

Mesa 68: Música, sociabilidad y gusto: perspectivas y desafíos para una historia cultural en Argentina.

Argentina Suena. Un proyecto artístico de alcance federal.

Leticia Molinari. Universidad Nacional del Sur.

Introducción

El Proyecto *Argentina Suena*. *Compositores y artistas sonoros capturando el sonido de nuestro país*¹ de la Universidad Nacional de Tres de Febrero es coordinado por el compositor Raúl Minsburg y concreta en un formato artístico contemporáneo el interés creativo por el entorno sonoro, fuente de información del diario vivir en diferentes momentos de la historia de un lugar. La propuesta se dirige a “una resignificación poética de nuestra identidad” (CEIArtE, 2015) lo que abarca tanto la identidad nacional en el uso de una estética europea como los aportes identitarios de cada paisaje sonoro convocado; para ello, las composiciones locales se suman formando una gran obra nacional de autoría colectiva.

Característica del proyecto

Argentina Suena en su totalidad es un proyecto original que ofrece diferentes miradas ya que puede ser entendido como “una interfaz, un generador de actividades” que así se ajusta a la definición de obra de arte contemporánea en la era digital según la mirada del crítico francés Pierre Bourriaud (Bourriaud, 2009: 204). Se trata de una propuesta inspiradora y en constante renovación, abierta a la producción de siguientes ediciones y a la convocatoria de nuevos artistas de todo el territorio nacional de forma tal que, y siguiendo al escritor argentino Reinaldo Laddaga (2006) cada composición desde una escala local suma sus contribuciones identitarias a la escala nacional y colectiva; en

¹Todos los detalles citados del proyecto y los audios están disponibles en la página web del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArtE) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

consonancia, el proyecto aclara en sus bases que su eje temático se vincula con las problemáticas que surgen en la relación entre el hombre y el sonido. El proceso creador es el mismo para todos los compositores: la captura y selección sonora en cada lugar, el almacenamiento en banco de sonidos y procesamiento digital, la tarea creativa de composición del discurso sonoro plasmado en obras diversas que formarán parte de un conjunto en circulación gracias a la difusión mediática en las redes que habilita su consumo.

El proyecto *Argentina Suena* puede pensarse como una oferta variada de producciones de arte sonoro si entendemos por tal un concepto que, sin mayores especificaciones y amplio consenso², reúne aquellas obras en las que el sonido es el principal -pero no necesariamente exclusivo- medio expresivo, por caso obras acústicas, electroacústicas, paisaje sonoro, sonorización y que se ramifica hacia sonoambiente, escultura sonora y más; Hugo Druetta, compositor electroacústico santafesino y autor de *Santa Fe - Paisajes Confusos: Ciudad y Campo*, acuerda al expresar: “arte sonoro, designa una gran cantidad de experiencias que tienen como elemento común, la utilización del sonido. La diversidad de dichas manifestaciones artísticas, dependen tanto del origen disciplinar de sus realizadores, como de los recursos materiales y conceptuales que sustentan las producciones.”(Druetta, s.f). En *Argentina Suena*, la variedad de géneros, geografías y compositores extiende los límites de forma, recursos y técnicas disponibles como también las relaciones entre el sujeto y su entorno sonoro en la cotidianidad; en síntesis, remite también al arte colectivo que bien resume aquella máxima del artista John Cage (1912-1992): “El arte no es algo que haga una sola persona, sino un proceso puesto en movimiento por muchos” (Cage, s.f citado en Earthgonomic, 2018).

La grabación y los materiales

La captura sonora es el gesto fundante de cada obra, es el acto selectivo que aleja el sonido de su fuente material e inaugura un nuevo flujo sonoro; los compositores electroacústicos que integran este proyecto, acuerdan en vincular este gesto al hecho de

² Concepto consensuado entre teóricos y artistas como La Monte Yong, J. Carles, R. Murray Schafer, P. Cresson, Rocha Iturbide, entre otros.

que la música es una acción o cadena de acciones intencionada que sustenta la narratividad de la obra y la impulsa. Diferentes motivaciones subyacen a la recolección de materiales: a veces se trata de dar cuenta de la contaminación sonora del ambiente (*Lauquen, Bahía City a 100db*), de evidenciar lo inocultable como propone *Arquitectura invisible (de una ciudad bifronte)*, de los contrastes entre ámbito urbano-rural (*Ave Carnaval y Santa Fe-Paisajes confusos...*) y entre lo imponente y lo mínimo (*A 8 milímetros de ella*), de las sonoridades urbanas propias un día cualquiera (*Tandilofón circadiano*) o de un día y lugar característicos (*Los domingos de Daniel*). Liberados del objeto vibrante que los produjo, los sonidos se desmaterializan y migran con autonomía tejiendo nuevas relaciones porque no son capturas que pretenden reproducir el paisaje sino una selección del entorno relacionada con sonidos característicos de lo cotidiano, marcas sonoras de un entorno de por sí emocionante que apela a recuerdos y vivencias de la ciudad o a la calma de los entornos predominantemente naturales como se evoca en *Tigris submundus* y también en *Santa Fe...* donde los sonidos de fuentes naturales se encuentran en ambos “paisajes confusos”.

Esta instancia del proceso trata de la construcción de otro espacio acústico ya que se ponen en juego nuevas cualidades, puntos de escucha y combinaciones sonoras originales; al respecto Pablo Bas, compositor tandilense autor de *Tandilofón...*, aclara: “Un paisaje sonoro grabado... remite al medio ambiente acústico en el que se realizó el registro tamizado por las posibilidades del equipamiento técnico empleado y desde la singular perspectiva de quien realiza la grabación...” (Bas, s.f). Los materiales grabados provienen de una zona que va desde lo urbano a lo rural comprendiendo la creciente industrialización de la franja denominada rururbana, “un neologismo empleado para referir a un proceso evolutivo que afecta a la periferia de ciertas ciudades” (Cardoso & Fritschy, 2012:32); las capturas son, en su mayoría, localizaciones fijas en espacios al aire libre con excepción de *Un Viejo mar...*, *Sonograma fueguino* e *Intersticios del tiempo – Capilla del Señor* donde se alternan espacios abiertos y cerrados. El área de registros puede ser reducido como en *Ave Carnaval* e *Intersticios...*, muy abarcativo en obras que trabajan integrando el material de lugares distantes - *Un Viejo mar...*- o en *Lauquen* donde el desarrollo sonoro es fiel al recorrido lineal de las capturas en Bariloche, desde el corazón del espacio urbano en el Centro Cívico hasta el punto geográfico rururbano más emblemático, el Llao Llao. En cambio en *Bahía City...* el material proviene de los alrededores de Bahía Blanca, en *A 8 milímetros de ella* y *Arquitectura invisible...* son tomas de diferentes partes de una única ciudad, y ya en

Tandilofón... y Santa Fe-Paisajes confusos: campo se reduce a un único lugar de registro. También la temporalidad de las capturas varía desde lapsos de años como en *Ave Carnaval* (entre 2014 y 2015), *Intersticios del tiempo...* (2013 y 2014 en momentos del día y la noche) y *Un Viejo mar...* (2014 y años anteriores), de meses en *Arquitectura invisible...* hasta los tres momentos de un mismo día en *Tandilofón Circadiano*, según los datos aportados por los compositores y que acompañan la presentación de las obras en la plataforma *Soundcloud* (2015).

Cabe aclarar que el entorno sonoro en cuestión no se refiere exclusivamente a las preferencias subjetivas sino a ese reconocimiento donde las particularidades quedan desplazadas, donde las características y el diseño de los entornos sonoros se imponen por sobre las referencias individuales en el medio; por ello es posible reconocer en la mayoría de las obras fuentes sonoras provenientes de manifestaciones ciudadanas como murgas, actos patrios, protestas o cantos de cancha y la presencia de grupos humanos en las voces del ambiente, la radio y la música. Lejos de un accionar individual, el centro de atención se desplaza hacia afuera, hacia la relación del grupo con el medio, hacia la participación ciudadana y las expresiones de una comunidad, hacia un espacio que el arte en general mira con renovado interés.

En concordancia con lo dicho, algunas obras trabajaron a partir de establecer vínculos con conciudadanos y los grabaron en la realización de tareas o desplazamientos, o aportaron sus propios registros sonoros como en el material de *Intersticios del tiempo...* o bien accedieron a narrar historias dando testimonio como se escucha en *Jujuy 441*; en otras obras se incorporó a personajes de la zona tal el caso de *Bahía City...* y la voz de Pedro Martos o a lugareños como el vendedor de churros de Rosario en *Los domingos de Daniel*. Por el contrario, otras obras omiten fuentes humanas aun situándose en ambiente urbano, por caso *A 8 milímetros...* o *Tandilofón circadiano*.

La grabación merece un detenimiento en tanto constituye parte primera del trabajo creativo. Es una acción que supone decisiones previas de recopilación, acopio y colección de materiales sobre las que se realizarán operaciones y procesos de transformación digitales; así las fuentes resultarán más referenciales o abstractas según el grado de reconocimiento o extrañamiento perceptivo de su origen. En *A 8 milímetros...*, *Intersticios...* y *Bahía...* entre otras obras, predominan las fuentes más abstractas vinculadas a ambientes fantásticos mientras que *Sonograma...*, *Un Viejo mar...*, *Jujuy 441* y *Lauquen* se encuentran entre las que prevalece el carácter realista;

Los domingos... puede percibirse como una instantánea a mitad camino entre real y fantástica.

En síntesis, *Argentina Suena* presenta paisajes sonoros naturales y urbanos, con y sin elementos humanos, con materiales encontrados o capturados en tiempo real y editados, unos entornos con cierto gesto narrativo por las huellas de corporalidad y otros más próximos al retrato que necesitan de la escucha atenta a cada detalle, otros que están organizados para contar una historia y los que buscan provocar sensaciones. La referencialidad de la fuente y el reconocimiento perceptivo se vinculan a la posibilidad de reconstruir una acción, una situación, un objeto o un material, un anclaje experiencial, un llamado a la memoria; no se trata necesariamente de que el sonido evoque la fuente sino de generar una imagen, provocar a la imaginación por su semejanza, según el músico francés Pierre Henry (1927-2017): “Los sonidos, debido a los objetos que nombran, suscitan imágenes; por la impresión que imprimen en el cuerpo que los recibe, encuentran la traza de las emociones olvidadas” (Henry, 2004:68 citado en Alonso, 2013:103).

La composición

Las obras nacen del registro y archivo sonoro de los espacios de pertenencia de los compositores, a partir de allí, las herramientas compositivas darán mayor o menor relevancia a la realidad acústica dentro del discurso sonoro adquiriendo cambiantes niveles de significación. Conforme lo sugerido desde la propuesta de *Argentina Suena* en lo referente a la relación hombre-sonido, es posible vincular el tratamiento estructural del sonido y el silencio en las obras con diferentes modos de pensar la problemática sonora del entorno, según lo expresan los propios compositores junto a sus obras.

Tandilofón circadiano, una “elaboración de una voz caleidoscópica tandilense en uno de sus días” (Bas, 2015), discurre entre choques expresivos y amalgamamientos tímbricos, con sonidos impulsivos presentes en un discurso donde prevalece el campo pulsado y rítmico, sin importantes fluctuaciones de densidad sonora pero un fuerte contraste marcado por cortes abruptos y las aglomeraciones y estallidos con sensación residual. El espacio acústico de esta obra parece un retrato contemplativo de episodios sonoros que se suceden a cargo de figuras sonoras fantásticas –variadas y re expuestas-

sobre un fondo realista natural, un grado de verosimilitud semejante a la obra del investigador y artista bonaerense Bernardo Piñero, *vcntlpz*, donde prevalecen fusiones, enmascaramientos y aglomeraciones sin colisión y donde ciertos sonidos característicos van puntuando el discurso como marcas sonoras. Este criterio de puntuación se destaca en *Los domingos...* donde el sonido de la corneta de Daniel, que es “su particular modo de expresarse” (Santi, 2015), es un motivo que se presenta, desarrolla y re-expone variado y tiene una función estructural: a veces articula un campo pulsado con uno liso, otras anuncia un incremento de la densidad sonora, el aumento del rango dinámico o bien el cambio de predominio de fuentes referenciales por otras más abstractas. Las dos composiciones de *Santa Fe-Paisajes Confusos...* recuperan la importancia del agua en el medio ambiente, “la majestuosa presencia del río Paraná y su compleja red de riachos, arroyos, lagunas e islas”, la gran biodiversidad y cómo “La presencia del agua, condiciona severamente la expansión de la ciudad... se produce de esta manera, un cruce de mundos que dialogan, discuten y se disputan el espacio físico, visual y sonoro.” (Druetta, 2015); sin embargo, en este cruce rural-urbano no hay lugar para la voz humana y el punto de escucha parece distante. *Santa Fe-Paisajes Confusos: campo* en su inicio articula con silencios tres repeticiones de una suave y breve aglomeración invariante de sonidos naturales que reaparecerán luego como un eco y cuyo material será recurrente en toda la obra. Entre los bloques de clusters se ubican secciones de comienzo muy sutil, al límite del silencio donde el compositor parece jugar con la atenta escucha nocturna de los detalles de un paisaje campestre; poco a poco las fuentes más abstractas ganan presencia y crece el volumen de la obra hasta que la evocación onírica se interrumpe por una fuente similar a la alarma de un despertador hacia el final de la obra. *Santa Fe-Paisajes Confusos: ciudad* es un mundo que contrasta desde el inicio con *...campo* por la prevaleciente sensación de movimiento, su sonoridad sostenida y ondeante y una amplia paleta de sonidos abstractos –resonantes, estriados, impulsivos– y algunos referenciales; hay aglomeraciones de densidad variable que alternan con capas texturales, una cambiante localización de fuentes en su mayoría móviles en planos de distancia proximidad-lejanía, hay un único seccionamiento al comienzo y, luego de un breve silencio, continúa un entramado sonoro con motivos que retornan y re-exponen, textual o variados.

Una superficie sonora ininterrumpida caracteriza otras obras. En *Lauquen* hay importantes adelgazamientos de la masa sonora y disminución del volumen pero no hay respiro, coherentemente con la idea de que “La contaminación acústica urbana, está

modificando el paisaje sonoro y la calidad de vida de los habitantes del Parque Nacional Nahuel Huapi” según expresa su autor, el músico Javier Ortiz (Ortiz, 2015). Fuentes referenciales dan una continuidad narrativa a las dos grandes partes: la primera donde los sonidos abstractos dominan la superficie textural y tienen a su cargo algunos seccionamientos y la segunda donde el paisaje sonoro se extingue lentamente. Algo semejante sucede en *Ave Carnaval* con la tensión abstracción-referencialidad de la sección principal que inicia y finaliza abruptamente dando paso a la nocturnidad de un paisaje natural que ocupa la coda. El cluster inicial y el tratamiento por yuxtaposición de materiales es aproxima a la propuesta de *Intersticios...* donde el rango dinámico varía en forma ondulatoria y un cierto juego de espacialidad relaciona eventos cercanos y lejanos, dando un sesgo de intimidad; un comportamiento sonoro similar se da en *Tigris...* que, sin huella aparente de corporalidad, destaca la quietud y la contemplación del paisaje como retrato sonoro.

En el sólido entramado sonoro de las obras mencionadas, las fuentes referenciales tienen, si no predominio, al menos una importante continuidad contrariamente a *A 8 milímetros...* donde un suave ambiente onírico o fantástico gana el espacio acústico al desarrollar un diálogo de eventos episódicos complejos y continuos, potentes y mínimos, eventos que se yuxtaponen, amalgaman y fusionan sin cortes hasta el final.

Durante el proceso creativo de manipulación sonora, el compositor mira el sonido y trabaja con su imagen, puede decirse que el artista cuenta con el tiempo a su favor pues el sonido está congelado, estático, permanente y no evanescente; además en el procedimiento electroacústico los sonidos son editados, podría decirse “esculpidos” cuidadosamente por el artista. Tal vez la diferencia más mencionada por los estudiosos entre los paisajes sonoros electroacústicos y la música electroacústica es la lejanía o proximidad del nivel de referencialidad del sonido, de hecho, en la música experimental o acusmática suele encontrarse mayor transformación tímbrica de la fuente y más aprovechamiento de la ambigüedad sonora propia de las fuentes.

Hacemos alusión a la idea del sonido como un objeto sobre el cual es posible operar tallando su onda para luego colocarlo oportunamente en el lugar indicado, un objeto que es parte de una estructura; es el proceso por el cual el sonido vuelve a materializarse pero transformado, incluso a veces irreconocible y con un alto grado de abstracción. El pensador coreano-alemán Byung-Chul Han (1959) se refiere a la diferencia entre lo que es natural y cultural, una diferencia marcada por la capacidad

humana de abstraer, en nuestro caso, sonidos de las cosas y de las situaciones de origen, el arte como “una luxación de lo natural”, una desnaturalización que lleva a una “intensificación del disfrute” (Han, 2018:53), una cierta mirada estética que se posa en lo cotidiano, que tiene su origen en la imaginación es decir que a partir de la naturaleza y sus elementos el arte toma distancia pues magnifica, intensifica y transforma mediante el accionar imaginativo hasta lo más frecuente.

Si bien las obras se caracterizan y diferencian en sus procesos y formatos compositivos, la disposición estética de los materiales subyace a un discurso sonoro que se aleja de la fidelidad al retrato ambiental para devolver a los oyentes una mirada transformada del contexto, fruto del atravesamiento artístico y de la intención de “inscribir la música en el movimiento de la vida, de la vida física y colectiva y, simultáneamente, extraer de la realidad su propia sinfonía latente” (Chion, 1993: 105). Cada obra es una forma de escuchar el espacio por fuera del tiempo real, un despliegue no funcional de los materiales sonoros al seguir la narrativa sonora que impone reiteraciones, proximidades, compresiones y una coexistencia particular de los eventos. Los diferentes lugares se convirtieron así en campos de acción y percepción auditiva del desarrollo de la vida con los sonidos identitarios de cada locación, de los recorridos posibles y de las prácticas sociales que en ellos tienen lugar. Algunos compositores de este proyecto se refieren a la identidad sonora³, entre ellos Pablo Bas quien sostiene que “Lo sonoro es parte constitutiva e inseparable de la identidad de un espacio, de un lugar, de una ciudad y de una región” (Bas, 2015). Fabián Urban, compositor neuquino autor de *A 8 milímetros de ella*, enlaza el tema de la identidad a los recursos compositivos: “La repetición permanentemente variada como gesto que hilvana texturas para determinar cierto sentido de pertenencia a una geografía” (Urban, 2015) y Fabián Racca asocia su pampa natal a *Un viejo Mar...*: “esta es solo una de tantas ideas con las que se suele asociar, desde los centros más poblados del país, a los lugares del interior. Y estas asociaciones suelen ser comunes también en las sociedades de cada región, casi como una identidad asignada y aceptada como propia.” (Racca, 2015)

Al respecto, el mencionado Laddaga (2006, 2010) y el teórico José Luis Brea (2004) destacaron la importancia que tienen los aspectos relacionales en la ciudad y principalmente en las propuestas artísticas contemporáneas que reconfiguran los lazos humanos, identitarios e históricos como parte misma de la propuesta, porque toda obra

³ Nuevamente recurrimos a los textos de la plataforma *Soundcloud*.

enseña algo de otra cosa que en este caso es el entorno, a través de una selección intencional muestra una suerte de “estética relacional” que envuelve cada obra y el proyecto en su totalidad. Cada artista elige y se sitúa en el centro de uno o varios paisajes sonoros y desde allí pone en juego la escucha desprejuiciada, la sensibilidad hacia el entorno y la actitud estética, el tránsito desde la propia experiencia vital a la extrañeza, una distancia y recorrido de la costumbre a la belleza, parafraseando a Ortega y Gasset, que circulan en paralelo a la desindividualización, el acto de salir de uno para sumar lo comunitario, lo empático, lo compartido, el nosotros.

La percepción

La extrañeza de lo conocido; sobre esto nunca hay ningún experto. No obstante, es ahí donde se encuentran las provocaciones y simulaciones estéticas más poderosas. Dick Higgins.

Es casi inevitable que la atención se desvíe ante un reconocimiento y sus evocaciones, por ello se destaca la fortaleza de las relaciones sonoras que sostienen esos materiales o pasajes y su integración con eventos de mayor grado de abstracción; es el diálogo interno de la obra que atrapa al perceptor en las cuestiones de vínculos y desarrollos sonoros propios de los diversos formatos que utilizan los compositores. Recurrimos al modo en que ellos enuncian las obras para organizar su presentación en la plataforma. La idea de paisaje sonoro está presente en *Lauquen, Trigris...*, *Un Viejo Mar...* y Pablo Bas encuadra su obra *Tandilofón...* como tal pues entiende que ese rótulo se refiere a “el entorno audible de una persona o cosa... constituido por múltiples sonidos nos cuenta diversas historias que conviven en tiempo y lugar... es parte constitutiva e inseparable de la identidad de un espacio, de un lugar, de una ciudad y de una región.” (Bas, 2015). Hugo Druetta advierte que se tratará de “paisajes confusos” de Santa Fe porque ha “tratado de conciliar el juicio crítico sobre lo que deja un proceso de transformación del paisaje natural, con la escucha atenta de los sonidos provenientes de cada entorno.” (Druetta, 2015).

Las relaciones de tensión y complementariedad entre materiales más abstractos o más concretos se perciben en el grado de verosimilitud o ambigüedad resultante del discurso sonoro; entonces nos preguntamos por el oyente y su escucha sostenida entre el reconocimiento y el descubrimiento, un balanceo entre la escucha del sonido y la evocación de la fuente. Por una parte, la percepción recurre a la memoria y a la

imaginación exhortadas por una cierta sonoridad con marcas propias del grupo, resultado de las transformaciones y evocaciones sonoras de la experiencia comunitaria. Fabián Urban compone un paisaje de Neuquén que se aleja a más de 8 milímetros del paisaje real y Diego Makedonsky, compositor platense autor de *Arquitectura invisible...* entiende el “paisaje como disfraz o máscara” y aclara que “no es una obra sobre el paisaje de la ciudad” sino sobre uno posible a partir de la escucha, “es un paisaje posible surgido de un acto de escucha amorosa, que es a su vez un duelo (de viejos paisajes)... y acto de resistencia... muchos actos de escucha. Escucha voluptuosa y erótica diría Barthes... una escucha que “no sirve para nada”... Escuchar que siempre es escucharse.” (Makedonsky, 2015).

Por otra parte, la percepción analítica se dirige a las relaciones internas de la obra presentes en el tratamiento y discurso sonoros, el discurso narrativo de la obra no va por los caminos de la realidad acústica, sorprende con relaciones nuevas fuera de la lógica sonora urbana y da cuenta de su propia lógica en la selección y organización. Así en *Un viejo mar...* el material sonoro recolectado se ordena en un recorrido geográfico de diseño circular, Toay-Santa Rosa-Toay, por sus zonas urbanas y alrededores rurales que vuelve al lugar de origen ahora transformado; la obra ofrece al perceptor un punto de escucha en el camino donde aborda un recorrido pleno de episodios sonoros en un ambiente realista, un tránsito por ambientes cerrados y abiertos, con detenciones y comentarios, no distante sino involucrado en la situación directa de intercambio social, atento a captar el testimonio de los otros; la huella de corporalidad del narrador (como de la presencia humana en el paisaje) es estructural.

En la escucha de este tipo de producción artística, el auditor trata de situarse entre lo que suena y lo que imagina, la estructura sonora y la experiencia vital, porque allí donde el sonido pierde algo de su relación con el espacio puede pensarse en una escucha acusmática, es decir en una forma de la percepción que hay acuerdo en considerarla como una instancia de desacople entre la percepción del sonido y la fuente que lo provocó, sea que implique falta de visión, distanciamiento o desconocimiento⁴. José María D’Angelo (1990), intérprete y compositor de música electroacústica, se refiere a su obra *Intersticios del Tiempo - Capilla del Señor*, como una “pieza acusmática [que] reúne entornos sonoros...abarca espacios internos y externos, voces, silencios, texturas y planos sonoros que se brindan a la Escucha cuando nos dejamos

⁴ Según P. Schaeffer, M. Chion, C. Saitta, entre otros.

llevar por los intersticios del tiempo que fluyen, sin rumbo y entraman momentos manifestando la identidad del lugar.” (D’Angelo, 2015). El rosarino Sergio Andrés Santi, autor de *Los Domingos de Daniel*, coincide y agrega: “La situación acusmática (oír sin ver) tiene doble arista: a veces, nos ayuda a interesarnos por el sonido en sí mismo, y otras veces, por el contrario, resulta que la idea de la causa nos atrapa. Al no ver la fuente, los oyentes, se obsesionan mucho más con el ‘de qué se trata’” (Santi, 2007).

Esta ambivalencia de la audición se pone a prueba en *Sonograma Fueguino* de Joaquín Cofreces quien anticipa: “mi tarea se basa en buscar la máxima potencialidad narrativa... con todos los efectos sonoros posibles: la música, grabaciones de ambiente, ruidos de nuestra cotidianeidad” (Cofreces, 2012). Los sonidos son referenciales en casi su totalidad si bien algunos tienen mayor nivel de independencia de su fuente y recuerdan que esto que se escucha no es una historia fácilmente reanimada por la audición, sino que la función expresiva se entremezcla en sutiles desnaturalizaciones en intersticios de la narración, allí donde además los momentos se dilatan y comprimen y las sonoridades próximas y distantes se igualan. Los eventos se suceden y yuxtaponen en general en dos capas texturales, hay fuentes fijas y móviles y panoramización de sonidos con movimientos estéreo derecha-izquierda, el paisaje es natural en comienzo y final con una sección central dedicada a cuestiones urbanas y el armado sonoro parece en función de contar una historia con un importante grado de verosimilitud y a la vez de unidad en la sucesión sonora del relato, delicado equilibrio entre la dinámica de un “narrador” y estática de la contemplación. Es importante destacar que para el campo científico en general –y la acústica en particular- un sonograma o espectograma es la representación gráfica del espectro sonoro en un eje de coordenadas, una imagen que da cuenta del movimiento, componentes y particularidades de señales sonoras a lo largo del tiempo. *Sonograma fueguino* ofrece a la percepción una colección de “objetos encontrados”, de episodios sonoros ordenados en términos estéticos que recuerda a John Cage cuando decía que en el proceso de aprender a escuchar las personas “tal vez descubrirían que preferían los sonidos de la vida cotidiana” a los sonidos musicales (Cage, 1999:95). En verdad, Cage se refiere al abrirse a un “oído sensible” que contemple como principio básico la integración sin distinción ni jerarquías del sonido musical, el ruido y el silencio; teniendo en cuenta esta consideración, puede decirse que el sonido abre un canal de comunicación entre el exterior del medio y el interior del auditor, entre la fuente y la percepción. En esta situación, es importante el papel que

desempeña la memoria pues se encuentra ligada a la experiencia individual y a la historia situada.

La distancia estética

No es extraño que siendo el presente la realidad más viva de nuestra vida sea el estado que más difícilmente podemos observar...Hace falta mirar el presente como se ve una ciudad a vuelo de avión. Carlos Chavez (1992)

La mediación artística en el vínculo sujeto-cultura produce una suerte de extrañamiento de lo cotidiano donde la audición sorprendida ha perdido las habituales relaciones y lo común se ha recortado, aislado y desplazado. Las problematizaciones entre lo real y lo virtual dan cuenta de una migración espacial desde el lugar de origen –omitido, evocado y a veces completamente trastocado - hacia el recurso de espacialización compositiva y de un tratamiento de las temporalidades donde el discurso de la obra enlaza un conjunto de sonoridades que fueron registradas en diferentes lapsos –a veces de años, a veces de horas- de tal forma que a eventos con cierta historia se unen otros más recientes. Todas las obras dan cuenta de la apropiación y transformación del entorno, cada una con su propio punto de partida; así Makedonsky se sitúa en el borde donde se cruzan tiempos y espacios diferentes para dar voz a lo que no se ve ni se oye, “Acción de habitar en las fracturas de su trazado, ahí donde asoma lo que no fue ni puede ser planificado... Allí se erige el paisaje de este paisaje, para la ciudad, para mí, una arquitectura invisible, inaudita...” (Makedonsky, 2015). De este modo, compone con sonidos una arquitectura bifronte que tensiona los espacios y se expresa en un flujo continuo y fuerte, de densidad constante -con fluctuaciones mínimas y cambios sutiles-; el resultado sonoro es asfixiante y sin silencios, parece ahogar los escasos sonidos referenciales, está formado por gran variedad de fuentes complejas y recurrentes, aglomeraciones sonoras de eventos que se alternan el primer plano y se presentan casi siempre en capas diferenciadas de pedales y figuras sucesivas de comienzo repentino.

También el artista Ricardo de Armas va más allá de lo que hoy es el entorno sonoro bahiense y advierte: “El título es una ineludible convocatoria a los habitantes de *Bahía City*, y un llamado de atención a un futuro próximo donde la escucha sea imposible, metafóricamente *a 100db.*” (de Armas, 2015). El armado pareciera orientado a crear sensaciones de saturación sonora con grandes bloques sonoros de eventos

abstractos e inquieta panoramización que alternan con pasajes de menor densidad, casi oníricos, incluso enmarcados en el silencio; las ondas de intensidad enmascaran y fusionan fuentes que emergen y se sumergen; los choques expresivos y los amalgamamientos son puntos de articulación de un discurso fantástico con toques de realismo.

Por vía de transformaciones y evocaciones sonoras, una distancia estética separa aquel primer paisaje sonoro de la composición acusmática final. La pasividad de no-escuchar lo sabido se transforma en una re-escucha, atenta y transformada, la escucha funcional ahora es estética, importa el sonido y ya no la fuente; se convierte en acusmático, estático, acotado y selectivo lo que antes era audiovisual, dinámico, denso y desordenado. El sonido en el proceso de registro del entorno sonoro pierde su funcionalidad por estar privado de su espacio y ese es el punto de inicio para abrir la distancia que posibilita una percepción estética de tal cotidianidad sonora. En palabras del compositor y educador musical Carmelo Saitta “un sonido es siempre portador de estos dos niveles de significación; que uno sirve para evocar y el otro para estructurar, para dar unidad de sentido a la secuencia sonora...” (Saitta, 2016: 22).

Tal vez se trate de lograr que la escucha se transforme de biológica en estética, que se enriquezca el vínculo con el entorno, gracias a un cambio que no es otra cosa que la mediación artística: ella produce las migraciones y ediciones que despiertan a la percepción y al conocimiento, propicia un estado de alerta y aprendizaje.

A modo de cierre

Arte como espacio, espacio como contorno, contorno como suceso, suceso como arte, arte como vida, vida como obra de arte, no huir de la realidad sino hacia la realidad... No mejorar el mundo, sino conseguir una nueva relación con él. Wolf Vostell

La confianza en las posibilidades expresivas de un lenguaje experimental en cuanto a vínculos de pertenencia e identidad se refiere y la extensa convocatoria de alcance nacional son dos principios a destacar del proyecto *Argentina Suena*. Al respecto, el artista neoyorkino Kenneth Goldsmith coincide en que “no se deben escatimar esfuerzos para asegurar que quienes tengan algo que decir encuentren donde decirlo y un público que los escuche” (Goldsmith, 2015: 129).

La propuesta colectiva genera un lugar donde territorio y comunidad se articulan en proyectos sonoros anclados en espacios urbanos y circundantes, sus raíces se hallan en la dinámica cotidiana y el entorno que proveen materiales sonoros originales. Se trata de una suma de recortes y ambigüedades propios de un gesto poético que tiene su origen en lo biográfico y de los que se sirven la imaginación creativa y los procesamientos de la música experimental.

Un giro hacia lo social de la música y del ambiente se concreta a partir de aumentar la comunicación con el medio, de alimentarla con otras miradas y otras subjetividades a partir de compartir y multiplicar la percepción de la realidad cotidiana, pues las expresiones sonoras de cualquier tipo son un hecho social desde la producción hasta la distribución y recepción, la subjetividad encuentra el camino hacia el sentir comunitario y de la identidad en el campo cultural. En este trabajo nos referimos a la identidad como la relación entre todo lo que comprende el medio y la comunidad, tribu o grupo que lo habita, en el sentido de sentimientos, emociones o subjetividad compartidos. Cuando los nexos entre las obras artísticas y su entorno se manifiestan explícitamente, el conocimiento que circula entre ambos se enriquece y se estrechan los vínculos con la comunidad de receptores; en tal sentido, se trata de comprender la producción artística como una de las tantas realizaciones humanas vinculadas con una comunidad de intereses y necesidades. Luego de una larga tradición en que la música se ubicó a una distancia prudencial de los ruidos y sonidos del entorno, pues mantuvo sus materiales exclusivos al resguardo y depuró los ámbitos de escucha, hoy el concepto de arte sonoro -que la incluye entre tantas diversas producciones- reaviva la espacio-temporalidad en la que estamos inmersos y de ella se nutre.

De tal forma es posible escuchar en las obras que subyace cierta idea de ciudad alternativa con sus problemáticas y sus placeres, supuestos urbanos que ningún otro área de conocimiento aborda y que el arte ofrece. En la escala nacional, *Argentina Suena* puede entenderse como una red de sentires ciudadanos y tal vez no sea arriesgado pensar una nueva manera de sentir argentino a partir del sonido, incluso una forma de federalismo a través del sonido.

El proyecto, abierto a sucesivas ediciones, busca llegar a compositores y públicos distantes y lograr una circulación de amplio alcance, una difusión tan federal como la concepción misma de *Argentina Suena*.

Referencias bibliográficas

- Alonso, E. (2013). “El concepto de “imagen-de-lo-sonoro” en la música acusmática según el compositor François Bayle”. En *Escritura e imagen*, Vol. 9, 101-124. Recuperado de https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2013.v9.43540
- Argentina Suenan. (2015). <https://soundcloud.com/argentinasuenan>
- Bas, P. (s.f). <http://www.pablobas.com.ar>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Bs As Adriana Hidalgo Edit.
- Brea, J.L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Editorial CENDEAC.
- Cage, J. (1999). *Escritos al oído*. Murcia: José López Albaladejo.
- Cardoso, M.M. & B.A. Fritschy (2012). “Revisión de la definición del espacio rural y sus criterios de delimitación”. En *Contribuciones Científicas GÆA*, Vol. 24, 27-39. Recuperado de <http://gaea.org.ar/contribuciones>
- Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. <https://www.ceiarteuntref.edu.ar/>
- Chavez, C. (1992). *Hacia una nueva música. Ensayos sobre música y electricidad*. México: El Colegio Nacional.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Bs As: Paidós.
- Cofreces, J. (2012). Joaquín Cofreces, en conferencia, mostró que existen otras formas de narrar. *El diario del fin del mundo*. Recuperado de <http://www.eldiariodelfindelmundo.com/noticias/2012/12/02/45493-joaquin-cofreces-en-conferencia-mostro-que-existen-otras-formas-de-narrar>
- Druetta, H.V. (s.f). “El arte sonoro. ¿Ser o no ser (música)?”. Recuperado de <http://hugodruetta.blogspot.com>
- Earthgonomic. (2018). John Cage: la bondad es un logro colectivo de la humanidad (y hay que seguir cultivándola). *Ecoosfera*. Recuperado de <https://ecoosfera.com/2018/01/john-cage-filosofia-naturaleza-humana-arte-bondad-musica-compositor/>
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*.

Bs As: Caja Negra Editora.

Han, B-C (2018). *Buen Entretenimiento. Una deconstrucción de la historia occidental de la pasión*. Bs As: Herder.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la Emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Edit.

(2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Edit.

Saitta, C. (2016). *Música y Cine. Textos reunidos*. C.A.B.A: Librería.

Santi, S. (2007). “La diversidad en la continuidad temporal y espacial.” Recuperado de <http://www.mauguashca.de/index.php/en/texts/about-me/47-2007-la-diversidad-en-la-continuidad-temporal-y-espacial-sobre-ayayayay-sergio-santi>