

## **Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo\***

**Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale"**  
**leandro.pisano@gmail.com**

### **Resumen**

Este artículo plantea una perspectiva crítica al paisaje sonoro contemporáneo en base al cuestionamiento de algunas categorías tradicionales que han orientado la interpretación del concepto en los estudios sonoros de los últimos decenios. El artículo se centra en los proyectos *Calitri Temporary Orchestra* y *here. now. where?*. El análisis de estos estudios de caso implica un compromiso crítico con las complejas nociones de "comunidad sónica" e "identidad acústica", y la propuesta de un posible "enfoque post-digital" para el paisaje sonoro.

### **Palabras clave**

Paisaje sonoro, post-digital, comunidad sónica, identidad acústica, estudios sonoros.

### **Acoustic Community and Sonic Identity. A Critical Perspective on the Contemporary Soundscape**

### **Abstract**

This article proposes a critical perspective on the contemporary soundscape based on a questioning of some of the traditional categories, which have orientated the interpretation of the concept within the field of sound studies over the past few decades. The article focuses on the *Calitri Temporary Orchestra* project and the *here. now. where?* project. The analysis of these case studies entails, in turn, a critical engagement with complex notions such as "sonic community" and "acoustic identity", and the proposition of a possible "post-digital approach" to the soundscape.

### **Keywords**

Soundscape, post-digital, sonic community, acoustic identity, sound studies.

---

\* Recibido: 15 de junio de 2015 / Aceptado: 28 de octubre de 2015.

Este artículo propone una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo, basándose en el cuestionamiento de algunas de las categorías tradicionales que han orientado la interpretación del concepto dentro del campo de los estudios de sonido en los últimos decenios. Desde su formulación en la década de los setenta, el concepto de paisaje sonoro ha ganado actualmente una popularidad cada vez mayor, dando lugar a un número notable de teorías y aplicaciones relacionadas (Murray Schaefer, 1977; Truax, 1984; Krause, 2012). Últimamente, sin embargo, las interpretaciones críticas del concepto se han centrado con mayor insistencia en la necesidad de deconstruir la tendencia improductiva vinculada a un enfoque estático del sonido, lo que afecta en gran parte a las teorías tradicionales del paisaje sonoro (Augoyard / Torgue, 2005; Chattopadhyay, 2014).

Ampliando este proceso en marcha de deconstrucción crítica, el presente artículo sostiene que una perspectiva contemporánea sobre el paisaje sonoro debe, inevitablemente, reconocer el sonido como una dimensión omnipresente y metamórfica —un elemento connotativo en el flujo de los medios de comunicación de la época contemporánea. Cuestionando el conjunto tradicional y limitado de las referencias con las cuales se enfoca el sonido dentro de los diversos esfuerzos en los estudios sonoros, este artículo, en definitiva, no entiende el sonido meramente como un medio o un idioma, sino más bien como un método y un dispositivo para cortes epistémicos, a través de los cuales nuevos espacios críticos pueden ser abiertos. Una serie de estudios de caso basados en el arte respaldan la tesis en cuestión. En particular, el artículo se centra en los proyectos *Calitri Temporary Orchestra* (2013, con la participación de la banda de música Banda di Calitri y los artistas Yasuhiro Morinaga) y *here. now. where?* (2014, dirigido por Anna Raimondo y Younes Baba-Ali / Saout Radio). El análisis de estos estudios de caso implica, a su vez, un compromiso crítico con nociones complejas como la "comunidad sónica" e "identidad acústica", y la propuesta de un posible "enfoque post-digital" para el paisaje sonoro.

### ***Calitri Temporary Orchestra:* re-ocupando el paisaje sonoro rural a través del sonido**

El proyecto *Calitri Temporary Orchestra* se centra en el patrimonio de la música folklórica de Calitri, un pequeño pueblo situado en la región rural de Irpinia, sur de Italia. El proyecto es en efecto un laboratorio de residencia, realizado en Calitri entre febrero y julio del 2013, involucrando al artista sonoro japonés Yasuhiro Morinaga junto a 40 jóvenes miembros de la banda de música local de Città di Calitri. El 7 de julio de 2013, la residencia culminó con una performance final, durante la cual *Calitri Temporary Orchestra* fue ensamblada, como resultado de la

unión de Yasuhiro Morinaga y los miembros de la banda *Città di Calitri*, para esta actuación en directo.

La performance fue el resultado del trabajo realizado por la *Calitri Temporary Orchestra* sobre obras tradicionales y canciones de tabernas de Irpinia y algunas variedades locales de composiciones populares, como los sonetos. Tres canciones fueron re-interpretadas o, en otras palabras, re-creadas, procesadas digitalmente y mezcladas en tiempo real, capturadas por el micrófono de la orquesta, con el sonido directo de la propia orquesta, creando así un mash-up entre partes análogo-orquestales y partes digital-orquestales. Toda la interpretación musical fue montada como un diálogo entre la partitura orquestal de las tres canciones reescritas por la banda de música local, y el flujo digital que combinaba tanto las partes procesadas en tiempo real con los registros pre-grabados. Las partes pregrabadas eran en efecto grabaciones de campo, capturadas en diferentes lugares en Irpinia por el artista Yasuhiro Morinaga durante un proyecto anterior de dos años de residencia investigativa.

Durante su residencia, Morinaga había recogido sonidos de diferentes lugares de la región. El artista no sólo exploró los paisajes naturales o salvajes. Más bien, a partir de una comprensión del paisaje rural como "paisaje habitado" (Costa, 2009), Morinaga se había establecido para investigar de cerca las huellas de la ocupación histórica del territorio. Por lo tanto, se había centrado en el espacio vital de cada habitante y en la voz antropológica de los residentes, concentrándose no sólo en la tradición musical de la región, sino también en algunos aspectos lingüísticos, tales como las inflexiones y musicalidad de la voz.

Como resultado de una combinación de diferentes modalidades de investigación sónica, *Calitri Temporary Orchestra* configuró un intento encarnado de la mezcla de diferentes idiomas, historias y formas de la narración a través de la práctica de la performance. De hecho, la *Calitri Temporary Orchestra* realizó un conjunto de acciones culturales dirigidas a aumentar la conciencia de los posibles territorios rurales que tienen que ser (llegar a ser) lugares donde las diversas experiencias universales pueden llegar a una fruición.

La orientación crítica que anima estas formas de actuación ve la tecnología como algo que puede enriquecer la tradición. Sin embargo, enriquecer no es meramente implementar. Aquí la cultura digital no se pone en juego como una remediación estéril de la tradición; más bien, su función es amplificar la tradición a través de las enormes potencialidades intrínsecas de las lenguas propias de la tecnología. En este sentido, lo que emerge es "[un] lugar donde puedan converger tanto las formas tradicionales de conocimiento de un territorio y la posibilidad de aumentar el valor del contexto rural como campo novedoso de realización de acciones culturales" (Pisano, 2010: 194).

Al mismo tiempo, abrir un diálogo entre los diferentes lugares, personas, pensamientos y fragmentos de tiempo y espacio, es permitir el surgimiento de otras historias. Esto también es cierto para la experiencia de la *Calitri Temporary Orchestra*: los sonidos producidos por el encuentro entre Morinaga y los músicos locales proyectan una novedad, un inesperado mapa del lugar en el territorio donde el proyecto se había estado desarrollando. A su vez, esto permitió lograr una temporalidad, a través de un poderoso proceso de traducción que finalmente permitió una reocupación del paisaje a través de una compleja narración sonora. Tomando prestada la terminología de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, lo que estaba en juego en esta práctica de re-apropiación del territorio fue la creación de una historia "menor", forjada a través de la mezcla de diferentes narraciones y el desplazamiento de configuraciones y asunciones heredadas (Chambers & Cavallo, 2014).

Desde esta perspectiva, mirando hacia la experiencia de la *Calitri Temporary Orchestra*, es posible apreciar cómo la tradición es inseparable de su dinamismo innato: ya que no hay posibilidad de sobrevivir sin estar constantemente adaptándose a los procesos y contextos más amplios, la tradición es siempre un lugar de traducción (Chambers, 2008). La traducción es el lugar de la lengua, un tránsito lingüístico en sí mismo, en el más amplio sentido del desarrollo histórico y cultural: desde los campos y tabernas, donde las canciones populares solían ser actua-das, hasta las calles, donde la banda de música local suele tocar; desde el paisaje hasta el paisaje sonoro; de la tradición hasta los medios de comunicación digital. Re-llamando y re-tornando al pensamiento del pasado a la vez que práctica estética que da paso, así, a un acto de traducción cultural: un proceso que dis-lugares los mismos lugares de traducciones, perturbando al mismo tiempo cualquier posibilidad predeterminado de "dar sentido" el proceso de ningún modo permanente.

El acto de traducción de la *Calitri Temporary Orchestra* nace de —y a su vez engendra— las diferentes e inesperadas formas de relación entre la comunidad local, su territorio y la cultura —por medio de una re-ocupación del paisaje sonoro. Durante todo el proceso, el paisaje sonoro participó como actor fragmentado, aunque activo y dinámico, re-ensamblado a través de una re-elaboración de la memoria. Este recordar, este proceso de remontar, se llevó a cabo a través del acto de reescribir las canciones del pasado. Al mismo tiempo, se añadió una capa física y espacial de mayor extensión durante la performance, a través de las grabaciones de campo realizadas por Yasuhiro Morinaga.

Esta práctica estética permitió experimentar otros espacios dentro del espacio. En este caso, estos "otros" espacios se cruzaron y se hicieron perceptibles por la banda de música que marchaba por las calles de Calitri junto a la reproducción de los sonidos de la tradición, reformados a través de nuevos lenguajes y abordados

desde una perspectiva diferente. "Heterotopía" es una buena palabra para describir este proceso. Según Michel Foucault (1984), las "heterotopías" son contra-espacios que existen y actúan al lado y fuera de la sintaxis heredada del sentido, revocando así los paradigmas impuestos del lenguaje y el discurso, ofreciendo un escape de las opresiones. Las heterotopías proponen diferentes maneras de dar forma a la historia y la cultura, desplegando tiempo y espacio. A través de la experiencia de la *Calitri Temporary Orchestra*, la comunidad rural de Calitri renegoció su posicionalidad a través de una re-ocupación del paisaje sonoro, del despliegue del sonido como una fuerza narrativa capaz de cuestionar y fracturar la supuesta "unidad" del presente (Didi-Huberman, 2000).

De hecho, el proceso aquí descrito es un ejemplo de descanso heterotópico. Esto supera totalmente el paradigma moderno, que considera el territorio rural como un mero simulacro del pasado y como un lugar marginado, reiterando la dialéctica entre centro y periferia. Por el contrario, como sitio en donde las diferentes lenguas y tradiciones se conectan entre sí, el territorio rural se extiende más allá de los límites de su extensión geográfica, superando los contornos del mapa. El mapa en sí deja de ser una realidad: es sólo una representación parcial. Como escriben Chambers y Cavallo, "[en] este punto [...] el dispositivo epistemológico —mapa, disciplina y conocimiento institucional— promueve una ruptura ontológica" (Chambers & Cavallo, 2012). Por lo tanto, el territorio rural es aquí más parecido a un cuerpo líquido capaz de transmitir diferentes fuerzas. De hecho, si uno reconoce que existen diferentes tipos de espacio (La Cecla, 1993: el espacio funcional, el espacio familiar, el espacio flotante) (Lefebvre, 1991), hay que reconocer entonces que cada uno de ellos no se produce ni se caracteriza única y absolutamente por el lenguaje, sino que son más bien estructurados, cruzados y significados por diferentes tensiones y elementos —cuerpos, pulsiones, afectos.

### **Cómo trabajar juntos con el sonido: el escuchar como práctica cooperativa**

Una especial y detallada consideración se debe dar aquí a uno de los componentes esenciales de la performance de la *Calitri Temporary Orchestra*, a saber, la recolección de sonido desarrollada por Yasuhiro Morinaga durante su proyecto de residencia. El trabajo de investigación de Morinaga en Irpinia, se orientó programáticamente a una inmersión profunda en las voces de las comunidades locales, experimentadas en diferentes contextos de la región: desde los pueblos rurales que fueron reconstruidos después del devastador terremoto que afectó a la región en 1980, hasta las granjas diseminadas, lugares abandonados, etc. El artista hizo experiencia de todos estos lugares bajo circunstancias inesperadas, cada una de ellas posibilitada por reuniones sociales entre él y la comunidad local. Con el fin de operar de manera efectiva en un contexto así, el artista tuvo que estar

preparado para adaptarse al territorio, rediseñando sus métodos y cuestionando los lenguajes, materiales y enfoques de su práctica. Morinaga decidió, por consiguiente, ahondar en el territorio y conocer las formas locales de vivir, concebir, narrar e interpretar el mundo, con el objetivo de desarrollar al mismo tiempo una experiencia mutuamente atractiva. Su encuentro con el contexto local no fue, en este sentido, puramente instrumental, sino orgánico: se desarrolló durante dos años —tiempo en el que Morinaga estuvo en Irpinia investigando, comunicando y profundizando en el territorio local. Durante este largo y complejo proceso, el artista descubrió un sentido de apertura a los demás, principal característica de la comunidad local, provocada por una tensión mutua y marcada por la imprevisibilidad.

Los protocolos que regulan la metodología de la "interacción colaborativa" entre un artista y la comunidad local, son removidos en la medida en que él o ella están trabajando con la necesidad de someterse a un serio cuestionamiento crítico. De hecho, éstos se basan a menudo en una serie de supuestos metodológicos, los cuales deben ser cuestionados a fin de evitar que el resultado de una práctica estética sea una conversión acrítica sobre los materiales y las experiencias del diario vivir local —lo que Hal Foster ha definido como "indicador cultural". El riesgo aquí no sólo radica en el supuesto de una "autoridad centralizada" de la mirada antropológica. De hecho, esta práctica puede también correr el riesgo de apoyar cierta tendencia etnográfica para atribuir una autoridad indiscutible a la voz del artista. En otras palabras, por un lado, la colaboración entre un artista y una comunidad local es una herramienta de gran alcance para re-ocupar los espacios culturales sobrantes y dar voz a contra-historias y otras formas de memoria. Por otro lado, sin embargo, la práctica de la colaboración corre el riesgo de endosar de autoritarismo la mirada del artista, como Foster también lo advierte: "El papel cuasi antropológico creado por el artista puede promover tanto una presunción como un cuestionamiento a la autoridad etnográfica, tanto una evasión como una extensión de la crítica institucional" (Foster, 1996: 197).

El trabajo de Morinaga incluye un fuerte componente de auto-reflexividad metodológica que se opone activamente al riesgo de objetivar "lo otro" con el fin de buscar la autenticidad asumida de una historia local, o una supuesta verdadera identidad local. Aquí el sonido se libera de la carga objetiva vinculada a la práctica material de la grabación, con el fin de convertirse, a través de grabaciones de campo, en un elemento de diálogo crítico con los lugares así como con la comunidad, a través de una interacción larga y profunda con las voces locales y el intercambio activo con la banda de música de Calitri. De esta manera, el trabajo de Morinaga supera los paradigmas metodológicos del mapeo etnográfico, los cuales son informados por una oposición cartesiana abstracta entre el observador y lo observado; un aspecto que, como sostiene Pierre Bourdieu, "puede [...] confirmar

en lugar de impugnar la autoridad del asignador sobre el sitio, reduciendo así el intercambio deseado del trabajo de campo dialógico" (Foster, 1996: 190).

Por el contrario, la profunda inmersión de Morinaga dentro de los lugares y las voces de Irpinia resulta de un diálogo constante e íntimo donde la atención a los espacios residuales, a los elementos intersticiales y los sonidos olvidados en el paisaje, no son movidos por el deseo de "colonizar" la diferencia. Por desgracia, el apetito por la transparencia caracteriza muchos de los trabajos centrados en las comunidades marginales, ahí donde el artista-observador es "tanto el sujeto como el coproductor de su propia auto-apropiación en el nombre de su autoafirmación". Por el contrario, el trabajo de Morinaga se sitúa fuera de la retórica que ve a los artistas como "portadores" de la expresividad en tanto es capaz de operar sin la mediación de la comunidad. En su trabajo, no se apropia de la comunidad ni política ni simbólicamente; muy por el contrario, emplea la fuerza concreta del sonido para liberar el paisaje sonoro de la comunidad, junto con la propia comunidad. De esta manera, el paisaje sonoro se convierte en un espacio activo superior a la representación, la mera referencia y la verdad objetiva. Se reconfigura como un fluido, invisible, ambiente oculto en el que es posible situar nuevas historias y nuevas narraciones que se propagan a través del sonido y las prácticas de escucha que ya existen y circulan en el paisaje.

El intercambio constante entre Morinaga y la banda de música, entre el artista y la comunidad local, es instruido por una serie de prácticas con el objetivo de involucrar a la gente en el proceso de expresión en sí, movilizando sentimientos sonoros que surgen de una práctica de escucha profunda. Esta práctica es a su vez inspirada por una reconfiguración auditiva de algunos elementos ya existentes en el paisaje sonoro local (Oliveros, 2005). El acto de compartir estos sonidos, tanto en la fase de investigación como en la performance en las calles (el espacio de la comunidad), amplía la concepción heredada de un determinado territorio. Permite a las personas crear nuevas narrativas, basadas en los elementos tradicionales, que expresan sentimientos hacia su lugar, identidad y pertenencia, con el apoyo de un espacio sonoro que se genera como un territorio de relación y colaboración.

Este "entre" espacio (también definido como tal por Ximena Alarcón) es un territorio performativo, en donde efectivamente actúan mecanismos complejos, como la traducción y el diálogo. Aquí los diferentes elementos sónicos, narrativos, afectivos y mediáticos interactúan entre sí en varios niveles superpuestos: la escucha interior y exterior, las percepciones sonoras del cuerpo, recuerdos y voces, cada una constituyendo formas posibles de reconfigurar la escucha como una práctica colaborativa.

## **Re-conceptualizando la comunidad acústica: hacia una perspectiva nómada y líquida del paisaje sonoro contemporáneo.**

A partir del estudio del caso de la *Calitri Temporary Orchestra* han surgido algunas consideraciones teóricas que desafían el enfoque tradicional del paisaje sonoro que se ha popularizado en los estudios sonoros. Este párrafo abarcará este asunto, haciendo especial énfasis en la conexión entre el paisaje sonoro y el concepto de “comunidad acústica”. Los complejos procesos dialecticos de identificación, des-identificación y error de identificación mencionados en el párrafo anterior, se entienden mejor si nos enfrentamos a una pregunta más amplia y pertinente: ¿Qué es una “comunidad”? En otras palabras, la construcción de comunidad “en el discurso” es aquí un punto crucial. ¿Cuándo y cómo es posible lograr identificar un grupo de personas como una “comunidad”? ¿Cómo establecemos los parámetros de colaboración en la relación entre un artista y una “comunidad”? Si la identidad de una comunidad se produce y analiza a través de una serie de prácticas estéticas, ¿no es también la identidad del artista cuestionada en este proceso? ¿Cuáles son las consecuencias e implicancias de este encuentro entre el artista y la “comunidad” a nivel político, social y cultural, en el espacio intermedio donde el trabajo artístico es creado?

Podemos comenzar a responder estos cuestionamientos enfocándonos primeramente en el concepto de “comunidad” en sí, dentro del marco de referencia de una distinción entre las comunidades pre-existentes (las llamadas comunidades “políticamente coherentes”, tomando la terminología de Grant Kester) y las que están definidas y re-configuradas en el espacio de interacción, donde el artista y la comunidad se encuentran frente a frente. Las reflexiones de Jean-Luc Nancy sobre la re-conceptualización del término “comunidad” resultan útiles, en este caso, como punto de partida para esta digresión teórica. El filósofo argumenta que “no hay comunión, no hay bienestar común, sino un bienestar en común”. Desde esta perspectiva, resulta evidente que la comunidad no es un grupo de personas, ni una “promesa de inmanencia” (Nancy, 1991: 4), ni una comunión de individuos dentro de una mayoría. De la misma manera, en la interpretación de “comunidad” de Roberto Esposito recae la dimensión de lo colectivo. En palabras del filósofo, “[Comunidad] es un grupo de personas unidas no por un sentido de ‘propiedad’, sino por un sentido de ‘deber’ o ‘deuda’, esto es, por un *munus*” (intercambios compensatorios) (Esposito, 1998: 15). Esto también afecta la identidad de aquellos que están juntos por el vínculo de la comunidad, desde que la “otredad” que establece el vínculo de comunidad proyecta simultáneamente a la comunidad fuera de sí misma. En ese sentido, la identidad se convierte en un corte, una forma de hibridación, una contaminación, una infección.



Si consideramos el campo de los estudios del sonido, la reflexión en torno a la noción de “comunidad” comienza más o menos en el mismo tiempo en que R. Murray Schafer desarrollaba su teoría sobre el paisaje sonoro. Según Schafer, “comunidad puede ser definida de muchas maneras: como una entidad política, geográfica, religiosa o social. Voy a proponer, sin embargo, que la comunidad ideal también puede ser definida ventajosamente por medio de las líneas acústicas.” (Murray Schafer, 1977: 220). Como evidencia esta cita, la definición de Schafer de una comunidad acústica está intrínsecamente ligada a una re-definición de la comunidad real. Para decirlo de forma diferente, la existencia de una comunidad determinada es el prerequisite para individualizar una comunidad acústica. Por tanto, la comunidad acústica es solamente una de las muchas manifestaciones posibles de una comunidad. Para apoyar este argumento, Schafer menciona casos tales como el Hunnish, la comunidad “ideal” para Platón, la villa pesquera francesa, y otros modelos que están claramente sostenidos por una visión nostálgica-simbólica de lo que es una comunidad –que es nuevamente la evocación de un mito occidental–, por las comunidades “ideales” de Nancy, antiguas y perdidas.

Barry Truax propone un enfoque diferente a la cuestión. El compositor plantea que una comunidad acústica es “cualquier paisaje sonoro en el cual la información acústica juega un rol penetrante en la vida de los habitantes, [...] cualquier sistema en el cual cualquier información acústica es intercambiable.” (Truax, 1984: 58) Esta noción de comunidad acústica no necesita de la existencia de alguna comunidad a-priori (de antemano) a fin de individualizar una comunidad acústica. Desde esta perspectiva, la comunidad acústica no es simplemente uno de los varios aspectos de una comunidad, sino más bien una declinación, una tipología de la comunidad, que está definida por sus arreglos en un mayor o menor espacio arbitrario delimitado. En palabras de Truax: “el límite de la comunidad (acústica) es arbitrario y puede ser tan pequeño como una habitación de personas, una casa o un edificio, o tan grande como una comunidad urbana, un área de difusión, o cualquier otro sistema de comunicación electro-acústico.” (Truax, 1984: 70) Incluso la perspectiva de Truax está de algún modo apoyándose en un supuesto esencialista: para que una comunidad exista, el criterio esencialista de comprensión y definición debe ser llenado; cualquier aspecto relacional es excluido del proceso.

Todas las definiciones anteriores de comunidad fallan en reconocer las co-implicancias de una dimensión sónica, la cual es una manera de co-existencia llevada a cabo a través de la experiencia afectiva y vibracional del sonido. Si postulamos la existencia de una cantidad infinita de mundos sónicos posibles, al mismo tiempo debemos reconocer que la experiencia del sonido sobrepasa una separación puramente epistémica entre sujeto y objeto, abriéndose a sí misma por sobre una dimensión ontológica-afectiva.

Esto es lo que Steve Goodman declara cuando escribe que: “A cierta densidad rítmica, un límite se cruza en el proceso de individualización, produciendo un cuerpo en exceso de sus partículas constituyentes, un vórtice fuera de fase con sí mismo, tensionado con su potencial, potencial que siempre excede su actualización actual” (Goodman, 2009: 91). En esta ontológica, no antropocéntrica, diferencial-ecológica perspectiva, las fuerzas críticas implicadas en el proceso de individualización no son sólo vibraciones corporales, sino también superficies resonantes, que constituyen una topología viral en la que cada elemento arquitectónico representa un potencial portador de una infección conceptual, perceptiva y afectiva. La inmersión en la vibración es un preludio a un fluido intercambio entre las dimensiones subjetivas y objetivas, en el cual los procesos de percepción se configuran a sí mismos como elementos que eran potencialmente perceptivos o percibidos, estableciendo un nexo vibracional donde cada relación está construida en mutua aprehensión e inmanencia. Comenzando desde este nexo vibratorio, la experiencia relacional del sonido es generada por la co-existencia y la co-implicancia de sujeto y objeto en los procesos acústicos que toman lugar en el espacio físico y perceptivo.

Cuando es puesto fuera de la lógica que separa sujetos y objetos (que es la matriz de las metafísicas post-socráticas del sujeto), el acontecimiento sónico se convierte en un evento inmerso dentro de una gran ecología de efectos vibratorios, fuera de la cual subjetividad y objetividad emergen, estableciendo el nexo relacional de una comunidad. Como declaran Jean-Francois Augoyard y Henry Torgue:

El efecto sónico, a veces medible y generalmente conectado a las características físicas de un contexto específico, no es reducible objetiva ni subjetivamente. El concepto de efecto sónico parece describir esta interacción entre el sonido ambiental físico, el sonido medio de una comunidad sociocultural, y el “paisaje sonoro interno” de cada individuo (Augoyard & Torgue, 2005: 10).

El concepto de “efecto de sonido” designa la experiencia del sonido en su bienestar relacional, en su afectividad, más allá del límite de percepción, lo efectivamente escuchado. Augoyard y Torgue traen a discusión el macro-concepto del paisaje sonoro avanzado por Schafer, quien lo llamó una “obra maestra de la naturaleza”, interpretándolo no como un ambiente sónico, sino como algo que es perceptible en términos de una unidad estética dentro de un contexto sónico. La objeción de Augoyard y Torgue a esta perspectiva, se concentra específicamente en el hecho de que Schafer pensaba en una audición clara y en paisajes sonoros de alta fidelidad; mientras que, de hecho, los acontecimientos sónicos son híbridos, borrosos y fluidos en la mayoría de los paisajes sonoros contemporáneos.

Más aún, el concepto de *soundmark* definido por Raymond Murray Schafer se apoya también en una interpretación estática y basada en la identidad de los lugares sonoros, encajados dentro de los límites de una categorización estereotipada. Sin embargo, lo continuo del sonido en la fluida dimensión, y dentro de un ubicuo ambiente mediático de la época contemporánea, sólo puede ser pensado en términos de una dinámica de flujos:

También en el paisaje sonoro hay sonidos que se imponen por sobre el horizonte acústico. A esto lo llamamos *soundmarks*, definidos como sonidos prominentes que poseen la propiedad de unicidad, poder simbólico, y otras cualidades que las hacen especialmente llamativas o considerables. (Schafer, 1977).

Como este acotado paréntesis ha tratado de hacer evidente, acercarnos al paisaje sonoro de una manera crítica significa romper las categorías estáticas que han mediado frecuentemente su interpretación en el cuadro de los estudios sonoros. Esto también significa exponerlo a una dimensión problemática, ahí donde diversos elementos son relevantes: no sólo las dimensiones relacionales y afectivas del sonido, sino también los *clichés* heredados de una práctica de interpretación del paisaje sonoro en términos netamente musicales, sin mencionar la dinámica de la “otredad” relacionada con la pregunta de la contaminación/pureza de los paisajes sonoros. Es de hecho muy difícil abogar por una noción unívoca de la comunidad sónica o acústica, dado que estos conceptos contienen una cantidad de nodos críticos que exceden los criterios esencialistas pre-fabricados —sin importar lo que Schafer o Truax hayan postulado. El concepto de comunidad sónica y acústica sigue siendo altamente problemático, especialmente al referirse al contexto de la interacción entre el artista y una “comunidad”. Esto nos invita a embarcarnos en una re-conceptualización del término, dado que éste sería ahora imposible —y conclusamente improductivo— para pensar la comunidad como una unidad total. Como argumenta el curador de arte Miwon Kwon, “el desafío es, entonces, descifrar una manera más allá y a través de la imposibilidad de la comunidad.” (Kwon, 2002: 154).

### **De-construyendo la identidad sónica: un acercamiento pos-digital a la práctica auditiva**

Considerado desde esta perspectiva, el concepto de identidad sónica llega a nuevas posibilidades y resultados analíticos. La extensa movilidad que caracteriza la condición activa de la audición dentro de los espacios, lugares y territorios que exceden los límites globales, locales y discretos de los ambientes digitales, hace imposible en la actualidad ubicar el conocimiento sónico en una específica y físicamente determinada posición discreta. En la desarraigada condición del paisaje sonoro contemporáneo, podríamos discutir que no es posible inferir ningún tipo

de identidad “locativa” desde el sonido, debido a su constante naturaleza transitoria. Como resultado, cuando la movilidad incrementa, como pasa hoy en día, todo “sentido de ‘arraigamiento’” se disuelve en un perpetuo nomadismo por la itinerante interacción sónica con semi-desconocidos y/o lugares desconocidos y pseudo-lugares percibidos por la mente” (Chattopadhyay, 2013). Estamos, por ende, moviéndonos hacia un universo “desterritorializado”, universo fluido, flexible, construido sobre nuestra audición, y generado por los contenidos sónicos desarraigados de sus fuentes, donde el viaje de las grabaciones sonoras existe en una interacción constante y una influencia mutua con sus contextos.

La condición auditiva ha cambiado drásticamente en el tiempo contemporáneo, por lo tanto, ha afectado la percepción, la estética, la geografía y las políticas del sonido. Enfocarnos en estos cambios nos permite no sólo re-pensar y re-configurar el tradicional conjunto de referencias utilizado para interpretar el paisaje sonoro, sino también cuestionar asuntos complejos como la “comunidad acústica” y la “identidad sónica”. Un análisis crítico de estas transformaciones conlleva un enfoque sobre el nomadismo provocado por la continua intersección de lugares físicos e imaginarios, invocados por la intensa movilidad de un mundo contemporáneo, mundo post-digital.

El enfoque “post-digital” pertenece a la muy amplia genealogía de la deconstrucción, la cual ha irrumpido en diversos campos de estudio en un intento por llegar a acuerdo sobre la condición de habitar el contemporáneo mundo global y relacionarse con sus estructuras de poder. Como postula el teórico Florian Cramer,

ninguna de estas palabras –post-punk, post-comunismo, post-colonialismo, post-apocalíptico– tendrían sentido si alguien las leyera en tanto nociones hegelianas. En lugar, describen cambios culturales y mutaciones en marcha: post-colonialismo no significa el “fin del colonialismo”, al modo del “fin de la historia” de Hegel y Fukuyama, sino, muy por el contrario, que su transformación dentro de estructuras de poder poco claras que todavía están allí, ha dejado su marca en los idiomas y las culturas, y de manera más importante, en cadenas de producción gubernamentales, geopolíticas y globales. En este sentido, la condición post-digital es la condición post-apocalíptica después de la computarización y la conexión de las redes digitales globales de comunicación, infraestructuras técnicas, mercados y geopolíticas (Cramer, 2014).

Si es cierto que los cambios desatados por la digitalización global han desfigurado el panorama social, cultural y económico en el que los artistas trabajan, también es verdad que algunos artistas no se han rendido en el esfuerzo de forzar el campo de las nuevas tecnologías al trabajar en él desde adentro. Un claro ejemplo, en ese sentido, son aquellos artistas que han decidido adoptar un enfoque low-tech (de baja tecnología), pasarse a lo análogo o nuevamente adoptar otras

formas de arte al experimentar en el límite de la tecnología, en el campo post-digital.

Entre el final de los años 90 y el comienzo del nuevo siglo, muchos trabajos sonoros adoptaron este enfoque. Este es por ejemplo lo que los críticos como Mark Fisher y Simon Reynolds han sugerido al referenciar el trabajo de artistas y marcas (como Ghost Box) que han adoptado tecnologías obsoletas, herramientas y lenguajes creados en el comienzo de la era digital a fin de que evocar una tecnología no invasiva, libre de aspectos compulsivos y obsesivos. Para estos artistas y marcas, los críticos han avanzado la noción de “hantología sónica”, tomando el concepto de hantología de la filosofía de Jacques Derrida.

Otro ejemplo de oposición “post-digital” a la reproducción digital hi-tech (de alta tecnología) puede ser encontrado en el trabajo de Kim Cascone, trabajo que refiere a formas más antiguas de resistencia a algunas formalistas y para-matemáticas narraciones desarrolladas en el campo de la producción y composición musical. Un buen ejemplo en ese sentido puede ser la reacción, contra el serialismo compositivo en música del último siglo, de John Cage, LaMonte Young, Terry Riley —refinada entonces por colectivos como el *AMM*, *Musica Elettronica Viva* y la *Cornelius Cardew Scratch Orchestra*. Después de todo, como Florian Cramer escribió, “el serialismo de Stockhausen, Boulez y sus contemporáneos, fue digital en el sentido más literal de la palabra: quebró todos los parámetros de la composición musical en valores computables a fin de procesarlos por medio de transformaciones numéricas.” (Cramer, 2014).

Lo importante es destacar que estas formas de resistencia en contra del digitalismo no expresan una actitud nostálgica o acrítica hacia la tecnología, incluso cuando éstas parecen inclinarse hacia posiciones muy radicales. En vez de eso, su *razón de ser* se sostiene en la oposición a modelos de consumo de masas apoyados por medios digitales. Algunos artistas, como Terre Thaemlitz, distinguen la cultura online de la cultura digital, considerando la primera peligrosamente contaminada por los *clichés* y degeneraciones de los sistemas de distribución de contenidos digitales (música y películas) en la Web.

Aún más importante que lo anterior, el enfoque post-digital ofrece al artista sonoro una oportunidad para liberarse de toda raíz física o conceptual hacia categorías espaciales y críticas que describen el discurso sobre el sonido en los años setenta, discurso que hemos heredado a través de los fundadores de los estudios del sonido. En el medio post-digital, el nomadismo y la fluidez de la condición auditiva se convierten en elementos de análisis en la práctica de los artistas que experimentan con el proceso de la intersección perceptiva y afectiva y con las dinámicas psico-geográficas del movimiento en el espacio acústico.

Este acercamiento anuncia, por ejemplo, *here.now.where?*, un proyecto sónico itinerante curado por Anna Raimondo y Younes Baba-Ali, fundadores de Saou Radio. El proyecto fue presentado en la Bienal de Marrakech, en 2014. *here.now.where?* es una intrusión sonora en el espacio urbano de Marrakech: los curadores instalaron trabajos sonoros en los taxis de la localidad, que reproducían repertorios sonoros creados con la contribución de diversos artistas de distintas partes del mundo. Los pasajeros podían acceder a un menú sonoro mientras viajaban, eligiendo la pista que quisieran mientras eran conducidos por la ciudad. El concepto de “derecho a la ciudad”, primeramente elaborado por Henri Lefebvre, inspira este trabajo, que trata con el problema de la deslocalización contemporánea a través de la experiencia auditiva del espacio urbano. Al enfocarse en nuevos campos sonoros que emergen en la intersección de diversos lugares, presentes al mismo tiempo en sonido, pero distantes en espacio, *here.now.where?* crea una serie de preguntas sobre la transposición y la traducción de espacios imaginarios y reales. En este sentido, el proyecto desafía la noción tradicional de paisaje sonoro como ambiente sónico específico, tal como lo definen los teóricos schafferianos.

Es la opinión de dos curadores que un paisaje sonoro puede recrear ambientes mentales e imaginarios desde una perspectiva acústica, en vez de simplemente recrear lugares reales o físicos. Este trabajo marca un tiempo de audición compuesto para cada taxi, que al mismo tiempo evoca lugares existentes y genera paisajes que no existen en ningún mapa geográfico. Estos resultados pueden ser movilizados en diversos formatos y aproximaciones: fonografía, grabación de campo, colecciones de canto, composiciones de sonido, poesías sonoras, arte radial, narraciones alternativas, experimentos para la voz, entre otros. Una vez a bordo, los pasajeros se mueven físicamente a través de las calles de Marrakech —pero podrían estar en cualquier lugar, en el universo sonoro al cual cada uno de los noventa y siete trabajos seleccionados por los curadores puede llevarlos. El proyecto crea una colección de composiciones sonoras o paisajes sonoros conceptuales que no están localizados en ningún mapa —proceso que toma lugar también en otros trabajos como *Toward Imaginary Scapes* o las tarjetas postales sonoras de Peter Cusack, Emeka Ogboh y Angus Carlyle. Un evocador viaje a través de diferentes atmosferas sonoras, paisajes y vientos, como en *Through Climates and Temperatures*, o el cambio de musicalidad de idiomas, historias, poesías en *For in a Soup of Language*.

Estos trabajos narran muchas historias, expresando una proximidad a la práctica estética, que ve el arte como una forma de cuestionamiento crítico y constante —incluyendo, en este caso, un dialogo entre artistas, la audiencia y la comunidad local de Marrakech. Anna Raimondo y Younes Baba-Ali están conscientes de lo importante que es involucrarse con los taxistas sin dictaminar sus elecciones de

sonido, o aseverando algún tipo de autoridad en el proyecto artístico. Los curadores pasan bastante tiempo con los taxistas, escuchándolos con sus ojos cerrados, pidiéndoles retroalimentación de sus pistas y, finalmente, pidiéndoles decidir sobre las diversas opciones a reproducir en sus autos. En ese sentido, cada taxi se convierte, de alguna forma, en un museo “efímero” del arte del sonido en movimiento, con cada taxista siendo un mediador del proyecto.

El trabajo curado por Saout Radio crea conciencia sobre los diversos niveles de meditación que ocurren cuando el sonido es desconectado de su localidad específica. Esto nos alerta sobre las diversas recepciones e interpretaciones que podríamos dar a estos fenómenos sonoros fuera de lugar, tiempo y contexto. Al mismo tiempo, esto también afecta el proceso que estos mecanismos generativos de percepción, recepción y re-elaboración desatan en la imaginación del oyente. En un trabajo como *here.now.where?*, la identificación del acontecimiento sonoro puede ser comprendida a través de su interpretación subjetiva, en términos de una situación acústica aumentada. Ciertamente, la reflexión sobre la condición auditiva post-digital trabaja esencialmente con la transitoriedad constante de las situaciones auditivas, las cuales son amorfas, pero fértiles desde un punto de vista espacial y temporal, como argumenta el artista Budhaditya Chattopadhyay. Es evidente que, por lo que escribe,

en este medio de explosión de sustancia de los sonidos dentro de interpretaciones subjetivas, la producción y recepción de los sonidos por encima de una mayor movilidad e interactividad, se dirige hacia la transformación de la estructuras epistémica de los sonidos más allá de su objetividad en la condición post-digital (Chattopadhyay, 2014).

En resumen, al revisar algunas limitaciones teóricas que afectan la interpretación tradicional del paisaje sonoro con la ayuda de una serie de estudios de caso tomados del arte, este artículo ha propuesto re-considerar el paisaje sonoro contemporáneo en tanto fluido y nómade, tomando en cuenta los profundos cambios que afectan la condición auditiva en nuestra época contemporánea. En este sentido, es posible cuestionar cualquier noción esencialista de la identidad sonora. Este proceso hace evidente que las situaciones auditivas en las que estamos inmersos son fluidas, nómades y transitorias, y, por tanto, implican una reconfiguración de las categorías estáticas heredadas que solían referirse al sonido como sonido puro en sí mismo.

## Referencias

Alarcón, Ximena (2014). Networked Migrations: listening to and performing the in-between space. En: *W/Liminalities: A Journal of Performance Studies* 10(1).

- Augoyard, Jean-Francois; Torgue, Henry, ed (2005). *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill- Queens University Press.
- Chambers, Iain; Cavallo, Vincenzo (2014). Neapolitan Nights: from Vesuvian Blues to Planetary Vibes. En: *Academia.edu*. Recuperado el 20 de junio de 2015 de [https://www.academia.edu/5599503/Neapolitan\\_nights\\_from\\_Vesuvian\\_blues\\_to\\_planetary\\_vibes](https://www.academia.edu/5599503/Neapolitan_nights_from_Vesuvian_blues_to_planetary_vibes).
- Chambers, Iain (2008). *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*. Durham: Duke Press.
- Chattopadhyay, Budhaditya (2013). Auditory Situations: Notes from Nowhere. *Journal of Sonic Studies* 4(1). Leiden: Leiden University Press. Recuperado el 20 de junio de 2015 de <http://journal.sonicstudies.org/vol04/nr01/a06>.
- \_\_\_\_\_ (2014). Object-disoriented Sound: Listening in the Post-digital Condition" *APRJA* 3(1). Aarhus: DARC Aarhus University. Recuperado el 20 de junio de 2015 de <http://www.aprja.net/?p=1839>.
- Costa, Luis; Costa, Rui (2011). *Três Anos em Nodar/Three years in Nodar*. Nodar/Santo Tirso: Edições Nodar, 2011.
- Cramer, Florian (2014). What is "Post-digital"? *APRJA* 3(1). Aarhus: DARC Aarhus University. Recuperado el 20 de junio de 2015 de <http://www.aprja.net/?p=1318>.
- Didi-Huberman, George (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuet.
- Esposito, Roberto (1998). *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Foster, Hal (1996). The Artist as Ethnographer. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press.
- Foucault, Michel (1984). Of Other Spaces. Recuperado el 20 de junio de 2015 de <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>.
- Goodman, Steve (2009). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge: MIT Press.
- Kester, Grant (1995). Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage* 6(22). Rochester: Visual Studies Workshop.
- Krause, Bernie (2012). *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*. New York: Little Brown.
- Kwon, Miwon (2002). *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge/London: MIT Press.
- La Cecla, Franco (1993). *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*. Milano: Elèuthera.
- Lane, Cathy; Carlyle, Angus, ed. (2013). *In the Field. The Art of Field Recording*. Axminster: Uniformbooks.
- Lefebvre, Henri (1968). *Le droit à la ville*. Paris: Anthropos.



- \_\_\_\_\_ (1981). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- Nancy, Jean-Luc (1991). Of Being in Common. En: Miami Theory Collective, ed. *Community at Loose Ends*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_ (2003). *La comunità inoperosa*. Napoli: Cronopio.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Listening*. New York: Fordham University.
- Oliveros, Pauline (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Lincoln, NE: iUniverse Books.
- Pisano, Leandro (2010). Exploring rural territory as a new medium. *ISEA2010 Ruhr Conference Proceedings*. Berlin: Revolver Publishing.
- Schafer, Raymond (1977). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Truax, Barry (1984). *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex.

*Traducción de Luis Pinto Herrera*