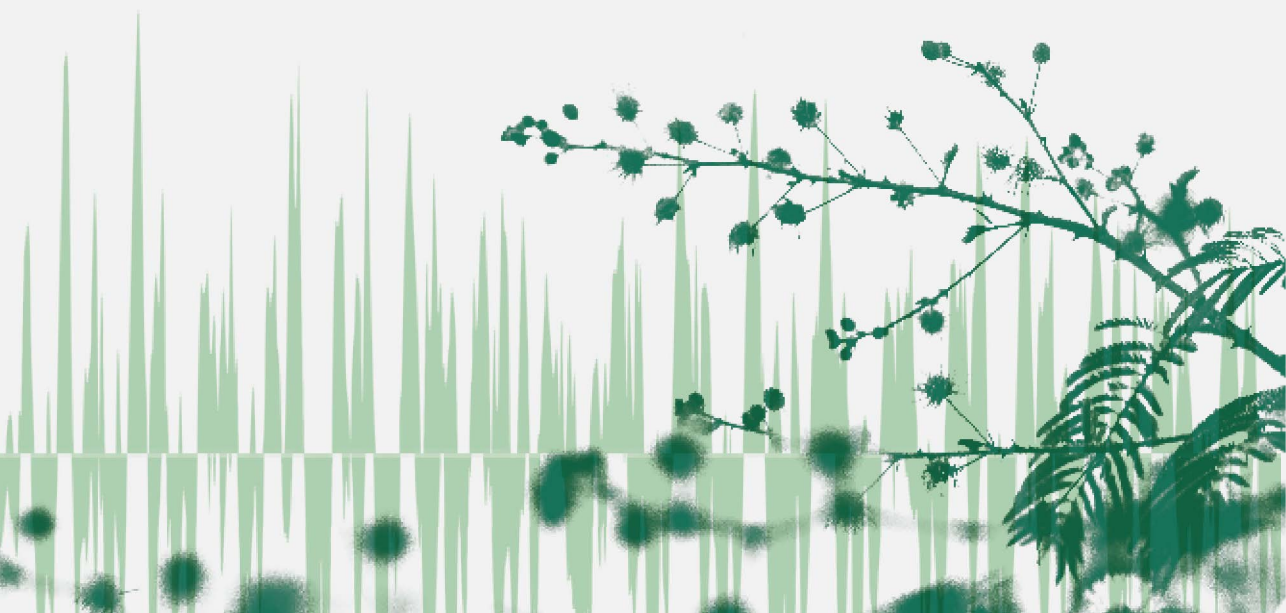


COLECCIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA



Escuchando lugares

El *field recording* como práctica artística
y activismo ecológico



Antoine Freychet · Alejandro Reyna · Makis Solomos
editores

ediciones UNL



Escuchando lugares

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento

Institucional y Académico

Miguel Irigoyen



Consejo Asesor

Colección Ciencia y Tecnología

Graciela Barranco

Ana María Canal

Miguel Irigoyen

Gustavo Ribero

Luis Quevedo

Ivana Tosti

Alejandro R. Trombert

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Traducción

Cora Rozwadowski-Grätzer

Corrección

María Verónica Radesca

Diagramación interior y tapa

Alina Hill

© Ediciones UNL, 2021.

—

Sugerencias y comentarios

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

Escuchando lugares : el field recording
como práctica artística y activismo ecológico
/ Makis Solomos ... [et al.] ; editado por
Antoine Freychet ; Alejandro Reyna ;
Makis Solomos ; prefacio de Gabriel Gendín ;
Damián Rodríguez Kees ; Makis Solomos. -
1a ed. - Santa Fe : Ediciones UNL, 2021.
Libro digital, PDF - (Ciencia y Tecnología)
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-340-5

1. Música. 2. Políticas Públicas.

I. Solomos, Makis, ed. II. Freychet, Antoine, ed.

III. Reyna, Alejandro, ed. IV. Gendín, Gabriel,

pref. V. Rodríguez Kees, Damián, pref.

CDD 780.9

© Antoine Freychet, Alejandro Reyna,
Makis Solomos, 2021.



VERSIÓN PRELIMINAR

Escuchando lugares

El field recording
como práctica artística
y activismo ecológico

Antoine Freychet
Alejandro Reyna
Makis Solomos
editores

ediciones **UNL**

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Paisaje sonoro. Lo pensativo, lo suspendido, lo percibido

Alejandro Brianza

UNLa - UBA - USAL - UCES - UNL

Resumen

Son muchas las ópticas y desarrollos teóricos que han surgido desde que el concepto de «paisaje sonoro» fuera propuesto por Murray Schafer en el marco del *World Soundscape Project*. También es indudable la pertinencia de una diversidad de disciplinas que lo han tomado realizando cruces multi y transdisciplinarios para enriquecer los enfoques, para ofrecer soluciones y proponer nuevas premisas que han oficiado de plataformas o puntos de partida para nuevas investigaciones, abriendo a su vez, nuevos campos de estudio y proporcionando novedosas categorías de análisis. Este artículo plantea inscribirse en ese sentido, realizando un cruce con los aportes que Jaques Rancière ha conceptualizado en relación con la imagen y una posible transposición hacia el campo del sonido.

/ Palabras clave: Fonografía - filosofía - metros - subterráneos

Abstract

There are many perspectives and theoretical developments that have emerged since the concept of soundscape was proposed by Murray Schafer in the framework of the World Soundscape Project. There is also no doubt about the relevance of a diversity of disciplines that have taken it up, making multi- and transdisciplinary crossings to enrich the approaches and to offer solutions and propose new premises that have served as platforms or starting points for new research, opening up new fields of study and providing new categories of analysis.

This article proposes to inscribe itself in this sense, crossing with the contributions that Jaques Rancière has conceptualised in relation to the image and a possible transposition towards the field of sound.

/ Keywords: Phonography - philosophy - metros - subways

1. Introducción

Paisajes sonoros subterráneos es un proyecto de investigación-creación que llevo adelante desde el año 2015, en el cual construyendo paisajes sonoros intento retratar de forma particular los espacios urbanos de distintas ciudades del mundo, desde sus sistemas de metros y subterráneos. En estos retratos se puede atender —a partir de la escucha— a costumbres específicas, distintas tecnologías que utilizan los trenes, diferencias de tránsito en horas del día o incluso, en algunos casos, se puede realizar un esbozo imaginario de quienes usan el transporte. Los paisajes sonoros que conforman el proyecto están contruidos exclusivamente con registro de campo realizado durante viajes en los trenes, caminatas, detenciones en las estaciones y andenes de cada ciudad, donde siempre el material crudo excede la hora de grabación para concluir en fragmentos de aproximadamente cinco minutos en los que se condensan los rasgos que —a modo de observador participante— más significativos me hayan resultado según la experiencia vivida en cada ocasión. Cada viaje tiene una fase de preproducción en la cual recopilo información antes de subirme siquiera al tren, lo que me permite salir a capturar determinadas situaciones sonoras de antemano: cuáles son las estaciones importantes o más transitadas, cuáles son las cabeceras, cuáles son las conexiones, si hay estaciones bajo tierra o a nivel, lo antiguo o moderno de cada línea, e incluso entablo algunas conversaciones con la gente del lugar, obteniendo así —casi siempre— los datos más reveladores. Solo entonces, y con un plan de producción en mente, enciendo la grabadora y emprendo el viaje, que suele entretenerme por mañanas o tardes enteras.

Esta metodología de trabajo, además, se ve atravesada por una búsqueda conceptual distinta en cada ciudad (Brianza, 2016). Así, por ejemplo, en Buenos Aires es la caminata sonora; en Bruselas y en Medellín las posibilidades y límites del vococentrismo y verbocentrismo¹; en Lima, la contaminación acústica; en São Paulo, la utilización de la elipsis²; en Londres, la utilización de los propios sonidos del metro como *samples* para la conformación de una

-
- 1 Los conceptos de vococentrismo y verbocentrismo provienen de la teoría de la audiovisión propuesta por Michel Chion (2008), refiriéndose el vococentrismo al fenómeno que sucede al actuar nuestra percepción, favoreciendo a la voz por sobre cualquier otro sonido; el verbocentrismo, por su parte, es el fenómeno que acontece cuando nuestra percepción se encuentra con un mensaje audible, frente al cual, como seres sociales, no podemos impedirnos el hecho de entenderlo y decodificarlo, siempre que comprendamos el lenguaje.
 - 2 Se entiende por elipsis al recurso narrativo y cinematográfico que consiste en la supresión de algún acontecimiento dentro de la linealidad temporal del relato o la historia, sin que esto afecte en ningún aspecto a la comprensión del sentido de la acción.

propuesta electrónica bailable; en Valparaíso, la presencia de música callejera; en ciudad de México, la presencia de vendedores ambulantes; en Madrid, la utilización del recurso de *cut-up*³; y en Panamá, la incertidumbre frente a la —en ese entonces— recién anunciada pandemia del COVID-19.

En el año 2018, tuve la posibilidad de registrar —en el contexto de este proyecto— los sonidos del metro de Montreal, en donde el desarrollo conceptual fue el abordaje de «lo pensativo», «lo suspendido», y «lo percibido», conceptos que Jacques Rancière trabajó desde la imagen, pero aplicados al campo del paisaje sonoro.

Ya que el autor realiza un análisis histórico desde la aparición de la fotografía y que alcanza al videoarte; postula a modo de conclusión que las técnicas y soportes nuevos ofrecen posibilidades inéditas (Rancière, 2019); y —por mi parte— relacionando algunas cualidades compartidas entre imagen y sonido respecto a su devenir estético, la propuesta de este artículo es ampliar estos horizontes incluyendo al paisaje sonoro, además de explicitar las reflexiones a partir de la propia experiencia y de proponer una serie de conclusiones que acompañan a la producción sonora.

2. Lo pensativo

Jacques Rancière ha sido muy prolífico desde la década de los años setenta, conceptualizando acerca de la igualdad y las posibilidades de la emancipación política en distintos ordenes sociales. Sin embargo, es destacable cómo estos últimos veinte años ha sumado más una decena de títulos referidos a la crítica estética. Puntualmente, en el año 2008 publica *Le spectateur émancipé* —el espectador emancipado—, en el que aborda críticamente los roles del artista y el espectador poniendo sobre la mesa que el ocio y la reflexión estética pueden

3 El *cut-up* es una metodología de producción literaria que William Burroughs (2013) describe en *La revolución electrónica*, que consta de una suerte de transposición del recurso que en cine se conoce como montaje paralelo: dos o más escenas que están transcurriendo en lugares, e incluso también tiempos distintos, se construyen simultáneamente mediante la alternancia entre imágenes de cada una de esas escenas, generando interés en la multiplicidad de la trama y desarrollando, a la vez, nuevas posibilidades de asociación de significados entre ellas. Burroughs reinterpreta este recurso desde lo literario: «Si usted sale a la calle ¿qué ve? Ve autos, trozos de gente, ve sus propios pensamientos, todo mezclado y sin linealidad alguna. Este modo de escritura de montaje deja intacta la narración» (2013:85-86). Así, además, entiende a esta forma de montaje paralelo como una herramienta para reforzar el efecto de extrañamiento que puede originar la no correlación entre las escenas, historias o acciones contadas.

estar en cualquier individuo, no siendo ya algo exclusivo para quienes producen arte, y entendiendo además que la presumida pasividad del espectador no es más que un no reconocimiento del proceso activo subyacente en la fruición de una determinada pieza artística.

El capítulo que el autor le dedica a la imagen pensativa tiene una lógica de estructura circular en la cual se intercalan definiciones y caracterizaciones de la pensatividad de la imagen con ejemplos que, hilados de forma histórica, comienzan siendo fotografías y terminan siendo piezas audiovisuales de videoarte, en las cuales identifica dónde está lo pensativo. El propio Rancière introduce el concepto con este giro:

En la pensatividad, el acto del pensamiento parece capturado por una cierta pasividad. La cosa se complica si uno dice de una imagen que es pensativa. Se supone que una imagen no piensa. Se supone que es solamente objeto de pensamiento. Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. (Rancière, 2019:105)

Esta pensatividad de la que el autor habla, refiere a un estado intermedio entre el plano de lo activo y lo pasivo. Continúa Rancière:

Hablar de imagen pensativa es señalar [...] la existencia de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte. (Rancière, 2019:105)

Así, el autor plantea un punto clave al recurrir a la presencia del arte relacionándolo con aquella posición activa de la que habla, es decir: si bien las definiciones de qué es arte son vagas y siempre insuficientes, podemos converger en la noción de que no existe resultado artístico posible como fruto de la pasividad.

Además, dentro de esa lógica circular mencionada anteriormente, hay diversas referencias a conceptos que, aunque con las características propias de los marcos teóricos que los sostienen, pueden funcionar como análogos: una región entre el *punctum* y el *studium*, entre lo connotado y denotado en términos barthesianos; la distancia entre la forma artística y la forma estética presente en la obra de Immanuel Kant; o una zona indeterminada entre las posibilidades de la reproducción técnica y la intención poética impregnada en el aura de la pieza original de la que habla Benjamin.



Imagen 1. Lewis Hine, Discapacitados en una institución (Rancièrre, 2019:108).

De hecho, y viéndolo con este último lente, por esta forma de entender al arte es conocida la suerte que sufrió la fotografía en aquellos tiempos donde la reproductibilidad técnica fue una novedad poniendo en jaque a la imaginación creativa —y el trabajo— de quienes que se dedicaban a la pintura. Sin embargo, Walter Benjamin tomó esta problemática y redobló la apuesta, proponiendo nuevas reglas del juego en donde la imagen mecánica —es decir, la fotografía y posteriormente el cine— comenzó a diferenciarse de la imagen artesanal —el dibujo, la pintura—, a ponderarse por su propio valor de culto y de exhibición, a entenderse en relación con las masas que la consuman y a valorarse por las bondades de un aura que, aunque desgastada o incluso destruida, comenzaba a responder a los fines que la época.

En una suerte de gesto mimético con Benjamin, Rancièrre también propone ir más allá de la problemática de la definición de esta zona que está caracterizada por lo indefinido, y propone entender a la pensatividad como una zona gris que es equiparable a una tensión entre los distintos modos de representación de una imagen. Estos comportamientos tradicionalmente se entienden como la posibilidad de representación directa de un pensamiento o sentimiento en contrapartida a la figura poética que sustituye una expresión por otra para aumentar su potencia (Rancièrre, 2019:117). Así, además de su ponderación positiva, lo pensativo de una imagen puede ser entendido además como un recurso para comprender el pasaje de un régimen meramente representativo a otro puramente estético, figurado, metafórico.



Imagen 2. Rineke Dijkstra, Retrato (Rancière, 2019:107).

Sin embargo, cuando lo literal de una imagen nos brinda información al respecto de la historia, de la narrativa que se está manifestando, el acceso a esta segunda capa de lectura de un orden más metafórico, implica necesariamente la suspensión de esa narratividad.

3. Lo suspendido

En el momento en que hay pensatividad, se suspende la lógica de la literalidad narrativa de la pieza en beneficio de otra lógica expresiva que es indeterminada, o mejor dicho, que está determinada por quien lleva adelante ese proceso de pensatividad.

Para Rancière, lo suspendido es el fruto de ese momento de fruición de una pieza en que esa actividad proveniente de la narratividad explícita de la imagen se torna pensamiento, convirtiéndose en un «movimiento inmóvil» (2019:117).

Para pasar en limpio estas ideas, según esta lógica, al encontrarnos de frente con una imagen accedemos a una primera lectura literal donde vemos, por tomar ejemplos del propio libro de Rancière, dos niños discapacitados mirando

al horizonte (imagen 1), una adolescente posando en traje de baño frente al mar (imagen 2) o los utensilios de cocina dispuestos de una manera particular en un estante de madera (imagen 3). Estas imágenes nos cuentan de manera literal aquello que son: los niños y sus características; una adolescente que parece haber salido del mar para ser retratada; unos tenedores, cuchillos, un par de frascos y un jarro en lo que pareciera ser una cocina que se encuentra en condiciones de precariedad.

Ahora bien, en una segunda lectura, una lectura metafórica, empezamos a pensar qué proporción tienen esos niños respecto al fondo y por qué estarán ubicados de esa manera, si lo vacío de sus miradas tiene que ver con su condición de discapacidad; en por qué la adolescente que sale del mar por su retrato se ve con cierto halo de intranquilidad, en cómo el hecho de ser una fotografía en blanco y negro puede llegar a estar alterando nuestra forma de entenderlo; en si los cubiertos estarán dispuestos adrede en su soporte para componer junto con el estante un eje de asimetría respecto al jarro y que esto nos incomode el recorrido visual. Esta serie de análisis fruto de una lectura estética o metafórica, necesariamente suspende el devenir narrativo.

Sin embargo, dice Rancière que de ese paso entre una instancia y la otra en el que ubicamos a la pensatividad resulta una encrucijada que solo puede resolver el espectador, en la que se «prolonga la acción que se detenía [...] pero, por otra parte pone en suspenso toda conclusión» (2019:119). Esto, a su vez suma una nueva funcionalidad de la imagen, una tercera lectura en la que ya no vemos a lo literal y a lo metafórico complementándose sino que los vemos duplicados en este otro plano suspendido, determinado únicamente por el espectador, en el que puede ir y venir entre una y otra lectura hasta elaborar alguna conclusión al respecto y devolverle el movimiento, la narratividad que le es propia a la imagen permitiendo que siga contándole su historia.

De esta elaboración podríamos agregar a la definición anterior, que la pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estado de suspensión que combina, sin homogeneizar, sus dos regímenes de expresión.

4. Lo percibido

Sobre el final de su texto, Rancière centra su análisis en la percepción de la imagen, en aquello que se queda en el espectador después de haber accedido a lo pensativo, de suspender la acción mediante estas estas idas, vueltas y derivas entre las lecturas posibles de la pieza artística, a la vez que continúa su análisis histórico.



Imagen 3.
Walker Evans,
Kitchen
Wall in Bud
Filed's House
(Rancière,
2019:114).

La pensatividad de la imagen es entonces la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro [...], ya no es simplemente la literatura la que construye su devenir-pintura imaginaria o la fotografía la que evoca la metamorfosis literaria de lo banal. Son los régimenes de expresión los que se entrecruzan y crean combinaciones singulares de intercambios, de fusiones y de distancias. (Rancière, 2019:121)

Y respecto al video:

El cine, como la literatura, vivía de la tensión entre una temporalidad del encadenamiento y una temporalidad del corte. El video hacía desaparecer esa tensión en beneficio de una circulación infinita de las metamorfosis de la materia d cil. (Rancière, 2019:123)

Rancière propone dos categorías para caracterizar al video en contraposición a lo que tradicionalmente el cine podría ofrecernos como espectadores. Así, encontramos por un lado a la «imagen analógica» —no en el sentido estricto de lo que significa lo analógico, sino por representar de forma más directa, más análoga, aquellos «paisajes y personajes tal como podrían aparecer en el ojo de un objetivo o bajo el pincel de un pintor» (2019:123)— mientras que en contraposición tenemos a las «formas metamórficas», que se manifiestan explícitamente como artefactos, como producciones del cálculo y de la máquina» (2019:123). El autor se refiere tanto a las posibilidades de procesamiento de imagen como a la inclusión de imágenes no capturadas sino sumadas artificialmente al resultado audiovisual.

En este sentido, si extendiéramos esto a las posibilidades actuales del video, seguiríamos encontrando dentro de esta segunda categoría, a todos los avances de las imágenes generadas por computadora (*Computer-generated imagery*, CGI) que hacen parte de una multiplicidad de producciones audiovisuales de hoy en día.

A modo de cierre, Rancière vuelve sobre la pensatividad proponiendo que entre estas dos fuentes, analógicas y metamórficas, también hay una zona gris que puede ser interpelada desde todo lo desarrollado anteriormente: su acceso y análisis permitiría suspender la narratividad una vez más y alterar la percepción. Por un lado, la forma de esa relación entre estas fuentes es determinada por el artista, pero por otro, es «el espectador el que puede fijar la medida de la relación, es únicamente su mirada la que otorga realidad al equilibrio» (2019:125). Nuevamente tenemos imagen pensativa.

5. *Retour dans le quartier*

Con todos estos conceptos desarrollados estamos en condiciones de avanzar un paso más hacia una propuesta que los considere, pero desde una perspectiva sonora.

En el año 2018 con *Andamio*⁴ fuimos invitados por *TOPO*⁵ y el *Conseil des arts du Québec* a realizar una residencia de unas semanas en Montreal, para producir una performance de literatura expandida y presentar en la *Electronic Literature Organization* (ELO)⁶ los avances de una investigación que estábamos llevando adelante sobre eso mismo. Durante el principio de la estadía, para ir desde la casa de Eva y Michel —donde me quedaba— al laboratorio de *TOPO* —donde trabajábamos— me movía entre dos suburbios: *La Petit-Patrie* y el *Mile End*. Como la distancia era poca, caminaba casi siempre.

Sin embargo, la semana en la que se desarrolló la conferencia ELO, nos tocaba ir casi todos los días al centro ya que el evento era hospedado por la *Université du Québec à Montréal* (UQAM). Fue entonces cuando el recorrido se alargó y

4 Andamio es una plataforma colaborativa en artes electrónicas. Su sitio oficial es [<https://andamio.in/>].

5 TOPO es un centro de arte con base en Montreal, que acompaña y apoya la exploración de las prácticas artísticas digitales contemporáneas. Su sitio oficial es [<http://www.agencetopo.qc.ca/>].

6 La *Electronic Literature Organization* es un encuentro anual itinerante que explora y reflexiona acerca de las posibilidades de la literatura electrónica. El sitio oficial de la edición 2018 es [<https://sites.grenadine.uqam.ca/sites/nt2/en/elo2018>].



Imagen 4. Estación Berri-UQAM, Metro de Montreal, foto propia perteneciente a la bitácora del proyecto Paisajes sonoros subterráneos.

comencé a utilizar mucho más el metro: a la ida de *Beaubien* a *Berri-UQAM*, y exactamente al revés al regresar por las noches.

*Retour dans le quartier*⁷ es un paisaje sonoro que retrata uno de esos regresos del centro al barrio, un día de semana cerca de las 8 o 9 de la noche. Desde un análisis sonoro, el metro de Montreal tiene algunas características remarcables: en primera instancia, siendo que *Québec* es una provincia de habla francófona, encontramos a las indicaciones del metro en francés y dadas por una voz femenina. Se anuncia en todos los casos el nombre de la estación al llegar —*Station Sherbrooke*— y también se anuncia la siguiente parada —*prochaine station: «Mont-Royal»*—. De igual manera, las voces de los usuarios del metro que se escuchan entablado conversaciones hablan en francés.

Además de las indicaciones, los altoparlantes del metro ofrecen un llamativo arpegio ascendente que es utilizado a modo de alarma antes de cerrar las puertas. *Dú-dú-dú*, se escucha: *fá, si bemol y fá*. Esta secuencia es una imitación del sonido de aceleración de los viejos trenes —que tuve la suerte de conocerlos en una visita anterior a la ciudad— en los cuales estas tres frecuencias audibles eran causadas por el aumento incremental de corriente al motor. Así, por lo

7 *Retour dans le quartier* puede ser escuchado en el siguiente link [<https://alejandrobrianza.com/el-paisaje-sonoro-y-lo-pensativo/>].

característico de la melodía y a modo de homenaje, en el año 2012 se incluyó esta alarma de cierre de puertas con amplia aprobación de su público usuario.

Desde lo compositivo, trabajé principalmente a partir de dos de los tantos registros de campo realizados, procurando no perder ni la cualidad fonográfica ni la sensación de continuidad del viaje. Como suelo operar como parte de la metodología de trabajo, aislé y limpié los sonidos de anuncios, puertas abriendo y cerrando y alarmas para luego remezclarlos cuidando la verosimilitud tanto de las condiciones espaciales como de los planos sonoros. Sin embargo, sí hay dos puntos en los que me tomé licencias creativas: utilicé el recurso de elipsis entre estaciones para acortar el trayecto total para condensar los eventos relatados en aproximadamente un total de cinco minutos y volverlo así más entretenido; y, sobre el final, incorporé una locución que enuncia *merci d'avoir voyagé avec la STM* —gracias por viajar con la STM, la *Société de transport de Montréal*—, que en verdad no corresponde con ese momento sino que es lo que escuchamos por los altoparlantes del metro al llegar al final del recorrido en una estación terminal. Esto último simplemente es un guiño hacia el espectador para dar cuenta de que la pieza ha terminado.

Con el paisaje sonoro completo, llegamos al punto. Podemos tomar distancia y preguntarnos: ¿Hay paisaje sonoro pensativo? ¿Podemos hablar de la suspensión de la narratividad sonora en los términos que Rancière lo hace para con la imagen? ¿Cómo podemos entender desde el sonido a lo que el autor denomina formas análogas y metafóricas?

Para comenzar a tejer algunas posibles respuestas a estos interrogantes me resulta pertinente sumar un concepto de Jean-François Augoyard (1997), quien plantea que las personas que se sienten identificadas con determinados eventos sonoros, realizan una escucha activa, pudiendo trascender los espacios sonoros reales para protagonizar situaciones más abstractas. ¿No es este el proceso que Rancière le atribuía a la pensatividad en la imagen? En sus términos, este pasaje de la representación del espacio sonoro real a una situación más abstracta incluye lo pensativo, suspende la acción y accede al régimen de lo metafórico entendiéndolo como tal.

En ese sentido, y si entendemos a la pensatividad en todas las zonas grises mencionadas, tomo el ejemplo de la llamada de cierre de puertas. Este arpeggio ascendente tiene razón de ser solo en referencia al antiguo motor que imita y está apelando a su reconocimiento por los usuarios del sistema de transporte. Es decir, tal vez para un turista o un usuario eventual ese arpeggio no signifique nada más que el aviso de cierre de puertas, pero para quien conoce la referencia y su sentido figurado habrá pensatividad en el proceso de evocación del antiguo motor. Y cuando esto suceda, se suspenderá momentáneamente la narratividad directa — tres notas que son *fa*, *si bemol* y *fa*, de orden ascendente, la última

es un poco más larga— para percibir así el total de la metáfora, y su inclusión en el paisaje sonoro también apela a este proceso.

Si analizamos el caso de la locución que enuncia *merci d'avoir voyagé avec la STM*, que como fue mencionado, no corresponde con una locución que se escuche en ese momento, también encontraremos un momento de pensatividad. Si bien es necesario aquí además tener un conocimiento de lo que la frase significa en francés, quien escuche el paisaje sonoro y entienda lo que la voz enuncia podrá relacionar el mensaje con la metáfora de haber viajado por el paisaje sonoro a través de la escucha.

Por último, la utilización del recurso de elipsis, si bien no es excesivo —ya que solo se eliminaron dos minutos del viaje entre estaciones— puede llegar a llamar la atención de quien conozca el metro y tenga noción de lo que normalmente dura un viaje en este tramo. En ese caso también se suspenderá la narratividad directa —el recorrido entre *Berri-UQAM* a *Beaubien* dura aproximadamente cinco minutos— activando una pensatividad que altera, una vez más, lo percibido.

Además, también podemos entender al paisaje sonoro en su totalidad como una pieza y apelar a un proceso de pensatividad general frente a la escucha, donde independientemente de si hay un recurso compositivo específico buscando reforzar ciertas suspensiones narrativas —como el arpeggio, la voz del metro, la elipsis—, todo en su conjunto puede generar distintas formas de aproximarse al registro y a cómo se lo percibe.

Ahora bien, para entender desde el sonido lo que Rancière denomina *formas análogas y metafóricas* es relativamente sencillo tender un puente con lo que en música entendemos como *sonidos concretos y sintéticos*, respectivamente, siendo los primeros los captados con micrófono y los segundos los que creados a partir de osciladores y sintetizadores no se encuentran en la vida real hasta haberse creado. De hecho, lo que hoy conocemos como *música electroacústica* hace años zanjó las diferencias que existieran en los inicios del trabajo con sonidos concretos y sintéticos —en los que cada escuela hacía uso exclusivo de uno u otro recurso—, permitiendo toda posibilidad creativa para con el material sonoro, sin importar su origen.

En la composición de paisajes sonoros también existe una tensión entre la utilización de estos recursos. Por un lado, encontramos a la fonografía, que pretende transparencia —Levack Drever (2002) habla en cambio de *objetividad y neutralidad*, pero podemos tomarlo como equivalente— al evitar toda manipulación posterior a la grabación de campo (Truax, 2012). Opuestamente, encontramos al paisaje sonoro virtual, que como práctica compositiva, habilita al autor a utilizar técnicas electroacústicas para ampliar las posibilidades de sus producciones basadas en grabaciones de campo, en lugar de pretender

una representación literal (Truax, 2012). Entonces, no solo se convierten en herramientas plausibles de su uso el ajuste de niveles en una mezcla, la ecualización o la enfatización de la imagen estéreo, sino también recursos narrativos como la elipsis temporal, la inclusión de personajes que sirvan de anclaje para distintos puntos de escucha, procesos y distorsiones de espacio y tiempo, compresiones, desarrollos, sustituciones, adaptaciones y procesamientos aún más libres dependiendo de la creatividad de cada compositor o compositora en búsqueda de un realismo simulado que evoque el contexto, pero que también sea disparador de nuevas sensaciones en el oyente.

Si bien en *Retour dans le quartier* no hay demasiada tensión en este sentido, porque tal como se mencionó, hay una búsqueda por no perder ni la cualidad fonográfica ni la sensación de continuidad del viaje, sin embargo, la aparición de un objeto sonoro fuera de contexto —como lo puede ser la voz incluida sobre el final, la utilización de la elipsis o bien la enfatización del plano y la posición estéreo de los anuncios relativos a las estaciones— puede propiciar zonas intermedias que permitan también una pensatividad.

6. Conclusiones

Aunque este no es más que el análisis de un caso puntual, la intención es explicitar cómo podrían ser entendidas las categorías de análisis propuestas por Rancière y ser aplicables a cualquier paisaje sonoro.

La pensatividad, su correlato en la suspensión de una narratividad directa y las cualidades de lo percibido quedan manifiestas en el análisis realizado sobre *Retour dans le quartier* y además, también han sido expuestas las posibilidades potenciales de otros recursos que, por elecciones creativas, no están presentes en esta producción.

Como propuesta prospectiva, podemos reflexionar sobre la definición de imagen en sí misma: sí así como se entiende la noción de texto en un sentido amplio, donde podemos incluso entender a una pieza artística como texto, pudiéramos pensar a la imagen en un sentido amplio, esto nos permitiría de igual manera entender que un paisaje sonoro también opera en otros planos —como imagen— y hacer no solo extensivos los desarrollos de Rancière sino cualquier categoría futura que pueda surgir y sea susceptible de ser traducida al plano de lo sonoro.

Es cuestión de continuar componiendo, investigando y creando para seguir poniendo a prueba los límites de estas definiciones que por las características multi y transdisciplinarias de la época en que vivimos, desbordan sin duda, muchas posibilidades por ser descubiertas, propuestas y conocidas.

7. Bibliografía

- Augoyard, Jean-François (1997).** *La sonorización antropológica del lugar en Amerlinck*, Marijosé (editora). Jalisco, Mexico: Ed. Universidad de Guadalajara.
- Borroughs, William (2013).** *La revolución electrónica*. Caja Negra: Buenos Aires.
- Brianza, Alejandro (2016).** *Paisaje Sonoro. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo*. ARTilugio N°3. Córdoba: Editorial CEPIA (UNC).
- Chion, Michel (2008).** *La audiovisión*. Paidós: Buenos Aires.
- Levack Drever, John (2002).** Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7 pp. 21-27.
- Rancière, Jacques (2019).** *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schafer, Murray (1977).** *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Truax, Barry (2012).** Sound, listening and place: the aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17 pp. 193-201.

Escuchando lugares

Como nunca antes, nuestra vida cotidiana se ha llenado de sonidos gracias a las tecnologías de reproducción: todo sucede como si hubiéramos procedido a una «sonorización gigante» de los espacios que habitamos, causando una hipertrofia de nuestro entorno sonoro. ¿Debemos limitarnos a condenar esta situación? De esta forma, también condenaríamos el placer proporcionado por los sonidos... El problema, entonces, no es tanto la proliferación del sonido sino la falta de conciencia acerca de dicha proliferación. Consideramos que existe la necesidad de una reflexión profunda, orientada al desarrollo de una conciencia y una ética del sonido, y que la situación exige nuevas prácticas artísticas en la música y en las artes sonoras. En ese sentido, entre los usos más interesantes del sonido para cuestionar en la actualidad, tanto desde el punto de vista ético como estético, se encuentra el *field recording*. Consustancial con la aparición del micrófono y del desarrollo de las tecnologías de sonido, la práctica abarca un vasto campo que va desde la esfera de la vida cotidiana hasta las obras artísticas, pasando también por un conjunto de inquietudes científicas. Nuestra publicación, por lo tanto, busca incluir reflexiones donde convergen temas relacionados a la ciencia, al arte y al documental, aunque principalmente nos hayamos centrado en prácticas artísticas.