo que buscamos es sobre todo un impacto en el espectador, en lugar de poner el acento en «las maravillas de la naturaleza» podríamos ponerlo en la explotación y degradación de los ecosistemas. Por ejemplo, podrían exponerse registros de la deforestación y/o la matanza de animales silvestres. El problema con esta segunda opción es que el impacto generado podría ser ya tal que el efecto en el auditorio sería el contrario al buscado. Es decir, la interpelación moral generada por este tipo de material, donde se expone solamente violencia y degradación, podría ser tan fuerte que, en lugar de favorecer la motivación proambiental, generaría en el espectador un agotamiento emocional suficiente como para, incluso, resultar en una resignación de su parte frente a tamaño nivel de devastación.

Teniendo presentes estos dos extremos entre las posibles opciones de tipo audiovisual, queda claro que la vía de investigación más plausible sería un término medio entre ambos. Por un lado, no debería ser solamente una experiencia puramente estética y, por otro lado, la interpelación emocional no debería ser puramente negativa. Dicho término medio podría, al menos en principio, favorecer una motivación proambiental en la audiencia. Ahora bien, ¿cómo llevar a cabo el término medio en cuestión? Es en este punto donde el «teatro ecoacústico» evidencia ofrecer un camino interesante de seguir. Comencemos, entonces, por los aspectos centrales de la obra de David Monacchi.

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 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.

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, 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».

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 Monacchi. 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 *Naturamade 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 las grabaciones de campo 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 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 artículo. Según hemos argumentado en la introducción, la caza y comercialización de animales silvestres que favorecieron la emergencia del SARS-CoV-2 no solo perjudica a animales no humanos, 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 (Zinsstag *et al.*, 2005). En la primera sección del desarrollo hemos caracterizado el *punto ciego* de la moral desde las teorías de proceso dual y sus implicancias en la motivación proambiental. En la segunda sección se profundizó en la psicología moral de los agentes morales a la luz del intuicionismo social de Jonathan Haidt. Partiendo de lo desarrollado, y en sintonía con el dispositivo patentado por David Monacchi, sostendré que el teatro ecoacústico diseñado por el artista italiano representa una vía de investigación próspera en la búsqueda de soluciones factibles para el favorecimiento de motivaciones proambientales 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 el teatro ecoacústico habitaría un vínculo sensorial de la persona para con el ecosistema natural a través de la dimensión sonora. Esta 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* identificable. Obviamente, en este caso no se trataría de una víctima humana, pero la interpelación emocional podría interpretarse como semejante. 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 segundo.

CONCLUSIONES

Según se argumentó en este artículo, a través de enfoques psicológicos en clave de 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 identificables y estadísticas, como también con los ecosistemas naturales. Particularmente a la luz del modelo intuicionista social de Jonathan Haidt, se comprende que la cognición intuitiva es tan, o incluso más, relevante que la cognición racional a la hora de interpelar moralmente a una persona. Siendo que el objetivo principal de este artículo era analizar posibles estrategias para favorecer la motivación proambiental en la era pos COVID-19, el teatro ecoacústico evidenció ofrecer algunas pistas importantes. Unas de las claves fundamentales de la experiencia ofrecida por dicho teatro es el hecho de que no se limita al análisis racional del problema medioambiental, sino que permite interpelar afectivamente a los individuos, involucrándolos de manera concreta en la vivencia de aquellos espacios naturales que actualmente se encuentran en serio riesgo.

De modo que la hipótesis principal de este artículo, al menos dentro de los límites que impone su extensión, parece ser plausible: el «teatro ecoacústico» de Monacchi, 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 de tipo moral.

Habiéndose expuesto las dificultades de la metodología aplicada que le es propia a la ética ambiental a la hora de favorecer motivaciones y, en consecuencia, comportamientos proambientales, el teatro ecoacústico de Monacchi deja entrever que aún existen caminos por investigar. De hecho, dada la dimensión experiencial del teatro en cuestión 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.

AGRADECIMIENTOS

El autor agradece los enriquecedores aportes de los/as colegas con quienes compartió, por un lado, las *Segundas Jornadas de Música y Ecología* en el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (10, 11 y 12 de noviembre de 2022) y, por otro lado, el *VI Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes* organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (19, 20 y 21 de octubre de 2022). A su vez, agradece al Dr. Alejandro Reyna por su amable invitación a los proyectos derivados del libro *Escuchando lugares: El field recording como práctica artística y activismo ecológico* (Freychet, Reyna y Solomos, 2021). Finalmente, agradece al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por el apoyo financiero.

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.
- 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.
- HAI DT, J. (2001). The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment. *Psychological Review*, 108: 814–834
- 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.
- 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.
- MONACCHI, D. (2017): The sonic heritage of ecosystems. Towards a formulation. *SOIMA 2015: Unlocking Sound and Image Heritage*, 83–89 (12). DOI: 10.18146/soima2015
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- 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*.
- ROLSTON, H. (1991). Environmental ethics: values in and duties to the natural world. *Environmental Ethics: Anthologies and Journal Articles. Rolston (Holmes) Collection*.
- SCHAEFFER, J-. (2009). *El fin de la excepción humana*, Barcelona: Marbot.
- 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.
- SATO, Y., & YAMAMOTO, K. (2005). Population concentration, urbanization, and demographic transition. *Journal of Urban Economics*, 58(1), 45–61.
- SUÁREZ.RUÍZ, 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.
- SUÁREZ.RUÍZ, E.J. (2021a). Intersecciones entre ética, ciencia y arte para pensar la era pos COVID–19: Fragments of Extinction a la luz de la psicología moral contemporánea. EN: A. Freychet, A. Reyna y M. Solomos (Eds.).

Escuchando lugares: El field recording como práctica artística y activismo ecológico. Santa Fe: Ediciones UNL. pp. 201– 217.

SUÁREZ.RUÍZ, E.J. (2021b). Medio ambiente, medios de comunicación y psicología moral: Sobre el potencial de la convergencia disciplinaria en una bioética animal post–pandemia. *Revista de bioética y derecho*, (52): 265–286.

TRILLA, A. (2020). One world, one health: The novel coronavirus COVID–19 epidemic. *MedicinaClinica*, 154(5), 175.

YIGITCANLAR, T., FOTH, M., & KAMRUZZAMAN, M. (2019). Towards post– anthropocentric cities: Reconceptualizing smart cities to evade urban ecocide. *Journal of Urban Technology*, 26(2), 147–152.

WILSON, J. Q. (1993). *The moral sense*, Nueva York, Free Press.

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.

NOTAS

- [1] Este artículo es una extensión de desarrollos presentes en el capítulo denominado «Intersecciones entre ética, ciencia y arte para pensar la era pos COVID–19: *Fragments of Extinction* a la luz de la psicología moral contemporánea» (2021a), en el cual se han agregado los enriquecedores aportes surgidos del diálogo con colegas durante las *Segundas Jornadas de Música y Ecología* en el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral (2022), y durante el *VI Encuentro de Jóvenes Investigadores en Teoría e Historia de las Artes* del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2022).
- [2] Otra disciplina filosófica particularmente relevante es la ética animal o, con algunas variantes de orden conceptual y con mayor énfasis transdisciplinario, la bioética animal (Suárez–Ruíz, 2021b). No obstante, en este artículo nos centraremos en la ética ambiental.
- [3] Los desarrollos críticos que desarrollaremos a continuación precisarían de un análisis mucho más detallado que ya hemos explorado en otros trabajos y que, por razones de extensión, no podremos emprender en este texto. De allí que a lo largo de este trabajo remitamos a los/as lectores/as a literatura específica, tanto propia como de terceros.

Sensibilizar la escucha. Reflexiones a cuatro años de su creación^[1]



Sensibilizar la escucha. Reflections four years after its creation

Villafañe A., C. Cristian

C. Cristian Villafañe A. *

cristian.villafane@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario (FHUMyAR-UNR), Argentina

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

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0040, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 19 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649013/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0040>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: El espacio curricular Sensibilizar la escucha comenzó a desarrollarse desde el año 2019 en la Escuela de Música (FHUMyAR-UNR). En el año 2021, fue incluido en la currícula del Instituto Superior de Música (ISM-FHUC-UNL) como materia optativa general. Desde su creación propuso la reflexión sistemática en torno a dos centros de interés: por un lado, a la escucha en tanto acto voluntario y consciente, histórica y socioculturalmente situada. Es decir, indagar en cuáles son las conexiones posibles entre la dimensión sensible del sujeto que escucha y las descripciones paramétricas que este pudiera realizar a partir de su acto de escucha. Por otro lado, poner el foco en cómo es que se dinamizan y tensionan las escuchas al ser institucionalizadas por trayectos académicos de formación musical específicos en el nivel universitario argentino. A la fecha de presentación de este resumen, Sensibilizar la escucha ha completado nueve ediciones.

En este trabajo proponemos reflexionar críticamente en torno a los cuatro años de desarrollo de Sensibilizar la escucha, recuperando las singularidades de cada edición como también los emergentes que fueron configurándose como núcleos temáticos a lo largo de su desarrollo, señalando además cuáles son los desafíos que siguen vigentes hasta este momento. A partir del relevamiento de los registros realizados en cada edición, de entrevistas y encuestas realizadas a quienes han participado del espacio, reflexionaremos en torno a cómo se han abordado desde Sensibilizar la escucha la articulación dimensión sensible-dimensión racional en el acto de escucha; la potencia en el uso de hashtags como posibles facilitadores para la producción de sentido; la consideración de una teoría viva, artísticamente compatible, para la práctica musical; y cómo tensiona la escucha al ponerse en juego en marcos institucionales específicos.

Palabras clave: escucha relacional, teoría viva, hashtag.

Abstract: *The subject Sensibilizar la escucha began to be developed since 2019 at the Escuela de Música (FHUMyAR-UNR). In 2021, it was included in the curriculum of the Instituto Superior de Música (ISM-FHUC-UNL) as a general optional subject. Since its creation, it has proposed systematic reflection around two centers of interest: on the one hand, listening as a voluntary and conscious act, historically and socioculturally situated. That is to say, he sought, on the one hand, to investigate what are the possible connections between the sensitive dimension of the subject who listens, and the parametric descriptions he could eventually make from his act of listening. On the other hand, it inquired into how listening is energized and stressed by being institutionalized by*

specific academic musical training paths at the Argentine university level. As of the date of presentation of this summary, Sensibilizar la escucha has completed nine editions, configuring each one of them as instances of great singularity.

In this article we propose to critically reflect on the four years of development of Sensibilizar la escucha recovering the singularities of each edition, as well as the emerging ones that were configured as thematic nuclei throughout its development, also pointing out what are the challenges which are still valid up to now. From the survey of the records made in each edition, as well as interviews and surveys carried out with those who have participated in the space, we will reflect on how they have been approached from Sensibilizar la escucha to the articulation of the sensitive dimension–rational dimension in the act of listen; the power in the use of hashtags as possible facilitators for the production of meaning; the consideration of a living, artistically compatible theory for musical practice; and how listening stresses when put into play in specific institutional frameworks.

Keywords: *relational listening, living theory, hashtags.*

1. PRESENTACIÓN

En marcos institucionales donde se incluyen materias dedicadas a la formación del oído musical, propuestas cada una a partir de supuestos en torno a lo que la música es y, por lo tanto, embebidas en un sesgo prescriptivo en cuanto a las escuchas posibles que pueden tener lugar en un aula, *Sensibilizar la escucha* se propuso, como intención fundante, generar el espacio y el tiempo, al interior de instituciones universitarias argentinas de formación académica específica en música, donde se habilite al estudiante la posibilidad de poder detenerse y posar su atención sobre su propio acto de escucha, auscultando y matizando críticamente aquello que lo configura y lo condiciona. Es decir, promover en el estudiantado la indagación respecto a cómo su escucha está íntimamente ligada a su propia subjetividad, como también a diversos marcos teóricos que la regulan. Por otro lado, partiendo desde la afirmación previa y avanzando hacia la inscripción institucional de prácticas que convocan a la escucha, o que parten de ella como su condición de posibilidad, el espacio curricular propuso reflexionar respecto de las maneras en que las instituciones educativas de formación musical en el nivel de grado gestionan la producción y circulación de sentidos posibles en torno a las prácticas musicales. Producción y circulación de sentido que están, ambas, inextricablemente asociadas a prácticas de escucha específicas.

El espacio curricular *Sensibilizar la escucha* (en adelante SLE) comenzó a desarrollarse desde el año 2019 en la Escuela de Música (Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina), haciéndolo con frecuencia bimestral hasta el año 2022 inclusive. Paralelamente, desde el año 2021, fue incluido en la currícula del Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral, ciudad de Santa Fe, Argentina) como materia optativa general, dictándose con frecuencia cuatrimestral. Al finalizar el

NOTAS DE AUTOR

- * Músico, docente e investigador. Profesor y Licenciado en Composición musical egresado de la Escuela de Música (Facultad de Humanidades y Artes–Universidad Nacional de Rosario–Argentina), y Técnico en grabación y posproducción musical. Es docente responsable de las cátedras de Bajo Eléctrico, Producción Musical y de Educación Audioperceptiva en dicha casa de estudios. Jefe de Trabajos Prácticos de las cátedras de Lectoescritura musical II y de Percepción Musical y Entrenamiento Auditivo II en el Instituto Superior de Música (Universidad Nacional del Litoral–Argentina). Co–Editor responsable de la *Revista del Instituto Superior de Música*. Doctorando del programa de Doctorado en Humanidades con mención en Música (Facultad de Humanidades y Ciencias–Universidad Nacional del Litoral). Integrante del Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (INMCV). Director del Centro de Estudios de la Producción Fonográfica CEPF (FHUMyAR–UNR).

segundo cuatrimestre del año 2022, SLE ha completado en total nueve ediciones.^[2] A modo de síntesis de estos cuatro años, proponemos recuperar en este artículo los diferentes centros de interés abordados desde el espacio curricular, tanto aquellos que fueron el puntapié como los que emergieron como consecuencia de su desarrollo. Asimismo, daremos cuenta de aquellas líneas de apertura posible que han quedado hasta la fecha, al menos, como eso mismo (una intención, un deseo de continuarlos, o de que sean continuados a futuro, por qué no, por otras personas), como también —y esto quizás sea lo más importante—, de los interrogantes que, en el curso de cuatro años de cursado, no han hecho más que incrementarse y apuntalarse, agudizando cada vez más su incisividad, su potencia y su capacidad crítico-reflexiva.

Por las dimensiones y los alcances que puede tener proponer la escucha como objeto de estudio en sí misma, es preciso considerar la creación de un espacio específico para su abordaje. Es necesario, entonces, la conformación de un espacio curricular al interior mismo de la órbita institucional para poder dedicarle, desde allí, el tiempo y la profundidad necesarias. Quienes habitamos las instituciones sabemos que esto no suele ser una empresa fácil, más aun cuando el propósito y el perfil del mismo puede resultar un tanto heterodoxo. Y, asimismo, cuando ya existen espacios curriculares donde se concibe a la escucha como una dimensión central, un aspecto protagónico, dentro de los contenidos y actividades que conforman la currícula.^[3]

2. MOTIVACIONES

Estar a la escucha es siempre estar a orillas del sentido,
o en un sentido de borde y extremidad [...]
Jean Luc Nancy, 2002^[4]

¿Por qué *sensibilizar* la escucha? ¿Por qué sería necesario «sensibilizar» la escucha del estudiantado y/o nuestra escucha en tanto docentes responsables? ¿Qué actividades se desarrollarían al interior de un espacio curricular con esta denominación? Primeramente, es preciso señalar que la elección de este término no se relaciona con lo que otras propuestas y metodologías de enseñanza en música proponen como etapa de sensibilización (Garmendia, 1981). Originalmente, la elección de esta palabra para el nombre del espacio fue motivada por el hecho de haber experimentado, no sin un marcado asombro, como estudiante y como docente, un desencuentro entre la escucha propuesta por espacios institucionales específicos y el estudiantado. Esto es, los modos de acercamiento y abordaje propuestos desde un espacio curricular hacia diversas músicas y actividades que implicaban escuchar, y las escuchas de las y los estudiantes que los habitan y participan de ellos, día a día. Conversando con ellos sobre estos asuntos, entre las manifestaciones de quienes participaron, en ambas instituciones educativas, tomamos nota de dos expresiones que conforme se reeditaba el espacio curricular, volvían a surgir, a modo de estribillo o *ritornello*. Aunque son, ciertamente, desafortunadas, ellas se fundieron con las intenciones del espacio curricular, agregando una capa más al horizonte hacia el cual se desarrolló SLE.

Primero, la disociación en su relación con músicas y repertorios diferentes. El punto de quiebre, la *frontera* entre ambos modos de experimentar la música, se encontraría, precisamente, en la inscripción institucional de esta última. De acuerdo con esta afirmación, habría una música personal, íntima, profundamente asociada con la conformación de la subjetividad, las pasiones de la persona, configurada a su vez por múltiples músicas que la acompañan permanentemente. Mientras que, en paralelo, aunque con una curiosa lejanía respecto de todo lo anterior, estaría la *otra* música, la que se estudia, que *se trabaja en clase*, aquella escuchada para la materia n de la institución a la que se asiste, ajena, en apariencia, a la conformación subjetiva del estudiante. La siguiente expresión es taxativa al respecto: «esta música yo no la escucho; la escucho solamente acá —en alusión al espacio curricular o al ámbito institucional—».^[5] Claro está que esta disociación es solo, metafóricamente hablando, la punta del ovillo que, al tirar de ella y comenzar a desenredarlo, permite vislumbrar que esto no significaría, únicamente, la disociación entre formas de escuchar esos repertorios.

Por otro lado, en segundo lugar, y lo que entendemos como aún más grave que lo anterior, se reiteraron en todas las ediciones de SLE manifestaciones en torno a la pérdida del gusto, del disfrute por escuchar música, a partir del comienzo de un trayecto de formación académica. Para ilustrar, citamos dos expresiones categóricas al respecto: «desde que empecé a estudiar música no escucho más música», y «desde que estoy estudiando, ya no disfruto más de la música que escucho, la analizo todo el tiempo». Como hipótesis de partida, conjeturamos que este desencuentro, la mayoría de las veces, ocurría por la voluntad de imposición (a veces consciente, muchas otras no) de aseveraciones en torno a la música escuchada, proferidas mediante el uso de un discurso altamente especializado desde una posición de autoridad inscripta en una órbita institucional específica, marginalizado aquello que, en el estudiantado, pudiera emerger y ser verbalizado a partir de sus actos de escucha. Es decir, separando y dejando fuera, al interior del ámbito institucional, todo aquello que, de manera operativa, identificamos en SLE como la «dimensión sensible» del estudiantado: sensaciones, afectos, evocaciones, recuerdos, imaginarios que puedan, potencialmente, activarse y desplegarse a partir de su acto de escucha. A su vez, se trata de aspectos difícilmente cuantificables y evaluables al interior del ámbito institucional. La operación podría ocurrir, como ya lo señala Jorge David García Castilla (2019), restándole importancia por considerarlo inútil o por impertinente a los propósitos del desarrollo curricular, obturando (en el mejor de los casos) otras posibilidades de acceso a una experiencia de aprendizaje que pudiera involucrar la dinamización del discurso especializado propuesto, desde ya útil y necesario, con todo aquello que el estudiante pueda recuperar de dimensión sensible a partir de su acto de escucha.

En síntesis, el gesto de buscar *sensibilizar la escucha* al interior de instituciones de formación específicas en música involucraría entonces, originalmente, intentar recuperar y reponer, desde este espacio institucionalmente enmarcado, formas de experimentar, de vivenciar y, de aprender a vincularse con la música, que habiliten y promuevan la dinamización e integración de lo que la institución educativa propone, y aquello que quienes ingresan a sus trayectos de formación académica traen consigo como bagaje de conocimientos y experiencias personales.

3. NÚCLEOS TEMÁTICOS ORIGINALES

Aunque el desarrollo de los núcleos temáticos propuestos originalmente estuvo fuertemente condicionado por las características de la población que conformó cada edición (edad, formación y experiencia musical previa, situación personal, familiar, laboral, entre otros aspectos), todas las ediciones del espacio partieron del abordaje de la escucha, en primer lugar y, en segundo lugar, de la reflexión crítica sobre la institucionalización de las escuchas en el marco de las instituciones argentinas de formación musical de nivel universitario. Proponer ambas temáticas como objeto de estudio e indagación en el marco de un espacio curricular de las características descritas previamente, implicó la necesaria toma de decisiones y al uso de opciones en cuanto al contenido a desarrollar, como también de la profundidad y complejidad del abordaje, atendiendo el nivel educativo para el cual la materia fue propuesta (nivel de grado). Para ambos núcleos temáticos originales, se ponderó concentrar en temas y autores más afines a las motivaciones del espacio, incluyendo, a modo de contrapeso, autores y temáticas que desarrollaran otras líneas, incluso antagonizando con las motivaciones de SLE. Asimismo, considerando la enorme proliferación de producciones académicas originales en español felizmente acaecida en el mismo período de tiempo del que este artículo se ocupa, optamos por concentrar la selección y puesta a disposición de materiales y contenidos de aquellos más cercanos a las prácticas musicales vinculadas con los trayectos académicos de cada institución.

3.1 El acto de escuchar, la(s) escucha(s) posibles, y la circulación entre razón y sensibilidad

En este primer núcleo temático original, se propuso indagar en la escucha a partir de tres interrogantes, que consideramos elementales: ¿Qué es la escucha? ¿Cómo es que se produce la escucha? ¿Existen escuchas, en plural? A partir de una breve digresión sobre las diferencias entre oír y escuchar, sumado al recorrido, a modo de síntesis, por las principales características del sistema auditivo, se convocaron a diferentes propuestas que permitieran asediar estos interrogantes de manera amplia. En este sentido, se realizaron exposiciones y abordajes sobre los principales aspectos de modos, tipos y prácticas de escucha desarrollados por una selección operativa de artistas y pensadores. Un listado sintético, afín a las intenciones fundantes de SLE, incluyó a Pierre Schaeffer y sus planteos relacionados con el objeto sonoro, la escucha reducida y la *musique concrète*; a François Delalande y su modelo de análisis de escuchas-tipo, en el que incluye la escucha empática; y el *deeplisting* propuesto por la compositora estadounidense Pauline Oliveros. Por razones de pertinencia y como criterio de selección para el espacio hasta la fecha,^[6] si bien consideramos la posibilidad de incluir otros modos de escucha, hemos limitado la selección a los mencionados anteriormente.^[7]

Además de revisar, y proponer una síntesis de los modos de escucha desarrollados por otros autores, desde este núcleo temático se presentaron y expusieron las propuestas de escucha relacional y del paradigma sensible para el entrenamiento auditivo. Ambas, documentadas en artículos publicados oportunamente, fueron el fruto de nuestra reflexión dinamizada con la puesta en acción de *Sensibilizar la escucha*, y del valioso intercambio sostenido con los participantes de cada edición. También, es importante señalar que ambas publicaciones abrevaron en intuiciones e inquietudes compartidas con las tareas realizadas como docentes responsables en otros espacios curriculares.^[8]

En el artículo *Escucha relacional, una posible estrategia de escucha para la enseñanza de la producción musical* (Villafañe Avelino, 2020), propusimos un modo de escucha que habilitara otra forma de acercar los discursos especializados del campo de la producción musical, con aquellos discursos generados desde la experiencia de escucha por quienes participaron de la materia Producción musical.^[9] Con la intención de acercar al estudiantado una propuesta que permitiera revertir las expresiones que citamos en el acápite anterior, explicamos que la intención de la escucha relacional radica en poner a disposición del sujeto que escucha ejes conceptuales que puedan ser convocados y dinamizados de múltiples maneras ante la escucha de fenómenos sonoros diversos, según los aspectos de su dimensión sensible que pudieran resonar y emerger a partir de su acto de escucha. Esto es, en concreto, abordar frontalmente el desencuentro referido anteriormente. De esta manera, propusimos pensar el acto de escucha del estudiantado al interior de las actividades de la materia Producción Musical desde un modo de escucha conformado por cinco supuestos de partida. La escucha, o el acto de escuchar una música determinada, sería concebida desde este modo, en primer lugar, como subjetivista y resonante. Ambos supuestos pretenden poner en primer lugar en ese acto de escucha a un sujeto que escucha para atender las resonancias afectivas que puedan darse a partir de este acto. También, la escucha, concebida desde el lente de la escucha relacional, sería concebida como heterárquica, reticular y heurística. Estas tres características configurarían un modo de escucha (y un modo tanto de pensar la escucha en sí misma, como también todo aquello que usamos, que ponemos en juego, con diferentes grados de consciencia, al momento de ejercer nuestro acto de escucha) que partiría desde el sujeto que escucha, avanzando en la producción de tramas de sentido complejas y situadas. Precisamente, afirmamos allí que la potencia de proponer pensar el acto de escucha desde este modo de escucha relacional, lejos de pretender *encorsetar* y homogeneizar las escuchas del estudiantado, permitiría, en principio, habilitar la generación y el desarrollo de derivas creativas personales que, dentro de la materia Producción Musical, hicieran posible al estudiante desplegar imaginarios sonoros que sean efectivamente materializados (esto es, que *suenen*, finalmente) en producciones fonográficas concretas. Tales derivas serían conformadas desde el entramado entre el discurso especializado propuesto institucionalmente, la dimensión sensible y los conocimientos

propios que cada estudiante trae consigo al momento de desarrollar las tareas propuestas. La dimensión sensible es aquí, entonces, protagonista de una propuesta pedagógica de desarrollo curricular al interior de una institución de formación específica, en toda su extensión. Los recorridos personales, de esta manera, pueden ser orientados más por la intención de desarrollar intuiciones personales en torno al sonido y sus posibilidades de manipulación creativa, que por una actitud verificacionista que aspire únicamente a obtener la validación del docente y la consecuente acreditación del espacio curricular.

Como parte de la conclusión del artículo mencionamos, a modo de intuición, que esta propuesta de modo de escucha, podría, eventualmente, ser pertinente y portar algún tipo de interés y potencia para otros espacios curriculares. La investigación que explora esta deriva dio origen al artículo *Escuchar desde la sensibilidad: apuntes de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo* (Villafañe Avelino, 2021). Allí, propusimos pensar, a partir de los aportes de Hildegard Westerkamp (2015) y sus reflexiones en torno a lo que ella llamó «escucha disruptiva», como también de Hartmut Rosa (2019) y sus propuestas conceptuales de resonancia, asimilación transformadora y vínculo responsivo,^[10] cuáles podrían ser los lineamientos generales de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo. Allí, y con un gesto similar a lo desarrollado en la materia Producción Musical, propusimos pensar una formación del oído musical desde los espacios curriculares circunscriptos al entrenamiento auditivo, no a partir de la dimensión sensible, sino *desde y con* ella, consolidando esta trama de aprendizaje que involucra y busca dinamizarse con la dimensión racional a lo largo de todo el proceso de enseñanza.

Además de recuperar aspectos centrales de la escucha relacional, pensados y adaptados en esta oportunidad a las especificidades del entrenamiento auditivo, el artículo desarrolló en forma pormenorizada las *guías de escucha*, actividad que se configuró como dispositivo didáctico fundamental para poder poner en acción ambas propuestas.^[11] En este sentido, concluimos en aquel entonces, de manera similar que con la escucha relacional, que una mejora cualitativa en la enseñanza del entrenamiento auditivo implicaría explorar, a partir de diversos interrogantes móviles, y no siempre con la seguridad de llegar a un destino previsible o *puerto seguro* evaluable y calificable numéricamente, las interacciones que pudieran ocurrir entre las dimensiones sensibles y los conocimientos proposicionales propuestos desde el diseño curricular. También, parte de la conclusión señalaba que, si bien la escucha en tanto acto suele ser tematizada por diversos espacios curriculares, no quedaría lo suficientemente claro cómo ocurre este acto al interior de un ámbito institucional específico y, por extensión, si es que una concepción plural de la escucha que permita pensar en alojar y trabajar desde una pluralidad de escuchas, al interior de esta órbita, es posible.

3.2. La dimensión sensible y su relación–tensión con el espacio institucional

Yo toco de chico ya,
pero acá vengo a estudiar para aprender de verdad

El epígrafe que elegimos trasluce un preconceito respecto de los procesos de formación musical: desde esta posición, la institución de formación específica en música sería, en apariencia, el único agente social con la potestad de enseñar lo necesario para la práctica musical. Esto, además de implicar una posición de sumisión de la persona respecto de la institución, obliga a interrogar qué sucede con la escucha del estudiantado al momento de comenzar a desarrollar un trayecto de formación específica dentro de un ámbito institucional.

Como punto de partida, propusimos trabajar este núcleo temático en torno al siguiente interrogante: ¿Es posible pensar en una *institucionalización* de la escucha? El artículo titulado «¿?» (2014, [1984]), perteneciente al cantautor uruguayo Jorge Lazaroff, funcionó como lanza para poner en discusión rápidamente, en pocas páginas y con una buena cuota de ironía y sentido del humor, una cantidad considerable de supuestos que, a su entender, suelen operar en torno a la formación académica musical. Luego, para avanzar hacia una visibilización de los mecanismos institucionales que habilite una reflexión crítica de los

mismos, se propuso la indagación de diversas situaciones experimentadas por quienes participan de SLE en los trayectos de formación específica, sumando un nuevo interrogante: ¿Qué queda cuando quitamos la música de su puesta en acción dentro de un marco institucional específico? Este interrogante permite reflexionar, en un gesto que recuerda a Francis Wolff (2022) cuando piensa a la música en tanto acontecimiento y la *acontecimentalidad* de la música, aquellas condiciones que la hacen posible y que la limitan, que permiten pensar su organización, tanto en niveles de producción, como desde su circulación y recepción por parte de los diversos actores que configuran el espacio institucional. El ejercicio de conjeturar respuestas posibles a partir de estos interrogantes permitió visibilizar cuáles son las opciones que se proponen, los usos que se hacen de las músicas en los espacios institucionales, y cómo se configuran los sesgos prescriptivo–normativos.

Asimismo, la categoría de «violencia epistémica en la formación musical», propuesta por María Inés Burcet (2021), fue un constructo teórico central de este núcleo temático original, necesario para poder abrir y desarrollar reflexiones provechosas al respecto en SLE. Su crítica, que asumimos como propia, en relación con dar por hecha la realidad de esquemas mentales y conceptos en un percepto sonoro determinado, fue compartida con los participantes de SLE, generando una importante potencia en las reflexiones en torno a sus propios actos de escucha enmarcados en los ámbitos institucionales. En este sentido, fue imperativo interrogar desde SLE de qué manera pueden ser alojadas (si es que esto es posible) las interpretaciones y (supuestos) desvíos con los que entra en contacto la institución a través de sus espacios específicos al momento de abrirse, de proponerse escuchar a quienes los habitan.

Ambos núcleos temáticos originales desarrollados hasta aquí fueron conservados en todas las ediciones de *Sensibilizar la escucha*. Incluso, han comenzado a emerger nuevas intuiciones en torno a temáticas que son, en su mayoría, derivas de los dos núcleos originales. A continuación, describiremos las dos líneas que comenzaron a configurarse y establecerse como núcleos temáticos emergentes entre los años 2021 y 2022.

4. NÚCLEOS TEMÁTICOS EMERGENTES

Los dos núcleos temáticos que describiremos a continuación son el fruto de la formalización de reflexiones que traíamos antes de la SLE, y que con el desarrollo de las ediciones apostamos a su inclusión, por el creciente interés que suscitaron en el estudiantado. Cabe señalar, a modo de advertencia preliminar que, si bien ambos han sido socializados con diferentes comunidades educativas y científicas, ambos núcleos tienen un desarrollo, podemos decir, menor que los núcleos temáticos originales.

4.1. Discursos artísticamente compatibles: pensar una teoría viva

categorizar es humano;
esencializar las categorías es un modo de dominación,
un sistema de captura
Denise Najmanovich, 2019^[12]

Tengo que estudiar, porque no sé nada de teoría

En el artículo publicado en 2021 advertíamos que, en relación con los espacios curriculares que convocan a la escucha como protagonista en su desarrollo, haríamos bien en revisar sus marcos epistemológicos. Es decir, auscultar y volver a reflexionar no solo en torno a los conceptos que los conforman, sino también en cómo son propuestas las relaciones entre ellos al interior de cada materia, cuáles son sus límites y alcances, con qué repertorios y prácticas musicales buscan relacionarse. Retomando la reflexión que abrió el acápite anterior, cabe pensar, a modo de hipótesis, que si las instituciones son, realmente, estos ámbitos palaciegos que protegen el conocimiento musical correcto y pasible de ser transmitido, ese conocimiento es cifrado, principalmente, a modo de conocimiento proposicional. Es decir, en tanto *teoría musical*, que, como tal,

implica demarcaciones claras en términos prescriptivos y normativos, como también formas específicas de transferencia de dicho *corpus* desde la institución hacia el estudiantado.

Las primeras reflexiones^[13] en torno a la «teoría viva» comienzan con la siguiente intuición: encontrar que dar explicaciones de aspectos de la música en el marco de un desarrollo curricular concreto no implica, necesariamente, habilitar producción de sentido virtuosa para el estudiantado. Esto es que, más allá de cumplir con aquellos requisitos y condiciones que configuran lo estrictamente académico (cumplir con los requisitos que se establecen para alcanzar la promoción o regularización de una materia, por ejemplo), le resulten artísticamente compatibles^[14] con su práctica musical específica y, fundamentalmente, que la potencien, tanto al interior del ámbito institucional como fuera de este. Siguiendo con la intuición de partida, consideramos que las explicaciones, desarrolladas muchas veces en términos más proposicionales que procedimentales, bien pueden ser funcionales a diseños curriculares específicos al interior de un marco institucional, pero pueden estar considerablemente alejadas de la práctica artística de quienes las reciben. En este sentido, avanzamos con una conjetura que retoma, en diferente medida, los cinco supuestos del modo de escucha relacional que describimos en el primer capítulo, y que permitieron operativizar la siguiente reflexión: si en la presentación didáctica que como docentes realizamos no se encuentra nada que al estudiante le permita *cargar* afectivamente hablando el contenido proposicional propuesto, la eficacia de la explicación o de la actividad, cuyo propósito debiera ser lograr la asimilación transformadora en el estudiante, será escasa. Entonces, considerando lo anterior, cabe formular algunos interrogantes. Si la teoría musical puede ser pensada como una red de conceptos, términos y expresiones reservadas, que hacen referencia a acontecimientos sonoros, estando a su vez configurados en sistemas de relaciones prescriptivo–normativas y/o descriptivas que habilitan la posibilidad de explicar estos fenómenos en diferentes escalas (global–particular), alcances, y atendiendo diversos propósitos, ¿Qué sucede con las escuchas de las personas no formadas institucionalmente cuando ellas entran en contacto con la teoría musical institucionalizada? ¿Cómo ocurren, allí, los usos del *corpus* teórico musical? ¿Cómo tensionan estos usos de la teoría musical con la(s) escucha(s) del estudiantado que la institución pretende alojar? En este sentido, propusimos en el ámbito de un coloquio realizado en 2022^[15] las siguientes hipótesis: 1) Los *corpora* teóricos puestos que configuran los espacios curriculares dedicados al entrenamiento auditivo modulan las escuchas posibles de los estudiantes, potenciando u obturando en diferente medida su acceso a una práctica musical y/o a saberes musicales específicos; 2) Las propuestas teóricas operan como portales de acceso a la producción singular de sentido en el sujeto que escucha, y no como simple explicación o descripción llana del fenómeno sonoro; 3) Habilitar la inclusión de la dimensión sensible de los estudiante potencia las posibilidades de que este pueda producir sentido útil para su práctica musical específica, es decir, que sea artísticamente compatible. A las hipótesis allí propuestas, adjuntamos también los siguientes interrogantes, orientados directamente a interpelar nuestro rol docente desde esta perspectiva: ¿Qué uso vamos a hacer de los diferentes marcos teóricos existentes en relación con la teoría musical? En términos metateóricos, ¿Cómo vamos a construir teoría para la práctica musical específica? ¿Qué palabras, conceptos y expresiones van a operar al interior de lo que llamamos «teoría musical»? ¿Cuáles van a ser los criterios de demarcación, de inclusión, habilitación y legitimación, para pensar que algo (una palabra, una expresión) *es o funciona como* teoría para la práctica musical específica?

Hasta este momento y en el marco de *Sensibilizar la escucha*, ¿Qué entendemos por *teoría viva*? Pensando con Kurt Lewin (Marrow, 1969), que nada es más práctico que una buena teoría; o con Marie Bardet (2019), en la posibilidad concreta de avanzar hacia una teoría–práctica, superando la conocida antinomia teoría/práctica, propusimos tres definiciones operativas de lo que podríamos proponer como una teoría viva para la práctica musical: 1) Es una manera de pensar el diseño de matrices conceptuales situadas, que aspiren a ser artísticamente compatibles; 2) Es una manera de pensar en las modalidades posibles para su inclusión, circulación, orientadas a promover la potencia (en términos spinozianos) de una práctica musical específica 3) Es un modo de posicionamiento que busca relativizar el gesto de sacralización de discursos especializados que

no comportan, necesariamente, potencia artística para ser incluidos en una currícula de formación musical específica, y que a pesar de esto, muchas veces se erigen como objetos institucionales o instancias académicas de pasaje obligado.

En efecto, en diferentes encuentros de SLE se experimentó lo siguiente: las palabras del lenguaje vernáculo, coloquial, no funcionan simplemente como un sustituto, como un posible paso intermedio hacia otro término más preciso, o siguiendo a Juncosa y Garcés (2020:11), hacia «expresiones simbólicas más depuradas», sino que la expresión coloquial, la propia de cada estudiante, aunque académicamente imprecisa, al ser habilitada al interior del espacio curricular avanza hacia una dinamización que resulta, finalmente, virtuosa para su propio aprendizaje. Es decir, esta trama (que podríamos pensar como impura, desde una perspectiva teórica ortodoxa) puede erigirse, de esta manera, como el compuesto útil y potente para avanzar en el proceso de aprendizaje. De esta manera, abriendo la posibilidad de integrar el discurso especializado con el lenguaje vernáculo, este puede adquirir, un «espesor teórico» que antes no tenía, y que lo adquiere en función de la propia práctica musical específica de quienes lo utilizan. En este sentido, lo *vivo*, apelaría entonces, desde esta concepción, a poner en juego un proceso de apertura y de asimilación transformadora de los marcos teóricos propuestos en los desarrollos curriculares. Asimismo, buscaría dar lugar, y desde el rol docente, pensar de qué manera dinamizar las emergencias que puedan darse por parte del estudiantado en relación con lo teórico puesto a disposición.

En lugar de concebir la teoría como algo a *transferir* desde el rol docente, concebirlo como lo que puede ser aportado a la zona de enseñanza desde ese lugar pero que, para producirse la transmisión, en los términos propuestos por Graciela Frigerio, y el proceso de asimilación transformadora, debe recibir un *input* de parte del estudiantado, debe *escucharlos* para poder diseñar el mejor abordaje posible en pos del desarrollo de ese contenido proposicional. Para poder hacer esto, es necesario prestar atención, desde el rol docente, a cuáles son las expresiones que el estudiantado pueda decir en torno a lo propuesto, y cómo son verbalizadas. El segundo núcleo temático que llamamos «emergente» repone en este sentido, una experiencia concreta.

4.2. Los hashtags (#): producción y circulación de sentidos en red

¿Con qué palabras o expresiones podrían verbalizar su escucha de esta música?

#disney #verano #comercial #chill

En una edición en particular de SLE, ocurrió que la población participante fue, casi en su totalidad, estudiantes de entre 18 y 21 años. La actividad principal, además de reflexionar a partir de lecturas y otros materiales puestos a disposición, fue escuchar músicas, tanto pensadas y puestas a disposición desde la planificación de cada encuentro, o bien propuesta por los participantes conforme se desarrolló cada edición de SLE. Un rasgo de las respuestas recibidas llamó poderosamente la atención. Esto fue que, ante el pedido de comentar *a boca de jarro* sus primeras impresiones de las escuchas realizadas, las expresiones elegidas para hacerlo hayan sido no tanto desarrollos en texto llano, o expresiones orales al respecto, sino mediante el uso de *hashtags* (en adelante, #).

Los # son agregadores–conectores de contenidos aparentemente heterogéneos, dinámicos, no jerárquicos (o, más bien, heterárquicos) que, en el marco de este espacio, y desde el intersticio entre el lenguaje y el metalenguaje, favorecen el intercambio y la circulación desprejuiciada tanto de impresiones vinculadas a sus dimensiones sensibles, de músicas diversas y de descripciones paramétricas, convocados a partir de lo escuchado en cada encuentro. Este hecho se inscribe, claramente, en lo que Andreas Bernard llama «el *keywording* del mundo» (2019:2), destacando el carácter colectivo, horizontal y creativo del empleo de *hashtags* como «[...] un acto creativo no restringido por estándares prefijados o modos de acceso establecidos jerárquicamente» (2019:3).

Con el uso frecuente de *hashtags* se recuperan aspectos descritos anteriormente. Andreas Bernard afirma que «el símbolo prefijado “#” transforma palabras en palabras clave en red» (Bernard, 2019:3). En este sentido, el comportamiento reticular de la proliferación de # podría interpretarse, tal como afirmábamos en la descripción de la escucha relacional, como las verbalizaciones posibles de los recorridos realizados mediante los diversos actos de escucha del estudiantado, agregando en uno o en un conjunto de #, de manera situada y compleja, discurso especializado y expresiones vernáculas que refieren al acto de escucha de una música, aspecto de una música, en particular. En este sentido, ocurrió también que conceptos teóricos conocidos, aunque no comprendidos cabalmente, al *conectarse* con algún significado contenido en el *hashtag*, terminaron de hacer sentido en el estudiantado. Recuperando el epígrafe de este apartado, que una canción fuese descrita como #disney, #verano, #comercial o #chill, no implicaba únicamente la verbalización de una experiencia musical subjetiva, codificada como *hashtag* y socializada como tal, sino la expresión escrita de una experiencia musical que cifra el mayor o menor reconocimiento tanto de resonancias afectivas personales, como de configuraciones parametrales específicas de la música que se escucha.

5. LUEGO DE CUATRO AÑOS DE SENSIBILIZAR LA ESCUCHA: REFLEXIONES, INTERROGANTES Y DESAFÍOS

Hasta aquí, hemos repuesto, en una síntesis concentrada en los aspectos propuestos a desarrollar en el marco del espacio curricular *Sensibilizar la escucha*, cuatro años de experiencia llevados a cabo. A continuación, compartiremos reflexiones de distinto alcance sobre el período propuesto.

En primer lugar, y desde nuestra perspectiva como quienes propusimos la creación del espacio curricular, la experiencia de dar clases en otras materias al mismo tiempo que SLE, sumado a las inquietudes traídas ya desde antes, gestadas incluso varios años atrás, abonó el terreno para poder elaborar propuestas que busquen ofrecer una alternativa concreta al estudiantado. Esta modalidad de circulación de inquietudes entre espacios curriculares diferentes, más a modo de deriva, ha enriquecido enormemente tanto los núcleos temáticos propios de SLE, como aquellos que configuran los otros espacios curriculares ya mencionados.

En segundo lugar, queremos recuperar que a lo largo del período propuesto, SLE ha generado, como primeras impresiones, dudas y curiosidades en el estudiantado.^[16] Creemos que esto se debió, principalmente, a lo heterodoxo de la propuesta del espacio curricular para los trayectos académicos en los cuales fue incluido. Habitados a emplear la escucha como un insumo, en gran medida, implicado en la realización de otras actividades que la convocan (o que la precisan, inevitablemente), estudiar los actos de escucha en sí mismos, en el nivel de grado, implicó recorrer una deriva para muchos no solamente imprevista, sino desconocida. El cariz heterodoxo también fue comentado por colegas docentes, tanto al interior de las unidades académicas de referencia como también más allá de ellas. No obstante, y a pesar de haber sido objeto tanto de críticas constructivas como de comentarios negativos (en su mayoría, carentes de fundamento, más allá del *no gusto* por la propuesta),^[17] queremos destacar que la circulación y difusión de las ediciones de SLE, principalmente realizada a través de las redes canales de difusión institucionales, ha permitido encontrar colegas, tanto a nivel nacional como internacional, que comparten preocupaciones similares a las que se propuso abordar SLE.

En términos de desafíos, luego de cuatro años de desarrollo de SLE, podemos enumerar algunos. En primer lugar, la evaluación. Hablar de incluir la dimensión sensible, y llevarlo a cabo mediante acciones concretas, hemos visto a partir de la descripción realizada, que es posible. Ahora bien, no está claro aún cómo realizar evaluaciones que puedan dar cuenta de la inclusión efectiva de la dimensión sensible del estudiantado, en el marco de las prácticas institucionales actuales y de todo lo ideológico político que las sustenta. ¿Cómo evaluar la inclusión de la dimensión sensible del estudiantado en las prácticas institucionales, y su eventual articulación con las actividades, contenidos y, en resumen, prácticas institucionales específicas? ¿Qué metodologías emplear? ¿Con qué categorías hacerlo?

Otro desafío que encontramos es que, de igual manera, aunque con diferentes campos de aplicación, la introducción de una perspectiva que implicara un cierto grado de movilidad, una cuota de momentánea inestabilidad y, principalmente, avanzar hacia conclusiones o posiciones que pudieran desafiar, con distinta intensidad, los regímenes aurales (Bioletto–Bueno, 2019) asociados a las prácticas institucionales, o bien los propios prejuicios del estudiantado. En cuanto al supuesto subjetivista y resonante del modo de escucha relacional, al convocarlo en la realización de actividades específicas que tenían por misión indagar en la dimensión sensible de cada participante, hasta donde fuese posible y el estudiantado deseara compartir y socializar con los presentes, ocurrió que algunos de ellos no comprendían qué hacer, o qué responder ante la actividad propuesta. El desconcierto, que, entendemos, se relaciona directamente con un desplazamiento del rol de estudiante y de lo que se espera de él en un entorno áulico, algunas veces pudo modificarse, otras no. Es decir, y como ha sido comentado en varias oportunidades de SLE, no todo participante se anima, o tiene la voluntad, de proponerse hacer este tipo de indagaciones en el ámbito institucional.

Algo similar sucedió con el supuesto heterárquico, que propone intentar no escuchar las músicas siempre a partir de las mismas categorías y marcos teóricos regulatorios. O bien, al menos de aquellas de las que podemos ser conscientes y tener algún tipo de control y decisión respecto de su utilización en nuestros actos de escucha. A modo de hallazgo, podemos mencionar lo sorprendente que fue para nosotros encontrar, en la gran mayoría de los participantes, poca conciencia por las operaciones del propio acto de escucha (esto es, solo por enumerar dos cuestiones principales, conciencia respecto de las categorías puestas en acción, los *recorridos* que esa escucha podría hacer del material sonoro). Esto pudo explicitarse no solamente a partir de nuestra observación y posterior comentario, sino también por los propios intercambios realizados entre los compañeros de cursada.

La introducción de cierta cuota de movilidad también permitió visibilizar los diferentes posicionamientos asumidos respecto de la teoría musical, de lo que ella es, y de sus posibles formas de uso. Si pensamos que escuchar es explorar, auscultar lo sonoro, considerándonos al interior de un marco institucional, escuchar también puede implicar errar, respecto de una actividad o de un marco teórico propuesto (podríamos decir, también, prescripto). Ahora bien, atendiendo a las experiencias realizadas, en gran medida preliminares y exploratorias, tanto de la *teoría viva* como del uso de *hashtags*, hemos presenciado instancias de asimilación transformadora y de producción de sentido por parte del estudiantado, a partir del gesto de operativizar categorías propias del discurso especializado, dinamizándolas con aquellas expresiones que pudieran surgir a partir de su experiencia de cursada.

La movilidad referida anteriormente también alcanza, claro, al rol del docente, e invita a reflexionar al respecto, tal vez saliendo de los confines de la materia. Si desde hace tiempo hay una crisis generalizada de las palabras autorizadas en diferentes órdenes y, con el avance tecnológico al que hemos llegado en la actualidad, podemos decir que casi toda la información está disponible en internet (hasta organizada en cursos, o gestionadas por plataformas de inteligencias artificiales), ¿Cuál es nuestro rol como docentes? En un planteo de estas características, y desde la perspectiva de diseño y desarrollo de SLE, podríamos proponer que se trata, fundamentalmente, de buscar *escuchar*, genuinamente. Esto es, para dar precisiones, estar atentos a las necesidades específicas de cada estudiantado para desarrollar estrategias de acercamiento y modalidades de acceso a los contenidos que se propongan trabajar. No hablamos de una rápida didactización, o de la descomposición de un supuesto problema complejo en varios problemas más simples, hablamos de acercarnos al estudiantado y, en el mismo gesto, acercar también nuestras escuchas. Por ejemplo, en el caso del repertorio a incluir y trabajar en una materia, no se trataría únicamente, desde nuestro rol docente, de adaptarnos a nuevos repertorios, desconocidos por nosotros y no incluidos originalmente en el diseño curricular de la materia. Podría tratarse de buscar cómo vincularnos nosotros desde este rol con ese repertorio, para poder acercar y promover la mejor experiencia pedagógica que esté a nuestro alcance para quienes asistan a los espacios curriculares de los que somos responsables. O, por ejemplo, en cuanto a las planificaciones, no pensar tanto en moldes para desarrollar (que bien son necesarios, considerando la cantidad de trabajos simultáneos

que debe tener hoy día un docente universitario para poder vivir dignamente a pesar de la precarización laboral imperante), sino en buscar el desarrollo de más plasticidad en los abordajes, quizás con mayor riesgo.

6. A MODO DE CIERRE

Esta materia fue un oasis en la cursada
Gracias a esta materia volví a disfrutar de escuchar música

Habida cuenta de todo lo relatado hasta aquí, podemos afirmar que *Sensibilizar la escucha* se configuró y estableció como un espacio institucional necesario para que el estudiantado pudiera reflexionar y tematizar, al interior mismo de las unidades académicas, las cuestiones expuestas en torno a la escucha, con la temporalidad y profundidad que ellos requieren. Las dos expresiones recuperadas como epígrafes de este apartado claramente ponen de relieve el impacto que la inclusión y el desarrollo de este espacio curricular ha tenido en el estudiantado. A su vez, estas expresiones también nos permiten confirmar, al cabo de cuatro años de cursada, que nuestra intención fundante, acompañada y avalada por los equipos de gestión de cada unidad académica donde SLE tuvo lugar, ha sido acertada. En retrospectiva, consideramos que una expresión que podría condensar este proceso es generar conciencia respecto de nuestra propia escucha, y hacerlo dentro de los mismos trayectos de formación académica a nivel de grado.

Sensibilizar la escucha se ha transformado. Con la puesta en acción de la propuesta, se ha metamorfoseado, migrando de denominación de espacio curricular, a gesto, intención fundante materializada a partir de acciones concretas, capaz de desplegarse en el espacio homónimo pero que, como mostró el recorrido recuperado en este artículo, claramente lo excede, contagiando a otros que lo circundan. Los interrogantes propuestos, en su enorme mayoría, permanecen abiertos y, lejos de clausurarse o agotar las discusiones en torno a ellos, cada edición de SLE ha renovado su potencia.

Quizás, el esfuerzo que ha implicado el diseño y desarrollo de este espacio curricular en estos cuatro años constituya un humilde aporte que pueda permitir seguir pensando en diferentes horizontes posibles para la configuración de dinámicas y espacios institucionales dedicados a la formación específica en música. Retomando las palabras de Nancy, desde «el sentido de borde y extremidad» que implica el acto de escuchar genuinamente a los otros que conforman nuestro mismo ámbito institucional, recuperar el gusto por procurar diseños y desarrollos curriculares que promuevan la puesta en acción de procesos de enseñanza cada vez más artísticamente compatibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARDET, Marie (2019 [2012]). *Pensar con-mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- BERNARD, Andreas (2019). *A theory of the hashtag*. Polity books: Cambridge.
- BIELETTO-BUENO, Natalia (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI, en *El oído pensante*, vol.7 (no.2). Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7563>
- BURCET, María Inés (2021). Violencia epistémica en la formación musical. La perspectiva del sujeto que aprende en la Educación Audioperceptiva, *Clang*, nº7. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/clang/article/view/1376>. [Consultado: marzo 2021]
- JUNCOSA, José Enrique y GARCÉS, Luis Fernando. (2020). *¿Qué es la teoría? Enfoques, usos y debates en torno al pensamiento teórico*. Cuenca (Ecuador): Editorial Universitaria Abya-Yala.
- GARCÍA CASTILLA, Jorge David (2019). Conocimientos en resonancia. Hacia una epistemología de la escucha, *El oído pensante*, vol.7 (no.2)

- GARMENDIA, Emma (1989). Educación Audioperceptiva. Bases intuitivas en el proceso de formación musical. Buenos Aires: Ricordi Americana SAEC.
- LAZAROFF, Jorge (2014). *Escritos*. Montevideo: Tacuabé.
- MARROW, Alfred J. (1969). *The practical theorist. The life and work of Kurt Lewin*. New York, Basic Books Inc. p. ix.
- MUSUMECI, Orlando (2005). *Hacia una educación auditiva humanamente compatible: ¿sufriste mucho con mi dictado?*, en Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CEA Editor.
- NAJMANOVICH, Denise. (2019). *Complejidades del saber*. Ciudad de Buenos Aires: Noveduc
- NANCY, Jean-Luc (2015). *A la escucha*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Amorrortu.
- ROSA, Hartmut (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*. Ciudad de Buenos Aires: Editorial Katz
- VILLAFANE 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* (pp. 319–337) Organizado por Universidad Nacional de Villa María, Villa María.
- VILLAFANE AVELINO, César Cristian, (2021). Escuchar desde la sensibilidad. Apuntes de un paradigma sensible para la enseñanza del entrenamiento auditivo en Freychet, Antoine; Reyna, Alejandro; SOLOMOS, Makis (Ed.) *Escuchando lugares: El field recording como práctica artística y activismo ecológico*. (pp. 237–251) Ediciones UNL.
- WESTERKAMP, Hildegard, (2015). La naturaleza disruptiva de la escucha, Conferencia magistral para el *International Symposium on Electronic Art (ISEA)*, en Vancouver, B.C. Canadá. Disponible en <https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/09/17/la-naturaleza-disruptiva-de-la-escucha-por-hildegard-westerkamp> [Consultado: marzo-abril 2021].
- WOLFF, Francis. (2022). *¿Por qué la música?* Madrid: Serie Gong editorial.

NOTAS

[1]Este artículo es una ampliación de la comunicación con título homónimo presentada en el marco de las II Jornadas de Música y Ecología, organizadas en noviembre de 2022 por el Instituto Superior de Música (ISM–FHUC–UNL, Argentina). Tuve el privilegio de compartir la mesa temática titulada «Escucha, educación y ecología. Propuestas y desafíos actuales» junto a Susana Espinosa y Pablo Lang, a quienes agradezco por sus comentarios, observaciones y críticas. El registro audiovisual del desarrollo de la mesa temática puede consultarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=w13xVNmh-Xc>. Asimismo, agradezco a Alejandro Reyna, Natalia Solomonoff y Alejandro Brianza, integrantes del Proyecto CAI+D 2020 «Escucha y fonografía: aproximaciones ecológicas, tecnológicas y artísticas» (ISM–FHUC–UNL), a Federico Buján, Julieta Soberón, Alexis Perepelycia, Camila Aquilano y Jazmín Giolito, integrantes del PID «Significación sonora y auralidad contemporánea: territorios, narrativas e inflexiones de sentido» (FHUMyAR–UNR), a Lía Zilli, Marcela Laura Perrone, María Beatriz Cyrino y Ancelma Rosales, estimadas colegas y compañeras de ruta, por el tiempo que le han dedicado a conversar conmigo sobre esta propuesta. Mi agradecimiento también a todas las personas (estudiantes de las unidades académicas de referencia, como también docentes de estas y de otras instituciones) que se han interesado por *Sensibilizar la escucha*.

[2]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 (Universidad Nacional del Litoral, ciudad de Santa Fe), 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).

[3]En el plan de estudios vigente para todas las carreras de la Escuela de Música, se destacan las materias Educación Audioperceptiva. No obstante, considero también otras asignaturas en las que tanto la escucha, o actividades vinculadas con la audición, tengan algún tipo de protagonismo en el desarrollo de la cursada.

[4]Nancy, Jean Luc. (2015, [2002]). *A la escucha*. Ciudad de Buenos Aires: Amorrortu, p.20.

[5]Esta expresión, al igual que otras que aparecerán a continuación en diversos momentos del artículo, fueron proferidas por participantes estudiantes en el marco de alguna de las ediciones de SLE. A los fines de resguardar su identidad, para su inclusión en el artículo optamos por omitir referencias, ya sea hacia la persona física (uso de iniciales, por ejemplo), o hacia el momento del año y/o la institución en la que esta expresión tuvo lugar. De la misma manera, evitamos también el uso de categorías genéricas (tales como «participante A», por ejemplo), por considerar que no aportan al contenido del texto, ni tampoco a la fluidez de su lectura.

[6]Por motivos similares, no consideramos en las ediciones llevadas a cabo a la fecha, incluir abordajes de la escucha que realizan otras disciplinas, tales como la psicología, la fonoaudiología, o la gestión de equipos y proyectos.

[7]Nos referimos, puntualmente, a la audición estructural (vinculada al reconocimiento de estructuras formales en la música), la escucha ubicua (que atiende los procesos de subjetivación en la sociedad tardocapitalista, tematizados principalmente por Anahid Kassabian), y la escucha profunda (propuesta por William Moylan como una actividad necesaria para la formación de profesionales en el campo de la ingeniería de sonido y de la producción musical).

[8]Nos referimos, por un lado, a las materias Producción musical y Educación Audioperceptiva, pertenecientes ambas a las carreras de grado y pre-grado dictadas en la Escuela de Música (FHUMyAR- UNR), y, por otro, a Lectoescritura musical II y Percepción Musical y Entrenamiento Auditivo II de las carreras dictadas en el Instituto Superior de Música (UNL).

[9]Espacio curricular perteneciente al quinto año de la Licenciatura en Tecnologías Aplicadas al Arte Sonoro, dictada actualmente en la Escuela de Música (FHUMyAR-UNR).

[10]El artículo recupera, particularmente, la distinción propuesta por Rosa en torno a la *Anverwandlung*, o asimilación transformadora, como oposición a la *Aneignung*, o apropiación pasiva del entorno.

[11]La descripción pormenorizada de la *guía de escucha*, junto con el relato que recupera de sus primeras puestas en acción, puede consultarse en Villafañe Avelino, 2021.

[12]Najmanovich, Denise. (2019). *Complejidades del saber*. Ciudad de Buenos Aires: Noveduc, p.18

[13]Estas reflexiones configuraron el trabajo titulado «Teoría viva para la práctica musical. En busca de una teoría musical artísticamente compatible», presentado por quien escribe en el marco de las *V Jornadas de Investigación en Artes*, organizadas por la Universidad de Villa María (4 y 5 de noviembre de 2021).

[14]Esta expresión guarda relación con lo afirmado por Orlando Musumeci en 2002 respecto de lo *humanamente compatible* de la educación.

[15]Nos referimos al encuentro «Reflexiones sobre la escucha», organizado por el Instituto Superior de Música (UNL) el día 28 de junio de 2022 en modalidad virtual sincrónica. Participaron del mismo: Prof. Mg. Lía Zilli, Prof. Mg. Marcela Laura Perrone, y quien escribe.

[16]A modo de comentario, podemos recuperar que, ante la pregunta «¿Qué piensan que vamos a desarrollar en esta materia?», las respuestas tenían más que ver, en muchos casos, con referencia a que el título del espacio curricular les había parecido atractivo, o bien lisa y llanamente, con participar del mismo para «ver de qué se trataba».

[17]Al igual que lo referido por García Castilla en su artículo, la mayor parte de los comentarios negativos recibidos, fueron dirigidos hacia a lo «inútil» de la propuesta, o a cuestionar la importancia y/o la pertinencia de su inclusión en el marco de los trayectos de formación específicos. Lamentablemente, en ningún caso pudimos obtener un argumento, más allá de las calificaciones mencionadas, que permitiera fundar tales posicionamientos respecto de SLE.