

Identidad y arte sonoro: el proyecto “Argentina suena”

RAÚL MINSBURG

■ 44

Raúl Minsburg es compositor, investigador y docente. Ha obtenido diversos premios, entre ellos el de Bourges (Francia), el Premio Juan C. Paz de la Argentina, el Concurso Métamorphoses (Bélgica) y la Bimesp (Brasil). En 2013 ha sido galardonado con el Premio único en Música Electroacústica de la Ciudad de Buenos Aires. Es docente e investigador en la Universidad Nacional de Lanús y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero e integra el equipo del Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArtE) con sede en esta última institución. Es miembro fundador de la Red de Arte Sonoro Latinoamericano y coordinador del Festival “Bahía (IN) Sonora” que se realiza todos los años en la ciudad de Bahía Blanca. Ha sido curador y organizador de conciertos de música electroacústica argentina en distintos países. Sus obras y conferencias fueron presentadas en diferentes conciertos y festivales en Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.
raulminsbuurg@gmail.com

■ RESUMEN

Son muchos los elementos que definen la identidad de un país o de una región. Tanto aquellos que son tangibles como los intangibles. El arte sonoro, o la música electroacústica, pareciera tener un vínculo nada fácil con este tema: por un lado hay muchas obras que, debido a su carácter abstracto, escapan a alguna identificación geográfica o temporal, y por otro lado, hay obras que establecen un vínculo a partir de tomar gestos o citas externas, provenientes de músicas folklóricas. Más a modo de preguntas, y sin tratar de llegar a una conclusión definitiva por el momento, este artículo intenta indagar si es posible concebir un tipo de música de carácter experimental en donde se refleje una cierta identidad sonora. En este marco, se presentará el proyecto "Argentina suena" con un corpus de obras que abordan esta temática con diferentes criterios y propuestas estéticas.

■ PALABRAS CLAVE

Sonido, Identidad, Arte sonoro

■ ABSTRACT

There are many elements that define the identity of a country or a region. There are those that are tangible and those intangible. However, sound art, or electroacoustic music, seems not to have an easy link with this topic: on the one hand, there are many works that, due to their abstract nature, elude geographical or temporal identification and, on the other hand, there are works that establish a link by making gestures or external quotations from folk music. By making questions more than giving answers, and without trying to reach a definite conclusion for the moment, this article tries to find out if it is possible to conceive a type of experimental music in which some kind of sound identity is reflected. In this context, the "Argentina suena" project will be presented, mentioning a corpus of works that deal with this subject according to different criteria and aesthetic proposals.

■ KEYWORDS

Sound, Identity, Sound Art

45■

Sonidos, fuentes, registros

Durante siglos el sonido fue efímero. Por su propia naturaleza, el sonido nos remite siempre al pasado ya que tiene una duración limitada y permanece en nosotros sólo como recuerdo. Es a la vez tangible e intangible. Sólo permanece en la memoria, incluso cuando estamos viendo la fuente que genera el sonido. La situación cambió a principios del siglo XX a partir de la posibilidad de registrar el sonido, de conservarlo en un determinado soporte, mediante la invención de los grabadores y su complemento, los micrófonos. Desde los primeros cilindros de Edison hasta llegar al almacenamiento en los diferentes dispositivos móviles podemos constatar que el sonido puede estar fijo en un soporte, más allá de los cambios de formato. Ya no es fugaz. Es accesible a nuestros oídos con sólo presionar un botón.

Si bien en un principio la grabación era solamente utilizada como documento, como vía de preservación y archivo de ciertas voces¹ para la posteridad, poco a poco se fue tomando conciencia de las potencialidades artísticas de esta herramien-

¹ Jacques Attali (1995, p.136) señala que "el fonógrafo fue utilizado primero para difundir las voces de los líderes (...), es decir como dispositivo de archivos de palabras ejemplares, como canalización del discurso del poder, como registro de la representación, de las órdenes de los patrones".

ta. Esto fue generando una gran cantidad de cambios estéticos muy profundos en la historia de la música y en las aproximaciones teóricas al sonido. Una de las posiciones teóricas pioneras sobre el tema es la de Pierre Schaeffer con el concepto de *escucha reducida*, derivado de la fenomenología de Husserl y desarrollado en 1966 en su célebre *Tratado de los Objetos Musicales*. Representa una determinada actitud de escucha que se focaliza en las propiedades sonoras, dejando intencionalmente de lado la fuente que genera dicho sonido. Para poder realizar este tipo de escucha hay que repetir el sonido una y otra vez, algo que sería imposible sin la posibilidad de grabar el sonido y después reproducirlo tal como fue emitido, ya que de otra forma la repetición de un sonido sería diferente cada vez.

Posteriormente, sin la intención de hacer un recorrido histórico exhaustivo sobre el tema, surgió otra aproximación teórica también posibilitada por la grabación. A principios de los años 70, en Vancouver, Canadá, se llevó adelante una experiencia que podemos considerar el inicio de la valorización del paisaje sonoro como patrimonio cultural e histórico. El World Soundscape Project (WSP) se consolidó como un grupo de investigación de la Universidad canadiense Simon Fraser con el objeto de estudiar las características del paisaje sonoro, primero de Vancouver y luego de otras ciudades canadienses, y sus cambios en virtud de la acción del hombre. Desde una perspectiva que podríamos llamar “ecológica”, este grupo tenía entre sus objetivos iniciales el dirigir la atención al entorno sonoro focalizando en la polución sonora, así como también fomentar la toma de conciencia de ciertos sonidos frecuentemente ignorados en la vida cotidiana para, a partir de ahí, promover la importancia del paisaje sonoro en la vida de cada comunidad. El WSP produjo un archivo del paisaje sonoro canadiense y recopiló testimonios de sus habitantes que dan cuenta, por ejemplo, de sonidos que ya no están presentes y cómo esto se vincula con cambios de hábitos en la sociedad. Asimismo, y gracias al trabajo de campo realizado, constituye un aporte para analizar y comprender de qué modo los sonidos y su contexto histórico y geográfico de producción se relacionan con el significado atribuido.

Espacios que suenan

Entonces desde hace casi medio siglo, la preocupación por el medio ambiente se extendió también al sonido, a los sonidos que un determinado hábitat contiene, incluye, destruye, crea. Si pensamos, por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires, ésta no *suenan* en el 2016 de la misma manera que sonaba cien años atrás: hay una gran cantidad de sonidos que se perdieron (tranvías y vendedores ambulantes son sólo un ejemplo) y muchos otros sonidos nuevos que se incorporaron a la vida cotidiana (básicamente los producidos por la tecnología portátil).

Pero no se trata solamente de una cuestión cuantitativa, también entran en juego variables de tipo cualitativas. Pensemos por un momento en la *amplitud*. Se podría afirmar que cualquier ciudad del mundo tiene un nivel de ruido superior al que tenía cincuenta años atrás. Unos ejemplos bastan para ilustrar esta idea: muchas ciudades han incrementado notoriamente el parque automotor en las últimas décadas con el consiguiente aumento de ruido de motores, caños de escape, etc. La amplificación habitual en un recital de hoy en día es mucho mayor a la que se utiliza-

ba en la década de los 60. Además, la cantidad de electrodomésticos que hay en circulación hoy en día, cada uno con su pequeño aporte sonoro, es mucho mayor a la que había décadas atrás.

Esta situación ha producido y seguirá produciendo cambios en nuestra conductas, actitudes y vínculos, muchos de los cuales no somos del todo conscientes y no están aún lo suficientemente estudiados. El nivel de amplitud actual de una ciudad hace que nuestro sistema auditivo esté permanentemente estimulado con un rango dinámico promedio más reducido que en épocas anteriores, resultando en una disminución auditiva en niveles bajos y una pérdida de determinadas frecuencias agudas. Es decir, escuchamos diferente con respecto a años atrás por razones fisiológicas, por los cambios que se dieron en nuestro sistema auditivo debido a un entorno de mayor amplitud. Esto seguramente produjo cambios en nuestro modo de interacción social. El vivir en un entorno más ruidoso, en donde además los espacios para comunicarse verbalmente se reducen y surgen otros diferentes, ha resultado en que nos hayamos habituado a hablar con un nivel de intensidad que seguramente resultaría excesivo años atrás.

Todas estas puntualizaciones refuerzan la perspectiva histórica del concepto de paisaje sonoro: los cambios que se producen en él, los sonidos que desaparecen y los nuevos que se incorporan, dan cuenta del paso del tiempo. Es decir, el paisaje sonoro no es algo estático sino que va cambiando con el tiempo, con las sucesivas transformaciones que se producen en los diferentes ámbitos de la sociedad y, recíprocamente, las alteraciones del paisaje sonoro también generan cambios en la sociedad.

Por último, esta búsqueda de generar conciencia sobre el paisaje sonoro no está vinculada solamente a la escucha de los sonidos de nuestro alrededor. El estudio del entorno sonoro implica considerar el sonido no sólo como determinada información acústica del medio ambiente, sino también como un elemento intangible que nos brinda diferentes datos sobre la comunidad, los cuales podríamos denominar “vínculos afectivos”, en los que se incluiría la memoria (sonora) y la identidad. En este sentido José Luis Carlés y Cristina Palmese (2004, online) consideran la idea de Barry Truax de que “hombre, sonido y medio constituyen un sistema de comunicación” y afirman que es necesario “tener en cuenta dos variables hasta el momento ignoradas en la teoría y en la praxis ambiental: la relación afectiva y emocional con el sonido y la importancia del contexto en el que éste es percibido”.

Sonidos e identidad ¿hacia una antropología auditiva?

Esta relación afectiva y emocional que se plantea con el sonido nos lleva a preguntarnos sobre la relación sonido e identidad, entendiendo a esta última, de manera muy sintética, a todo elemento en el que un colectivo se reconoce, estableciendo una relación recíproca no sólo entre los integrantes de una comunidad sino también con un espacio y un tiempo compartido.

Siguiendo a Ricardo Atienza (2007):

no podemos restringir la identidad de un lugar a un sentido exclusivamente *patrimonial*, ni pretender fijarla en función de un periodo dado; la imagen identitaria no es de naturaleza universal, sino relativa, como fruto que es de una conciencia subjetiva, sea esta individual o colectiva. Desde este punto de vista, todo fenómeno de identidad no es sino el resultado de la tensión que se establece entre una *memoria sonora* y una escucha futura o *proyectada*.

Nos interesa abordar esta relación entre memoria e identidad, subrayando la perspectiva sonora o mejor dicho una perspectiva musical particular, la de la música hecha con sonidos llamada música electroacústica, acusmática o arte sonoro en general, dependiendo de las diferentes estéticas. Esta relación, que he denominado antropología auditiva, se enmarca en una tendencia relativamente reciente en las ciencias sociales, la del cruce de los estudios del sonido con otras disciplinas tales como la Sociología, la Teoría Literaria, la Etnografía, la Historia o los estudios ambientales o ecológicos. Nociones tales como paisaje sonoro, espacio sonoro, entorno sonoro, memoria sonora, biografía sonora o contaminación sonora se encuadran dentro de la perspectiva derivada de ese área más general y en este marco es donde queremos incluir la noción de identidad sonora.

De la misma manera que reconocemos la identidad de un país a través de su música, sus paisajes y comidas, nos preguntamos si en la música electroacústica, genéricamente hablando, es posible reconocer una identidad local a partir de la utilización de determinados sonidos. ¿Es posible pensar el sonido, no sólo por su referencialidad sino por su potencial reconocimiento como parte de una identidad? En este momento de la historia del arte, particularmente en lo que a su relación con la tecnología se refiere, donde el sonido tiene presencia en diversos formatos y disciplinas, ¿es pertinente pensar en un conjunto de sonidos con “identidad regional” o, por el contrario, sólo se pueden considerar de forma abstracta y por lo tanto independientes del contexto en que se producen? ¿es el arte sonoro una práctica artística homogénea en todo tiempo y lugar o, como toda música, puede tener características regionales o generacionales?

Considero interesante formular estas preguntas, entre otras razones porque Argentina y otros países de Latinoamérica como Chile, Brasil o México, tienen una larga historia y tradición en música electroacústica, que comienza casi en simultáneo a fines de los años 50. Es decir que dentro de unos pocos años, se van a cumplir sesenta años de este tipo de música en el continente. Hoy en día se desarrolla una gran actividad, hecho que se puede constatar en la cantidad de obras computadas (muchas de las cuales suelen ser premiadas en festivales internacionales y presentadas en auditorios de todo el mundo) así como también en los festivales realizados, en la creciente cantidad de publicaciones y en el mayor número de instituciones artísticas y académicas afines.

Sin embargo, este creciente interés y desarrollo no estuvo acompañado de una incidencia social equivalente en cuanto a difusión y acceso. Esto se debe a una gran cantidad de factores desde la presencia o ausencia en los medios de difusión masiva, en los planes de enseñanza de algunas instituciones educativas, hasta otro tipo de factores, como por ejemplo su propio lenguaje, que posee una relativa

complejidad. Muchas veces el oyente necesita algo reconocible, “algo de que agarrarse”,² ya sea un determinado patrón rítmico, melódico o tímbrico, o inclusive un fragmento musical con el que esté familiarizado, inserto a modo de cita. Este procedimiento se vio limitado en los comienzos de la música electroacústica por al menos dos razones. Por un lado, la generación electrónica de sonidos estaba fundamentalmente abocada a la creación de sonidos nuevos, de modo que citar era un contrasentido. Y por otro lado, los primeros trabajos buscaban crear música con todos los sonidos posibles, especialmente aquellos que no eran considerados musicales o de procedencia instrumental. Transcurrió un cierto tiempo hasta que se comenzó a considerar a la *música* grabada como un sonido más dentro de la paleta de sonidos a utilizar por el compositor. La presencia de un fragmento musical, con sus correspondientes rasgos estilísticos (armónicos, tímbricos, rítmicos o texturales) dentro de un discurso con otras características, produce un cierto impacto en el oyente. Como señala la investigadora Tatjana Böhme-Mehner (2012, online), “el hecho de re-escuchar, como base de remezclar, aporta una gran contribución a la discusión de cómo abordar el significado interno y externo del sonido pre existente en el arte sonoro”.

Además de la cuestión de la cita, numerosos trabajos e investigaciones han abordado el tema de la referencialidad del sonido y de su potencialidad para generar imágenes en el oyente. En cuanto a la llamada *imagen sonora*, ha sido investigada entre otros por Simon Emmerson (1985), John Young (2007) y Daniel Barreiro (2010), quienes concluyen que el sonido siempre genera asociaciones, referencialidades y representaciones mentales, inclusive cuando en una obra puedan estar más o menos transformados. Lo que particularmente nos interesa para abordar la problemática de la identidad es qué tipo de asociaciones se establecen, si las mismas están vinculadas a un contexto histórico geográfico y, en especial, si pertenecen a un grupo o colectivo social.

Entonces, me interesa particularmente hablar de la identidad musical en un sentido restrictivo, considerando la música hecha a partir de sonidos. En concreto: ¿es posible hablar de una sonoridad local en este tipo de obras? Una pregunta que abre a su vez nuevos interrogantes. En primer lugar, la llamada música popular “folklórica” (en un sentido amplio del término) es reconocida como expresión local, nacional, de cada país. En lo que respecta a la música de tipo experimental ¿es necesariamente de carácter cosmopolita o universal? ¿o podemos determinar ciertos rasgos locales en su sonoridad más allá de la presencia o no de cierto color folklórico? En segundo lugar, en caso de poder llegar a una conclusión positiva y más allá de las intenciones de los compositores ¿es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora? En tercer y último lugar, y derivado de la pregunta anterior ¿qué factores musicales y sonoros pueden influir positiva o negativamente en el reconocimiento de determinados sonidos por parte de un oyente? Muchas veces el compositor transforma o modifica los sonidos de acuerdo a sus intenciones estéticas incidiendo de esta manera en la percepción de los mismos.

² “Something to hold on”, tal como lo expresa Leigh Landy (2010).

El proyecto “Argentina suena”

Es en este contexto que me gustaría presentar y comentar brevemente el proyecto “Argentina suena”, una iniciativa radicada en el Centro de Investigación y Experimentación en Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero en Argentina.

En una primera etapa, se convocó a un grupo de compositores y artistas sonoros residentes en diferentes regiones de la Argentina para que grabaran sonidos propios de sus lugares de residencia y con ese material sonoro compongan una obra. Conforman el corpus del proyecto catorce piezas de diferentes regiones del país, como Córdoba, Ushuaia, Bariloche, Santa Fe, Neuquén, La Plata, Bahía Blanca, Bariloche, Rosario, La Pampa, y de otras ciudades de la Provincia de Buenos Aires. Intencionalmente se decidió no dar ninguna indicación expresa a los compositores acerca de la duración de las obras, del tipo de sonidos a utilizar, de la estética de la obra o del grado de transformación de los sonidos, lo cual influye decisivamente en el reconocimiento por parte del oyente. La única condición expresa era utilizar sonidos de su entorno. De esta forma se buscó que el artista trabajara libremente con el material elegido. A su vez se sugirió que las obras plantearan como eje temático, aunque sea de manera metafórica, alguna de las problemáticas vinculadas a la relación ser humano – sonido, como puede ser el aislamiento sonoro (proliferación de auriculares), la saturación sonora (carencia de silencio), la polución sonora (sonidos excesivamente fuertes), la entonación en el habla de las diferentes regiones, las particularidades sonoras de alguna región, etc.

Asimismo, se dejó de lado la Ciudad de Buenos Aires, con una doble intención: por un lado para darle un carácter más federal al proyecto y por otro, para evitar incluir una ciudad de carácter cosmopolita con la consiguiente internacionalización de sus sonidos. Una característica adicional del proyecto es un alejamiento de la idea de *mapa* en dos sentidos: por un lado, no se intentó realizar un mapa sonoro, haciendo una investigación sonora exhaustiva de una determinada región sino que se convocó a compositores que vivieran en zonas lo más alejadas posibles entre sí.³ Por otro, se evitó la caracterización jerárquica en cuanto a diferenciar ciudades o pueblos de acuerdo a su extensión o cantidad de habitantes. En el proyecto conviven ciudades grandes como Córdoba y otras más chicas como Bariloche o como Capilla del Señor y también municipios de la Provincia de Buenos Aires como Merlo o Vicente López.

No es la idea de este artículo realizar un análisis detallado de las obras sino comentar brevemente algunas de ellas para pensar en los sonidos y los procesos creativos desarrollados por los compositores. Federico Barabino, en su obra *Jujuy 441, Merlo, Buenos Aires*, utiliza dos recursos que nos vinculan con la identidad y el punto de partida de la obra: por un lado, la voz humana, cuyo acento es reconocible, y por otro lado el relato de recuerdos sonoros de quienes hablan, a manera de testimonio de un hombre y una mujer. Estos sonidos se superponen y se conectan con otros más abstractos, creando un contexto sonoro lejos de una estética paisajista. Una estrategia similar es desarrollada por Sergio Santi en la obra *Los domingos de Daniel*, un vendedor de churros que todos los domingos recorre los

³ El resultado final también refleja la distribución de este tipo de prácticas artísticas en las diferentes regiones del país.

parques de Rosario haciendo sonar su corneta. Si bien en este caso no hay un relato hablado, la audición de la voz de este vendedor es clara y se reconocen distintas palabras y frases sueltas. La presencia de murgas en carnaval es muy notoria tanto en *VCNTLPZ – Vicente López* de Bernardo Piñero como en *Ave carnaval* de César Alarcón. En el primer caso está superpuesta con un cacerolazo⁴ y, en el segundo, con sonidos más de tipo electrónico así como con otros provenientes de ambientes naturales subrayando, en palabras del propio compositor, “cierta analogía entre la irregularidad y aleatoriedad de las manifestaciones sonoras masivas de ciertos insectos y aves con las producidas por la muchedumbre en fiestas populares”.

Además de los sonidos comentados, en las obras también están presentes los sonidos de entornos naturales, como insectos, pájaros, sonidos de agua, entre otros, y de entornos urbanos, en donde se perciben sobre todo sonidos de distintos tipos de motores, bocinas o sonidos provenientes de artefactos eléctricos.

Si bien próximamente se editará un Cd doble con las obras, a manera de archivo y documento, éstas se encuentran disponibles en su totalidad para ser escuchadas, e incluso algunas de ellas para ser descargadas, en el siguiente link <http://ceiarteuntref.edu.ar/argentina_suena> o en el soundcloud del proyecto <<https://soundcloud.com/argentinasuen>>.

51■

Con voz propia

¿Es posible pensar que los sonidos que se escuchan en estas obras generan un tipo de reconocimiento, de identidad en quien las escucha? Dicho de otro modo ¿es posible afirmar que estas obras poseen cierta identidad nacional, local o regional? Evidentemente no se trata sólo de una cuestión enumerativa de los sonidos empleados, sino también de cómo son utilizados y de qué tipo de discurso se plantea con ellos. En esto consiste, precisamente, la segunda etapa del proyecto que, más allá del proceso creativo involucrado en la primera etapa, se propone avanzar con un enfoque investigativo y de reflexión.

En este momento particular de la historia, caracterizado entre otras cosas por la uniformidad de la globalización y la extensión a escala global de las herramientas tecnológicas producidas y generadas en los países centrales, me interesa especialmente explorar las posibilidades de pensar en un tipo de música con una identidad particular, hecha con estas herramientas y con un lenguaje complejo y actual.

De esta manera estaríamos, quizás, escapando a esa semejanza en donde las obras suenan muy parecidas independientemente del contexto en donde estén producidas, apropiándonos creativamente de esa tecnología, y creando obras que tengan voz regional propia, sea argentina o latinoamericana.

⁴ El término “cacerolazo” designa una forma de protesta característica de la clase media que se extendió en la Argentina muy especialmente en la crisis del año 2001 y que consiste en salir a la calle golpeando una cacerola.

Referencias

ATTALI, Jacques. **Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música**. México: Siglo XXI editors, 1995.

ATIENZA, Ricardo. Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de Permanencia y Variación de una configuración urbana. En Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros. Auditorio Nacional, Madrid, España. Junio, 2007, p.12-15.

BARREIRO, Daniel. Sonic Image and Acousmatic Listening. **Organised Sound**, v.15, n.1, 2010, p.35-42. <<http://dx.doi.org/10.1017/S1355771809990240>>

BAXANDALL, Michael. **Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento**. Madrid. Gustavo Gili, 1978.

BÖHME-MEHNER Tatjana. Between Meaning and Meaningfulness – “Understanding” Anecdotal Music Ponencia presentada en el simposio **Electroacoustic Music Studies Network**. Disponible en <http://www.emsnetwork.org/IMG/pdf_EMS12_Bohme_Mehner.pdf>. Acceso: 29 de Abril 2016.

CARLES, José Luis y PALMESE Cristina. Identidad sonora urbana, 2004. Disponible en: <<http://www.eu-mus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html#arriba>>. Acceso: 16 de mayo 2016.

EMMERSON, Simon. Relation on language to materials. En: Simon Emmerson (ed.) **The language of electroacoustic music**. Londres: Macmillan Press, 1985.

LANDY, Leigh. El proyecto Intención / Recepción y su relevancia en el campo de la producción y en el de la educación musical. En: **En el límite. Escritos sobre arte y tecnología**, Universidad Nacional de Lanús, 2010.

_____. The Intention/Reception Project. En Mary Simoni (ed.) **Analytical Methods of Electroacoustic Music**. NY: Routledge, 2006, p.29-53.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Música, 1988.

YOUNG, John. Reflections on sound image design in electroacoustic music. **Organised Sound**, v.12, n.1, 2007, p.25-33. <<http://dx.doi.org/10.1017/S1355771807001689>>