

TRABAJO FINAL DE GRADO – DANIELA MOITA [LEGAJO 21315]

LA ESCUCHA CARTOGRÁFICA

Los mapas sonoros de Latinoamérica (2012 - 2020)

Tutoras

Adler, Jazmín

Savasta Alsina, Mene

ÍNDICE

Introducción - [Inicio del recorrido]

- *Resumen* 4
- *Selección de corpus de análisis* 6
- *Objetivos* 8
- *Acerca de la exploración* 10

Capítulo I [Estado del Arte]

- *La emancipación del sonido* 12
- *Las culturas a través de la escucha y la sonoridad* 15
- *Una aproximación hacia el territorio desde la visión del arte* 17
- *Prácticas artísticas* 19

Capítulo II [Escuchar los sonidos del territorio]

- *Hacia el paisaje sonoro* 30
- *Del paisaje sonoro a la deriva* 32
- *Un mapa de la escucha* 36
- *Los trazados cartográficos y la concepción del espacio* 42
- *Con destino a los mapas sonoros* 49

Capítulo III [La formas de escucha cartográfica]

- *La dimensión de análisis* 55

- <i>La escucha urbana</i>	57
- <i>La escucha agreste</i>	59
- <i>La escucha en peligro de extinción</i>	61
- <i>La escucha medioambiental</i>	63
- <i>La escucha pasada</i>	65
- <i>La escucha semántica</i>	68
- <i>La escucha identitaria</i>	70
<i>Conclusiones [Final del recorrido]</i>	73
<i>A modo de aporte</i>	75
<i>Bibliografía</i>	77
<i>Anexo</i>	
- <i>[Viajero I]. Entrevista a Alejandro Brianza</i>	80
- <i>[Viajero II]. Entrevista a Pablo Bas</i>	87
- <i>[Viajera III]. Entrevista a Diana Padrón Alonso</i>	95
- <i>[Viajero IV]. Entrevista a Xoan-Xil López Rodríguez</i>	99
<i>Agradecimientos</i>	104

INTRODUCCIÓN - [Inicio del recorrido]

Resumen

En el presente proyecto de investigación me propongo reflexionar sobre las características de la cartografía sonora, su diseño y los modos en que concebimos a la escucha como formas de representar el espacio; con la intención de identificar determinados rasgos que, en clave de recurrencias, permiten examinar las particularidades de los mapas sonoros. Considerando que “a través de la escucha los sujetos distinguimos y actualizamos los espacios sonoros, construyendo y reconstruyendo nuestra identidad y memoria, nuestra forma de relacionarnos y nuestra manera de ser y estar en el mundo”¹, propongo algunas dimensiones de análisis que servirán de herramienta para analizar los modos de escucha que aparecen en los mapas sonoros estudiados. Estas categorías serán: *escucha urbana, agreste, identitaria, medioambiental, pasada, semántica y en peligro de extinción*.

Los interrogantes principales de este trabajo ahondan en cómo el sonido interpela al espacio, es decir, de qué modo lo sonoro cuestiona las formas tradicionales de representar un territorio y, específicamente, cómo los mapas sonoros producidos en Latinoamérica entre los años 2012 y 2020 han ido configurando modelos de mapas geopolíticos alternativos a los tradicionales a través de los archivos sonoros de las distintas comunidades. Además de dar cuenta de un creciente interés en la dimensión sonora de la cultura y del arte, tomo como punto de partida la consideración de que los mapas sonoros resultan ser una elocuente fuente de acceso al análisis de las transformaciones sociales y a las dinámicas de articulación colectivas que se manifiestan en una comunidad, como dice Raymond Murray Schafer² “el entorno acústico general de una sociedad puede leerse como un indicador de las condiciones sociales que lo producen, y que puede decirnos mucho acerca de la tendencia y la evolución de esa sociedad.”³ Esta aproximación permite pensar la modificación en la escucha de los sujetos

¹ POLTI, V. (2018). *Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido*. I Simposio Internacional de Arte sonoro. Mundos sonoros: cruces, circulaciones y experiencias. Simposio llevado a cabo en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, p.4.

² (Canadá, 1933). Compositor, escritor, educador, pedagogo musical y ambientalista canadiense. Ha escrito trabajos que van desde composiciones orquestales y música coral hasta teatro musical y rituales multimedia.

³ MURRAY SCHAFFER, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona: Editorial Intermedio.

mediante la transformación arquitectónica y natural de su entorno, donde el individuo adapta su percepción auditiva en relación a estas cuestiones.

Selección de corpus de análisis

La primera estrategia utilizada para este análisis fue elaborar un relevamiento de los mapas sonoros realizados en América Latina desde el año 2012 a la actualidad. Para ello realicé un estudio acerca de los primeros mapas sonoros desarrollados en el mundo e investigué cuáles fueron las tecnologías que permitieron geolocalizar los sonidos en los mapas políticos. Si bien los sistemas de información georeferenciada (GIS) comenzaron en la década del noventa, fue durante los primeros años del siglo XXI que alcanzaron un nivel de evolución suficiente para su uso extendido, “mientras la línea evolutiva descrita avanza desde el mundo de las Instituciones Cartográficas, irrumpe en el escenario Google, primero con su servicio Google Maps (febrero de 2005) y posteriormente con su globo virtual Google Earth (junio de 2005)”.⁴ Asimismo, en Latinoamérica los primeros mapas comenzaron a desarrollarse a partir del año 2012, por lo tanto el recorte temporal abarca mapas producidos desde ese momento hasta los más recientes, que datan de 2020. Elegí esta delimitación geográfica ya que en América Latina la producción y las investigaciones están en desarrollo y en crecimiento constante. Por otro lado, el haber nacido en Argentina, vivir y educarme aquí, intensifica el deseo de desarrollar mi investigación acerca de este territorio.

A su vez, para abordar las hipótesis presentadas, consideré apropiado focalizar en unos pocos mapas de todos los recopilados, decidiendo trabajar con ocho de ellos. Los seleccioné por compartir similitudes, en muchos de los casos, en su propuesta de recorrida y de visibilización. Asimismo, tuve en cuenta de qué manera fueron tomados los registros sonoros, cómo se presentan estos registros y su contenido. La mayoría de estos mapas fueron creados por artistas contemporáneos, lo cual resulta constructivo para analizar el interés y la iniciativa por producir mapas sonoros en el campo del arte y la tendencia de los artistas a abordar cuestiones como la escucha, la auralidad, el paisaje sonoro y el comportamiento de las sociedades. En los últimos años varios artistas y colectivos multidisciplinares trabajan en la recolección de registros sonoros y en la creación de mapas sonoros, entre ellos los grupos

⁴ MASSÓ I CARTAGENA, J., TORRES SAURA, M., VALENZUELA DÍAZ-MORENO, A. (2010). *La geoinformación: una necesidad creciente*. Recuperado de: <https://cartografiaunpsjb.jimdofree.com/art%C3%ADculos-para-compartir-y-reflexionar/la-geoinformaci%C3%B3n-una-necesidad-creciente/> [Última consulta 10 de septiembre de 2020].

Escoitar⁵ y Archivo usted no está aquí⁶, y artistas como Pablo Bas⁷, Alejandro Brianza⁸ y Rainer Krause⁹, cuyos trabajos abordaré a lo largo de esta investigación.

⁵ Surgido como colectivo en el año 2005, Escoitar se encuentra integrado por Berio Molina, Carlos Suárez, Chiu Longina, Enrique Tomás, Horacio González, Julio Gómez y Xoan-Xil López y se articula como un proyecto en red cuyo principal objetivo ha sido la promoción de la escucha activa, reivindicando esa actitud como vía de conocimiento y persiguiendo el estudio de la sociedad a través de su imaginario sonoro.

⁶ Es un proyecto de investigación y gestión de información que nace el año 2015 en Santiago de Chile, sin fines de lucro y autogestionado el cual alberga y difunde procesos y obras vinculadas a la geografía y cartografía desde el punto de vista de artistas, músicos, instituciones educativas y culturales y proyectos comunitarios. Se proyecta como un recurso digital de información para investigadores y público general, en particular para la comunidad educativa.

⁷ (Buenos Aires, Argentina, 1966). Músico, compositor, artista sonoro y docente. Compone música electroacústica, instrumental y mixta. Se presenta en conciertos como solista y en ensambles de improvisación libre con electrónica, procesamiento sonoro en tiempo real. Hace música para audiovisuales, teatro, danza entre otras creaciones. Realiza grabaciones de campo, trabaja con paisajes sonoros y produce mapas sonoros web, sonomontajes e instalaciones sonoras.

⁸ (Buenos Aires, Argentina, 1989). Compositor, investigador y docente. Magister en Metodología de la Investigación Científica, Licenciado en Audiovisión. Forma parte de investigaciones relacionadas a la tecnología del sonido, la música electroacústica y los lenguajes contemporáneos, de las cuales ha dado charlas, conferencias y talleres en congresos, festivales y distintos encuentros del ámbito académico nacional e internacional. Sus producciones fueron presentadas en Argentina, Brasil, Chile, Perú, Ecuador, Colombia, México, Estados Unidos, Canadá, España, Francia, Mónaco, Reino Unido y Japón. Es integrante de la plataforma colaborativa Andamio y miembro de la Red de Artistas Sonoros Latinoamericanos.

⁹ (Hoyerhagen, Alemania, 1957). Desde 1987 vive y trabaja en Santiago de Chile. Artista plástico y sonoro. Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile. Desde 1985 desarrolla exposiciones individuales en Alemania, Chile, España y Canadá. Participación en exposiciones colectivas en Europa y América latina. Desde 2005 realiza curadurías de exposiciones, eventos y proyectos de arte sonoro.

Objetivos

En una primera instancia, el objetivo principal de este trabajo era interpretar las concepciones del fenómeno sonoro en cada mapa sonoro, como indicador sobre las relaciones entre sociedad y territorio¹⁰ para luego demostrar que los mapas sonoros podrían utilizarse como una herramienta más para el análisis de las variaciones y transformaciones socio-culturales de las ciudades y sus habitantes a lo largo de la historia. En palabras de Attali: “la vida es ruidosa (...) hay que aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos.”¹¹ Podríamos pensar que la mutación de ruidos deviene de las transformaciones de las sociedades, sugiriendo que si la sonoridad de un lugar se modifica es porque sus habitantes y su comunidad se han modificado.

Sin embargo, el proceso de análisis de los mapas seleccionados motivó la reformulación de los cuestionamientos, los cuales se fueron modificando a lo largo de la investigación. Al evaluar los mapas y contemplar que en su mayoría se planteaban -desde su propuesta visual- como un mapa político convencional, comencé a cuestionarme si no existía una forma de mostrar estos mapas pensándolos en primera instancia desde lo sonoro y procurando que ese fuera el eje para replantear estas formas de construcción, para luego proponerlo como complementación a la cartografía geopolítica. Entonces, ¿qué pasaría con los límites políticos si se re-cartografiaran los mapas replanteando el espacio desde los registros sonoros? Estos nuevos cuestionamientos modificaron mi objetivo principal inicial, que se transformó cuando me planteé proponer un nuevo método de análisis de los mapas sonoros a través de los modos de escucha. Para ello decidí ahondar en los modos de escucha que propone Pierre Shaeffer¹² y

¹⁰ THROWER, 2002; PADRÓN ALONSO, 2018; DEBORD, 1958; OCHOA GAUTIER, 2014.

¹¹ ATTALI, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.: Siglo XXI. p. 11.

¹² (Francia, 1910-1995). Compositor francés, considerado el creador de la música concreta. Es autor del libro titulado “Tratado de los objetos musicales”, en donde expone toda su teoría sobre este tipo de música, compuso distintas obras todas ellas basadas en la técnica de la música concreta. De entre ellas cabe destacar su Estudio para locomotoras.

luego Michel Chion¹³ para posteriormente actualizarlos con las nociones de *auralidad* que desarrollan los estudios de Ana María Ochoa Gautier¹⁴ y Xoan Xil López.

Tomé como base los estudios realizados por Murray Schafer de los elementos de un paisaje sonoro¹⁵ y las aproximaciones acerca de la escucha de Pierre Schaeffer y Michel Chion para sugerir los siete modos de escucha. Estas dimensiones de análisis permitirán vislumbrar que en Latinoamérica la producción de los mapas sonoros realizados desde el 2012 al 2020 están restringidos en su construcción a los límites políticos para hablar de escucha. Todos los registros sonoros estudiados en los mapas contienen al menos una de estas siete dimensiones, por lo que decidí seleccionarlas con el fin de agrupar dentro de cada una de ellas los sonidos que comparten ciertas similitudes y características en sus formas de escucha.

¹³ (Francia, 1947). Compositor de música concreta, docente de cine y crítico cinematográfico. En 1970 fue asistente de Pierre Schaeffer en la Organización de Radio Televisión Francesa y miembro del Groupe de Recherches Musicales entre los años 1971 y 1976.

¹⁴ (Colombia, 1962). Es etnomusicóloga que investiga sobre la relación entre la escucha y las políticas del conocimiento en Latinoamérica y el Caribe. Desde 2008 es profesora asociada del Departamento de Música de la Universidad de Columbia y actualmente dirige el Centro de Etnomusicología en la misma universidad.

¹⁵ MURRAY SCHAFFER, R. (2013) . *El paisaje sonoro*. Barcelona: Intermedio.

Acerca de la exploración

Inicio este viaje con el interés de aproximar los sucesos que se fueron dando en relación al sonido y al territorio desde diferentes perspectivas teóricas y prácticas. Parto del trazado de un recorrido histórico acerca de la ruptura que se da en torno a la música a principios del siglo XX, con el movimiento futurista y posteriormente con las experimentaciones de John Cage y Pierre Schaffer. Como uno de los principales aportes al campo de la relación que existe entre la escucha y el territorio propongo el trabajo de Ana María Ochoa Gautier donde a su vez reflexiona acerca de la cultura y el evento sonoro. Este trabajo procuro vincularlo con las aproximaciones al espacio que realiza Diana Padrón Alonso¹⁶, quien comienza a plantear algunas críticas hacia la cartografía convencional. En última instancia de este apartado, expongo prácticas artísticas que desarrollan las perspectivas teóricas previas.

En una segunda instancia reconstruyo un marco teórico que aporta a la comprensión y contextualización de lo sonoro, entendiendo a este como el vínculo entre los individuos y el territorio. Reflexiono sobre las experimentaciones de Murray Schafer y propongo una conexión con la idea de deriva formulada por Guy Debord¹⁷ mediante las caminatas sonoras y los recorridos sonoros. A su vez, retomo las nociones de escucha planteadas por Schaeffer y Chion para vincularlas con la auralidad, los mapas sonoros, la identidad y el territorio para posteriormente adentrarme en el concepto de cartografía. A partir de estos desarrollos pongo de manifiesto -mediante las consideraciones de Padrón Alonso y los situacionistas- la discusión de la cartografía tradicional como visualización de la hegemonía¹⁸ de los conquistadores y de las relaciones de poder. Retomando los diferentes puntos de vista de los autores propuestos,

¹⁶ (España, 1984) es investigadora y comisaria independiente. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universitat de Barcelona y Doctora por la misma universidad en Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Artes, Patrimonio y Gestión Cultural con la tesis *El Impulso Cartográfico. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado. 1957-2017*. Desde 2012 forma parte del grupo de investigación i+D Art Globalization Interculturality y el proyecto *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era Global: Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos*, dirigidos por Anna María Guasch en la Univesitat de Barcelona, donde ha sido coordinadora de la plataforma *On Mediation. Platform on Research and Curatorship* y co-editora junto a Martí Peran de la revista REG|AC.

¹⁷ (Francia, 1931 - 1994), fue un revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés. Fundador en 1957 de la Internacional Situacionista, disuelta en 1972, y director de la revista del mismo nombre, en la que se llevaron a cabo los análisis teóricos más lúcidos y radicales de la sociedad contemporánea.

¹⁸ (PADRÓN ALONSO, 2018; JOHN MORGAN, 1993).

sugiero una alternativa a la delimitación del territorio actual, teniendo como eje central la escucha. Finalmente en este capítulo, presento la noción de mapa sonoro y analizo el modo en que los mapas conciben y representan al territorio desde un trazado geopolítico. En este sentido, planteo el incremento de esta práctica desde el campo del arte, como una búsqueda de parte de los artistas de resignificar el espacio a través de los sonidos.

En una tercer instancia retomo la escucha como experiencia social y cultural, desde las perspectivas de Pierre Schaeffer y Michel Chion, quienes describen diversas características acerca de los modos de escucha que se desarrollan a finales del siglo XX. A raíz de estas investigaciones, desarrollo siete dimensiones de análisis que me permiten examinar los mapas sonoros desde esta óptica de estudio, ejemplificando cada una de ellas presentando los mapas sonoros relevados.

CAPÍTULO I - [Estado del Arte]

La emancipación del sonido

Quisiera comenzar este apartado con una aproximación sobre la emancipación del sonido que se dio a lo largo del siglo XX dado que son las primeras exploraciones que surgen en torno a lo sonoro y son las que marcarán el rumbo de lo que luego trabajaré como el paisaje sonoro y la escucha.

Considero apropiado comenzar cronológicamente con los sucesos que otorgaron la expansión de los límites de la música y, con ella, la modificación en las formas de escuchar. Para ello quiero destacar el desarrollo del futurismo acerca de los ruidos. En el año 1913 Luigi Russolo¹⁹ escribe un manifiesto llamado *El arte de los ruidos* que contenía indicaciones para los músicos al momento de componer y de cómo sumergirse en el mundo del ruido, pronunciando:

La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la intervención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. [...] El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido.²⁰

Russolo proponía al ruido como algo positivo, de forma contrapuesta a la perspectiva que predomina actualmente, de acuerdo a la cual el ruido es considerado el principal componente de la contaminación acústica, y se producen constantes esfuerzos en pos de mitigarlo, hasta

¹⁹ (Italia, 1885). Músico y pintor italiano. Su producción se centró inicialmente en la ciudad y la civilización industrial. También fue considerado como el primer compositor de la música experimental noise de la historia por sus conciertos de ruido, que fueron desde 1913 hasta 1914. Una vez terminada la guerra mundial en París fue filósofo de la música electrónica. Se centró inicialmente en la ciudad y la civilización industrial plasmadas en la clave fantástico-simbolista y con una técnica divisionista. Tras un periodo dedicado a la música volvió a la pintura.

²⁰ RUSSOLO, L. (1913). El arte de los ruidos. Manifiesto futurista. [Archivo PDF]. Recuperado de http://cc-catalogo.org/site/pdf/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf

hacerlo desaparecer. Este manifiesto fue planteado en un contexto social en el que irrumpen la instalación de fábricas y el uso de automóviles, en el que el movimiento futurista celebra fervorosamente la existencia de estos ruidos (sirenas, motores, maquinaria). Estos fueron los primeros paisajes sonoros -aunque el término como tal no había sido desarrollado aún- que surgieron a partir de la industrialización de las metrópolis. Asimismo, el futurismo proponía a los músicos salir de la sala de concierto y de los instrumentos musicales convencionales para comenzar a explorar con otras sonoridades lo cual genera uno de los primeros quiebres con la música.

A finales de los años cincuenta el compositor estadounidense John Cage realiza experimentaciones con los instrumentos musicales, alterando su ejecución tradicional. Esto lo lleva a realizar el *Piano preparado* cuyo instrumento es intervenido por tornillos, tuercas y clavos para modificar su sonoridad y contribuye a expandir los límites de la música y el sonido mediante estas exploraciones tímbricas. A raíz de una experiencia en una cámara anecoica descubre que el silencio no existe y que, en ausencia de otros ruidos, podía oír sonidos propios de su cuerpo. Posteriormente realiza la obra *4' 33''* en la cual interpela a los espectadores mediante el silencio, procurando demostrar que este no existe y que constantemente a lo largo de la pieza se pueden escuchar diversos sonidos. Esto fue otro quiebre histórico para lo musical y, particularmente, para las salas de concierto.

En la misma línea, en la década del cincuenta, aparece la *Música Concreta* con Pierre Schaeffer como su creador. El compositor retoma las ideas propuestas por Russolo y comienza a investigar acerca de la manipulación y edición de los sonidos pre-grabados a través de la cinta electromagnética. Propone utilizar los sonidos de forma independiente para luego componer una nueva pieza sonora mediante procesos de corte, superposición y adhesión de las cintas.

Fueron estos procesos -entre otros- los que expandieron al sonido por fuera de los límites de la música y los que plantearon una transformación en la escucha tanto de los artistas como de los individuos. La música tradicional deja de estar enmarcada dentro de una sala de concierto para salir al mundo exterior. Los nuevos sonidos que aparecen y la posibilidad de manipularlos como objetos sonoros brindaron un cambio sustancial en la forma de hacer música y el modo de oírla.

Las culturas a través de la escucha y la sonoridad

Durante los últimos años, el concepto de paisaje sonoro ha conseguido un lugar protagónico en el campo de la investigación teórica y práctica, a través del registro y análisis de eventos sonoros y su reconfiguración mediante procedimientos cartográficos. El interés de los artistas sonoros, antropólogos y músicos, entre otros, por la exploración de las culturas mediante lo sonoro se encuentra en auge y cada vez son más los artistas que se involucran y avanzan sobre esta temática. En el desarrollo de esta investigación me encontré con una llamativa cantidad de cartografías sonoras realizadas en América Latina a partir de 2012.

En principio, es importante destacar los diferentes abordajes que han sido propuestos a lo largo de la historia en relación al concepto de la escucha, teniendo en cuenta que los mapas sonoros son portadores de las diferentes formas de escucha que se modifican a lo largo del tiempo. En esta perspectiva encontramos el trabajo de Ana María Ochoa Gautier. En su libro *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia* (2014) realiza un recorrido histórico acerca de la importancia que poseen la voz y el oído en la construcción del Estado-Nación, y como este los utiliza como medio de control. El estudio se focaliza en territorio colombiano a partir del 1800. Este trabajo fue un disparador para mi investigación, ya que describe las diferentes formas de escucha de los individuos a través de la historia y de su geografía. Su exploración se centra en las “vocalizaciones” de los indios bogas en Colombia, que era la forma de comunicación que existía entre ellos y el mundo natural. Resulta interesante señalar que quienes intentaban conquistar las tierras de los bogas desconocían estos modos de comunicación, por lo tanto su modo de escucha no les permitía discernir de qué se trataban estas sonoridades. Ochoa Gautier explica que:

Una vez descrito a través de la escritura, el sonido deviene una formación discursiva que tiene la potencialidad de crear y movilizar un régimen acústico de verdades; un nexo entre poder y conocimiento en el que algunos modos de percepción, descripción e inscripción del sonido son más válidos que otros en un contexto de relaciones desiguales. Pero la “sobrecarga acústica” experimentada por

Humboldt nos recuerda que en el conocimiento que se constituye desde el oído, los campos de poder no son fácilmente discernibles.²¹

A raíz de estos desarrollos Ochoa Gautier nos muestra el rol que comienza a ocupar la escucha y lo sonoro en relación al territorio, a lo colectivo y a la delimitación de las fronteras, afirmando que “el sonido aparece como un acontecimiento cuya presencia se transduce simultáneamente a cuerpos y entidades múltiples. Además, lo sonoro a menudo desdibuja las fronteras entre percepción sensorial y discurso, entre naturaleza y cultura.”²²

En el caso de estudio presentado por la autora, los bogas emitían sonoridades particulares -como aullidos, vocalizaciones, percusiones con el cuerpo, entre otras- que ellos mismos desarrollaban y utilizaban para trasladarse, para dar voz a diferentes entidades. Es a través de los cantos que los diferentes registros vocales generaban lo colectivo, la comunidad. En cambio, para los colonizadores, estos sonidos solo les permitían discernir entre lo humano y lo no humano.

Este análisis exhaustivo que expone Ochoa a lo largo de todo el libro me interesa para reflexionar acerca de la escucha y pensar de qué forma a través de los diferentes contextos históricos, sociales y culturales se fue modificando. A su vez, sugiere a la escucha como un modo de describir la construcción de un territorio, de un espacio y de las diferentes comunidades.

²¹ OCHOA GAUTIER, A.M. (2014). *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press. Traducción al castellano por la autora, material facilitado en comunicación personal.

²² *ibid.*

Una aproximación hacia el territorio desde la visión del arte

Quien cuestiona las formas de delimitar el territorio -desde una perspectiva teórica- y coloca a los mapas geopolíticos y sus formas de cartografía en el centro de la discusión es Diana Padrón Alonso. Su trabajo, a su vez, pone de manifiesto el incremento de las prácticas cartográficas en el contexto del arte, con todas las obras que se realizaron mediante estas formas de producción cultural desde el año 1957 hasta el año 2017.

Su visión de la cartografía convencional se basa en que “el mapa es, como el urbanismo, un diseño intencionado para el control de los territorios. Al mapa, justificado por la representación topográfica, se le otorga un origen presuntamente natural. Pero en realidad, esa representación aparentemente real, no es más que otro simulacro”.²³ Estas ideas fueron significativas para mi propio desarrollo, ya que parto de la premisa de que el mapa geopolítico es una herramienta de control utilizada por los sistemas políticos hegemónicos. En palabras de Padrón Alonso:

la cartografía, utilizada por los diferentes sistemas de dominio global, desde el colonialismo hasta el neoliberalismo, como herramienta de la estrategia de control de la representación del mundo; es utilizada por el arte contemporáneo como una táctica de *empowerment* a través de un *détournement* de su propia función, permitiendo que los individuos puedan autogestionar su propia representación.²⁴

A través de estas reflexiones, propongo también como foco de análisis a los mapas sonoros como portadores de memorias culturales, como contrapunto de lo que propone cartografía convencional. Asimismo, Padrón Alonso acude a la noción de arte relacional de Bourriaud para resaltar la importancia del arte a la hora romper con estos modelos cartográficos que segregan y dividen a los sujetos:

De esta manera los procesos relacionales (que según Bourriaud en la esfera artística siempre han existido) se encaminan a generar ‘utopías de proximidad’ mediante intersticios sociales y una relación de

²³ PADRÓN ALONSO, D. (2011). *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de mapas críticos*. Universitat de Barcelona, España, p.23.

²⁴ *Ibid.* p. 44.

intercambio entre estos y los individuos: “La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las instrucciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno.²⁵

El arte relacional se centra en una distinción que realiza Nicolás Bourriaud acerca del arte de los años noventa respecto al de las décadas anteriores; este plantea la noción de un artista vinculado tanto política, social como culturalmente a la obra artística y a su vez la relación que existe entre el espectador y la obra. Parafraseando a Bourriaud, en este encuentro es donde se “elaboran sentidos” generando lazos entre los sujetos, buscando salir del individualismo que propone el capitalismo de moldear consumidores pasivos. Este volver a la acción de los individuos por medio del arte está estrechamente vinculado con los desarrollos del movimiento situacionista, los cuales abordaré más adelante. En palabras del autor:

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.²⁶

En este sentido es en el cual me interesa estudiar a los mapas sonoros y pensar a los productores de estos como sujetos que se conectan con las cuestiones sociales, políticas y culturales de los espacios generando una relación cercana con las personas de cada lugar a través de la escucha.

Este vínculo entre el arte, el territorio y la dimensión sonora es el que desarrollo a lo largo de todo este trabajo, partiendo desde estos dos lineamientos propuestos por las investigadoras Ochoa Gautier y Padrón Alonso.

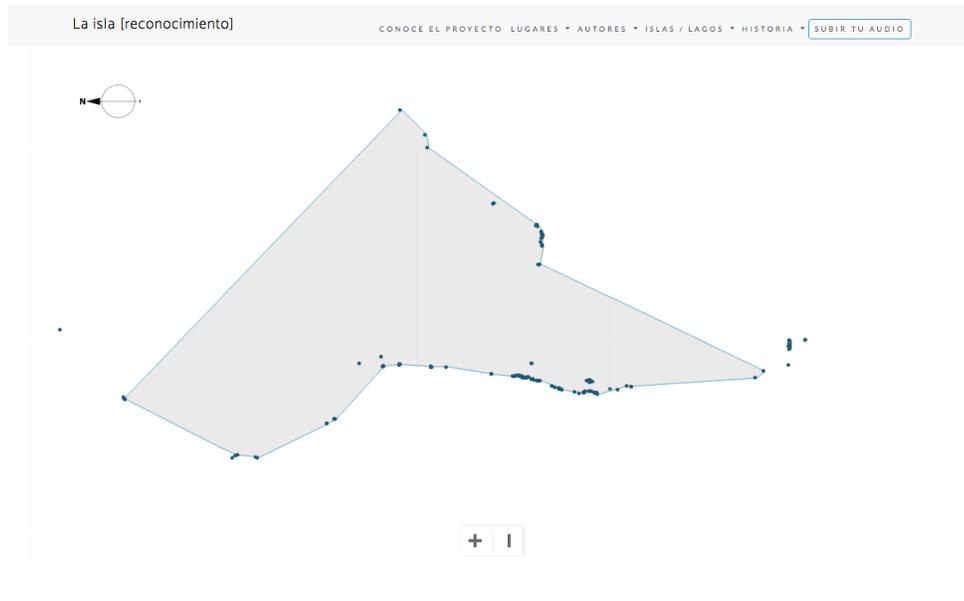
²⁵ PADRÓN ALONSO, D. (2011). op.cit. p. 27-28

²⁶ BORRIAUD, N. (2002). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, p. 23.

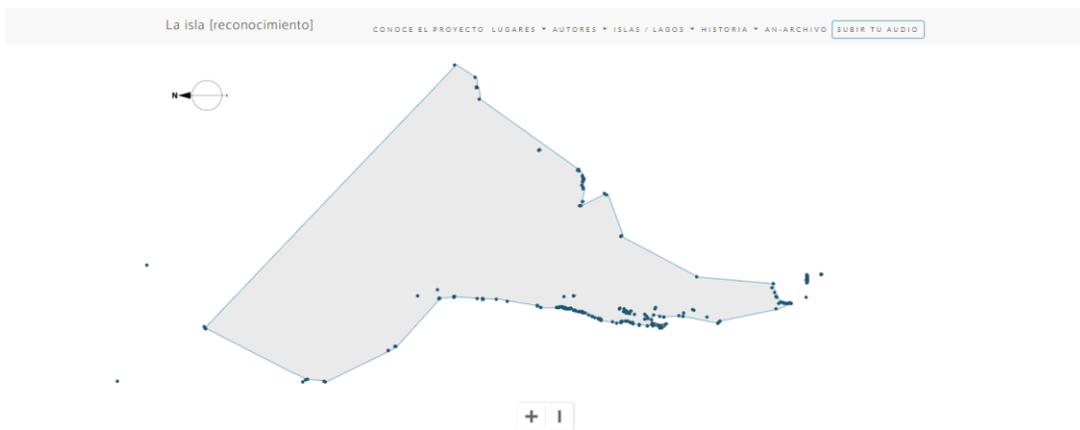
Prácticas artísticas

Ahora bien, en este punto propongo relevar desde el arte diferentes abordajes que se realizaron a las temáticas que trabajo en este proyecto y que, a su vez, responden a líneas teóricas señaladas en el comienzo de este apartado. Asimismo, mi propuesta pone en discusión la necesidad de tomar como referencia los límites políticos para elaborar mapas y, en cambio, propongo que la dimensión sonora sea el criterio central. En este sentido, presento ejemplos que trabajan formas alternativas de representar el territorio y otros que lo abordan de la manera tradicional de los mapas geopolíticos.

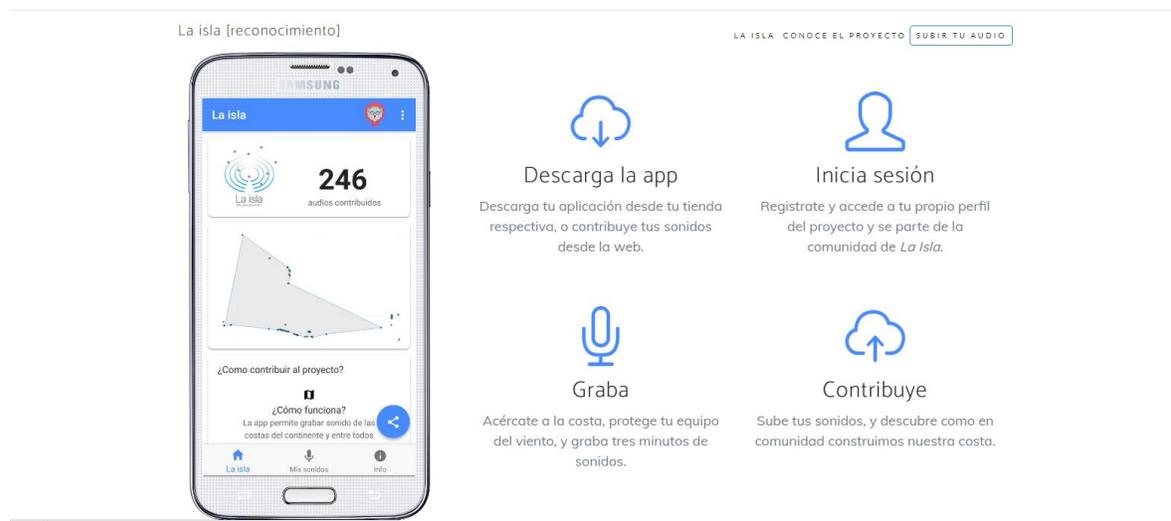
En primer lugar, encontramos artistas trabajando en la tríada espacio - sonido - sujeto, cuyas obras reflexionan acerca de las composiciones de los mapas geopolíticos y el vínculo que existe entre el territorio y los individuos. Tal es el caso del artista sonoro Rainer Krause, quien ha examinado las posibilidades de reconfiguración del espacio geopolítico a través de los sonidos. En su trabajo *La Isla [Reconocimiento]* nos muestra un territorio ocupado únicamente por aquellos sonidos que son producto de los límites entre el mar y la tierra. Estos sonidos no se encuentran georeferenciados, sino que están ubicados sobre un límite trazado por líneas. Al ser un mapa colaborativo, en el cual todos los sujetos contribuyen subiendo sus archivos sonoros mediante una aplicación, nos invita a reflexionar acerca del registro colectivo, como por ejemplo, sobre algunos sucesos sonoros de Sudamérica.



Visualización del mapa La isla año 2018



Visualización del mapa La isla año 2020



Visualización de la aplicación mediante la cual se incorporan los registros sonoros.

En referencia a las imágenes, es posible observar la modificación del territorio ligada al crecimiento en archivos sonoros que se fueron incorporando entre los años 2018 y 2020. Los puntos sobre las líneas nos indican los registros sonoros agregados. Estas nuevas formas de cartografiar permiten que lo sonoro interpele e interactúe con el espacio tradicionalmente representado por los límites geopolíticos.

En esta misma línea, analizaré los trabajos realizados por el compositor argentino Pablo Bas. Su desarrollo propone una mirada colectiva sobre la auralidad como ejercicio de la escucha comunitaria, el imaginario cultural y la escucha acusmática, la cual se ve reflejada en la producción de los mapas que realizó hasta el momento. Su trabajo dialoga con los contenidos de los mapas -los archivos sonoros- los cuales plantea utilizando las nociones de identidad, cultura y escucha. A su vez, propone los registros desde diferentes enfoques -como recorridos sonoros, caminatas y puntos fijos- que constituyen una referencia clave al momento de plantear estos conceptos en mi investigación.

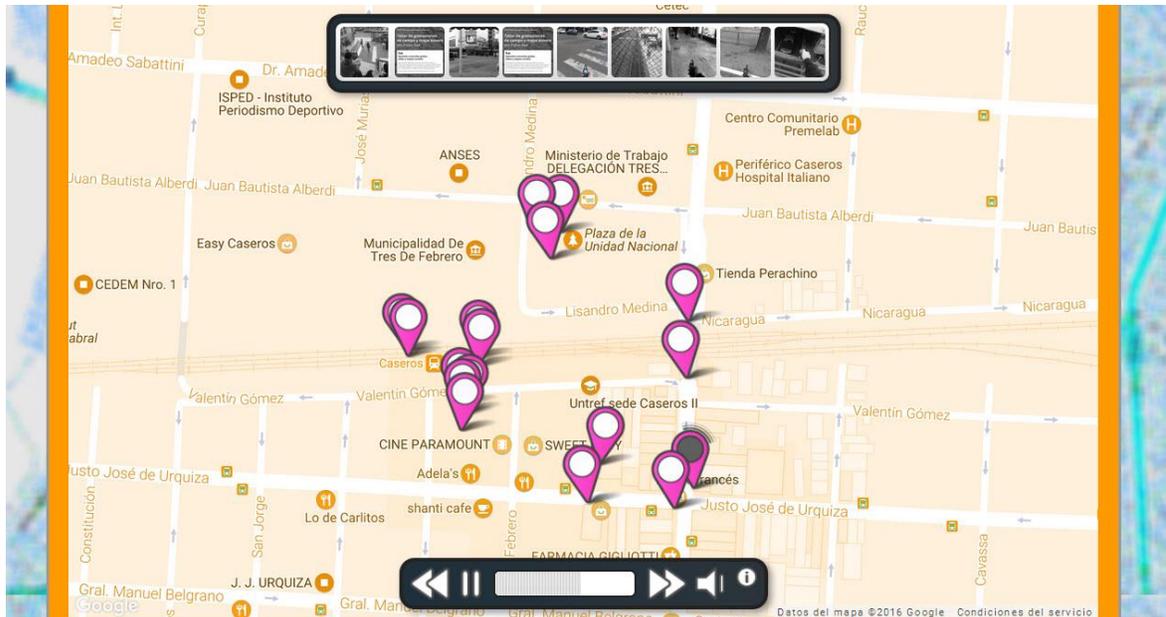
Por otra parte, me interesa analizar las construcciones de estos mapas desde una mirada crítica hacia los límites geopolíticos y delimitaciones ya preestablecidas por el poder hegemónico, ya que considero que no reflexionan acerca de la relación que existe entre los individuos y el territorio más allá de las fronteras establecidas. Acerca de las formas de presentación de estos mapas y las web 2.0 Bas expone:

Será el canal para que el público se encuentre con diferentes paisajes sonoros de una extensa región de la Argentina. Mediante la

perspectiva única que ofrece el sonido, las personas conocerán y se vincularán con la diversidad y aspectos destacados de las identidades de los lugares relevados.²⁷

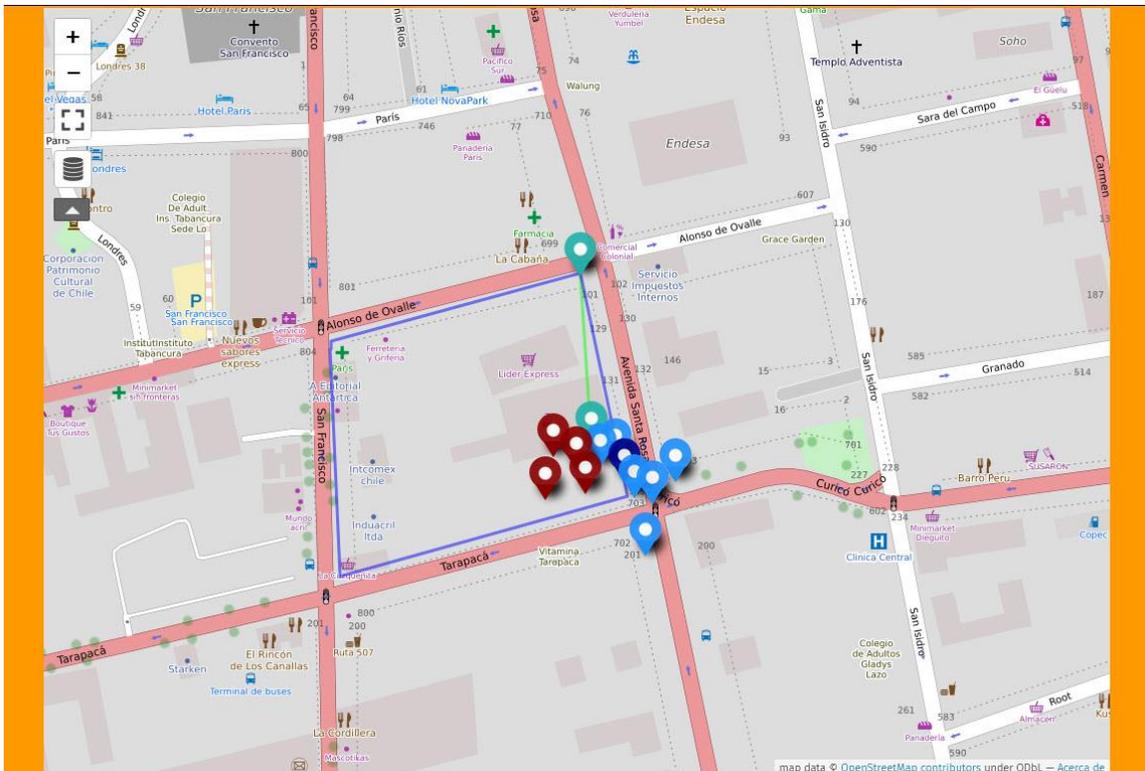
Estas plataformas que se desarrollaron a partir de la geolocalización son las que le permitieron a algunos artistas vincular el territorio y lo sonoro a través del mapa geopolítico.

Aquí algunos mapas que Pablo Bas realizó en los últimos años:



Mapa sonoro Caseros. Argentina. 2016

²⁷ Recuperado de: <https://sonotropismo.wordpress.com/paisajes-sonoros/> [Última consulta: 14 de agosto de 2020].



Mapa sonoro Casa de los Diez. Santiago de Chile. 2018



Mapa sonoro Isla Paulino

A partir de lo expuesto, me resulta pertinente referir a dos artistas que trabajan con la

noción de mapa y del vínculo que existe entre el sonido y el espacio, pero abordan estos conceptos desde distintas perspectivas. Por un lado, me remito a la obra de la artista alemana Christina Kubisch²⁸, que trabaja el territorio desde el trazado de itinerarios para percibir los sonidos inaudibles por nuestro aparato auditivo, que ofrece un contrapunto con mi propuesta de analizar el espacio desde los sonidos audibles y perceptibles por los individuos.

Por otro lado, refiero a la obra de Marcela Armas que trabaja la concepción del ruido vehicular de las grandes urbes, en tanto lo plantea como un sonido indeseado y que genera trastornos auditivos y psíquicos en los seres humanos. Esta consideración es desarrollada en mi investigación, al momento de hablar sobre los modos de escucha de las grandes ciudades. Asimismo, Armas lo plantea a través de una acción performática que implica poner el cuerpo. Este y el dispositivo de reproducción se encuentran en el mismo espacio que los demás vehículos; su operación no es intervenir el espacio, sino hacerlo propio.

En primer lugar, expondré la obra de la artista alemana Christina Kubisch, *Electrical Walks*²⁹, en la que se propone una caminata con auriculares por el espacio público. Estos auriculares son dispositivos diseñados específicamente para esta obra y funcionan a través de bobinas integradas que responden a las ondas electromagnéticas del entorno, permitiendo escuchar sonidos que para el oído del ser humano son inaudibles. La obra también posee un mapa, de uso opcional para el participante, en el cual están delimitadas estas caminatas. Una de las reflexiones que propone la artista es sobre la posibilidad de localizar sonido donde creíamos que no existía y modificar nuestra percepción de los sonidos que se encuentran presentes en nuestra vida cotidiana. En este caso podríamos decir que la obra está planteada en sentido inverso, en vez de grabar los sonidos del recorrido, escuchamos esos sonidos imperceptibles por las limitaciones del oído. Asimismo, nos permite acceder a un paisaje sonoro diferente, eléctrico pero real, siempre presente. En contraposición a los modos de escucha que sugiero los cuales son intervenidos por los sonidos audibles, el trabajo de Kubisch pone de manifiesto todos los sonidos que existen en la cotidianeidad pero no los oímos,

²⁸ (Alemania, 1948) Se formó en pintura, música y electrónica. Realiza instalaciones en las cuales busca generar sonidos y música en lugares u objetos donde los espectadores no esperarían encontrarlos.

²⁹ Desde finales de la década de 1970 Christina Kubisch trabaja con el sistema de inducción electromagnética, el cual desarrolló desde la técnica básica hasta una herramienta artística individual. En 2003 inició su investigación sobre una nueva serie de obras en el espacio público, que trazan los campos electromagnéticos de los entornos urbanos en forma de paseos por la ciudad. El primer *Electrical Walks* tuvo lugar en Colonia en 2004.

trayendo la teoría de la *Armonía de las Esferas* de Pitágoras al Siglo XXI.



Momento del recorrido sonoro



Instancia de escucha indicada a través del mapa opcional.

En segundo lugar, refiero a la obra *Ocupación* de Marcela Armas³⁰. En esta obra la artista se coloca en su espalda un kit portable con 7 bocinas de diferentes vehículos obteniendo así una variedad de sonidos. A su vez, posee un dispositivo en el brazo el cual le permite accionar esas bocinas. La acción consiste en incorporarse al tránsito vehicular haciendo sonar estas bocinas colgadas de su cuerpo. Según Armas, la propuesta radica en: “plantear la ocupación del espacio destinado a la circulación vehicular. Una reflexión sobre los seres humanos como portadores y generadores de contaminación sonora, pero también sobre la soberanía del cuerpo en el contexto de una sociedad consumista y el crecimiento urbano exacerbado”.³¹ Esta reflexión se encuentra relacionada con los disparadores del *World Soundscape Project* - proyecto que será analizado posteriormente- en tanto la obra busca evidenciar y concientizar acerca de la contaminación acústica.

³⁰ (México, 1976). Artista mexicana que trabaja con la articulación de técnicas, procesos de trabajo y diálogos con personas de ámbitos sociales diversos indagando sobre las relaciones de la sociedad con la materia, la energía, el espacio, el tiempo y la construcción de la historia.

³¹ Recuperado de <https://www.marcelaarmas.net/?works=ocupation> [Última consulta 10 de octubre de 2020]



Kit portable a través del cual se emiten los sonidos



Puesta en acción.

Las obras que acabo de repasar, se aproximan a las desarrolladas en este trabajo, y me interesa mencionarlas por su vínculo con mis propios planteos, desde los delineamientos de los mapas y el cuestionamiento de los mismos, hasta las intervenciones sonoras en el espacio. Las relaciones que existen entre sonido y territorio son abordadas a partir de las teorías con las que comenzamos el capítulo y que concluyen con las ejemplificaciones en la práctica artística y cartográfica.

En síntesis, en este proyecto se realiza un replanteo acerca de los modos de escucha que se proponen como modo de análisis de los mapas sonoros. Por lo tanto, resulta provechoso para esta investigación citar el trabajo de Ana María Ochoa Gautier acerca de las formas de escucha situadas e históricas y el recorrido cronológico que realiza, para mostrar de qué formas el poder interviene en la construcción de estos modelos de vocalización y audición.

Por su parte, Diana Padrón Alonso cuestiona los modelos de construcción del territorio, lo cual resulta interesante para trabajar la crítica de la construcción de los mapas sonoros.

Desde la práctica, Pablo Bas y Rainer Krause desarrollan mapas sonoros desde diferentes perspectivas, el primer autor produce cartografías sonoras sobre mapas geopolíticos y sus investigaciones se abocan a conceptos como el paisaje sonoro, la caminata sonora, lo cultural y lo identitario. En cambio, Krause cuestiona estas delimitaciones políticas y plantea una alternativa para la configuración del territorio, que se emparenta con mi propuesta de pensar el espacio en relación a la escucha.

CAPÍTULO II - [Escuchar los sonidos del territorio]

Hacia el paisaje sonoro

A finales de los años 60 se inició en Canadá un proyecto denominado *World Soundscape Project*, encabezado por Murray Schafer, el cual tuvo la finalidad de evaluar qué sucedía con los sonidos del entorno. Las sonoridades³² que eran percibidas en un momento dado se modificaban rápidamente por el avance de las sociedades, dando paso a nuevos sonidos y extinguiendo los que habitaban el lugar. Uno de los interrogantes del proyecto era determinar si la supresión de algunos sonidos podía destruir una cultura. Para ello, Murray Schafer propone aprovechar la portabilidad de la grabación que comenzaron a brindar las tecnologías para salir a grabar espacios, con el fin de registrar todos los sonidos que nos rodean. A raíz de estas grabaciones desarrolló el primer acercamiento a la definición de paisaje sonoro como “los sonidos que dan una identidad sonora a un lugar y contribuyen a la construcción de las memorias culturales del mismo”.³³ El propósito de esta definición era interpretar los elementos que componían al medioambiente de manera teórica y permitir “comprender las relaciones entre el sonido, el entorno, los contextos de escucha y las perspectivas de percepción”.³⁴

A medida que fue profundizando su investigación, Murray Schafer incorporó un nuevo campo de desarrollo: la *ecología acústica*, que se entiende como la relación sonora entre el medio ambiente y los seres vivos, y cuyo planteo consiste en que un sitio se puede identificar por sus características sonoras y que esto permite discernir entre una iglesia, una escuela, un mercado, etc. La importancia de proyectar esta nueva definición fue la de poner en discusión cuáles eran sonidos que estaban siendo amenazados y próximos a su desaparición. A su vez, inspiró a muchos países para comenzar a analizar la problemática de la contaminación acústica³⁵ y a reglamentar niveles sonoros máximos permisibles en torno al ruido generado por

³² Utilizaré el concepto de sonoridad como sinónimo al término sonido y no en función del significado acústico.

³³ BIELETTO, N. (2018). “Escucha y sociedad: significaciones socioculturales del sonido”. Material del curso “Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad”, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.

³⁴ *Íbid.*

³⁵ La contaminación acústica es uno de los agentes perjudiciales característicos de los centros urbanos y afecta tanto la salud física como psicológica. Se denomina ruido a todo sonido no deseado, o aquel capaz de causar daños a la salud de los seres vivos. Desde el punto de vista de la acústica ambiental, se considera como ruido a todo sonido que supere los límites máximos permitidos, de acuerdo a la legislación de cada lugar. Una

fábricas, vehículos, aviones, entre otros.

En este trabajo me interesa centrarme en los elementos de un paisaje sonoro que propone Murray Schafer para luego entrelazarlos con los modos de escucha. El autor plantea distinguir estos elementos a través de tres categorías: *sonidos tónicos*, *señales* y *marcas sonoras*. Los *sonidos tónicos* son aquellos que se escuchan de fondo, esto quiere decir, todos los sonidos que forman parte del medio ambiente en el que el individuo se encuentra. Según el autor, estos sonidos “pueden haberse quedado grabados tan profundamente en la gente que los escucha que la vida sin ellos sería sentida como un nítido empobrecimiento. Pueden incluso afectar al comportamiento o al estilo de una vida social”.³⁶ Estos registros podemos pensarlos como aquellos cuyas sonoridades nos transportan al pasado o a un recuerdo, reflexionando acerca de las memorias sonoras. Por su parte, las *señales* son aquellos sonidos a los que se les brinda atención por referir a “mecanismos de alerta acústica”³⁷, como por ejemplo sirenas y bocinas. En esta categorización podrían entrar los ruidos urbanos, provenientes, en algunos casos, de diferentes vehículos. Por último, las *marcas sonoras* son los sonidos propios de una comunidad o ciudad, es lo que hace único a ese espacio. En este caso, se trata de aquellos registros sonoros identitarios que definen una relación entre el sujeto y los sonidos; como cánticos de carnaval, propios de una determinada cultura. Estos elementos son disparadores para mi investigación y posterior propuesta acerca de los diferentes modos de escucha que encontramos en los mapas sonoros.

diferenciación que puede hacerse del ruido respecto de otros contaminantes, consiste en que este solo se constituye como tal en tanto y cuanto está siendo emitido; una vez terminada su emisión no deja huellas en el ambiente.

³⁶ MURRAY SCHAFFER, R. (2013). Op. Cit, p. 27

³⁷ *Íbid.* p. 28

Del paisaje sonoro a la deriva

Siguiendo la línea del paisaje sonoro resulta apropiado profundizar en el recorrido sonoro y las caminatas sonoras. Para ello, empezaré abordando la definición de *psicogeografía* para luego ahondar en el concepto de deriva. Tal como explica Bárbara León en su análisis, “el movimiento Situacionista³⁸ definió a la psicogeografía en el año 1958 como el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”³⁹. Esta relación entre la geografía y la psicología tiene sentido en tanto se busque comprender el comportamiento de las personas de acuerdo al territorio que habitan y cómo se vinculan con el espacio.

El urbanismo moderno es para los situacionistas un modelo con el que hay que romper siendo una de las formas el concepto de *deriva*, cuyo término deviene de la psicogeografía. La deriva plantea realizar una caminata sin un destino específico, dejándose llevar por las emociones y desprendiéndose así el individuo de la rutina diaria, “constituye el acto, el gesto, la experiencia efímera de trazar trayectos exóticos o poco habituales en el entramado de lugares y funciones de la ciudad ordenada y jerarquizada”⁴⁰.

Abordar el concepto de deriva de los situacionistas liderado por Guy Debord contribuirá en la comprensión del concepto de *recorrido sonoro*, utilizado en reiteradas oportunidades en el presente trabajo.

La deriva se presenta como una técnica de pasos ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo.⁴¹

Estos planteos se pueden articular con el concepto de *itinerario* sonoro propuesto por

³⁸ El situacionismo fue un movimiento de vanguardia europeo que a partir de 1957 generó no sólo una estética, sino una de las bases teóricas más sólidas de la crítica de la sociedad y la cultura contemporáneas. Supuso una aportación fundamental del vanguardismo europeo en el intento de fusión de arte y vida.

³⁹ BARREIRO LEÓN, B. (2015). “Psicogeografía y ciudad: Iconografía del urbanismo Surrealista”. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol 7, núm 1, pp. 5-12.

⁴⁰ ARIAS, J.I., CANDIA-CÁCERES, A., LANDAETA, P. (enero-diciembre 2017). Más allá del urbanismo situacionista. *Acerca de New Babylon de Constant*. Quintana, (16), p. 146.

⁴¹ DEBORD, G. (1958). *Teoría de la deriva*. Texto aparecido en el N°2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de *Internacional situacionista*, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

Hildegard Westerkamp -quien fue co-creadora del *World Soundscape Project*-, de diseñar recorridos adaptados a lugares específicos. Con el fin de trascender lo meramente visual se organizaban cartografías de la escucha. Westerkamp lo explica del siguiente modo:

Empieza aquí y escucha algunos de los sonidos que vienen de todas las direcciones. Cada ciudad tiene ambientes sonoros diferentes que contribuyen a su carácter particular ¿Puedes encontrar esos sonidos aquí? ¿Cuáles son típicos del paisaje sonoro de Vancouver? [...] Camina hacia las fuentes y continúa escuchando los sonidos de la ciudad hasta que desaparezcan tras el sonido del agua. En tu camino estás pasando a través de arcadas de madera que dan una cualidad acústica particular a tus pasos y a los de los demás [...] Párate en la fuente y escucha las diferentes voces del agua ¿Cómo influye el diseño de la fuente en el sonido? [...] Cerca de la fuente encontrarás una escultura de metal. Explórala tanto visual como acústicamente [...] Pon tu oído sobre su superficie y escucha el interior [...] ⁴².

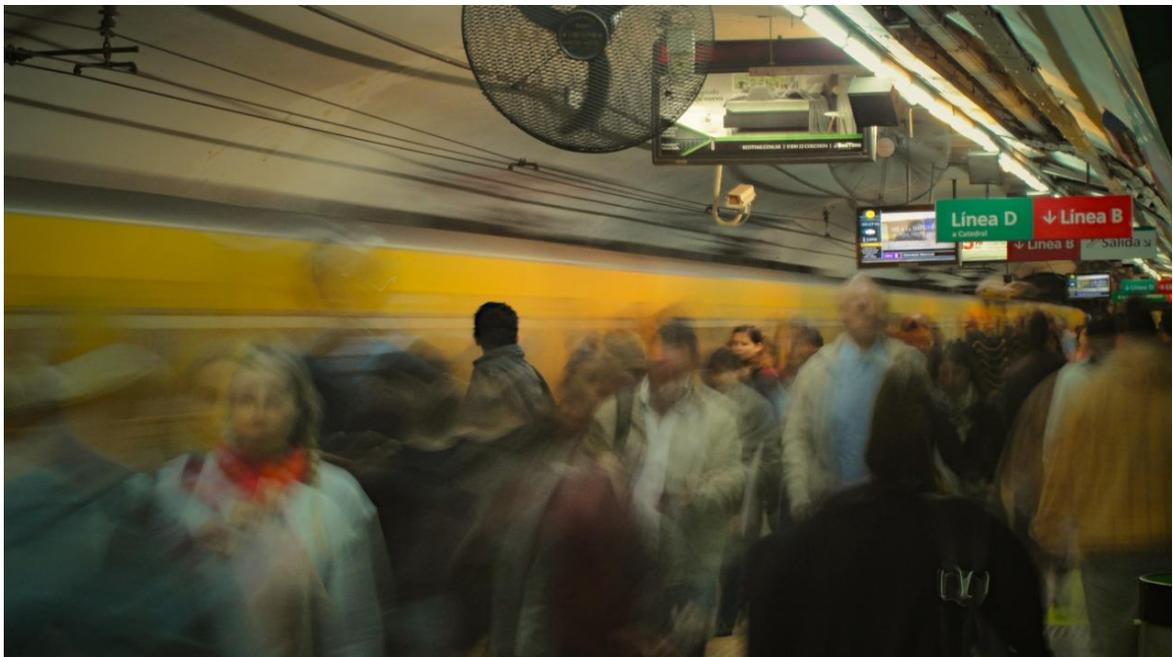
Propongo como ejemplo de estos recorridos, a partir de las perspectivas y conceptos de los diferentes autores que desarrollé hasta el momento; la obra de Alejandro Brianza *Combinación con línea B y D*. Allí el artista desarrolla una caminata sonora y recolecta todos los sonidos que su oído percibe a diario cuando realiza la combinación entre las líneas de subte C y D de Buenos Aires, Argentina -combinación que tiene la particularidad de ser la más transitada de toda la red de subtes-. El artista en este caso decide con qué espacio interactuar y sugiere reflexionar sobre cómo nos vinculamos con estos espacios. Propone entonces, reconocernos como seres que escuchan, reconstruyendo ese recorrido a través de lo sonoro. Acerca de su obra, Brianza explica:

Continuando con la construcción de paisajes sonoros de abajo de la tierra de distintas ciudades, tarde o temprano llegaría el turno de Buenos Aires. Para variar un poco la temática del viaje en subte, preferí retratar una de esas situaciones en las que todos nos vimos involucrados más de una vez: las combinaciones. Largas caminatas con escaleras hacia arriba y hacia abajo, acompañados por la horda de gente que, al igual que nosotros, desciende del tren en busca de

⁴² LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X. (2007). *Soundwalking. Del paseo sonoro “in-situ” a la escucha aumentada*. Recuperado de <http://www.unruidosecreto.net/texto-soundwalking/> Recuperado de: <http://www.unruidosecreto.net/texto-soundwalking/>

continuar su viaje en otra dirección.⁴³

Esta caminata sonora que realiza el artista, no trabaja con la deambulación que proponen desde el situacionismo en relación a la deriva, sino que es un reflejo de las sonoridades cotidianas que atraviesan los individuos en su rutina diaria. Estas sonoridades de las grandes ciudades -el ruido del subte, la alarma del cierre de puertas, conversaciones en simultáneo, entre otras- son consideradas dentro de las dimensiones de análisis que propongo para analizar la escucha subjetiva desde las grandes ciudades.



. Territorio de la caminata sonora

Asimismo, Alejandro desarrolla una reflexión acerca de las caminatas sonoras:

Trabajar con paisajes sonoros involucra distintas metodologías respecto a cómo y qué grabar. Una de las formas más utilizadas para registrar sonido de campo es la caminata sonora, que según Westerkamp es cualquier excursión que tenga como propósito principal, la escucha del ambiente en el cual se desenvuelve. Como

⁴³ Recuperado de <https://alejandrobrianza.com/2016/07/18/combinacion-con-linea-b-y-d/> [Última consulta 14 de agosto de 2020].

podrán imaginarse, para realizar el registro es condición que quien camine, lleve un grabador que necesariamente tomará los sonidos del entorno conforme se vaya trazando el recorrido.⁴⁴

Resulta significativo el rol que cumple el sujeto según Brianza al momento de registrar los archivos sonoros, dado que aquel es quien decide qué grabar y cómo hacerlo. Y por consecuencia, decide qué memorias dejar registradas.

Reflexionemos entonces acerca del planteo que realiza Diana Padrón Alonso acerca de un concepto que propone como *Cartografías de memoria* en el que expone que “el objetivo de la cartografía de memoria es el rescate de aquello enterrado por la historia hegemónica, teniendo en cuenta que esta solo rememora aquellos acontecimientos que no ponen en peligro la estabilidad de democrática”.⁴⁵ A partir de esta definición, propongo una aproximación sobre los mapas sonoros analizados, considerando que son parte de estas cartografías de memoria; ya que procuran “que este pasado hable al presente para que este sea capaz de tomar una posición autónoma, crítica y reflexiva”⁴⁶, mediante los registros sonoros.

⁴⁴Recuperado de <https://alejandrobrianza.com/2018/01/03/caminata-sonora/#:~:text=Una%20de%20formas%20m%C3%A1s%20utilizadas,en%20el%20cual%20se%20desenvuelv e.> [Última consulta 20 de junio de 2020]

⁴⁵ PADRÓN ALONSO, D. (2011). Op. Cit.. p. 74.

⁴⁶ *Ibid.*

Un mapa de la escucha

Es importante resaltar los matices que posee la escucha en los seres humanos, en tanto resulta significativa para el análisis de los mapas sonoros y para el presente trabajo. El fin en este apartado es sugerir posibles análisis de los mapas sonoros a través de los modos de escucha.

En 1966, Pierre Schaeffer realiza un tratado acerca de los objetos musicales en donde propone cuatro tipos de escucha, en los que el foco de análisis son las formas en que el oído es interpelado por los sonidos y la posición del ser humano ante este fenómeno. Las cuatro formas son: oír, escuchar, comprender y entender⁴⁷. Para este trabajo resulta conveniente profundizar en las primeras dos definiciones: oír y escuchar son opuestas entre sí, oír es “percibir con el oído (...). Lo que oigo es lo que me es dado en la percepción”. Por el contrario, el escuchar corresponde a un accionar activo de las personas, dado que requiere de la atención: “prestar oído (...). Implica dirigirse activamente a alguien o a algo”.⁴⁸

A principio de los años noventa, Michel Chion retoma los tipos de escucha planteados por Murray Schaeffer y los reformula sugiriendo tres formas nuevas de escucha: la causal, la semántica y la reducida.⁴⁹ La escucha causal es la que utilizamos comúnmente para discernir qué objeto, fuente, individuo generó ese sonido. Ponemos en práctica nuestros conocimientos, nuestros valores socioculturales, nuestra historia para dilucidar y reconocer lo que oímos. La escucha semántica está relacionada con el lenguaje. Se ponen en ejercicio todas nuestras nociones lingüísticas para decodificar el mensaje. En este caso, podríamos pensar en los mapas sonoros cuyos registros son relatos, en los que el rol principal lo tiene la lengua. Por último, encontramos a la escucha reducida, que es el tipo que requiere de mayor atención y especificidad por parte del sujeto. En ella podemos reconocer los elementos materiales que componen al sonido; como el timbre, la altura, la intensidad, las frecuencias, si es continuo o estático. Esta última es una práctica más ligada a las personas vinculadas al ámbito sonoro o con un conocimiento particular acerca de la música.

⁴⁷ SCHAEFFER, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial S.A., p. 61.

⁴⁸ *Ibid.* p. 62.

⁴⁹ CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós, p. 28.

Las primeras dos escuchas las podemos aplicar de forma simultánea, pero para la tercera se necesita una preparación especial, tiempo y dedicación, fuera de nuestra rutina diaria, “para que nos resulte esta actitud por un tiempo un poco más prolongado, tiempo suficiente para poder construir una *forma sonora* del entorno en nuestra mente y así experimentar el paisaje sonoro como situación estética”.⁵⁰

Ahora bien, reflexionando a partir de lo desarrollado anteriormente, podemos preguntarnos qué sucede con la escucha cotidiana, una escucha que simplemente acontece sin que exista una percepción consciente de ella. Sobre todo en la vía pública encontramos sonidos que nos son útiles para subsistir, como por ejemplo un sonido de alerta y, a su vez, tenemos la capacidad de desechar sonidos que no lo son. Estamos rodeados constantemente de estímulos sonoros, pero nuestra atención solo se dirige hacia aquellos que nos interesan, mientras que los demás se “silencian”. En este sentido, resulta interesante pensar en qué momento entonces trascendemos de la escucha cotidiana a la escucha consciente. El ser humano cuando inicia la acción de escuchar no lo hace pasivamente, sino que se ponen en juego todos sus valores sociales, su idea de la sociedad, del arte, de la cultura y la geografía. De esta forma, encontramos diferentes modos de escucha que varían en cada sujeto, que se van modificando históricamente a lo largo del tiempo. Sobre esta apreciación, la doctora en Musicología Histórica, Natalia Bieletto, expone que “se sostiene que la interpretación de los sonidos, está inherentemente vinculada a los contextos socio-culturales en los que el cerebro del sujeto se ha formado, incluso antes de nacer”⁵¹. Para dar cuenta de estas cuestiones presento categorías de análisis de los modos de escucha que surgen de la investigación de los distintos mapas, ligadas a las sonoridades y a la configuración de la escucha en los sujetos.

En este caso, quisiera destacar algunos aspectos relacionados con la visión, el papel que ocupó durante mucho tiempo y la diferencia que posee con la práctica auditiva. Durante mucho tiempo, el ocularcentrismo desarrolló un papel preponderante en el arte; que a lo largo del siglo XX se fue desvaneciendo. Tal como explica Miguel Hernández en su tesis doctoral:

...frente a la visión hegemónica del arte moderno como apoteosis de la forma y clímax de la mirada, a lo largo del siglo xx ha tenido lugar una contracorriente artística que ha denigrado la visión y que ha roto el

⁵⁰ KRAUSE, R., (2018). “Elementos que componen el ejercicio de la escucha”. Material del curso “Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad”, impartido en UAbierta, Universidad de Chile.

⁵¹ BIELETTO, N., (2018). Op. Cit.

placer de la mirada en la obra de arte, llegando en ocasiones a ocultar y hacer desaparecer el propio objeto artístico.⁵²

Estas aproximaciones se sostienen si pensamos en la emancipación del sonido durante este mismo siglo, la cual desarrollé en el apartado *La emancipación del sonido*. El sonido no solo se independiza de la música mediante los procesos ya mencionados, como el futurismo y la música concreta, sino que adquiere un papel protagónico en el campo artístico. El objeto sonoro aparece como parte de la obra o como obra en sí misma; y el sonido como elemento principal de las manifestaciones artísticas, lo cual nos permite experimentar y poner en práctica el sentido auditivo. En palabras de Jorge Haro:

Desde hace ya mucho tiempo el sonido pasó a formar parte de distintos proyectos artísticos que están por fuera de la música, por lo menos por fuera de aquello que una mayoría define como tal. Del cine sonoro en adelante abundan los trabajos en los que se articula sonido sin contar necesariamente con la pesada tradición musical, cargada de reglas y estructuras históricas.⁵³

A partir de esto, me permito esbozar la idea acerca de que lo audible puede percibirse más allá de lo que se puede estar viendo. Podemos cerrar los ojos y dejar de ver, pero no podemos apagar los oídos y dejar de escuchar. Para Murray Schafer:

No existe el silencio para los vivos. No tenemos párpados en los oídos. Estamos condenados a oír (...). El sonido llega a lugares a los que la vista no puede. El sonido se zambulle por debajo de la superficie. El sonido penetra hasta el corazón de las cosas.⁵⁴

En este sentido, me interesa reflexionar acerca del vínculo que poseen los individuos con las sonoridades de los lugares, las cuales se introducen en los oídos de los seres humanos desde distintas direcciones y conllevan a que se pongan en práctica diferentes formas de escuchar. Ya sea para identificar de dónde proviene, a qué refiere o, en nuestra memoria

⁵² HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A., (2018). *Más allá del ocularcentrismo: antivisión en el arte contemporáneo*. Recuperado de <https://www.infouniversidad.es/tesis-doctorales/ciencias-de-las-artes-y-las-letras/mas-alla-del-ocularcentrismo-antivision-en-el-arte-contemporaneo/> [Última consulta 20 de marzo de 2020].

⁵³ HARO, J. (2006). La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]. En E. Pagani (Ed.), *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*, Universidad de Palermo, p. 47.

⁵⁴ MURRAY SCHAFER, R., (s.f.). Nunca vi un sonido. Recuperado de <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html> [Última consulta 10 de junio de 2020].

auditiva, nos remiten a un paisaje, una cultura, entre otras. Pienso entonces acerca del espacio que habitamos:

...la arquitectura, las casas y los muros interrumpen nuestra mirada hacia lo abierto del paisaje. No nos dejan percibir su extensión, sin embargo, podemos escuchar la ciudad en la lejanía, donde sus límites se vuelven indeterminados. Aquí se puede soñar con ella, dirigiendo la escucha y la percepción hacia lo lejano, se puede dimensionar.⁵⁵

La posibilidad que otorgaron las tecnologías de comenzar a grabar y reproducir infinitamente los sonidos, permitió que estos perduren en la memoria del individuo. A raíz de esto, se desarrolla un nuevo campo de análisis que es la conciencia auditiva. Acerca de este término y en relación a la independencia que obtuvo lo sonoro, Murray Schafer plantea que:

El espacio auditivo es muy diferente del espacio visual. Nos encontramos siempre en el borde del espacio visual, mirando hacia adentro del mismo con nuestros ojos. Pero siempre nos encontramos en el centro del espacio auditivo, oyendo hacia afuera con el oído. En consecuencia, la conciencia visual no es igual a la conciencia aural. (...) La conciencia visual mira hacia adelante. La conciencia aural está centrada.⁵⁶

A partir de estas perspectivas acerca del espacio auditivo⁵⁷, sugiero plantear una definición que relacione el tomar conocimiento y noción auditiva del espacio que se habita, cómo escucho el entorno y me relaciono con él. Propongo denominarlo como *conciencia de la escucha*.

Ahora bien, me interesa tratar de forma tangencial el concepto de auralidad, dado que refiere a cómo escuchamos y resulta pertinente señalar su estrecha vinculación con la tradición oral. La primera tiene que ver con el escuchar, mientras que la segunda se relaciona con el hablar.

Podemos pensar a la tradición oral como aquella que se transmite a través de las generaciones por medio de cantos, relatos y lenguas; y la auralidad concibe la

⁵⁵ SANFUENTES, F., (2018). “Los sonidos y sus significados”. Material del curso “Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad”, impartido en UAbierta, Universidad de Chile. pp. 2-3.

⁵⁶ MURRAY SCHAFFER, R., (s.f.). Nunca vi un sonido. Recuperado de <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html> [Última consulta junio de 2020].

⁵⁷ *Íbid.*

conceptualización de la escucha como una práctica sociocultural en la historia. Esta historia es construida a través de la memoria de los habitantes de una comunidad, que se repone a partir de los relatos, de los sonidos identitarios que logran enraizar colectivamente a los individuos al territorio. Según Veit Earlmann⁵⁸, en su libro *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*⁵⁹, el rol que posee la escucha en la forma en que las personas se relacionan entre sí como sujetos, es definitivamente significativo y más aún cuando se entrelaza con la historia del lugar, con costumbres, con prácticas habituales.

Por otra parte, pero siguiendo el mismo eje, Savasta Alsina realiza una caracterización acerca de los modos de escucha propios de dos períodos históricos -moderno y contemporáneo respectivamente-, como sistemas de identificación de la obra de arte sonoro en la historia del arte a través del funcionamiento de una auralidad moderna y una auralidad contemporánea, presentando esta última “como el modo de ser de la escucha propio de la contemporaneidad en tanto período histórico y cosmovisión de época, y como el fundamento de la posibilidad de existencia de esta práctica en distinción de otras”.⁶⁰

Otra definición de auralidad es la que esboza López Rodríguez en su tesis doctoral, que expresa que “es la alusión a aquellos valores sociales / culturales que se ejercen o se construyen a través de la escucha, como forma de conocimiento, como control... La escucha condicionada, individual / colectiva, la escucha mediada por lo histórico, por lo político, la escucha subjetiva”⁶¹. Estas concepciones invitan a reflexionar acerca de la importancia que se le da actualmente a los sonidos que antes eran intrascendentes. Considero que esta reflexión se manifiesta explícitamente en cuanto a la creciente producción de mapas sonoros que se realizaron en los últimos años en distintos ámbitos y a las investigaciones que giran en torno al paisaje sonoro.

Asimismo, Xoan-Xil López a lo largo de su trabajo propone otro tipo de auralidad en relación al desarrollo de las web 2.0, las cuales permitieron la posibilidad de añadir los archivos

⁵⁸ (Alemania, 1951). Historiador cultural, antropólogo, etnomusicólogo y docente. Sus principales áreas de trabajo son la música y la cultura popular en Sudáfrica e Indonesia.

⁵⁹ ERLMANN, V. (2010). *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books.

⁶⁰ SAVASTA ALSINA, M. (2018). *¿Cómo se escucha el arte? Arte sonoro y auralidad contemporánea*. I Simposio Internacional de Arte sonoro. Mundos sonoros: cruces, circulaciones y experiencias. Simposio llevado a cabo en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, p. 3.

⁶¹ LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X. (2015). *Señal / Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte*. Universidad de Vigo, Pontevedra, p. 67.

sonoros a una plataforma digital y georeferenciarlos. A partir de estos nuevos proyectos, el autor refiere a una transformación en los modos de escucha, ligados al espacio y al territorio desde la memoria acústica, sugiriendo el término de *auralidad aumentada*⁶² para analizar las obras que se realizaron posteriormente a la implementación de estas herramientas.

Las reflexiones sobre auralidad expuestas por los diferentes autores, me permiten desarrollar una definición acerca de la forma de escuchar de los individuos que es funcional al presente trabajo. En este sentido, concibo los modos de escucha como una práctica del sujeto y su colectivo, que se modifica a lo largo de la historia; y en la cual se ponen en ejercicio todas nuestras nociones sobre la sociedad, el arte, los valores sociales y territoriales. Considero que estas formas de escucha son dinámicas, flexibles y situadas, por lo cual nos ubican en un espacio geográfico. En el apartado siguiente desarrollaré, siete dimensiones de análisis, siete modos de escucha diferentes que nos ayudan a percibir los mapas sonoros desde otra perspectiva.

⁶² LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X. (2015). Op. Cit, p. 167.

Los trazados cartográficos y la concepción del espacio

Parto de la idea de que los mapas son sistemas de representación gráfica realizados a partir de códigos convenidos mundialmente, cuyo fin es delimitar territorios. Históricamente, la necesidad de comenzar a demarcar y dibujar cartográficamente los territorios fue fundamental para ejercer el poder sobre estos.

Diana Padrón Alonso considera que el mapa es una “construcción cultural y estrategia de representación del poder hegemónico mediante el cual se gestiona la visibilidad del mundo, se ha diseñado como un todo idéntico, un mapa global que se impone a la pluralidad de los discursos”.⁶³ Los mapas geopolíticos nos muestran los modelos hegemónicos de poder cuyo objetivo es poseer el control sobre el territorio. Asimismo, los mapas son “el principal modelo de representación cartográfica sistematizado durante la modernidad”⁶⁴.

La cartografía, según la International Cartographic Association⁶⁵, es una ciencia que contiene dentro de ella múltiples disciplinas (matemática, geometría, estadística, entre otras), cuya finalidad es elaborar mapas para luego utilizarlos y estudiarlos como documentos científicos. En este trabajo no abordo solo esta perspectiva, dado que parte de la investigación propone re-evaluar estos conceptos y reflexionar acerca de los modos de relacionar territorio y sociedad.

Otra postura acerca de la cartografía, más asociada a lo que considero apropiado para este análisis, es la que elabora Diana Padrón Alonso en su tesis doctoral:

un mecanismo mediante el cual se impone, de un modo forzoso, una concepción determinada del territorio o el espacio. Este sería el caso de la cartografía moderna, utilizada como base para la guerra, la conquista o la producción de los territorios coloniales.⁶⁶

Aquí la autora nos invita a repensar acerca de los sistemas de representación del espacio como formas de control ejercidas por los sistemas de poder imperante y modelos políticos. Podríamos vincular estas ideas a lo que propone el movimiento situacionista respecto al

⁶³PADRÓN ALONSO, D. (2011). Op. Cit, p. 23.

⁶⁴PADRÓN ALONSO, D. (2018). *El impulso cartográfico. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado 1957-2017*. Op. Cit, p. 28.

⁶⁵ Recuperado de <https://icaci.org/> [Última consulta 10 de julio de 2020].

⁶⁶ PADRÓN ALONSO, D., (2018). Op. Cit, p. 70.

delineamiento de las ciudades, en donde la planificación del territorio se encuentra desarrollada en función de las demandas de consumo y los intereses capitalistas considerando que “la estructura urbana actual es el instrumento más utilizado por las clases dominantes para acrecentar su dominación, controlando la gestión del espacio y aumentando la sedimentación socioeconómica”⁶⁷. A su vez, los situacionistas conciben que el desarrollo del urbanismo y la arquitectura moderna sigue siendo funcional al poder y a aquellos que desean controlar y dominar a la población, generando seres humanos que producen y consumen. alguna de estas ideas que expongo se dejan entrever en un artículo acerca del situacionismo publicado en la revista *Quintana*:⁶⁸

Se habita, pues, en un poder que segrega, que destina (o condiciona) a cada individuo o grupo al lugar que le corresponde en el entramado de relaciones socioeconómicas, dotándolo de una determinada posibilidad de movimiento, según la incidencia de su existencia en el reforzamiento y crecimiento de ese mismo poder, que se blindo contra toda posible amenaza de desestabilización.⁶⁹

Estos sistemas políticos que ejercen poder sobre los delineamientos de las ciudades y los mapas geopolíticos son disparadores para el campo del arte, donde se comienza a discutir y repensar los trazados de los mapas y las ciudades. Concebir las discusiones planteadas por los situacionistas acerca del movimiento, la fluidez y la velocidad que empieza a aparecer en la sociedad a partir de la década del 60; para luego cuestionar al mapa geopolítico con el fin de transformar el espacio habitado, es elemental para pensar a “la cartografía bajo una nueva lógica”⁷⁰. Esto conlleva a los artistas a discutir sobre delimitaciones del espacio y el territorio en relación a los sujetos.

Por otra parte, uno de los autores que realiza un aporte diferente a la definición de cartografía geopolítica es Xoan-Xil López, quien sostiene que:

...la cartografía es un sistema de signos que adquiere su valor en un contexto. El mapa se interpreta, se decodifica, convirtiéndose en

⁶⁷ ARIAS, J.I., CANDIA-CÁCERES, A., LANDAETA, P. (enero-diciembre 2017). Op. Cit, p. 143.

⁶⁸ QUINTANA es una revista de Historia del arte, con una periodicidad anual, que publica trabajos originales de investigación sobre cualquiera de las especialidades relativas al campo de las Artes, sin descartar las aproximaciones interdisciplinarias que enriquezcan su estudio.

⁶⁹ ARIAS, J.I., CANDIA-CÁCERES, A., LANDAETA, P. (enero-diciembre 2017). Op. Cit, p. 144.

⁷⁰ PADRÓN ALONSO, D. (2018). Op. Cit, p. 23.

lenguaje, en una herramienta que permite (...) trazar y delimitar territorios. Pero al mismo tiempo contiene un valor simbólico y estético por el que deviene en objeto artístico[...]. La cartografía es el resultado de una conversión, de un proceso.⁷¹

En este caso el autor propone a la cartografía como un elemento del arte y no como una herramienta de imposición de poder, en contraposición a las definiciones de Padrón Alonso. No obstante, existe un punto de encuentro entre estas aproximaciones de Xoan-Xil y la propuesta situacionista acerca del proceso social que conlleva a delimitar los territorios.

Las definiciones planteadas hasta aquí se pueden articular con la idea ya desarrollada de la psicogeografía, si consideramos el vínculo que existe entre la geografía y lo afectivo, lo sentimental y lo psicológico. En este trabajo planteo, a partir de los autores investigados, que las ciudades no están definidas únicamente por su geografía, sus modelos económicos o políticos, sino que también están conformadas por su cultura, sus imaginarios, por la idea y la percepción que tienen sus habitantes de ellas. Las apreciaciones subjetivas de los individuos son las que construyen estos mapas denominados psicogeográficos.

A partir de las perspectivas de estos autores acerca de las diferentes formas que existen de cartografiar y el uso que se le da a esta práctica, expongo algunas definiciones en relación al territorio y al espacio que nos servirán de herramienta al momento de adentrarnos en la cartografía sonora. Consideremos entonces, la aproximación a territorio que realiza Félix Guattari y Suely Rolnik en su libro *Micropolíticas*:

La noción de territorio se entiende aquí en un sentido muy amplio, que desborda el uso que recibe en la etología y en la etnología. El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa». El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación encerrada en sí misma. El territorio puede desterritorializarse, esto es, abrirse y emprender líneas de fuga e incluso desmoronarse y destruirse. La desterritorialización consistirá en un intento de recomposición de un territorio empeñado en un proceso de reterritorialización.⁷²

⁷¹ LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X. (2015). Op. Cit, p. 133-134.

⁷² GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueño, p. 372.

Esta idea de apropiación del territorio por parte de los seres humanos, me permite pensar acerca de los modos en los que interactúan los individuos con los sonidos identitarios de un lugar determinado. De acuerdo a las consideraciones acerca del vínculo entre sonido e identidad territorial, comentadas por Murray Schafer, López Rodríguez, Krause y Ochoa Gautier, sería posible pensar a los mapas sonoros como instrumento para revisar el modo de construcción de los territorios; es decir que a través de las sonoridades que forman parte del entorno podría delinearse una cartografía alternativa. Por otra parte, Padrón Alonso considera que “un territorio es una acción sobre la que se ejerce un control. En ese control operan las grandes potencias financieras globales más allá del posible poder ejercido por los estados soberanos”⁷³. Estas aproximaciones que se esbozan aquí son las que me interesa articular con los planteos del situacionismo acerca de los delineamientos del urbanismo moderno. Pensando a los mapas como un material que permite distinguir las prácticas de articulación colectivas que acontecen en los diferentes espacios como un hecho antropológico, propongo reflexionar acerca de la definición de lugar que propone Marc Augé⁷⁴, considerandolo como:

...un lugar, precisamente: el que ocupan los nativos que en él viven, trabajan, lo defienden, marcan sus puntos fuertes, cuidan las fronteras [...] o el más sutil y el más sabio de los nativos. Este lugar [...] es en un sentido una invención: ha sido descubierto por aquellos que lo reivindicán como propio. Los relatos de fundación son raramente relatos de autoctonía; más a menudo son por el contrario relatos que integran a los genios del lugar y a los primeros habitantes en la aventura común del grupo en movimiento. La marca social del suelo es tanto más necesaria cuanto que no es siempre original.⁷⁵

Es esta concepción de lugar la que posibilita comprender la relación que existe entre sujeto-territorio y de qué forma se conectan. Asimismo, los mapas sonoros que contienen el relato en sus registros y describen el entorno de los sujetos a través de la palabra revela el vínculo que sostienen los individuos con el espacio que habitan.

⁷³ PADRÓN ALONSO, D. (2011). Op. Cit, p. 49.

⁷⁴ (Francia, 1935). Es un reconocido antropólogo francés, acuñó el término «no-lugar» para referirse a los lugares de transitoriedad, espacios intercambiables donde el ser humano es anónimo, como los medios de transporte, las grandes cadenas hoteleras, los supermercados, e incluso los campos de refugiados. Fue profesor y director de estudios en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, de la que fue presidente desde 1985 hasta 1995.

⁷⁵ AUGÉ, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, p. 49-50.

Retomando algunas perspectivas mencionadas en el apartado *Del paisaje sonoro a la deriva* acerca de las caminatas y recorridos sonoros, introduzco la idea de *lugar antropológico*⁷⁶ que propone Augé. El autor lo define como un espacio geométrico que se puede disponer mediante formas geométricas simples y para ello propone tres concepciones del espacio: *itinerarios, encrucijadas y centros*.⁷⁷ Define *itinerario* como aquellos recorridos trazados por las personas que conducen de un punto a otro, pienso a estos como aquellos trayectos sonoros cotidianos en los cuales la escucha no recibe grandes modificaciones o alteraciones. La noción de *encrucijada* es descrita como el lugar donde las personas se entrecruzan, se reúnen; mencionando que, en varias ocasiones, los lugares fueron diseñados para el intercambio económico. Esto podemos articularlo con las ideas que expone el situacionismo acerca del urbanismo moderno mencionando que su desarrollo se basa en las necesidades del capitalismo y el consumo masivo.

Por último, Augé desarrolla los *centros*, “puntos más o menos monumentales, hitos construidos por los habitantes y que definen un espacio, política, fronteras e identidad para quienes los frecuentan”⁷⁸. Este concepto es el que vincula lo identitario al territorio considerándolo desde lo arquitectónico y urbanístico. Asimismo, pienso que se podría relacionar los centros con los sonidos identitarios de un determinado lugar que nos vinculan de forma colectiva con otros habitantes y que también delimitan un espacio, pero no desde los límites políticos. Los mapas sonoros, en parte, poseen algunas cuestiones relacionadas a estas delimitaciones geométricas que propone Augé. Desde los itinerarios como caminatas sonoras hasta los registros sonoros de los mapas en los que se puede oír -esto que el autor denomina *Centros*- la iglesia, el mercado, la plaza, la escuela, entre otros.

Tomando esta idea acerca de cómo los individuos desarrollan un vínculo con el espacio y el territorio desde diferentes perspectivas -siendo las identitarias las más predominantes-, podemos considerar la relación que existe entre éstas y las caminatas sonoras siendo que:

la caminata sonora supone, en esencia, un itinerario. [...] podemos pensar entonces que involucramos encrucijadas al incurrir en alguna intersección de caminos e incluso centros, si decidimos incurrir con

⁷⁶ *Ibid.* p. 62

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Recuperado de

<https://alejandrobrianza.com/2018/01/03/caminata-sonora/#:~:text=Una%20de%20formas%20m%C3%A1s%20utilizadas,en%20el%20cual%20se%20desenvuelve> [Última consulta 11 de agosto de 2020].

nuestra caminata en algún espacio específico, como lo es un mercado, una estación o una plaza.⁷⁹

En este sentido podríamos proyectar estos itinerarios como un mapa en el cual las líneas ya trazadas por la referencia geopolítica se alteren en relación a los recorridos de los individuos.

Pensemos entonces en las aproximaciones que realicé anteriormente acerca de la cartografía en el campo del arte y de qué forma se pretende romper, desde esta disciplina, con la representación hegemónica del territorio. Acerca de estos planteos, Padrón Alonso argumenta que:

Las cartografías desarrolladas por el arte contemporáneo permiten desmentir la representación única del mundo, borrando las líneas fronterizas de los territorios. Estos procesos, permiten la posibilidad de producir realidad e imaginación, favoreciendo la creación de nuevos modelos de organización pública que contrarresten la decepción causada por el fracaso de la institución en su gestión de la democracia.⁸⁰

Aunque la mayoría de los mapas sonoros construidos a la fecha siguen respondiendo a las delimitaciones geopolíticas del espacio en su visualización, son pocas las alternativas de este tipo de cartografía que alteren la forma de representarlo. A su vez, podríamos considerar el desarrollo de estos mediante las sonoridades de los lugares, siendo el sonido el criterio principal de su creación, si proyectamos al territorio como una construcción colectiva.

Asimismo, esta relación que existe -en los mapas sonoros- entre espacio e individuo me permite pensar al arte como un impulsor de las prácticas cartográficas que intentan generar un vínculo con el lugar, no desde el consumo ni la segregación; si no desde lo identitario, lo común, lo cultural, lo que nos une como seres que viven en un mismo suelo.

Finalmente, a raíz de este abordaje, podría acercarme a la definición planteada por Victoria Polti acerca del espacio sonoro sugiriendo que es:

...un conjunto de prácticas, discursos y acontecimientos sonoros que expresan las formas sensibles de la vida cotidiana en contextos determinados. A través de la escucha, los sujetos actualizan este

⁷⁹ Recuperado de <https://alejandrobrianza.com/2018/01/03/caminata-sonora/#:~:text=Una%20de%20formas%20m%C3%A1s%20utilizadas,en%20el%20cual%20se%20desenvuelve> [Última consulta 11 de agosto de 2020].

⁸⁰ PADRÓN ALONSO, D. (2011). Op. Cit, p. 45.

espacio sonoro, construyendo y reconstruyendo su memoria e identidad.⁸¹

Es a partir de esta perspectiva que me interesa trabajar el espacio y pensarlo como un lugar en constante cambio que es interpelado por los individuos a través de lo sonoro.

⁸¹ POLTI, V., (2018). *Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido*. I Simposio Internacional de Arte sonoro. Mundos sonoros: cruces, circulaciones y experiencias. Simposio llevado a cabo en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, p. 4.

Con destino a los mapas sonoros

Todos los trabajos de investigación mencionados anteriormente, desde los paisajes sonoros y caminatas sonoras hasta los modos de constituir el espacio y el territorio, fueron antecedentes para lo que varios años después fue el desarrollo de los mapas sonoros.

Cuando se comenzaron a registrar los paisajes audibles propuestos por Murray Schafer, aún no existían los mapas web, la geolocalización, la georeferenciación y los sistemas de información geográficos (SIG). Con el devenir de la tecnología y los avances desarrollados en el entorno a las coordenadas geográficas se comenzaron a vislumbrar los primeros acercamientos a los mapas web por la necesidad de situar estos registros en una plataforma digital y darles una georeferenciación⁸². De esta manera se podía saber el sitio exacto de dónde provenían los sonidos grabados y disponerlos a través de lo ya conocido por todos: los mapas políticos. Padrón Alonso sostiene que “el gran empuje de la cartografía de este tipo ha sido la democratización tecnológica, mediante la cual, son ya muchos los que pueden disponer de herramientas de localización y diseño del espacio.”⁸³

El mapa sonoro es una práctica que se realiza, desde hace ya varios años, con el fin de dar a conocer cómo suena una determinada ciudad, localidad, etc. Permite conocer el espacio y el entorno a través de los sonidos. En los mapas sonoros los registros están dispuestos en un mapa interactivo al cual se puede acceder libremente y escuchar clickeando cada punto allí indicado. Algunos mapas son abiertos y colaborativos, esto permite que cualquier persona pueda añadir un registro sonoro. Xoan Xil contribuye a la definición de los mapas sonoros expresando que:

...son cartografías que, en contraposición a los clásicos mapas de ruido utilizados en las campañas de supresión con el decibelio como paradigma y cuyo aspecto recuerda curiosamente a los que representan las áreas afectadas por virus, colocan el ruido sobre el territorio cómo una representación que puede ayudar a comprender ciertas relaciones cómo las existentes entre sonido, espacio, lugar y memoria.⁸⁴

⁸² La georeferenciación es el uso de coordenadas geográficas para asignar una ubicación espacial a entidades cartográficas. Todos los elementos de una capa de mapa tienen una ubicación geográfica y una extensión específica que permiten situarlos en la superficie de la Tierra o cerca de ella.

⁸³ PADRÓN ALONSO, D. Op. Cit, p. 97.

⁸⁴ LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X. Op. Cit, p.137.

Antes de continuar con los mapas sonoros que se desarrollaron en América Latina, quisiera realizar una distinción entre los mapas de ruido y los mapas sonoros, ya que poseen propósitos diferentes. Los mapas de ruido representan de manera cartográfica la distribución de niveles sonoros en una zona delimitada y durante un período de tiempo definido. Según el Parlamento Europeo y el Consejo de la Unión Europea, un mapa de ruido es:

...la presentación de datos sobre una situación acústica existente o pronosticada en función de un indicador de ruido, en la que se indicará el rebasamiento de cualquier valor límite pertinente vigente, el número de personas afectadas en una zona específica o el número de viviendas expuestas a determinados valores de un indicador de ruido en una zona específica.⁸⁵

Su elaboración surge a partir de un modelo de propagación acústico basado en sistemas físico, territorial y vehicular, empleando un software específicamente diseñado para esta tarea. Este modelo es validado con mediciones de largo plazo en diversos puntos del terreno utilizando estaciones de monitoreo. Las ubicaciones deben ser precisas, ya que luego, en el modelo acústico, se incorporan receptores georeferenciados que se utilizan para comparar los resultados del software con el de las mediciones. Si las diferencias se encuentran dentro del rango de tolerancia definido, el mapa de ruido⁸⁶ queda validado. Por todo lo expuesto queda demostrado que su desarrollo es muy diferente al de los mapas sonoros. Tal como mencioné en el apartado *Hacia el paisaje sonoro*, las percepciones futuristas acerca del ruido y su connotación positiva no son las que se valoran hoy en día. En la actualidad se desarrollan estas herramientas, como el mapa de ruido, para mitigar esos sonidos no deseados y reducir los inconvenientes que éstos causan en las personas.

Ahora bien, retomaré mi objeto de estudio haciendo un recorrido histórico por aquellos mapas sonoros que fueron elaborados en América Latina para completar el entretejido con las

⁸⁵ Parlamento Europeo y del Consejo de la Unión Europea sobre Evaluación y Gestión del Ruido Ambiental, "Directiva 49/2002/CE," Diario Oficial de las Comunidades Europeas, 2002.

⁸⁶ Agencia de Protección Ambiental. (2019). *Mapa Estratégico de Ruido de la Ciudad de Buenos Aires*. Capital Federal. Recuperado de <https://www.buenosaires.gob.ar/agenciaambiental/mapa-estrategico-de-ruido-de-la-ciudad-de-buenos-aires> [Última consulta 15 de septiembre de 2020]

dimensiones de análisis que presenté en la Introducción de este trabajo. Uno de los primeros mapas que se publicó fue el que desarrolló el colectivo Escotar en el año 2006. Aunque este mapa exceda los límites de estudio del presente trabajo, por pertenecer a España, no quisiera dejar de mencionarlo. Este mapa sonoro, además de ser el primero en desarrollarse, fue precursor de todas las cartografías sonoras que se desarrollaron posteriormente en Latinoamérica, las cuales utilizaron el mismo formato para implementar los registros y estudios sonoros. López Rodríguez, quien es participante del colectivo Escotar, describe la finalidad del proyecto como:

... plantear cuestiones relacionadas con la propia idea de archivo, con las coincidencias entre demarcación geográfica, política y cultural al tiempo que se busca establecer ciertos mecanismos que sirviesen de herramienta para reconsiderar el conocimiento desde la escucha y proponer nuevas formas de representación a través de lo sonoro.⁸⁷

En América Latina el primer mapa sonoro que se realizó fue a través de un curso de diseño de sonido dentro de la carrera de grado Diseño de Medios Interactivos en la Universidad ICESI en Colombia. Así desarrollaron el mapa denominado *Cali. Paisaje Sonoro*⁸⁸. Acerca del proyecto en su sitio web se menciona que:

La forma de presentar el paisaje sonoro ha mostrado diversas aproximaciones. Se puede recoger la documentación sonora como una fotografía que enmarca y re-presenta un paisaje con el mínimo tratamiento, o se puede seguir un procedimiento más compositivo transformando el material grabado en documentos sonoros que podemos escuchar de forma similar a la música pero sin perder rasgos reconocibles del lugar, la fuente o una simulación de aquellos. Escuchar este tipo de piezas no sólo busca un efecto estético sino también estimular una conciencia social en la audiencia.⁸⁹

Este mapa sonoro se focaliza en dejar registrados los paisajes sonoros de la ciudad de Cali, específicamente de las zonas urbanas para luego ser documentados, analizados y catalogados.

⁸⁷ LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X. Op, Cit, p. 60.

⁸⁸ Recuperado de https://www.icesi.edu.co/cali_paisaje_sonoro/acercaDe.html [Última consulta 11 de agosto de 2020].

⁸⁹ Recuperado de https://www.icesi.edu.co/cali_paisaje_sonoro/acercaDe.html [Última consulta 11 de agosto de 2020].

Mapas sonoros de América Latina

A partir del año 2012 creció de forma exponencial el número de mapas creados en los países de Latinoamérica. Aquí algunos de los mapas que se produjeron en los últimos años:⁹⁰

- *Audiomapa* - Chile - 2012
- *Antropología de lo cercano* - Córdoba, Argentina - Año 2012
- *Mapa sonoro de la ciudad de Sao Paulo* - Brasil - Año 2012
- *Mapa sonoro de la Sonoteca Bahía Blanca* - Argentina - 2014
- *Mapa sonoro estadístico lenguas indígenas y originarias* - Perú - 2015
- *Mapa sonoro de Curitiba. Uma cartografia afetiva de Curitiba* - Brasil - Año 2015
- *Mapa sonoro de Valdivia* - Chile - 2015
- *Mapa sonoro de la Comarca Andina* - Argentina - 2016
- *Transeúntes y vehículos en la vía pública* - Caseros, Argentina - 2016
- *Mapa sonoro de Valparaíso* - Chile - 2016
- *Espacios de silencio* - Caseros, Argentina - 2017
- *Mapa sonoro de Colombia: algo que recordar* - Colombia - 2017
- *Mapa sonoro Fluminense* - Brasil - 2017
- *La Isla [Reconocimiento]* - Chile - 2017 / 2018
- *Cartografía sonora del Bío Bío* - Chile - 2018
- *Mapa sonoro de Caseros* - Argentina - 2018
- *Mapa sonoro Isla Martín García* - Argentina - 2018
- *Mapa sonoro de Uruguay* - Uruguay - 2018
- *Esto no es una Mapa sonoro de Girasoles* - Colombia - 2019
- *Mapa sonoro Isla Paulino* - Argentina - 2019
- *Mapa sonoro Esto no es un Mapa sonoro del Río Chubut* - Argentina - 2019 / 2020
- *Mapa sonoro Difusor Austral* - Colombia, Argentina, Brasil - 2020

⁹⁰ Información obtenida del registro de archivo usted no está aquí. Recuperado de <https://www.archivoustednoestaaqui.org/mapassonorosdelatinoamerica> [Última consulta 10 de noviembre de 2020].

Al considerar la cantidad de mapas sonoros relevados, es posible dar cuenta del interés creciente que hubo posteriormente al año 2012, en dejar geolocalizados los archivos sonoros en plataformas web 2.0. Sobre todo en el contexto del arte, ya que la mayoría de estos mapas son elaborados por artistas sonoros o colectivos de artistas. Diana Padrón Alonso, en su trabajo final de máster reflexiona acerca del aumento de las prácticas cartográficas en el contexto del arte, observando que:

La utilización de procesos de cartografiado por parte del arte contemporáneo demuestra el interés de éste en resolver una serie de problemáticas relacionadas con la esfera pública provocadas por el avance del neoliberalismo y el desarrollo de la globalización en las ciudades.⁹¹

Esto pone de manifiesto una posición sociopolítica y cultural de los artistas frente a la problemática que generan los sistemas neoliberales, ocasionando en gran medida la segregación de los individuos en las sociedades y que a través de los mapeos colectivos intentan recuperar la inclusión de los habitantes de una región y recuperar el sentido de comunidad.

En relación a la cartografía sonora, el desarrollo de las ciudades va dejando atrás sonidos que comienzan a extinguirse, por lo que surge esta idea de archivar los paisajes sonoros y georeferenciarlos. Considero que esta es una de las razones por la cual se incrementa esta práctica:

Una práctica emancipadora es aquella que es capaz de devolver la autonomía de los individuos para que estos puedan ejercer su derecho a la libertad, y en este sentido, los procesos cartográficos que el arte contemporáneo viene desarrollando en los últimos años, tienen como objetivo principal el empoderamiento de estos individuos, convirtiéndolos en los actores de sus propias vidas, utilizando fórmulas antagonista.⁹²

⁹¹ PADRÓN ALONSO, D. (2011). Op. Cit, p. 19.

⁹² *Íbid.* p. 44.

Como práctica colectiva, los mapas sonoros analizados colaboran en la recuperación de valores comunitarios, identitarios y representativos de las diferentes ciudades. De este modo, surge una liberación en los habitantes de los sistemas capitalistas, en oposición al régimen de exclusión que proponen mediante el neoliberalismo, desde la fragmentación que plantean estos sistemas en relación a las delimitaciones del territorio, como sostienen los situacionistas, hasta moldear a los sujetos como meros consumidores pasivos. Retomando los aportes de Guy Debord, en dónde realiza una crítica a la geografía urbana moderna y sugiere una nueva forma de urbanismo proponiendo “la necesidad de tomar por objeto la intervención colectiva en la vida urbana “depotenciada” por la planificación territorial”⁹³, la cartografía sonora colectiva intenta recuperar los espacios como un todo orgánico, como una comunidad, y romper con el urbanismo moderno que le es funcional al capitalismo y que genera una segregación cada vez más amplia entre los habitantes de una región.

⁹³ ARIAS, J.I., CANDIA-CÁCERES, A., LANDAETA, P. (enero-diciembre 2017). Op. Cit, p. 145.

CAPÍTULO III [Las formas de escucha cartográfica]

La dimensión de análisis

En los capítulos previos intenté poner de manifiesto cuáles fueron las perspectivas que me permitieron reflexionar acerca de los modos de escucha que aparecen en los mapas sonoros y cómo se vinculan estos al territorio. En este sentido quisiera retomar las investigaciones de Schaeffer y Chion acerca de las categorías que proponen en relación a la audición para luego plantear -a modo de aporte- los siete modos de escucha que propongo en este trabajo. Los autores exponen estas tipologías en referencia a los seres humanos y qué nociones ponen en práctica para la ejecución de estos modos. Asimismo, no existe un vínculo directo con el territorio, sino que la relación es sonido-sujeto. En cambio, desde mi observación propongo aproximarse a la escucha mediante el nexo que poseen los colectivos o individuos que desarrollan los mapas sonoros con el espacio. López Rodríguez realiza una conexión entre el lugar antropológico que propone Augé con la escucha, manifestando que:

Un lugar, como espacio habitado y cargado de significado, como espacio “de identidad, relacional e histórico” (AUGÉ 1995:83), está, en gran medida, construido de memoria y una importante parte de esa memoria, ya sea individual o colectiva, es el resultado de la sedimentación en la que participa de forma determinante la “auralidad”. Cada entorno y cada situación -pero también cada acto y cada instante-, están vinculados inexorablemente a unos sonidos concretos que los caracterizan y los identifican, o los individualizan, frente a las acústicas de otros espacios y contextos.⁹⁴

Por lo tanto, en relación a esta consideración del autor podríamos pensar que es a través de los registros sonoros que inciden en los individuos mediante la escucha, que se construye una memoria sonora que los enraíza a un espacio determinado. Asimismo, es a partir de la escucha

⁹⁴ LÓPEZ RODRÍGUEZ, X. (2015). Op. Cit, p. 67.

que se identifican o se distinguen de otros lugares.

Los mapas sonoros tienen un fuerte anclaje en los modos en que escuchamos el territorio. En ellos podemos distinguir huellas de las formas de escucha que involucran a los desarrolladores de las cartografías sonoras -sean individuos o colectivos-, implicadas en la producción y en la recepción. Mediante el análisis que realicé de los mapas pude distinguir rasgos en los registros sonoros que éstos remiten a diversos modos de escucha por parte quienes los desarrollan. Esta observación me permite postular a la cartografía sonora como herramienta que puede dar cuenta de estas cuestiones. Asimismo, en relación a estos aspectos desarrollé siete dimensiones de análisis que permitirán estudiar a los mapas desde otra perspectiva. Estas son: *urbana, agreste, semántica, identitaria, pasada, natural y en peligro de extinción*, las cuales reflexionan sobre los diferentes atributos que existen en estas cartografías.

Con el fin de encuadrar lo trabajado hasta el momento y ejemplificar con los mapas sonoros las categorías propuestas, haré un recorrido por los casos evaluados, señalando los modos de escucha que aparecen en cada uno de ellos.

La escucha urbana

Existen mapas sonoros cuyo contenido son paisajes sonoros, recorridos sonoros, caminatas sonoras; entre otros. Este es el caso de *Audiomapa*⁹⁵ (Imagen 1), un proyecto desarrollado por Fernando Godoy⁹⁶ en 2012, con el fin de explorar los sonidos medioambientales. Consiste en un mapa colaborativo en donde cualquier ciudadano puede realizar un registro sonoro y añadirlo al mapa. A su vez, permite redactar una breve descripción sobre el archivo de sonido e incorporarlo dentro de una especie de categorías según las características del sonido. Este mapa tiene como principal foco de investigación Latinoamérica, donde se encuentran la mayor cantidad de sonidos. Asimismo, podemos elegir si deseamos escuchar los audios por categorías, por autor, aleatorio o a través de viajes sonoros. Lo más interesante de este mapa es la posibilidad de realizar un viaje sonoro. Se puede navegar de Norte a Sur o viceversa y de Este a Oeste lo cual permite una inmersión sonora a través de un viaje auditivo. Esto nos lleva a imaginar el paisaje o lo que sucede en cada punto del recorrido.

Los paisajes que encontramos en este mapa pueden ser discernidos entre los urbanos y los rurales, siendo los primeros los que mayor contenido de tránsito urbano, ruido y voces poseen; en cambio los rurales, comprenden sonidos relacionados a paisajes sonoros naturales, conversaciones inteligibles y cuestiones socioeconómicas como, por ejemplo, profesiones y oficios diferentes a los que encontramos en las grandes urbes. En el primer caso, el individuo reside inmerso en estos paisajes sonoros urbanos y configura su escucha de acuerdo a los eventos sonoros con los que convive a diario, pudiendo identificar con mayor precisión la fuente que produce al sonido -ruidos de motores, bocinas, sirenas, menor inteligibilidad en las conversaciones, fábricas, entre otros-. A su vez, el sujeto se encuentra afectado por los altos niveles de presión sonora que puede producirle daños a niveles auditivos, psicológicos, trastornos del sueño, etc. Acerca de la problemática que genera el ruido, la Agencia de Protección Ambiental del Gobierno de la Ciudad expone que:

El ruido no solo es perjudicial para el oído sino que también puede dañar otras partes de nuestro organismo. La exposición a niveles

⁹⁵ Recuperado de <https://www.audiomapa.org/> [Última consulta 15 de agosto 2020].

⁹⁶ (Chile, s.f.) es artista sonoro y gestor radicado en Valparaíso. Su trabajo está enfocado en la investigación del sonido y la escucha como fenómenos de la experiencia.

elevados de ruido puede ocasionar limitaciones en la correcta comunicación oral, pérdida de la inteligibilidad de la palabra y desplazamientos permanentes de los umbrales auditivos de carácter irreversible.⁹⁷

De este modo, cuando la comunidad decide grabar estos sonidos para luego volcarlos a un mapa sonoro, intenta poner de manifiesto aquellas connotaciones que se expresan al momento de ejercer la escucha, por ejemplo: agotamiento, incomodidad y alienación.

Este modo de escucha está vinculado directamente con la vida de los sujetos en las grandes urbes y metrópolis, con sonidos propios de las ciudades transitadas. Sugiero analizar los mapas sonoros que dan cuenta de esta práctica auditiva como *escucha urbana*. En el caso de *Audiomapa* podemos encontrar este modo de escucha en los puntos que refieren a las grandes metrópolis, capitales de provincias o países.

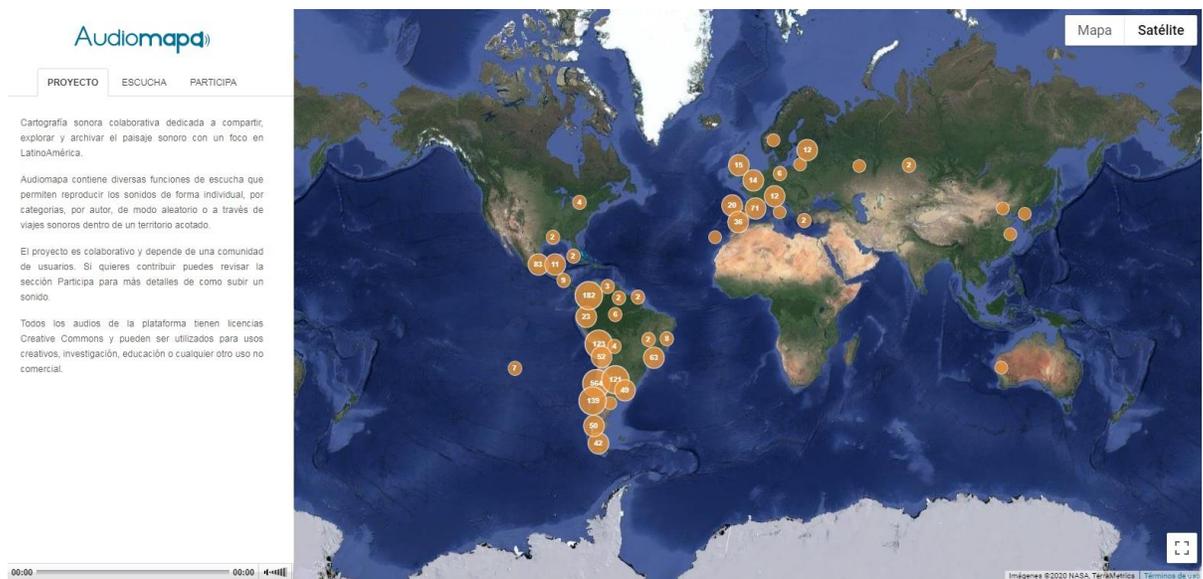


Imagen 1. Visualización de la plataforma audiomapa.org

⁹⁷ Recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/agenciaambiental> [Última consulta 8 de abril de 2020].

La escucha agreste

Por otra parte, encontramos sonoridades propias de espacios alejados de las grandes metrópolis, tal es el caso del *Mapa sonoro de Isla Martín García*⁹⁸ (ver imagen 2) dirigido por Pablo Bas. La escuela N° 7 Cacique Pincen de la Isla Martín García realiza este mapa a través del taller que dictó Bas en el año 2018 en el marco del *Proyecto Martín García*, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, llamado *Grabaciones de campo y mapas sonoros*. En este caso los participantes fueron estudiantes de la escuela secundaria, y el foco estaba en trabajar sobre la escucha consciente y los sonidos identitarios del lugar, los cuales eran importantes para ellos al momento de dejarlos registrados.

Acerca del desarrollo del mapa el director del proyecto explica que:

...la idea fue, por un lado, trabajar sobre la escucha y sobre conceptos tales como paisaje sonoro, objeto sonoro, geofonías, biofonías y antropofonías. Por otro lado, que aprendieran a emplear sus dispositivos para realizar grabaciones de audio y a utilizar aplicaciones de sonido de descarga gratuita para los mismos.⁹⁹

Los registros tomados para este mapa van desde caminatas sonoras y recorridos hasta paisajes sonoros estáticos, voces y sonidos que nos permiten conocer las dinámicas de los individuos que habitan este territorio por lo tanto, el centro de interés se encuentra plasmar la identidad sonora propia del lugar. En los archivos sonoros pueden apreciarse expresiones culturales, valores, de signos y formas identitarias, entre otras. En los modos de escucha también. Dado que los mapas sonoros cristalizan estas formas de oír de quienes lo producen, propongo como categoría de análisis la *escucha identitaria*, -la cual desarrollaré en el apartado correspondiente- que permitirá descubrir rasgos que vinculan a los productores de los mapas con las prácticas socioculturales del territorio.

Este mapa a su vez revela otra forma de escucha relacionada al entorno en el que habitan estas personas, siendo el caso de la *escucha agreste*. Se pueden percibir modos diferentes de habitar el espacio en contraposición a la velocidad propia de las grandes ciudades propuestas

⁹⁸ Recuperado de: https://pablobas.com.ar/mapas_sonoros/isla_martin_garcia.html [Última consulta 10 de agosto de 2020].

⁹⁹ Recuperado de https://pablobas.com.ar/mapas_sonoros/isla_martin_garcia.html [Última consulta 10 de agosto de 2020].

en la *escucha urbana*, dado que dejan de existir en primer plano los ruidos. La *escucha agreste* pone de manifiesto dinámicas que se dan en los individuos que habitan estos espacios en relación a la negativa de la *escucha urbana* en relación a trastornos psicológicos y daños auditivos como detallé en el apartado anterior. No están sometidos a niveles altos de ruido, las conversaciones son inteligibles, se pueden discernir las sonoridades con claridad, esto lleva a una escucha menos caótica y menos exigida dado que el oído recibe menos señales sonoras en simultáneo.

En este punto quisiera retomar la noción de lugar antropológico que expone Augé, en tanto este mapa expone una de las categorías que el autor reconoce como *Centros*, siendo estos espacios construidos por algunos individuos que los identifican ya sea política, religiosa o culturalmente de otros seres humanos, como la plaza, la iglesia, el puerto, el cementerio, entre otros. En este proyecto los registros sonoros fueron tomados en los lugares mencionados anteriormente.



Imagen 2. Mapa sonoro Isla Martín García. Argentina. 2018

La escucha en peligro de extinción

Otro de los mapas analizados fue el mapa sonoro de *Los Girasoles*¹⁰⁰ (ver imágenes 3 y 4) el cual fue desarrollado por el Colectivo Esporas¹⁰¹ en el año 2019 con el fin de dejar asentados los sonidos pertenecientes a la selva Amazónica y que producto de la deforestación estas sonoridades se encuentran próximas a desaparecer. A su vez, cada registro sonoro es acompañado por una imagen que en su conjunto forman una frase que está vinculada a esta problemática.

Su contenido consiste puramente en paisajes sonoros que forman parte del entorno sonoro actual y, en su mayoría, son sonidos que forman parte del paisaje natural del territorio. Los sujetos que habitan ese territorio tienen la necesidad de salvar estas tierras de las manos de las megacorporaciones que intentan destruir este hábitat. Por lo tanto, al oír estos registros podemos percibir una forma de escucha relacionada al medioambiente y a la naturaleza, mientras que, por otro lado, nos permite conocer acerca de los sonidos que enraizan a la comunidad a ese espacio y su interés por cuestiones ambientales. Sugiero entonces caracterizar esta configuración como *escucha en peligro de extinción*. La presencia de sonidos como arboledas y aves, me permiten identificar el funcionamiento privilegiado de un tipo de escucha de parte de quienes confeccionan los mapas sonoros. El señalamiento de estas sonoridades que se encuentran próximas a desaparecer podrían generar una transformación en la escucha de los individuos que habitan en torno a dichos sonidos.

¹⁰⁰ Recuperado de: <http://estono.es.com.ar/un-mapa-sonoro/de-los-girasoles/> [Última consulta 20 de octubre de 2020].

¹⁰¹ Surge con el objetivo de generar producciones artísticas de cruce de lenguajes, en territorios específicos, generando intersticios sociales con, de y para las distintas comunidades; intercambios que respondan a problemáticas medioambientales específicas defendiendo el medioambiente para hacer de este, un lugar apto para la vida.

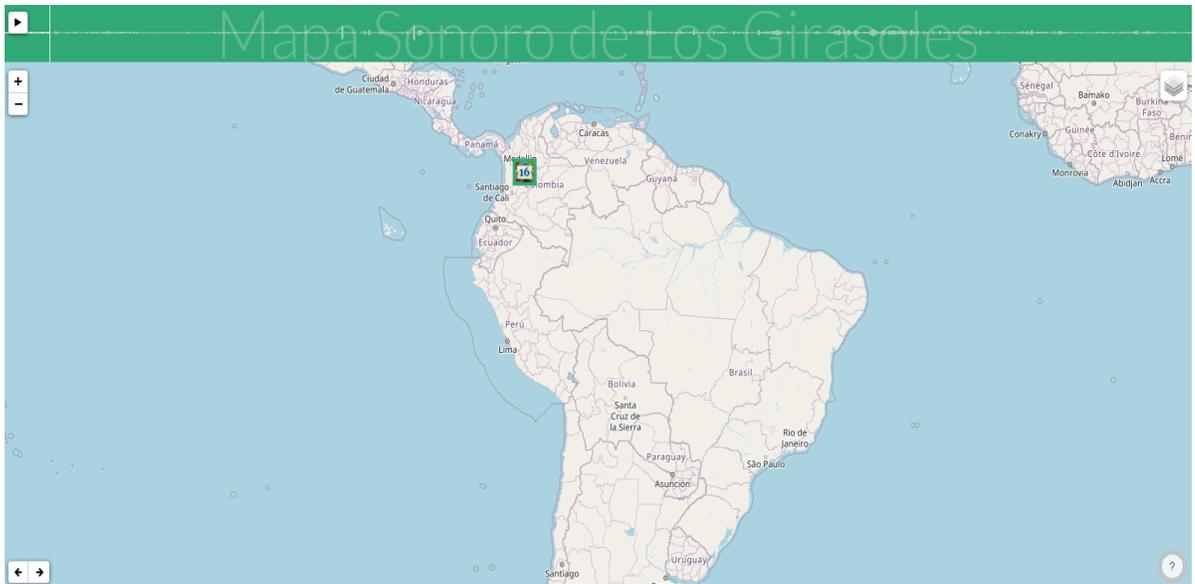


Imagen 3. Visualización de la plataforma Mapa Sonoro de Los Girasoles

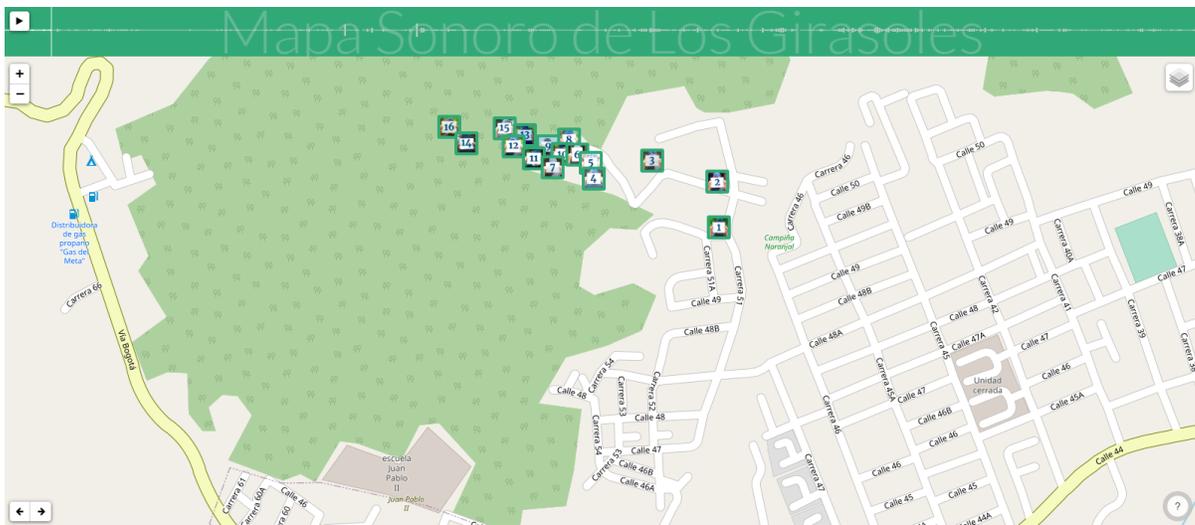


Imagen 4. Zoom del mapa sonoro de Los Girasoles

La escucha medioambiental

En relación a la diversidad en los modos de escucha que pude vislumbrar en los mapas sonoros relevados, elegí trabajar con el mapa de la *Comarca Andina*¹⁰² (ver imágenes 5 y 6). Iván Rivelli¹⁰³, Licenciado en Audiovisión en la Universidad de Lanús, desarrolla esta cartografía sonora con el fin de generar conciencia sobre el entorno sonoro habitado, hacer hincapié en lo que genera la descontextualización de la escucha y resaltar la importancia cultural e histórica que tienen los paisajes sonoros. Sus archivos en su mayoría son paisajes sonoros urbanos y naturales, lo cual nos permite analizar los modos de escucha que en él se reflejan. A su vez, es un mapa sonoro colaborativo, esto significa que cualquier individuo puede registrar un sonido o un paisaje sonoro, cargarlo en este mapa y georeferenciarlo.

La concepción del mapa que el proyecto propone es:

El mapa es un relato, es arte y es ciencia un modo de pensar (nos). El mapa es representación y es construcción, una forma de habitar el territorio. Este mapa intenta poner en valor lo sonoro como recurso sensible y como fenómeno social transformar la escucha casual en una escucha atenta. Busca descontextualizar el acto de escuchar prestando atención a aquellos sonidos que nos rodean que nos hablan que nos cuentan. Este mapa busca el ruido. Conocer la comarca por sus sonidos lo rural y la ciudad, su mixtura la calle y el bosque el verano y el invierno. El mapa reflexiona sobre lo que está y lo que no está, sobre lo que podría ser. Captura sonidos en peligro de extinción. Cartografiamos lo invisible, hacemos el mapa para que nos miren, nos escuchen, para gritar para encontrarnos.¹⁰⁴

En gran parte de su construcción se encuentran sonidos relacionados al medioambiente -se percibe el mar, el río, el viento, la lluvia-, siendo parte del objetivo del mapa mostrar el entorno sonoro natural y los modos de escucha que habitan este territorio. Propongo a esta dimensión de análisis como la *escucha medioambiental*. En esta distinción intento abordar la escucha de

¹⁰² Recuperado de: <http://transitosonoro.com.ar/Mapas/> [Última consulta 7 de marzo de 2020].

¹⁰³ (Argentina, 1979). Su campo de interés es la grabación de campo y la fonografía como práctica misma. Desarrolla instalaciones sonoras. Trabaja como postproductor de sonido para largometrajes y como capacitador y coordinador de talleres de realización audiovisual y experimentación sonora, dirigidos a jóvenes dentro de diferentes programas del Ministerio de Educación de la Nación y de Desarrollo Social de la Nación.

¹⁰⁴ Recuperado de <http://transitosonoro.com.ar/Mapa-Sonoro/> [Última consulta 10 de marzo de 2020].

aquellos sonidos que refieren a paisajes naturales y pensar cómo se vinculan los individuos con el medioambiente. Para ello utilizo como punto de observación mapas en los cuales los habitantes de una determinada región deciden revelar su escucha a través los registros sonoros de la lluvia, el viento, el mar, los truenos, los árboles, los pájaros, entre otros.

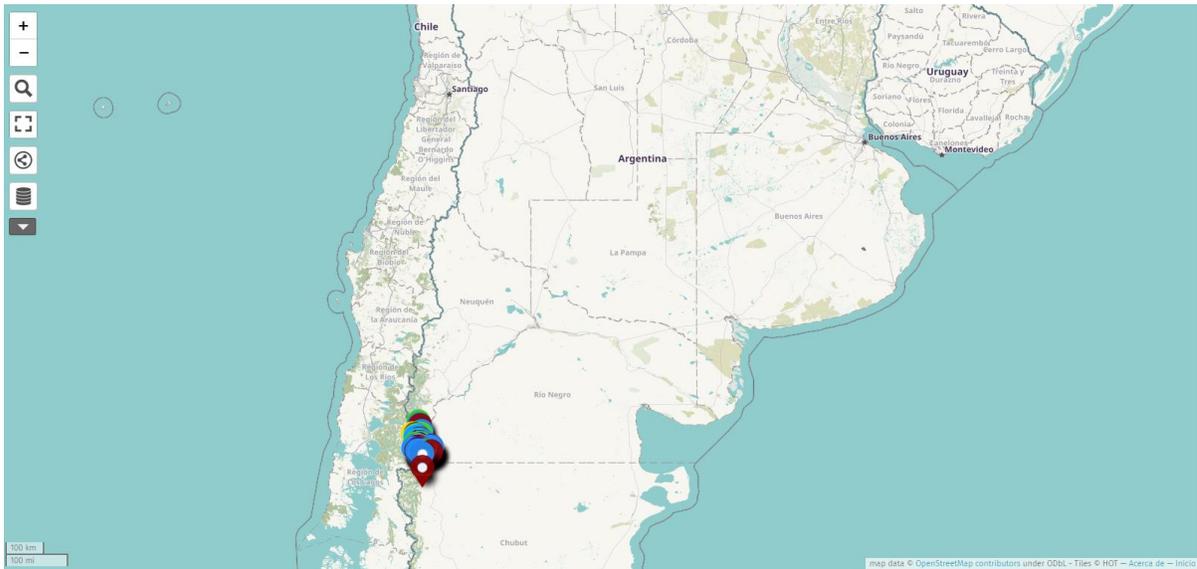


Imagen 5. Visualización del mapa sonoro de la Comarca Andina

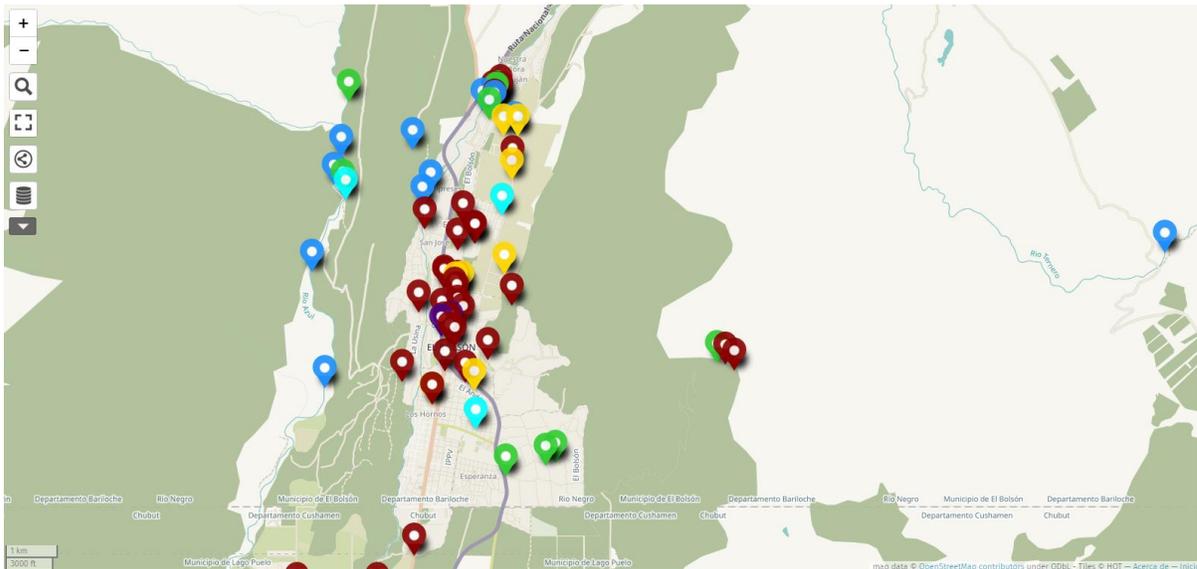


Imagen 6. Zoom del mapa sonoro de la Comarca Andina

La escucha pasada

Por otra parte nos encontramos con el *Mapa Sonoro de Uruguay*¹⁰⁵ (ver imagen 7), el cual fue dirigido por la antropóloga y documentalista Ana Rodríguez. Es un proyecto que fue seleccionado por los Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura, en la categoría Memorias y Tradiciones en el año 2016. La diferencia que se establece con los otros mapas es que cada registro posee un título que deja entrever el contenido del audio. Es un mapa que está enfocado específicamente en recuperar las memorias culturales y dejarlas registradas a través de lo sonoro. Los integrantes del equipo que trabajó en este mapa señalan que:

El agua y las tecnologías que permitieron vivir y producir en el campo, sus coros simples maravillosos y sanadores y las manifestaciones más eléctricas y poderosas; los sonidos que produjo la alimentación en nuestra infancia, las personas y las palabras que se fueron dejando un hueco en la salud de la comunidad, en la de los bebés, en la de los trabajadores zafrales; los que dejaron una huella y a veces todo un sendero transitado por canciones, versos y acordes; cuentos parecidos a los que contaba tu abuela y nunca supiste transmitir a tus hijos; el castegué o el portuñol que negamos en los concursos literarios y en las escuelas; paisajes resonantes que nos reviven; el trabajo en las chacras y el cuerpo a cuerpo con los ganados, los sudores que no plasmó la postal. La vida que fue, la que es y la que se rememora colectivamente; la voz de objetos y motores que ya se retiran de escena: todo esto y lo que propongas lo ponemos en el Mapa. En el Mapa Sonoro de Uruguay.¹⁰⁶

Este mapa está constituido a través de los relatos, las narraciones en su mayoría, nos cuentan cómo era la vida en esas regiones en el pasado, cómo eran los sonidos del entorno, las profesiones, la arquitectura, las calles, los vehículos, entre otros. Nos muestra cómo se conformaban los modos de escucha del territorio en el pasado, cómo percibían mediante el oído esos sonidos. Podemos pensar que nos remiten a las formas de escucha que existían en el pasado a través del lenguaje, por lo tanto sugiero esta dimensión de análisis como *escucha pasada*, en la cual mediante el sonido de la palabra se describen sonidos que aún perduran en la memoria de los sujetos. Aquí haré foco en aquellos relatos en los cuales se expresan cuáles

¹⁰⁵ Recuperado de <http://www.mapasonoro.uy/> [Última consulta 14 de agosto 2020].

¹⁰⁶ Recuperado de <http://www.mapasonoro.uy/project/> [Última consulta 14 de agosto 2020].

eran los modos de escucha pasados a través del recuerdo de los individuos. Para ello tomaré la definición planteada por Polti acerca de la memoria sonora, vinculada al:

...complejo experiencial fenoménico que cada sujeto construye para dar sentido a su pasado, a través de los sonidos que percibe, excediendo el hecho físico en sí mismo. De esta manera el sujeto, a la vez que conforma su biografía sonora, construye subjetivamente aspectos significativos de la memoria colectiva.¹⁰⁷

Cuando esta biografía sonora es transmitida por los habitantes de una determinada región, registrada y situada en un mapa sonoro, permite al oído transformar su forma de escuchar actual para apropiarse de aquellos modos de escucha pasados.

Acerca de estas consideraciones, Natalia Biletto en el marco del Taller de Paisaje Sonoro que dicta la Universidad Abierta de Chile, esboza que:

la imposibilidad de conocer los sonidos del pasado, convierten a las descripciones y las sensaciones de los escuchas de la época, en las únicas fuentes de acceso a los paisajes sonoros de antaño. Sin duda, hay en esos procesos un alto componente poético, tanto en la manera de describir y representar los sonidos con palabras, como en la manera de recordarlos.¹⁰⁸

Es entonces a través de la palabra que se accede a esta escucha pasada y la traslada a la actualidad, configurando el modo de escucha de quien desarrolla el mapa.

¹⁰⁷ POLTI, V., (2018). Op. Cit, p. 10.

¹⁰⁸ BILETTO, N., (2018). *Inscripciones, descripciones y registros sonoros*. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile, p. 2-3.

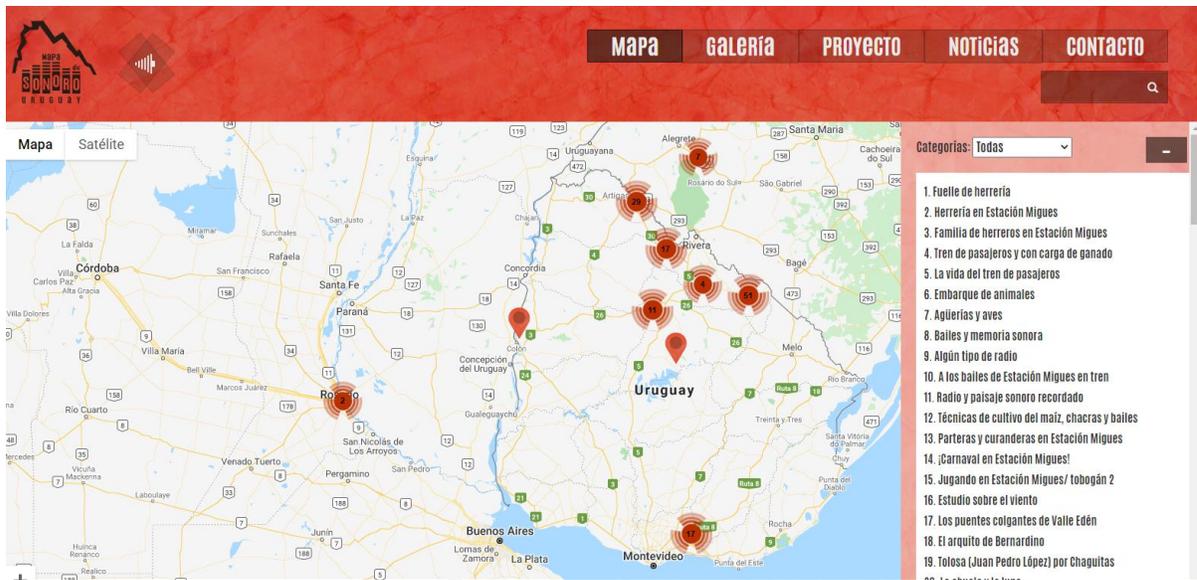


Imagen 7. Visualización del mapa sonoro de Uruguay

La escucha semántica

A diferencia del contenido poético que se transmite a través de los relatos, la palabra en sí engloba otro universo en el cual se ponen en juego códigos lingüísticos, signos, conocimiento de la lengua, entre otros. Para ello presento el *Mapa Sonoro Estadístico de lenguas indígenas y originarias de Perú*¹⁰⁹ (ver imágenes 8 y 9), con la particularidad de que fue llevado a cabo por el Ministerio de Cultura de Perú. En este mapa se intenta abordar la diversidad lingüística que existe en este país y a su vez asegurar que no se extingan dichos dialectos. Se propone desde el relato y los cantos autóctonos preservar el patrimonio cultural de la lengua. A su vez, contiene información acerca de los individuos de cada zona que aún hablan los diferentes dialectos que se presentan en este proyecto.

En este caso se perciben aspectos relacionados al lenguaje, por lo tanto, en la escucha deben interactuar los conocimientos vinculados a la comprensión del lenguaje para su posterior interacción con el otro. En este sentido, sugiero considerar en este mapa sonoro el nivel de análisis *escucha semántica*, dado que se ponen en juego cuestiones relacionadas al lenguaje y a la interpretación del mismo. Dichos aspectos relacionados a la interpretación de la lengua, son fundamentales en esta forma de escuchar, ya que requiere que el interlocutor posea un conocimiento previo al momento de oír; se deberán considerar las narraciones, los códigos lingüísticos, los signos que comparten las comunidades entre sí, con el fin de entenderse y relacionarse entre individuos.

En un mismo mapa sonoro pueden coexistir diferentes modos de escucha que se encuentran vinculados a la percepción auditiva de quienes los producen. En el caso del Mapa sonoro de lenguas indígenas de Perú, encontramos también la categoría *en peligro de extinción* por el interés de no olvidar esas lenguas y que sigan siendo parte de la escucha de ese territorio.

¹⁰⁹ Recuperado de <https://geoportal.cultura.gob.pe/mapa/perfil/lenguas> [Última consulta 14 de agosto de 2020].

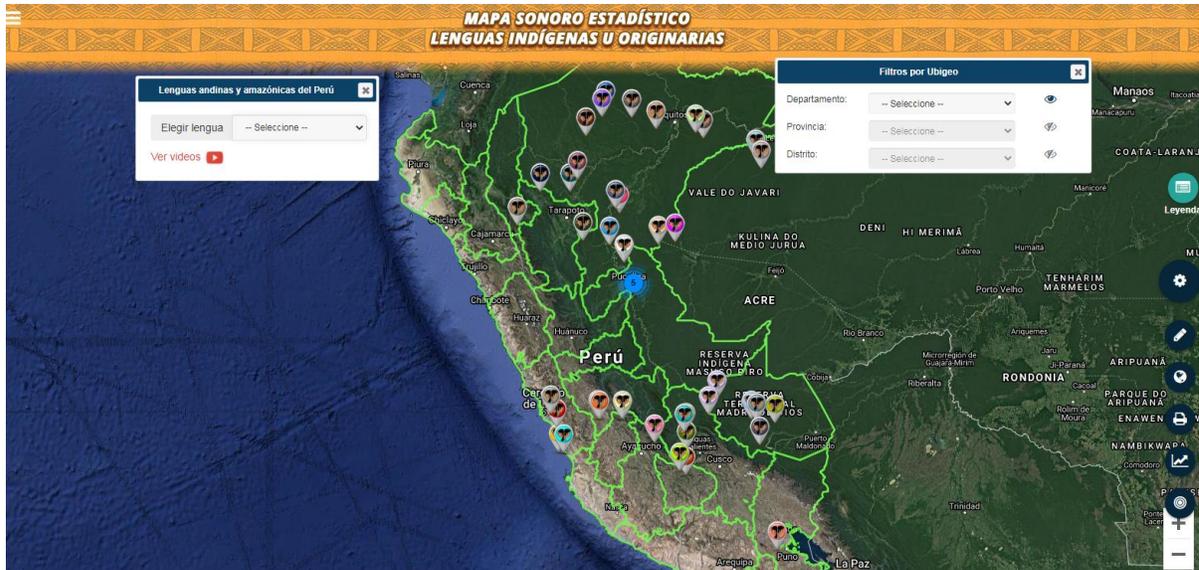


Imagen 8. Visualización de la plataforma del Mapa de Lenguas de Perú



Imagen 9. Visualización de la lengua Shiwilu

La escucha identitaria

Por último, encontramos mapas cuyos registros sonoros están relacionados a lo cultural, aquellos que al oírlos producen identificación con un territorio. Parafraseando a Xoan Xil López en su tesis doctoral *Señal/Ruido*, podemos pensar en estos sonidos como aquellos que pueden brindar valor a un espacio, procurando darle un carácter significativo y, por momentos, convirtiéndolo en lugar. Los sujetos de una comunidad pueden vincularse a través de la escucha de estas sonoridades, como cantos de carnaval, dialectos, música autóctona, entre otros. Esto los definiremos como *escucha identitaria*. Esta categoría interpela, en su mayoría, a los mapas sonoros que escogí como estudios de caso. Asimismo, quienes desarrollan los mapas sonoros colaborativos intentan reflejar esta forma de oír en sus registros sonoros mediante la escucha semejante con el otro. En este sentido, analicé el mapa sonoro *Antropología de lo cercano*¹¹⁰ (ver imagen 10) desarrollado en el año 2012, dirigido por Marta Pereyra, Doctora en Nuevos Lenguajes de la Comunicación. Esta cartografía contiene, en su mayoría, registros de identidades sonoras y memorias culturales de la Ciudad de Córdoba las cuales están expresadas a través de paisajes sonoros, relatos o música. Podemos concebir, en este caso, aquellos modos de escucha que ponen de manifiesto cómo los individuos habitan el territorio y se relacionan con el espacio de forma colectiva a través de lo semejante, lo propio, lo autóctono, lo histórico. Pienso entonces en la escucha de la voz del vendedor ambulante, del afilador, del cartero, entre otras. Estas cuestiones son de interés para el presente trabajo, ya que podemos observarlas desde la *escucha identitaria*.

Sobre el proyecto de Pereyra, se expresa que:

Esta cartografía relata, retrata, crónica, comenta, opina sobre lugares, personajes, instantes, espacios, momentos, trayectos de la ciudad. Desde estos disparadores, el Proyecto Cartografía sonora de la ciudad: antropología de lo cercano, consiste en el relevamiento del deambular cotidiano de nuestra ciudad expresando, a través del lenguaje sonoro, sus carencias, sus contradicciones, sus estímulos culturales, su devenir, en un aquí y ahora. El lenguaje sonoro aporta el estímulo a la imaginación de quien acceda a cada nodo de este entramado. Mediante

¹¹⁰ Recuperado de <https://mapasonorocba.wordpress.com/2012/08/20/mapa-sonoro-de-cordoba/> [Última consulta 14 de agosto de 2020].

variadas formas el mapa releva la ciudad a la vez que revela lo que los productores han decidido compartir.¹¹¹

Para esta concepción de *escucha identitaria* me centro en la definición expuesta por Victoria Polti acerca de la identidad sonora, considerándola como “aquella que define la relación entre el sujeto y los sonidos de estos espacios”¹¹². En este caso, pienso en aquellas formas de escucha que identifican a los individuos con un determinado territorio y, por lo tanto, los enraízan a un lugar. A su vez, expresan diversidades culturales.



Imagen 10. Visualización de la plataforma mapasonorocba.wordpress.com

¹¹¹ Recuperado de <https://mapasonorocba.wordpress.com/2012/08/12/presentacion-general-del-proyecto/> [Última consulta agosto de 2020].

¹¹² POLTI, V. (2018). Op. Cit, p. 4.

Apreciaciones finales

La escucha está condicionada y, según estas dimensiones de análisis que identifiqué en los mapas, van a existir sonoridades que son relevantes para quien las oye, otras que son tapadas por otros sonidos de mayor intensidad sonora y algunas llamativas -sea porque se desconocen o porque son sonidos de alerta-, entre otras. Considero que en un mismo mapa pueden interactuar diferentes tipos de escucha y organizarse jerárquicamente en diferentes escalas siendo que, por momentos, algunas pueden ser casi imperceptibles.

Los modos de escucha que fueron expuestos en este capítulo procuran aportar una herramienta de análisis alternativa a aquellas que ya han sido desarrolladas por diversos autores. El propósito es que sea funcional al momento de concebir a los mapas sonoros como instrumento para el estudio de las dinámicas colectivas de las diferentes comunidades.

CONCLUSIONES - [Final del recorrido]

En este trabajo final de grado he procurado abordar, desde diferentes perspectivas, las formas de concebir los espacios y delimitar los territorios. Asimismo, me propuse poner de manifiesto la importancia que adquirió el campo sonoro tanto en el arte como en las ciencias sociales y antropológicas. A lo largo del recorrido fui mencionando diferentes enfoques acerca de conceptos claves que trabajé en este proyecto, como territorio, lugar, cartografía y mapas.

A su vez, reflexioné acerca de los términos de paisaje sonoro y caminata sonora desarrollados por Murray Schafer y Hilary Westerkamp, para luego ejemplificarlos con obras realizadas por diferentes artistas, y profundicé acerca de los modos de escucha desarrollados a lo largo de los siglos XX y XXI por Schaeffer y Chion. Esto me permitió esbozar una aproximación del término auralidad que sea útil para el análisis de los mapas sonoros.

Mediante el relevamiento y análisis de los mapas sonoros seleccionados, considero que si bien los mapas realizados desde el año 2012 al año 2020 aportan una capa de sentido que permite repensar las delimitaciones territoriales, aún están restringidos en su construcción por los límites geopolíticos para hablar de las formas de oír de los individuos. A raíz de estas reflexiones, desarrollé siete categorías de análisis relativas a los modos de escucha para analizar los mapas sonoros latinoamericanos.

Como proyecto a futuro, propongo la posibilidad de desarrollar un nuevo modo de pensar los mapas sonoros a partir de las formas de escucha propuestas, en donde su construcción no esté dada por los límites geopolíticos implementados por las hegemonías de poder sino que los límites que existan sean dados por modificaciones en las dimensiones de análisis planteadas: *urbana, agreste, identitaria, medioambiental, semántica, pasada y en peligro de extinción*. Estas pueden ser una herramienta para diseñar esta alternativa cartográfica si concebimos cómo se conectan e interactúan unas con otras más allá de las fronteras trazadas como límites políticos. Prospectivamente propongo empezar a pensar en ciudades que estén conectadas a través de sus sonoridades y sus modos de escucha, independientemente de que en el mapa político se encuentren separadas por fronteras.

Por último, quisiera reflexionar sobre las cartografías sonoras y los registros de lenguas que no pertenecen al lugar geográfico al que están ancladas en el mapa, cuando lo que percibe el oído es diferente a lo observado en el mapa. Por ejemplo, las migraciones pueden modificar

constantemente los modos de escucha que conviven en los espacios y eso podría verse reflejado en la construcción de un mapa que no fije estáticamente un territorio, sino que posea la fluidez y el movimiento de los recorridos, de la temporalidad de lo sonoro, de su manifestación en el tiempo.

Esta investigación no es más que un impulso para seguir profundizando en las cartografías sonoras, y en cómo los individuos se relacionan con el espacio y se apropian de ellos a través de las sonoridades. Además, es un llamado a continuar cuestionando por qué la representación de los mapas sonoros sigue respondiendo a la lógica de poder imperante propuesta por los mapas políticos convencionales. Vale la pena pensar en reconfigurar los límites de la cartografía convencional a partir de la posibilidad de observarlos desde la sonoridad. Bregman proyecta a las fronteras como “la principal causa de discriminación en toda la historia de la humanidad”¹¹³. Propongo entonces, que dejemos de pensar a las fronteras como tales y comencemos a conectar ciudades y países a través de cómo suenan sus culturas.

¹¹³ BREGMAN, R. (2016). *Utopía para realistas*. Barcelona: Ediciones Salamandra, p. 199.

A modo de aporte

Quisiera señalar que -a través de este análisis- los mapas también podrían ser categorizados a través de sus archivos sonoros. En ellos podemos distinguir distintos tipos de registros: en unos su contenido es una narración en distintas lenguas nativas, como por ejemplo el mapa “Lenguas nativas de Colombia”¹¹⁴, en donde se focaliza únicamente en los dialectos que se hablan en los diferentes distritos. El fin de este mapa es conservar todas las lenguas nativas del país y así lograr que no se extingan. Es un trabajo fomentado por el Ministerio de Cultura de Colombia, el cual explica que: “es un espacio de reconocimiento y valoración de nuestros grupos étnicos, que invita a vivir y reconocer la diversidad y recordar que somos parte de un país pluriétnico y multicultural, donde las lenguas además de ser formas de comunicación son conocimiento, sabiduría y cosmovisión”.¹¹⁵ Existe también un mapa sonoro de lenguas originarias de Perú, cuyo fin es similar al mapa de Colombia. Las lenguas nativas son aquellas que existían anteriormente a la colonización europea en América Latina, con la consecuente imposición de lenguas tales como la española. El Ministerio de Educación de Perú participó en la construcción de este mapa resaltando la importancia de tomar estos registros de relatos hablados en su lengua originaria: “Todas las lenguas originarias son la expresión de una identidad colectiva y de una manera distinta de concebir y de describir la realidad; por tanto, gozan de las condiciones necesarias para su mantenimiento y desarrollo en todas las funciones”.¹¹⁶

Por otra parte, existen mapas sonoros cuyos registros son relatos históricos, los cuales permiten construir una imagen a través de la descripción de diversos entornos y las formas de vida pasadas. En estos mapas se intenta reconstruir sonidos pasados a través de la palabra. Entre ellos encontramos el mapa sonoro de Uruguay. Es un proyecto seleccionado por el Ministerio de Educación y Cultura en el año 2016. Esta cartografía sonora posee registros, en su gran mayoría, de relatos. Estas historias, son contadas por los protagonistas en algunos casos, y en otros por los descendientes, trabajando así con la tradición oral. A su vez, también

¹¹⁴ Recuperado de <http://mapasonoro.mincultura.gov.co/> [Última consulta 16 de agosto 2019].

¹¹⁵ Recuperado de <https://mincultura.gov.co/areas/poblaciones/APP-de-lenguas-nativas/Paginas/default.aspx> [Última consulta 20 de julio de 2020].

¹¹⁶ Recuperado de <http://www.minedu.gob.pe/campanias/lenguas-originarias-del-peru.php> // <https://geoportal.cultura.gob.pe/mapa/perfil/lenguas> [Última consulta 20 de julio de 2020].

tiene registros realizados a modo de taller sonoro en las escuelas, en donde los niños y las niñas graban caminatas sonoras y juegos en la plaza.

Por último, encontramos mapas sonoros ligados al paisaje sonoro y a los recorridos sonoros, como *Audiomapa*. Éste alberga los registros sonoros recolectados por los habitantes de distintas comunidades, en donde la intención es grabar los sonidos que los rodean. Existe una gran diferencia en relación a los mapas de lenguas y de relatos dado que su contenido es más abstracto. Si bien estos proporcionan también la construcción de una imagen, en estos casos se realiza mediante sonidos y no con palabras. Dentro de estos mapas podemos encontrar diversas sonoridades, desde paisajes naturales hasta ruido urbano. Estos registros nos permiten conocer el entorno desde su materialidad pudiendo exhibir auditivamente cómo suenan determinados lugares. Además de estas tres formas de categorizar los mapas, podemos establecer una diferenciación en relación a la forma de obtener los registros. Algunos archivos sonoros son propios de aquellas personas que realizan y desarrollan el mapa sonoro y otros son colaborativos, es decir, cualquier habitante puede grabar sonoridades y adjuntarlas al mapa ya creado.

Retomando mi planteo inicial, sugiero a los mapas sonoros como un instrumento más a la hora de explorar y estudiar a las colectividades, las sociedades y los individuos que habitan el territorio.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS, J.I., CANDIA-CÁCERES, A., LANDAETA, P. (enero-diciembre 2017). Más allá del urbanismo situacionista. Acerca de New Babylon de Constant. *Quintana*, (16), p.141-156.

ATTALI, J. (1995). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México D.F.: Siglo XXI.

AUGÉ, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

BARREIRO LEÓN, B. (2015). Psicogeografía y ciudad: Iconografía del urbanismo Surrealista. *Ángulo recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 7, núm. 1, P. 5-12.

BAS, P. (2018). *Territorios sonoros / Cartografías del tiempo. Grabaciones de campo y sonidos geolocalizados: mapa sonoro como forma*. I Simposio Internacional de Arte sonoro. Mundos sonoros: cruces, circulaciones y experiencias. Simposio llevado a cabo en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

BORRIAUD, N. (2002). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora

BREGMAN, R. (2017). *Utopía para realistas*. Barcelona: Salamandra.

BRIANZA, A. (2017). Paisaje sonoro. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo. *Artilugio. Vol. 3*, 20-29.

CHION, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona: Paidós.

DEBORD, G. (1999). *Internacional Situacionista. Vol. 1, la realización del arte*. Madrid: Literatura gris.

DE CERTEAU, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México D.F.: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente A.C. Universidad Iberoamericana.

ERLMANN, V. (2010). *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books.

GARCÍA, J. (2016). *La dimensión acústica de la cultura*. [Archivo PDF]. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/319792288/La-Dimension-Acustica-de-La-Cultura>

GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

HARO, J. (2006). La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]. En E. Pagani (Ed.), *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]*. Universidad de Palermo.

HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A. (2018). *Más allá del ocularcentrismo: antivisión en el arte contemporáneo*. Recuperado de <https://www.infouniversidad.es/tesis-doctorales/ciencias-de-las-artes-y-las-letras/mas-alla-del-ocularcentrismo-antivision-en-el-arte-contemporaneo/> [Última consulta 15 de marzo de 2020].

LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X. (2007). *Soundwalking. Del paseo sonoro “in-situ” a la escucha aumentada*. Recuperado de <http://www.unruidosecreto.net/texto-soundwalking/>

LÓPEZ RODRÍGUEZ, X.X (2015). *Señal / Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte*. Universidad de Vigo, Pontevedra.

MURRAY SCHAFER, R. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona: Editorial Intermedio.

MURRAY SCHAFER, R. (s.f.). *Nunca vi un sonido*. Recuperado de <https://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html>

OCHOA GAUTIER, A.M. (2014). *Aurality. Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.

PADRÓN ALONSO, D. (2011). *Prácticas cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de mapas críticos*. Universitat de Barcelona.

PADRÓN ALONSO, D. (2018). *El impulso cartográfico. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado 1957-2017*. Universitat de Barcelona.

POLTI, V. (2018). *Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido*. I Simposio Internacional de Arte sonoro. Mundos sonoros: cruces, circulaciones y experiencias. Simposio llevado a cabo en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

SAVASTA ALSINA, M. (2018). *¿Cómo se escucha el arte? Arte sonoro y auralidad contemporánea*. I Simposio Internacional de Arte sonoro. Mundos sonoros: cruces, circulaciones y experiencias. Simposio llevado a cabo en Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

SCHAEFFER, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

THROWER, N.J.W. (2002). *Mapas y civilización. Historia de la cartografía en su contexto cultural y social*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

VALENCIA PALACIOS, M. (2009). Cartografías urbanas. Imaginarios, huellas, mapas. *Diseño urbano y paisaje. Año 6, Vol. 16*. Santiago de Chile.

Anexo

[Viajero I]

Entrevista a Alejandro Brianza

Compositor, investigador y docente. Magister en Metodología de la Investigación Científica, Licenciado en Audiovisión, Técnico en sonido y grabación y flautadulcista. Es docente en la Universidad del Salvador y en la Universidad Nacional de Lanús, donde además forma parte de investigaciones relacionadas a la tecnología del sonido, la música electroacústica y los lenguajes contemporáneos, de las cuales ha dado conferencias y talleres en congresos y distintos encuentros del ámbito académico nacional e internacional. Es integrante de la plataforma colaborativa Andamio y miembro de la Red de Artistas Sonoros Latinoamericanos.

¿El método de grabar en tu trabajo de mapa sonoro subterráneo es punto fijo o la persona se va moviendo?

Creo que son opciones o metodologías para grabar el paisaje sonoro, pensar en un punto fijo o variable son formas de grabar. Y esto me conecta directo con el recorrido sonoro, de hecho una de las personas que formaba parte de The World Soundscape Project es Hilary Westercamp. Ella plantea el concepto de caminata sonora, no necesariamente con la idea de registrarlo, sino simplemente para tener la experiencia de realizar un recorrido de un punto al otro y ver qué estímulos sonoros nos encontramos.

La caminata tiene muchos puntos de conexión con el arte en general, anteriores a la idea que propone Hilary Westercamp. Por ejemplo algunos antecedentes son los experimentados por los dadaístas, quienes la llamaban visita, era una experiencia que empezaba en un punto determinado y llegaban todos a la misma hora al lugar fijado, una suerte de performance o happening poniéndolo en términos más actuales. Tenía que ver con ir a ese lugar en ese momento. Los surrealistas toman la idea de la caminata como experiencia disparadora para el

arte en prácticas que ellos denominaban deambulación. Salían sin un rumbo fijo y en general lo que hacían era salir de las ciudades y caminar sin parar hasta el punto de desmayarse. Precisamente la concepción surrealista era no saber si es el mundo real o el mundo de ensueños. Llegaban a un estado de vigilia, entre el cansancio, el hambre y la caminata que les hacía tener -supuestamente- alucinaciones. Dichas alucinaciones después les sirven de disparadores. En cambio los situacionistas -con Debord como impulsor- plantean una deriva, esta idea de poder utilizar la caminata como una acción política en contra de las posibilidades de recorridos que plantea el sistema capitalista. Lo que plantearon fue ver cómo el sistema capitalista estipula los lugares por donde vas a caminar, por ejemplo los días de semana salís de tu casa, vas a trabajar y volves o salís de tu casa, vas a estudiar y volves, este recorrido ya está pautado. Uno piensa: “Bueno pero los fines de semana hago lo que quiero”. Pero no, el sistema instaló una plaza, un parque y lugares de ocio que son los que vos vas a utilizar dentro de tus opciones para salir a caminar. Por eso ellos proponen la teoría de la deriva, como modo de utilizar la ciudad y los espacios urbanos de otra forma, que no sea a través de la lógica que te impone el sistema.

Considero que estos antecedentes se conectan fuertemente con la idea de recorrido sonoro, ya que de alguna u otra forma uno podría hacer una deriva sonora o deambulación sonora en donde no importa cuál sea la metodología que hayas elegido para salir a caminar, lo que importa realmente es qué escuchas en dicho recorrido, en ese paisaje sonoro en particular. Obviamente eso se conecta con las técnicas de grabación y uno puede hacer registro de ello y luego trabajar creativamente.

Creo que la conexión con los paisajes sonoros se da cuando uno hace una caminata sonora e interactúa con ese paisaje y, a su vez, puede estar pensada desde múltiples construcciones. Por otro lado la idea de recorrido se podría tomar desde el concepto de Augé con los no lugares donde plantea tres categorías, una es itinerarios -él no habla de recorridos si no de itinerarios- salir de un punto y llegar a otro punto y qué es lo que ese itinerario plantea son justamente los eventos que se puede llegar a encontrar ahí. Más allá de utilizar diferentes términos, todo confluye en caminar y usar las orejas o alguna tecnología para reflejar eso.

El mapa sonoro posee una conexión con la idea de paisaje sonoro. Si vas a las definiciones más duras, una cartografía lo que hace es utilizar un sistema de información geográfico y

ordenar elementos visuales que están en referencia a eventos en un espacio. Nosotros lo utilizamos para decir en qué lugares específicos suenan tales eventos. Entonces hacer un mapa sonoro vendría a ser como una organización visual -animada, streaming online, etc- para ordenar esos estímulos sonoros en un determinado espacio.

¿Qué técnica utilizas para crear tu obra y por qué?

Las técnicas utilizadas en el proyecto paisaje sonoro subterráneo varían de acuerdo a la ciudad. La idea es poder pre-producir cada lugar teniendo en cuenta qué nos podemos encontrar en cada ciudad, tratando de aprovechar los recursos de la técnica que se va a elegir para grabar. Por lo tanto, al saber que te podés encontrar ciertas cosas en espacios, la técnica va a tener que ver con tratar de capturar esas costumbres, esas porciones de identidad.

A modo de ejemplo, en el metro de Ámsterdam sabiendo que es un punto de convergencia cultural muy grande por lo turístico de la ciudad y la cantidad de gente que circula todo el tiempo, quise capturar la diferencia de acentos e idiomas que estaban conviviendo en el mismo momento en esa estación, entonces ahí lo más conveniente fue no hacer un viaje sino quedarme en un andén y grabé ahí a micrófono fijo. El punto de escucha es fijo y eso también determina la técnica, dependiendo de lo que quiera captar. Ya no me interesaba tanto el viaje en sí mismo como la convergencia de esas distintas lenguas en ese lugar.

En general hay una concepción teórica que también estructura cada una de estas ciudades, en San Pablo la elipsis; en el metro de Buenos Aires, la cartografía sonora y recorrido; en el metro de Medellín, Ámsterdam y Bruselas cuestiones relativas al vococentrismo y verbocentrismo. En el de Bruselas también un concepto de David Toop es que el de la escucha furtiva, escuchar a escondidas. En el metro de Bruselas es básicamente la conversación entre dos personas escuchada a escondidas, donde se juega un poco con eso del vococentrismo que es aquella propiedad que nos hace a nosotros como escuchas y desde la percepción enfocarnos en una voz por sobre el resto de los estímulos sonoros. El verbocentrismo que es aquella característica que nos invita a identificar no solo la voz sino el contenido semántico de lo que se está diciendo y la idea de escucha furtiva que es escuchar a escondidas, esas personas que estuvieron ahí conversando no saben que yo las grabe ni que están online con su charla en

francés, que a su vez está enmascarada dentro del trabajo de edición para tratar de jugar con los límites del verbocentrismo y la percepción, para ver cuánto tiempo aguantamos escuchando una voz sin terminar de entender lo que está diciendo, ya sea porque está en francés o porque está enmascarado el sonido.

Por eso las técnicas varían de ciudad en ciudad, siempre la idea es hacer registro demás, para editar después y si hay objetos sonoros que después en la edición voy a querer resaltar trato de tenerlos aislados, trato de hacer una grabación de esos objetos aislados para después poder trabajarlos, o sea limpiarlos y montarlos sin tener problemas en la mezcla.

¿Qué buscabas repitiendo la experiencia en distintas ciudades del mundo y por qué elegiste el mundo subterráneo?

Hay una anécdota que tiene que ver con unas vivencias que yo tenía de chico en la línea subterránea A de Buenos Aires. Cuando estábamos haciendo con mi mamá todos los papeles para la inscripción a la primaria uno de los formularios que se solicitaba es el certificado bucodental que te firma el dentista. Fuimos al dentista y lo que pensábamos que iba a hacer algo muy breve terminó siendo algo más complejo. Resultó ser que tenía un problema en el maxilar, lo cual requería de un tratamiento odontológico. Mi hermano había nacido hacía un año, mi papá estaba sin trabajo, resultaba muy difícil enfrentar la situación de un tratamiento odontológico sin tener obra social. Una amiga de mi mamá que conocía a una odontóloga nos comenta que en la facultad de odontología los estudiantes que realizaban las prácticas para egresar de su carrera, te atendían gratis.

Este tratamiento implicaba ir todas las semanas a Caballito, desde zona sur. No iba nunca a Capital Federal, era muy eventual, o en las vacaciones de invierno que íbamos al cine, ir al obelisco, al zoológico, el planetario, era todo un gran evento. Llegar a Caballito implicaba ir en subte, tomar la línea C y combinar con la línea A con la particularidad que tenía la línea A -los vagones eran de madera- de rechinar de una forma creepy horrible. ¡Me encantaba eso! La experiencia negativa de ir al dentista se contrarrestaba con lo positivo del subte un ratito ese día. Haciendo un poco de memoria creo yo que eso se ancló muy fuerte en mis recuerdos sonoros. Un poco el trabajo que estoy haciendo hoy en día tiene como reflejo esa vivencia de

la infancia, fueron tres años de ir todas las semanas y tomar ese subte A, de alguna manera fue algo que se me metió bastante fuerte. Por eso tengo una atracción particular por los subtes, en general grabo cosas y el inicio del proyecto de los subtes si bien fue eventual hay algo que no es tan casual.

En relación a repetir el trabajo en diferentes lugares tiene que ver con poder trabajar en distintos espacios desde lo sonoro, con poder retratar de alguna forma o dejar registro de cómo suceden las cosas en esos espacios, exclusivamente desde lo sonoro: en que idioma se habla, que tan amable es la gente, si la gente es ruidosa, si no lo es, si hay instrumentistas o músicos callejeros dentro de los vagones. Es tratar de aunar a las ciudades desde aquello que las conecta y tratar de separarlas desde aquello que las divide. Es tratar de generar -no sé si identidad es la palabra ya que es un concepto bastante grande y amplio- o tratar de hacer un relevo de qué características tiene cada espacio desde lo sonoro.

¿Encontrás alguna relación entre el registro sonoro y las relaciones socioculturales que poseen los sujetos?

Si, a veces creo que está más explícita y a veces más escondida la relación. Por ejemplo, en el metro de Medellín es más notable, por los parlantes te indican cuál es la próxima estación, qué bibliotecas hay cerca, qué museos hay cerca. En definitiva te señalan las atracciones culturales y eso sin duda es una política que toma la empresa que administra el subte, el pensar qué información le brindan al pasajero.

También reflexionar acerca del tipo de pasajero al que están refiriéndose, creo que está muy bien pensado para el turista como para las personas que están ocasionalmente en la ciudad. De pronto sabes qué museos y universidades tenés cerca, a su vez mencionan las conexiones que no son propias del metro pero te permiten salir de esa estación. Todo eso se ve reflejado desde lo sonoro y dice mucho sobre la política cultural que hay detrás de esos avisos.

Otra cosa particular es la voz del tren ¿Es un hombre? ¿Es una mujer? ¿Qué pasa con eso? Creo que también habla de una perspectiva de género. En este caso también, sin ser repetitivo con el de Medellín, tiene algunas estaciones dichas con una voz masculinas y otras femeninas.

En Bruselas -que es una ciudad bilingüe- los avisos están en dos lenguas diferentes, primero en francés y después en holandés, eso también habla de la gente que vive ahí. Diferentes cuestiones se vivencian desde lo sonoro, por ejemplo líneas de metro en las que está prohibido entrar comiendo, eso ya te genera un cierto espectro de sonido que no te vas a encontrar, como el envoltorio de un caramelo o de alfajor y acá en Buenos Aires uno ve de todo. Todo esto habla de las relaciones culturales propias de cada sociedad.

En tal sentido, creo que algunos recursos o algunas manifestaciones son más explícitas que otras, pero también está absolutamente relacionado todo lo que sucede en esa cultura con cómo suena. A veces hay que trabajar más, a veces hay que colocar el grabador en lugares específicos para que eso se evidencie, pero si creo que la relación es absoluta.

¿Visualizabas previamente que existía esta relación, creías que esto podía llegar a suceder o te sorprendió?

Había leído algunos libros o algunos artículos de gente que trabaja en las relaciones entre lo cultural y lo sonoro, por lo tanto sabía que iban a aparecer algunas cosas, lo que no sabía es que iba a aparecer en cada lugar y que finalmente el desafío es ese. Es ver que está presente en cada lugar para poder trabajar desde el sonido. Entonces, si sabía que iban a aparecer cosas o que había relaciones pero no cuáles en particular ni cómo trabajarlas.

Pienso que en este sentido el proyecto fue cambiándome la cabeza y la forma de ver desde cómo trabaja cada espacio. El metro de la ciudad de México fue el primero, se grabó al azar y fue la grabación más ocasional que tuve, es decir, no tenía ningún enfoque particular desde el proyecto. Lo que hay en ese metro son vendedores ambulantes, me acuerdo que lo grabé porque me llamaba la atención como las formas de vender eran muy parecidas a las del tren de Buenos Aires, incluso en esa época el peso mexicano y el peso argentino estaban parecidos así que las cosas salían lo mismo, me llamaba la atención eso, las ofertas, 3x10 o 2x5 que acá es una forma muy común de venta. Pero a medida que el proyecto fue avanzando y me fui interiorizando en posibilidades desde lo sonoro para relacionar con la cartografía, con recorrido, con otros conceptos teóricos me fue cambiando la cabeza de ver cómo se puede laburar desde la grabación o desde la escucha para estimular que esas relaciones aparezcan de forma más

explícita y si no están tan explícitas tratar de explicitarla. Si sabía que algo había y el desafío creo que estuvo en encontrarlo en esos espacios.

[Viajero II]

Entrevista a Pablo Bas.

Músico, compositor, artista sonoro y docente. Compone música electroacústica, instrumental y mixta. Se presenta en conciertos como solista y en ensambles de improvisación libre con electrónica, procesamiento sonoro en tiempo real. Hace música para audiovisuales, teatro, danza entre otras realizaciones. Realiza grabaciones de campo, trabaja con paisajes sonoros y produce mapas sonoros web, sonomontajes e instalaciones sonoras.

¿Qué denominadores comunes podés encontrar al momento de realizar un mapa sonoro y en qué te enfocas para realizarlo? ¿Por qué elegís los lugares que elegís y que querés mostrar?

Creo que es algo dinámico, que no es estático a lo largo del tiempo, de acuerdo a lo que esté ocurriendo en cada época, en cada momento eso puede variar. De hecho ahora no estoy haciendo ningún mapa sonoro, aunque si me pusiese con un proyecto nuevo en este momento seguramente los trabajos anteriores van a tener una impronta en lo que haga. Me permitiría hacer un replanteo de casi todas las cosas.

No tengo como una fórmula de operar que ya está establecida y que ya sale con fritas. A mí me interesa por lo general preguntarme por qué voy a hacer un proyecto de esa naturaleza, para qué. Tengo en cuenta los disparadores, si es una motivación propia o si tiene que ver con algún proyecto que se genera por algún tipo de intercambio, de participación con otras personas o con un colectivo o con alguna cuestión que esté sucediendo. Por ejemplo algo que en un momento pareció que podía ser un posible proyecto de mapa sonoro por noviembre del año pasado, fue cuando estaban sucediendo las movilizaciones en Chile que fue como el momento más álgido por lo menos en los medios de comunicación y no se sabía bien qué pasaba. Le estaban sacando los ojos a balazos a la gente. En contacto con músicos y artistas sonoros de allá, veía cómo se estaban organizando, movilizando. Ellos me plantearon un interés acerca de los materiales sonoros y me ofrecí a hacer un mapa sonoro a partir de las protestas que estaban ocurriendo con las grabaciones que ellos me mandaran y con los criterios que ellos quisieran

de los lugares que sean. Hago la parte mecánica de subir los archivos, a lo sumo editarlos un poco y así generar el mapa. Ese hubiera sido un proyecto que no sucedió.

Otro fue la isla Paulino, dicho proyecto surgió puntualmente a fin de 2018, vi una publicación en Facebook que decía algo así como: “Estamos haciendo un mapa colaborativo de los humedales de la cuenca del Paraguay, Paraná y Río de la Plata”. Me comuniqué y les dije que estaba trabajando con grabaciones de campo, mapas sonoros y les consulté donde podría colaborar con ello. Entonces me contacté con los organizadores del proyecto, una organización que se llama *Casa Río en Punta Lara*. Se interesaron y me comentaron que era un proyecto que estaban haciendo hace unos años.

En aquel momento realizaban una serie de campañas en distintos puntos del delta del Paraná con temáticas propias de los humedales, el uso de los recursos naturales, las problemáticas que tienen los pobladores, la contaminación, el extractivismo, el uso de los terrenos para explotación inmobiliaria que hacen mucho daño en el medio ambiente y no les dan relevancia. Entonces fue surgiendo este proyecto.

Participé en una de las campañas del delta de Campana, ahí estuvimos en el Parque Nacional Ciervo de los Pantanos donde quedó una semillita de un posible mapa que estamos viendo ahora para hacer. Con el Parque Nacional íbamos a empezar en enero, justo hubo un inconveniente que salió en los medios de comunicación por una cuestión inmobiliaria, lo echaron al director del parque y todavía no hay nuevas autoridades, aún está por verse, pero bueno te cuento cómo surgen algunos proyectos. A lo mejor mañana me llaman y se reactiva o quizá no se reactiva nunca más. El proyecto era hacer un mapa sonoro de ese Parque Nacional, ellos tienen interés en que ayude en los recorridos que hace la gente, a comunicar con las escuelas de la zona que van a recorrer el Parque con los chicos, la flora y la fauna, lo que está siendo preservado y demás. También se piensa en la gente que tiene limitaciones con la accesibilidad, como personas no videntes. Esa fue una de las campañas.

¿Se pueden reconstruir espacios históricos a través de lo sonoro?

No sé. Si hago un mapa de la Independencia Argentina puedo grabar aquí y ahora un texto de como fue el 9 de julio en la Casa de Tucumán y quizá ese audio lo situamos en un punto en Tucumán y no en Argentina que es donde se grabó. Entonces son referencias a esos puntos.

Creo que lo que ocurre como trasfondo y que está operando siempre es que en esos mapas sonoros hay una representación del espacio. El mapa es una representación del espacio, no es el espacio entonces necesariamente. Eso implica un tipo de recorte que la mayoría de las veces es la mirada que decide recortar y decide representar de ese espacio, con determinadas maneras, con determinados signos y símbolos, codificaciones. Hay una cosmovisión, una mirada política que me importa tenerla en cuenta, hacerme cargo o explicitar porque de todas maneras está presente.

Pienso algunas de estas cuestiones, seguramente hay más a grandes rasgos. Todo eso se naturaliza sin la posibilidad de una mirada crítica, del que lo hace o al que se dirige esa representación y eso significa algún tipo de imposición cultural.

¿Los mapas sonoros tienen la fluidez que los mapas políticos no tienen?

Hay muchos intentos desde lo cartográfico de poner en cuestionamiento esas formas de representación cartográficas, desde el norte situarlo hacia arriba o hacia abajo, la forma del planisferio y tantas otras. Entonces empiezan a aparecer otros tipos de representaciones, otras formas, todas resultan muy curiosas y llamativas porque no es a lo que estamos acostumbrados. Incluso con los mapas de Google también hubo una transformación, no es lo mismo la forma de representación del espacio geográfico desde los mapas del buscador a lo que lo que eran antes.

Eso respecto a la representación visual. Lo que ocurre en el mapa sonoro es similar, el sonido que tengo en una grabación lo escucho y este me remite al momento en que hice la grabación y el espacio donde estaba. Pero no tiene nada que ver con el espacio, o sea, si pero al mismo tiempo no. Son unos bits que están dentro del dispositivo, que no son el pájaro que escuché, esto lo estoy escuchando en dos parlantes, el pájaro estaba en algún lugar alrededor mío en forma envolvente y además utilice toda una tecnología que me interesa desnaturalizar también como operación para generar esos materiales. Creo que lo que uno hace es generar algo nuevo. Yo genero una grabación, no es que tomo el sonido de un espacio. El sonido se fue, no está más. Generé una cosa a partir de eso que tiene que ver con la tecnología de un micrófono. Un micrófono ya es un recorte, un punto, un ángulo, una sensibilidad, una determinada frecuencia y creo que es algo muy propio de nuestra cultura esto de la apropiación,

generar un material para tener una grabación mía, un material que es muy distinto a la experiencia. La experiencia es el sonido que se fue, que no está más, es un recuerdo y con los medios tecnológicos que nosotros utilizamos también hay una tendencia muy fuerte a que esa tecnología sea naturalizada y quede invisibilizada.

Me parece importante poner el ojo en esas cosas porque si no, nos perdemos la oportunidad de tener esa mirada crítica del ¿Que hacemos acá?, ¿Por qué lo estamos haciendo?, ¿Por qué queremos hacer un mapa sonoro? ¿Qué significa hacer eso?

No es que yo tenga las respuestas, pero me parece necesario e interesante plantear esas preguntas para desnaturalizar así la representación del mapa y los registros sonoros. En todo caso lo que uno hace es crear sentido, un sentido de lo que está deconstruyendo y comunicando, y al poder tener la posibilidad de tener ese ojo crítico, tratar de ser mas consiente y concientizar su trabajo con ese mapa y así alejar un poco algo que los mapas sonoros tienden a ser, que es la representación de tal lugar de manera objetiva.

Pensando desde el mapa y los límites, ¿qué sucede con las lenguas cuando son modificadas, o se dejan de hablar? ¿Lo sonoro permite mantener algunas cosas en el tiempo?

Si, creo que algunas sí y otras no. También se podría pensar que podría sucederle como a un animal embalsamado, tener un registro de algo que ya está fijado y que no tiene la vida del momento que ocurrió, una lengua por ejemplo.

El lenguaje está en permanente transformación, nuestro idioma ha cambiado mucho, es como una foto fijada de esta grabación, de este ejemplo que estamos poniendo, está bueno, pero no es aquella realidad. Como te decía antes del pájaro que grabé su sonido, ese sonido nada tiene que ver con lo que grabé en la situación, se recortan cosas.

¿En función de qué se hacen los recortes o las selecciones del sonido?

Los recortes están enmarcados por decisiones, estar quieto, en movimiento, desplazado, por los micrófonos que uso, me intereso por la alta fidelidad que implica un montón de aspectos para sobre entendidos desde lo técnico, o me interesa documentar sin importar el ruido. Creo que eso dependerá del contexto y del proyecto.

Volviendo al mapa de Martín García que mencionamos antes se hizo con grabaciones de chicos de colegio secundario de la isla, tuvo la particularidad a través de una serie de encuentros que realizamos donde vimos que mediante sus celulares podían hacer grabaciones de sonidos significativos para ellos en lugares característicos de la isla. Un poco la pauta fue esa, que pudieran hacer con esos materiales lo que les interesara, que pensarán qué les gustaba y qué los motivaba mediante el sistema de registro que es el celular. Grabar con celulares hoy es considerado como material de baja calidad, pero si ese celular lo hubiera tendido alguien veinte años atrás era una grabación muy buena, mucho mejor que los grabadores de cassette. Entonces siempre hay un contexto que condiciona y hace que uno ponga en valor determinadas cosas y otras no. En este caso a mí me interesó poder promover la mirada de ellos, de su propio hábitat, su propio lugar, dónde van a la escuela, transitan, se enamoran, juegan, se aburren, sueñan, ese es un tipo de aproximación.

Ahora, puedo hacer otro tipo de proyecto en donde quiera otro enfoque con un equipamiento de súper calidad y buscar sonidos muy precisos, es otro enfoque que me dará otras cosas, pero no puedo considerar que una forma es mejor que la otra.

Siempre me quedo con esa idea, que estoy haciendo recortes de cosas. Hacer registros de una calidad suprema o todo lo que se pueda obtener en ese aspecto técnico implica que cosas a lo mejor pierden la espontaneidad por los cuidados que debo tener, perdiendo así la frescura de una expresión de alguien que está hablando. Ese mapa de la chica de Uruguay que graba relatos, es mejor hacerlo con el celular porque no intimida ni incomoda, sin preparativos la persona habla. En cambio si le pones el equipo y el micrófono cerca, seguro que no sale lo mismo en el relato de esa persona.

¿Tus mapas sonoros mezclan los contenidos de los registros junto con el sonido ambiente?

Cuando veo otros mapas que tienen de todo no me gusta, donde ves en el mapa que representa una ciudad o un espacio y hay un registro de alguien cantando en la ducha, en otro un sonido de un semáforo mientras los autos esperan, otro es dentro de una bar, o el sonido del campo, a mí eso me tiende a debilitar la atención porque no sé qué estoy buscando, también

me puedo sorprender. Pero cuando lo pienso para un tipo de proyecto específico me gusta más tratar de enfocarme en algo.

¿Pensas previamente qué es lo que querés mostrar?

Sí, no me ha pasado de decir bueno hago un mapa sonoro del barrio de Almagro y que salga lo que salga. Pienso previamente qué herramientas voy a utilizar, que tipo de representación gráfica, aunque podría ser en una propuesta salir de la casa y grabar lo que me encuentre, sin embargo cuando hay mucha variante de sonidos me debilita la atención.

Por ejemplo hay mapas submarinos desarrollados y escucho uno en el Océano Indico otro en la Polinesia y otro acá, a mí me organiza de otra manera. Mapa de lenguas indígenas del Perú otro ejemplo, voy a escuchar voces. Ahora en un mapa donde se mezcla todo creo que dispersa y desenfoca la atención, no las descalifico pero yo tengo en cuenta otras cosas.

Como también un mapa grabado con celulares o con micrófonos profesionales como alternativa, de hecho con el mapa de la isla Martín García hice muchas grabaciones y salidas donde iba con asistente. Él también hizo registros, sin embargo, no los quise poner en el mapa porque daban un contraste muy fuerte con las grabaciones de los chicos de la escuela, me parecía que metía ruido, las diferencias de audio eran muy grandes donde podía suceder que se califique lo que mejor se escuchaba de lo que no, por ello opte por no agregar las otras priorizando la mirada de los chicos.

¿Consideras que los mapas sonoros, contribuyen a conectar individuos, comunidades y las relaciones sociales entre dichos individuos?

Creo que sí, es una pieza comunicacional lo que uno hace, construida con otros materiales de representación pero es algo que está hecho para que haya un interlocutor. Actualmente las limitaciones dependen de la conectividad a internet o tener una computadora, pero si bien obviamente depende de un medio el registro ayuda a visibilizar cosas, por ejemplo lo que mencionamos recientemente de los mapas de lenguas del Perú.

¿Crees que ese conocimiento puede contribuir a arraigar más a las personas a su territorio?

Podría ayudar a valorizar determinadas cuestiones de identidad o comunitarias también, puede llegar a servir para el reconocimiento y las diferencias con el otro. Participé en un trabajo para la Universidad Nacional de Tres de Febrero que se llama *Argentina suena*, donde la convocatoria que se hizo en su momento fue a compositores electroacústicos del interior del país, en ese momento yo vivía en Tandil por ello apliqué. La idea era crear una pieza electroacústica que contenga registros sonoros del lugar de residencia de cada compositor, para ver si es posible percibir algún tipo de identidad local propia. Se hicieron trabajos muy buenos.

El planteo mío, fue evitar buscar el sonido emblemático que respecta de la ciudad de Tandil, creo que ese era mi desafío. Dejé el grabador en el patio de casa, registrando los sonidos ambiente de la ciudad. La obra se llamó *Tandilofón Circadiano*. Este trabajo generó encuentros e intercambios de ideas y reflexiones, en una oportunidad fuimos a la semana del sonido en Quilmes, donde preparé mi ponencia pensando en qué quería decir y se me ocurrió algo que llamé genealogía de un sonido. Tomé un objeto sonoro publicado y desde el sonido que había sido editado siete veces, hacía escuchar al público el último paso. Le iba sacando una capa al sonido anterior y resultaba imposible saber a qué correspondía el sonido original, ese era el objetivo.

Vinculado con el trabajo de los mapas, cuando fuimos a buscar los instrumentos para grabar los sonidos exteriores del ambiente que den cuenta de la identidad del lugar, me encontré que al escuchar ese séptimo paso solo podía percibir toda la tecnología que utilicé, allí estaba puesta la identidad en el modo de aproximación más que en el contenido. Alguien entrenado podía determinar la técnica pero no el sonido original. Dicha cuestión que expresa la grabación es eso, uno mismo yendo a buscar el afuera, la identidad era yo como persona de esta cultura haciendo cosas que pasaban acá. Queriendo escapar de lo autóctono.

Esto quería decir al principio de la charla, ¿Uno que registra? Uno está creando algo, buscando algo nuevo que transforma permanentemente lo que ponemos en el mapa. Entonces cuando hacemos la representación visual de esa representación sonora, se está generando algo nuevo, no es objetivo, existe una intencionalidad del que lo hace. Muchas veces creo, que si no estamos atentos el contenido queda naturalizado, a mí me interesa tener en cuenta esas cosas.

[Viajera III]

Entrevista a Diana Padrón Alonso

Investigadora y comisaria independiente. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte en la Universitat de Barcelona y Doctora por la misma universidad en Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Artes, Patrimonio y Gestión Cultural con la tesis *El Impulso Cartográfico. Comportamientos cartográficos del arte contemporáneo en la era del capitalismo deslocalizado. 1957-2017*. Desde 2012 forma parte del grupo de investigación i+D Art Globalization Interculturality (AGI/ART: 2014SGR 1050) y el proyecto *Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era Global: Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos* (Proyecto I+D MICINN: HAR2010-17403 /MINECO: HAR2013-43122-P / MINECO: HAR2016-75100-P), dirigidos por Anna María Guasch en la Univesitat de Barcelona, donde ha sido coordinadora de la plataforma *On Mediation. Platform on Research and Curatorship* y co-editora junto a Martí Peran de la revista *REG|AC* (Revista científica de Estudios Globales y Arte Contemporáneo)..

En primera instancia mi tesis se aboca únicamente al estudio de los mapas sonoros los cuales propongo como una herramienta para el análisis sociocultural de las comunidades.

¿Considerás que el contenido de estos mapas contribuiría a este análisis y por qué?

En primer lugar quisiera agradecer tu interés por las investigaciones que tanto yo como otros colegas llevamos a cabo en varios lugares del mundo en torno a la cuestión de la cartografía y la imaginación geográfica actual en su relación con las artes. De hecho, la posibilidad de construir redes de intereses comunes que desbordan los límites territoriales es la prueba de que nuestra realidad no puede organizarse a través de meras fronteras nacionales.

En relación a tu primera pregunta, sin duda los mapas sonoros podrían contribuir a un análisis sociocultural de diversas comunidades. Dicho esto, es cierto que cabría evaluar de qué manera

se desarrollan estos mapas (originados en el seno de qué colectivo, agente o institución, si lo hacen o no de manera colaborativa, como parte de un trabajo de campo o proyecto artístico, etc.), con qué objetivos concretos (si además de los estrictamente investigativos o etnográficos, existen también intereses políticos, estéticos o económicos) y cómo se formalizan (a través de registros en plataformas virtuales o mediante instalaciones sonoras, interpretaciones artísticas o incluso como parte de la banda sonora de un film), a la hora de constatar su definitiva operatividad en términos de análisis sociocultural.

En cualquier caso, "escuchar" un territorio produce un conocimiento valiosísimo -y no siempre tenido en cuenta a la hora de construir un relato posible de una comunidad o contexto social específico- porque libera la realidad del orden espacial impuesto. Todo ello me remite a la respuesta que el filósofo Michel Foucault dio en una entrevista para la revista de geografía Herodote, donde reconocía que el estudio de la geografía le había permitido entender las relaciones de poder y el diseño que este hace del espacio.

En un segundo momento planteo la posibilidad de generar un nuevo mapa sonoro en donde su desarrollo esté dado en primer parte por lo sonoro, poniendo de manifiesto como lo sonoro interpela el espacio. En mi reflexión creo que hay ciudades que suenan muy similar, en donde sus cánticos de carnaval son similares, su cultura es similar, su lenguaje, pero están divididos por límites políticos y fronteras, ¿crees que todo esto pondría en jaque a los mapas convencionales (los mapas políticos)? ¿Sus fronteras y límites se modificarían?

Estoy totalmente de acuerdo con la idea de una cartografía polifónica o geografía compleja afín a las identidades mestizas y culturas híbridas que los mapas políticos no representan. En

este sentido no soy partidaria de utilizar la idea de "cultura nacional" sino de "tradición cultural", ya que es una perspectiva que nos permite superar dichos límites territoriales y huir de ciertos sesgos ideológicos. Tal y como lo expones, un mapa sonoro que recoja esta idea de complejidad cultural y geográfica es la herramienta perfecta para impugnar la idea de frontera. En este sentido, no considero tan interesante que los límites se modifiquen, sino que directamente desaparezcan (al menos a la hora de hacer nuestros análisis culturales).

¿Consideras a los mapas sonoros como contenedores de memorias culturales? ¿Pueden contribuir a la recuperación de la historia de una comunidad?

Preguntarnos por la memoria y la historia es preguntarnos sobre el tiempo. Antes mencioné la posibilidad de incluir un mapa sonoro en una película y no era en absoluto gratuito. El cine, como la música, es una de las artes del tiempo. Un mapa sonoro permite resolver la falsa dicotomía entre Cronos y Topos. Los mapas políticos se contraponen al tiempo: tanto las antiguas fronteras, como las luchas pasadas y la memoria de los vencidos, han quedado borradas a pesar de que en el territorio real pervivan como un palimpsesto. Los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari reivindicaron en su trabajo Mil Mesetas el "ritornello" como un sonido que, al evocar los lugares del pasado, era territorializante, es decir, devolvía un lugar a lo que había sido desterritorializado (borrado del espacio y del tiempo).

Son muchos los experimentos artísticos donde se ha alcanzado una simbiosis entre territorio, tiempo y sonido, es el caso de los trabajos del Fluxus, como los del John Cage o las sinfonías urbanas de Dziga Vértov, Jean Vigo o Walter Ruttmann.

A parte de esto, habría que añadir que gran parte de la memoria de muchas comunidades no occidentales es oral, por lo que un mapa sonoro contribuiría indudablemente a rescatar esa parte de su historia.

Las comunidades aborígenes australianas, por ejemplo, tienen un sistema de representación geográfica que nada tiene que ver con la cartografía occidental. Sus mapas son cantos que se transmiten oralmente de generación en generación y donde la geografía física es inseparable de la memoria de sus antepasados en ese territorio.

[Viajero IV]

Entrevista a Xoan-Xil López Rodríguez

Artista sonoro e investigador cuyo trabajo gira en torno a la práctica fonográfica (grabación de campo) y la experimentación sonora adquiriendo la forma de instalaciones, situaciones inmersivas de escucha, composiciones, performances y textos. Estudió musicología y se doctoró en Bellas Artes con la Tesis Señal/Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte, centrada en la utilización de los sonidos ambientales en la creación contemporánea. Forma parte de los proyectos Mediateletipos (arte sonoro), Ulobit (improvisación) y Voltage Opposite (danza), y colabora con diferentes formaciones como el ensemble de música contemporánea Vertixe Sonora, la compañía Gigacircus o la propuesta de música electrónica Haarvöl. Es uno de los co-fundadores de Escoitar.org, un colectivo interdisciplinar dedicado al estudio del paisaje sonoro y la auralidad (dimensión cultural de la escucha), que estuvo activo desde 2006 a 2016.

Cuando mencionó la posibilidad del desarrollo de un nuevo mapa mostrando cómo lo sonoro interpela el espacio es en base la siguiente reflexión: considero que hay ciudades que suenan muy similar, en donde sus cánticos de carnaval son similares, su cultura es similar, su lenguaje, pero están divididos por límites políticos y fronteras. Asimismo, podemos encontrar en el mapa registros sonoros de lenguas que no pertenecen al lugar geográfico al que están ancladas.

¿Crees que todo esto pondría en jaque a los mapas convencionales (los mapas políticos)?

¿Sus fronteras y límites se modificarían?

Es cierto que existe cierta estandarización sonora determinada que hace que ciertos contextos que comparten una naturaleza similar puedan sonar parecidos. No obstante considero que los mapas con divisiones políticas responden a un parámetro muy específico, los límites

territoriales establecidos y creados basándose en ciertos elementos tradicionales o, a veces arbitrarios. En realidad una cartografía no es más que una herramienta que sirve a un fin. En este caso en concreto a fines político/económicos pero no quiere decir que sea el único mapa posible.

Un mapa parte de una idea y la idea determinará su diseño. Por supuesto que un mapa sonoro no tiene ya que corresponde con los límites políticos. Creo que en este sentido son capas diferentes sobre un mismo territorio.

¿Consideras a los mapas sonoros como contenedores de memorias culturales? ¿Pueden contribuir a la recuperación de la historia de una comunidad?

Creo que los mapas sonoros establecen un paradigma diferente sobre cómo durante mucho tiempo, se ha estado construyendo el paradigma de la historia y la memoria basado en elementos materiales, visuales y textuales u orales. Existe un repertorio sonoro que se escapaba entre las fisuras de ese sistema y que, durante mucho tiempo era difícilmente conservable. Gracias a la capacidad de registrar esos sonidos con cierta "fidelidad" podemos abrir un nuevo escenario para plantear otros aspectos partiendo de la escucha y de los "ruidos".

Creo que, como todo archivo, los mapas sonoros contienen las piezas de un puzzle que es necesario armar y conectar para que cobren sentido.

También pienso que un mapa sonoro que pretenda recuperar la historia de una comunidad debe hacerse implicando a esa comunidad en el proceso. No puede nunca hacerse al margen de ella.

¿Observas que pueden percibirse los diferentes tipos de auralidades que se encuentran en los registros de los mapas sonoros? Cómo por ejemplo, auralidades de mapas sonoros basadas en relatos que describen cómo eran las dinámicas de la comunidad años atrás, o auralidades andinas/rurales que se sitúan en lugares fuera de las grandes metrópolis o urbes, o auralidades urbanas en donde el ruido es el factor prominente en los registros sonoros?.

Pues es complejo hablar en términos generales sobre esto. Creo que todos los mapas sonoros están contruidos sobre un relato, aunque sea el mero hecho de la recopilación y acumulación, y el archivo como una forma secundaria de conservación del paisaje sonoro de un territorio. Pero también pueden buscar explícitamente poner de relieve esa auralidad. Creo que una buena forma de acceder a esta idea de la auralidad es no sólo con las grabaciones de ambientes, sino también con un trabajo de campo más antropológico intentando acceder y entender el papel que desempeña la escucha en una cultura.

Por supuesto que registrar aspectos sonoros de una cultura que evidencian elementos propios o considerados como propios puede representar esa auralidad, pero entender la escucha como algo más complejo, y a los diferentes modos de escucha como una forma de construcción comunitaria es una forma de adentrarse más en el papel que tienen ciertos sonidos frente a otros en la construcción de una "identidad" sonora, o lo que Truax definió como "comunidad sonora", siempre entendido en un registro dinámico y líquido.

¿Crees que la escucha puede ser histórica y situada, siendo que es posible que no escuchemos de la misma manera las personas que vivimos en zonas industriales, urbanas, respecto de personas que toda su vida se encontraron rodeadas de naturaleza o un paisaje más rural?

No me cabe duda. El paisaje sonoro ha cambiado mucho históricamente, especialmente desde la industrialización, momento en el que se empezaron a acuñar términos como el de "contaminación sonora". Es muy probable que la forma en la que nos relacionamos con un entorno a través de los sentidos sea considerablemente diferente dependiendo de donde se viva.

Siempre me ha dado la sensación de que en los entornos urbanos tendemos a una anulación de los sentidos mediante diferentes formas de bloqueo, especialmente la escucha, como si se tratase de espacios hostiles. Pero sería interesante profundizar metodológicamente sobre esta cuestión.

AGRADECIMIENTOS

A mis tutoras, Mene Savasta Alsina y Jazmín Adler, por la dedicación, el tiempo, la paciencia y el amor que le dedicaron a este proyecto. Me acompañaron en este proceso de una forma muy inspiradora.

A Micaela Paz, por sus palabras mágicas. Por tomarse el tiempo de leer este trabajo y sugerir modificaciones siempre constructivas.

A Mariana Silva, que desde la virtualidad estuvo horas en videollamada leyendo esta investigación conmigo.

A Pablo Bas, Xoan-Xil López Rodríguez, Diana Padrón Alonso y Alejandro Brianza, cuatro referentes muy importantes para mi trabajo y agradezco por destinar su tiempo a mis entrevistas.

A mis amigas/os, incondicionales siempre. Gracias por el amor y la paciencia.

A Federico Vázquez, quien en momentos difíciles se tomó el trabajo de desgrabar cada entrevista realizada.

A mi familia, por las palabras de aliento cuando creía que todo me superaba, por el amor y el apoyo emocional.

Por último, y no menor, a la universidad pública y gratuita que me permitió estudiar esta carrera tan linda, con un cuerpo docente increíble. Me llevo amigas, amigos y una hermosa experiencia.