

Escuchar el ruido. Músicas y sonidos de la crisis del 2001 en Buenos Aires

Hearing the Noise. Music and Sounds of the 2001 Crisis in Buenos Aires

Escutar os ruídos. Músicas e sons da crise do ano 2001 em Buenos Aires

Violeta Nigro Giunta

violeta.nigro.giunta@gmail.com

École des Hautes Études en Sciences Sociales
(EHESS-CRAL), Francia

Recepción: 12 Abril 2021
Aprobación: 21 Mayo 2021
Publicación: 01 Diciembre 2021

Cita sugerida: Nigro Giunta, V. (2021). Escuchar el ruido. Músicas y sonidos de la crisis del 2001 en Buenos Aires. *Aletheia*, 12(23), e102. <https://doi.org/10.24215/18533701e102>

Resumen: El año 2001 representó un momento de quiebre en la historia reciente argentina. Las repercusiones de la crisis económica, social y de representatividad política se hicieron presentes en todo el espectro cultural. El presente artículo parte de una hipótesis central: la omnipresencia del sonido durante la crisis explica el giro hacia lo sonoro en la producción musical posterior. Nuestro estudio se estructurará en tres partes: en una primera sección, examinaremos los sonidos de la crisis y su historicidad. En las otras dos secciones, analizaremos las obras de compositores y colectivos artísticos durante la crisis y la poscrisis – BAS (Buenos Aires Sonora), Nicolás Varchausky, Juan Pampín y Carmen Baliero, entre otros ejemplos. Este análisis nos permitirá evaluar cómo los sonidos de la crisis y esta particular experiencia de la escucha permearon dentro del campo sonoro y musical.

Palabras clave: Arte sonoro, Buenos Aires Sonora, Cacerolazo, Crisis del 2001, Estudios Sonoros.

Abstract: The year 2001 represented a turning point in recent Argentine history. The repercussions of the economic, social, and political representativeness crisis were present throughout the cultural spectrum. This article posits a central hypothesis: the omnipresence of sound during the crisis partially explains the sonic turn in the musical production that followed. The study will be structured in three parts: in the first section, the sounds of the crisis and its historicity will be examined. In the second and third sections, the works of composers and artistic collectives during the crisis and post-crisis will be analyzed: BAS (Buenos Aires Sonora), Nicolás Varchausky, Juan Pampín, and Carmen Baliero, among other examples. This analysis will make it possible to assess how the sounds of the crisis and this particular listening experience permeated within the sound and musical field.

Keywords: Buenos Aires Sonora, *Cacerolazo*, 2001 Crisis, Sound art, Sound studies.

Resumo: O ano de 2001 representou um momento de ruptura na história recente argentina. As repercussões da crise econômica, social e da representatividade política se fizeram presentes em todo o espectro cultural. O presente artigo parte

de una hipótesis central: a onipresença do som durante a crise explica a passagem para o sonoro na produção musical posterior. Nosso estudo vai se estruturar em três partes: na primeira seção, vamos examinar os sons da crise e a sua historicidade. Nas demais seções, vamos analisar as obras de compositores e coletivos artísticos durante a crise e a pós-crise – BAS (Buenos Aires Sonora), Nicolás Varchausky, Juan Pampín e Carmen Baliero, entre outros exemplos. Essa análise vai nos permitir avaliar a forma como os sons da crise e essa experiência particular da escuta permearam dentro do campo sonoro e musical.

Palavras-chave: Arte sonora, Buenos Aires Sonora, Panelaço, Crise de 2001, Estudos Sonoros.

INTRODUCCIÓN¹

¿Cuál es el sonido de una cuchara de madera que golpea una cacerola? ¿Cómo suenan las voces que cantan en una plaza pública? ¿Por quién suenan las sirenas de una ambulancia? ¿Cuál es el sonido de una ciudad? ¿Cómo suena un país? El análisis de los sonidos en un sentido amplio se ha consolidado, desde los años 90, en el campo de los estudios sonoros (*sound studies*). Estas perspectivas teóricas, que incluyen conceptos como el de paisaje sonoro (*soundscape*), caminata sonora (*soundwalk*), señal sonora (*soundmark*) o ícono sonoro (*earcon*) y la idea de espacios de memoria sonoros, permiten nuevos abordajes de hechos históricos, que parten de la constatación que nuestra experiencia cotidiana está mediatizada (Bull y Back, 2003). Por otro lado, la idea de un “giro sónico” (*sonic turn*) (Drobnick, 2004), a imagen del “giro pictórico” (*pictorial turn*) (Mitchel, 1992), puede observarse en trabajos recientes en el contexto argentino, como por ejemplo aquellos que evalúan el rol de la música y del sonido durante de la última dictadura militar (Minsburg, 2016; Gilbert, 2020).

En 2001, la Argentina vivió una de las peores crisis económicas, políticas y sociales de la historia reciente del país. A finales de diciembre, en todas las grandes ciudades y en la capital federal, los ciudadanos salieron a las calles en masivas manifestaciones contra el gobierno y la clase política. Los manifestantes se congregaron detrás del grito de batalla “¡Que se vayan todos!”, acompañado de cacerolazos, golpes en ollas y sartenes. Los eventos del mes de diciembre fueron la culminación de un proceso de movilización social a nivel nacional que había comenzado durante la década previa, con manifestaciones contra el modelo económico neoliberal menemista de los años 90. Fue en diciembre cuando la clase media, que había apoyado al Presidente De la Rúa desde sus funciones como Jefe de Gobierno de la Ciudad, salió a protestar contra el Estado de Sitio, en medio de paros generales, manifestaciones y saqueos. El 20 de diciembre De la Rúa presentaba su renuncia al congreso y dejaba la Casa Rosada en helicóptero, abriendo un período de inestabilidad política hasta la elección en 2003 de Néstor Kirchner.

Aquello que Norma Giarraca llamó “nuevos modos de protesta” (Giarraca, 2001) de toda esa década, implicaron formas innovadoras y creativas de intervenir en la esfera pública y llamar la atención de la prensa – como por ejemplo la ocupación de tierras y casa de subasta para evitar la venta de tierras. Se consolidó durante ese momento un nuevo vocabulario de protesta específico, que incluía: los piquetes, en los que se interrumpe la circulación o el libre tránsito, y que podía durar varios días; los escraches, acciones colectivas que señalaban instituciones o viviendas de políticos, sobretodo de genocidas impunes; las fábricas recuperadas por sus trabajadores; y el cacerolazo – personas golpeando cacerolas y sartenes.

En el presente trabajo estudiaremos los sonidos de la crisis del 2001 en la ciudad de Buenos Aires. Nuestra hipótesis central es que la onipresencia de sonido durante este período explica, en parte, un giro hacia lo sonoro en la producción musical durante la poscrisis. En una primera sección, analizaremos cuál fue el paisaje sonoro de protesta de este período, y en particular del cacerolazo, para trazar una historicidad de este

particular modo de protesta metálico. En una segunda sección, analizaremos las distintas manifestaciones musicales que dan cuenta de nuevas formas de pensar lo sonoro y su relación con lo urbano. Por último, tomaremos algunos ejemplos de obras de arte sonoro creadas durante la poscrisis para evaluar cómo el paisaje sonoro de la crisis permeó en los discursos estéticos. Se tratará de ver cómo, durante diciembre 2001, el sonido y los cacerolazos como señal sonora precisa, pasaron a un primer plano e ingresaron al campo artístico.

RUIDOS EN EL ESPACIO PÚBLICO: DEL CHARIVARI AL ARGENTINAZO

El ruido de objetos cotidianos utilizados como una “contra-música” se remonta a la antigüedad. Al analizar las *casserolades* en Quebec en 2012, Jonathan Sterne y Natalie Zemon Davis vinculan estas manifestaciones en las que se golpean ollas, sartenes y utensilios de cocina a los *charivari* medievales. Los *charivari* eran una “demostración ruidosa y con máscaras para humillar a algún malhechor en la comunidad”, y servía para denunciar conductas sexuales que se consideraban “inconvenientes” (Zemon Davis, 1971, p. 24; Zemon Davis, 1975). Se realizaron en toda Europa y sus colonias, llamados “música áspera” (*rough music*) en Inglaterra o *cencerrada* en España. Jóvenes disfrazados golpeaban ollas, sartenes y campanas frente a las viviendas de, por ejemplo, un viudo que se iba a casar con alguien demasiado joven. Los jóvenes eran la voz de la comunidad, y contaban con el respaldo de los ancianos para restablecer el orden. El *charivari* era una alternativa a la exclusión violenta, apostando a avergonzar al sujeto para que realice una compensación o reparación (Sterne y Zemon Davis, 2012). Se convirtieron luego en una forma de expresar indignación hacia las autoridades, al llamar la atención sobre una violación de las normas comunitarias en el pueblo o barrio. Una forma de protesta política, donde los jóvenes se unían a los mayores, y se dirigían a los recaudadores de impuestos reales que oprimían a las familias de campesinos y artesanos.

En el siglo XX, la música áspera del *charivari* político se sumó a otras formas de protesta pacíficas (Sterne y Zemon Davis, 2012). En el caso de Quebec 2012, las *casserolades* eran una forma de protestar contra una ley que prohibía las reuniones numerosas. Sterne las caracteriza como “festivas”, en las que el sonido se transforma en la “expresión de la voluntad popular” (Sterne y Zemon Davis, 2012, s/n), siendo también, inclusivas – ya que “no hay nada más sencillo que el ritmo de la protesta, lo que significa que todos pueden hacer música” (Sterne, Sklower, Heuguet, 2017, p. 181). En su análisis, estas formas de protesta auditiva sirven como una crítica a la autoridad y al abuso de poder. De los *charivari* hasta el presente, esta manifestación sonora resurgió en numerosas oportunidades. En el siglo pasado por ejemplo, hubo cacerolazos durante la celebración de la independencia de Acadia (Nueva Escocia) en la década de 1950; en Argelia organizado por la OEA (Organización Armée Secrète) el 23 de septiembre de 1961; en España contra la invasión de Irak en 2003; en Islandia durante el colapso de los bancos en 2008; en Francia en oposición al candidato conservador François Fillon durante las elecciones presidenciales de 2017.

En América Latina, durante el siglo XX, uno de los cacerolazos más recordados tuvo lugar el 1 de diciembre de 1971 contra Salvador Allende en Chile, también llamado “la marcha de las cazuelas vacías” y organizado por el movimiento de mujeres de derecha “Poder Femenino”. En este sentido, oponerse al aumento del precio de los alimentos será una causa recurrente de este tipo de manifestación. En Uruguay, se organizaron cacerolazos contra el régimen dictatorial, con personas golpeando las ollas desde sus balcones para evitar ser detenidos por los militares que habían impuesto un toque de queda. En la historia argentina reciente, el Frepaso y otras agrupaciones organizaron cacerolazos en contra del gobierno neoliberal de la década de 1990 y la agrupación CAME contra De la Rúa en 1999 (Telechea, 2006). En 2008, en cambio, los cacerolazos fueron planeados por grupos conservadores para oponerse a las medidas del gobierno de Kirchner. También fueron escuchados en Brasil, organizados por quienes se oponían a los gobiernos de Lula da Silva y Dilma Rousseff. Podemos observar, entonces, que como forma de protesta tanto en Argentina como en el resto de América Latina, los cacerolazos emergieron tanto de las facciones de la sociedad conservadoras como progresistas y representando también diferentes clases sociales.

Al escribir sobre las cacerolas dentro del contexto de “los sonidos de la política” en su estudio sobre el bombo peronista, Ezequiel Adamovsky plantea que en el 2008 se produce un quiebre entre los sentidos del bombo y la cacerola, que se posicionan como antagonicos. Toma como ejemplo la aprobación de la Ley de Medios de Comunicación Audiovisual en 2009, donde los kirchneristas celebraron con bombo y pirotecnia frente al Congreso, mientras que los opositores al gobierno manifestaron su descontento con sus cacerolas en Barrio Norte (Adamovsky, Buch, 2016).

Si bien post-2001 la relación de clase va a cambiar, durante la crisis fueron las capas medias urbanas progresistas las que tuvieron a la cacerola como instrumento central en su repertorio de protesta sonoro. Es quizás lo singular es ese momento, el encuentro de esta sonoridad con la del piquete, condensado en la frase y cántico “piquete y cacerola, la lucha es una sola” (Vales, 2002), una sonoridad que emerge como el encuentro entre lo progresista urbano y lo plebeyo de la periferia.

Los cacerolazos de diciembre 2001 en Buenos Aires forman parte de un paisaje sonoro más amplio. Para reconstruir los sonidos de aquellos días agitados en Buenos Aires, seguimos la definición ya clásica de R. Murray Schafer del paisaje sonoro como un entorno acústico y “aquellos sonidos que son importantes ya sea por su individualidad, su número o su dominación” (Schafer, 1993, p. 9) y de *sonoric landscapes*, la definición más amplia de Richard Leppert (2012). Tendremos en cuenta las particularidades del paisaje sonoro urbano, que estudia el sonido de las ciudades como una parte fundamental y no como un subproducto (Wissmann, 2016), con especial consideración a las contribuciones de la antropología al estudio de experiencias sensoriales (Samuels et al., 2010; Porcello et al., 2010), que adhiere a un enfoque que integra los sentidos, incluyendo el lenguaje y el discurso. Para determinar el rol y la prevalencia que tuvieron ciertos sonidos en este momento histórico, utilizaremos grabaciones audiovisuales de esos días y especialmente, fuentes periodísticas tomadas como oídos-testigos (*earwitness*) – aquellos que escribieron sobre los sonidos a partir de su experiencia íntima y directa de los mismos (Schafer, 1993, p. 6).

Los días 19 y 20 de diciembre estuvieron marcados por una omnipresencia de sonido. El 19 de diciembre, las tensiones provocadas por las medidas económicas se agudizaron y comenzaron las manifestaciones y saqueos. La mayoría de los títulos en los periódicos de la época aluden a algún tipo de manifestación sonora: “El estallido de la verdad” (Kovaloff, 2001), “Gritos, llantos, corridas, frenadas, sirenas” (Palacios, 2001), “De la Rúa entre el desconcierto y la negación de un estallido social” (Natanson, 2001); como también a descripciones de “disparos de balas de goma” y gritos entre ciudadanos para darse instrucciones o para prevenirse antes de los “saqueos, se vienen los saqueos” (Carbajal, 2001). Los sonidos se transforman luego en señales sonoras, que cuando se escuchan provocan reacciones precisas:

En la esquina de Gavilán y Tres Arroyos una mujer caminaba apurando el paso. El sol del mediodía era tajante. A unas cuerdas todavía se oía el cacerolazo de un grupo de comerciantes del barrio de Flores. El sonido de una sirena disparó el pánico en el rostro de aquella mujer. Sin más, echó a correr quién sabe hacia qué dirección. Como si lo único importante fuera ponerse a salvo. (Himitian, 2001).

O también, el sonido que pasó a significar el final de la presidencia de De la Rúa y su modelo económico:

El helicóptero enfiló hacia el Río de la Plata. Si su principal tripulante echaba una nostálgica mirada atrás, habría descubierto en las ruinas del microcentro porteño, destruido en amplios sectores por activistas y jóvenes de la clase media que exigían su renuncia, una última alegoría de su final. (Pasquini, 2001).

Las sirenas, los gritos, el helicóptero – señales sonoras que ocurren dentro de un tiempo que, según testigos de la época, está en expansión:

Lo supimos todos, después de la medianoche: el día más largo del año, esta vez, no fue el 21 de diciembre. Se adelantó dos días, y durante gran parte de la jornada parecía que no iba a terminar nunca. (...) Y entonces cambió todo. Y el día se estiró, y siguió siendo el mismo, o terminó de convertirse en el que todos queríamos que fuera (y nunca nos imaginamos que pudiera ser): no sólo el más largo, sino el más elocuente del año (Forn, 2001).

Si bien esos días fueron ruidosos, encontramos sin embargo al silencio como metáfora, como una falta de respuesta de las autoridades – “(l)a llegada de la noche y el alarmante silencio gubernamental” (Forn, 2001). Pero también, cuando un periodista describió al presidente enviando su renuncia “en un silencio sepulcral” (Obarrio, 2001); o cuando De la Rúa dice a sus ministros: “Está claro que el peronismo viene por todo. Esto ya está terminado. Enviaré la renuncia’, dijo, en un silencio sepulcral” (Kovadloff, 2001). Del mismo modo, el silencio como la calma antes de la tormenta, como un silencio que se puede “cortar” antes de un saqueo (Palacios, 2001); el mismo que explicaba por qué en barrios más alejados del centro “no era necesario encender la televisión para saber que el país había explotado. Persianas bajadas, calles vacías y un silencio ensordecedor” (Himitian, 2001). De forma irónica, fue también silencio el que pidieron un grupo de personas que, al ver partir el helicóptero, “celebraba su partida con aplausos y gritos: ¡Un minuto de silencio por De la Rúa, que está muerto!” (Pasquini, 2001). Finalmente, también es el “minuto de silencio” de respeto a los que se han ido. Después de la renuncia de De la Rúa, y antes de comenzar a constituir el nuevo gobierno, se homenajeó a los 27 muertos de los disturbios – “lo primero que se escuchó en la sesión del Congreso fue el silencio” (Piqué, 2001).

El 21 de diciembre, otro periodista escribió la siguiente respuesta a una variación de la pregunta de Adorno – ¿Se puede hablar de música en estos días de angustia?:

La música es necesaria, imprescindible, como toda expresión artística, para ayudarnos a vivir mejor. Hoy no se puede. La urgencia es otra. La necesidad es otra. Hoy necesitamos ver una salida a tanta pena, a tanto desconcierto, a tanta sensación de imposibilidades. Hoy no hay música, sino realidad. Hoy no hay música, sino esperanza. Hoy no hay música. Ojalá, mañana sí. (Amiano, 2001, s/n).

Para el autor, la falta de música y arte se utiliza como metáfora para caracterizar esos dos días como un momento de violencia y desesperación excepcionales, y también como una promesa de esperanza para el futuro. Hubo, sin embargo, cantos y canciones de protesta, desde aquellas provenientes de las canchas de fútbol, hasta aquellas de décadas pasadas – como es el caso de la canción de los Quilapayún:

Primero las consignas fueron “¡Que se vayan, que se vayan!”, con insultos a Domingo Cavallo, Carlos Menem y Fernando de la Rúa, y poco a poco se fueron haciendo más ingeniosas y complejas. “Qué boludo, qué boludo, el estado de sitio, se lo meten en el culo” o “Borombombón, borombombón, el que no salta es un ladrón” y siguieron “Si este no es el pueblo, el pueblo donde está” o la vieja “¡El pueblo, unido, jamás será vencido!” que era rematado por un estentóreo “¡Argentina!” “¡Argentina!”. (Bruschtein, 2001, s/n).

El himno nacional, por su parte, fue cantado en protestas en ciudades y zonas rurales (Giarracca, 2001). Sonaba a menudo la versión rockera de Charly García, pero fue también cantado de forma solemne por Mirtha Legrand y sus invitados en el programa del 19 de diciembre. Surgía también, de manera espontánea en las manifestaciones:

Se formaron caravanas de taxis y automoviles, los colectiveros hacían sonar sus bocinas para saludar a los marchantes. La gente parecía imbuida de un profundo sentimiento ciudadano, con alegría y hasta con alivio, más que con bronca, como si hubieran encontrado una forma de expresarse sin intermediarios y reencontraran su identidad a través del ejercicio de sus derechos. Se saludaban entre ellos y se estimulaban para hacer más ruido y gritar más fuerte. (...) De alguna manera se hizo un poco de silencio y empezaron a cantar el Himno Nacional gritando la última estrofa a todo pulmón. (Bruschtein, 2001, s/n).

De esta forma, el 2001 se suma a la historia política del himno, a sus transformaciones y usos diversos en tanto música de estado desde su creación en el siglo XIX (Buch, 2013). Durante el siglo XX, diferentes gobiernos y partidos habían alentado su uso como símbolo patriótico, pero también había sido cantado por movimientos sociales que se oponían al Estado. En 2001, su cualidad simbólica conservó su ambigüedad, siendo utilizado tanto por los manifestantes en las calles – de la clase media y clases populares, como por los presentadores de televisión conservadores y representantes de la oligarquía nacional, tal vez en ambos casos como una encarnación sónica de una nación que existía más allá de un liderazgo inepto. Sin embargo, este

último verso, “¡O juremos, con gloria morir!” cobró un significado sombrío si consideramos que la represión de la policía y las fuerzas de seguridad cobró la vida de 39 personas durante esos días de diciembre 2001. Sin embargo, quizás fue otro canto el que se convirtió en el himno espontáneo de esta crisis, dirigido hacia la clase dirigente: “¡Qué se van todos, que no quede, ni uno solo!”

Aún cantaban organizadamente miles hacia la Casa de Gobierno ese himno: “Que se vayan todos / que no quede uno solo”, retumbando en los oídos del poder tambaleante. (...) Un grupo se paró a gritar “qué boludos, qué boludos, al estado de sitio se lo meten en el culo” sobre las escalinatas de la Catedral como desde una tribuna (...) “¡Vaaamooooooooos!”, salió de la boca de un rubio muy bien tatuado que enseguida agregó: “¡el pueblounido jamás será vencido!”, consiguiendo sin mucho esfuerzo que cientos por Diagonal Norte canten con él. Algunos permanecen golpeando algo, lo que encuentren”. (Alarcón, 2001, s/n).

Golpeando, en la mayoría de los casos, las distintivas cacerolas. Los cacerolazos ocurrieron en las principales ciudades del país, desde el Monumento a la Bandera en Rosario hasta la Capital Federal. Durante esos tres días sus calles sirvieron como arterias que conducían hacia la Plaza de Mayo, el lugar de los acontecimientos más significativos de la historia argentina. Para evaluar cómo evolucionó este sonido en el tiempo podemos considerar los siguientes números: durante los últimos 13 días de diciembre de 2001 hubo 859 cacerolazos, 706 durante el mes de enero de 2002, 310 durante febrero, y 139 en marzo (Nueva Mayoría, 2002). Esta disminución refleja la extrema intensidad sonora de aquellos días de diciembre.

Una vez comenzadas las protestas, De la Rúa intentó negociar con el Partido Justicialista, que mantenía su poder en la mayoría de las provincias y la mayoría en el Senado. Sin embargo, no consiguió el consenso y uno de sus funcionarios afirmaba que estaban “dispuestos a cualquier cosa con tal de sumarlos. Esperemos que no, pero quizás sea tarde”, decía, mientras el estruendo del cacerolazo espontáneo se colaba por su celular” (Natanson, 2001). Son los cacerolazos que se entremeten por el celular, que atraviesan las paredes – “Mientras los distintos bloques del congreso se deciden cómo manejar el Estado de Sitio y el balance de poder entre los distintos partidos (...) Afuera del Congreso ya se escuchaba el repiqueteo de las cacerolas”. (Yapur, 2001, s/n).

El sonido de la madera sobre metal o metal sobre metal fue omnipresente durante estos días, siendo parte de lo que Tomás Gold llamó el “repertorio de acción” de la crisis (Gold 2018, p. 455). Un periodista escribe que “el sonido fue un golpe en los oídos del gobierno” (Dos días que cambiaron la Argentina, 2001). La presencia física de la gente en la calle, ocupando espacios públicos en contra del gobierno, tuvo su manifestación sonora en las cacerolas:

El *clanc clanc clanc* empezó en un balcón, juntó fuerza en las esquinas y estalló en Plaza de Mayo. Miles de argentinas y argentinos, chicos y grandes, gritando y golpeando cacerolas. Clanc clanc clanc, que se vaya el pelado. Clanc clanc clanc, que se vayan todos. Clanc. Pero todos, ¿eh? Que se vayan a... clanc clanc y más clanc. (O'Donnell, 2001, s/n).

Como se lee en esta cita, el sonido se movía por la ciudad, dando al oyente la posibilidad de reconstruir lo que estaba sucediendo y dónde. Un sociólogo escribe sobre ese día, reflexionando también sobre esta idea de una señal, una llamada sonora, que, cuando se escucha, provocó una reacción precisa:

Son las 22:41 de un día agitado. El sonido de los televisores se rinde frente al ruido de la calle. “Es por eso que he decidido declarar el estado de sitio en todo el territorio nacional...” El ruido a lata es ensordecedor. La capacidad aislantes de las paredes se derrumba. Hay que salir (Benítez Larghi, 2009, p. 123)

También concuerdan los testimonios, que fue el discurso en el que se anunció el Estado de Sitio el que funcionó como detonante:

Fue tan lenta y brutalmente que la política se alejó# de la gente, que el miércoles, cerca de la medianoche, cuando la imagen de un patético Fernando De la Rúa# se esfumó# de la pantalla, cuando instantáneamente el estruendo de las cacerolas empezó# a hacer resonar su eco metálico en decenas de miles de balcones, cuando poco después todos salieron de sus casas y en cada esquina y en cada avenida los vecinos empezaron a confluír en la termita indignada que forzó# la renuncia de Cavallo, cada uno sintió# que aquello no alcanzaba, que tampoco alcanzara# la renuncia del gabinete ni la de De la Rúa#. Cada uno lleva sobre sus hombros la sensación de que hay que empezar todo de nuevo. De que hay que refundar. (Russo, 2001, s/n).

A esta reacción ha sido también caracterizada como espontánea, inesperada no sólo para el gobierno, sino incluso para los canales de televisión, que dejaron por momentos de cubrirla en la tranoche – con su programación vendida a programas evangelistas (Forn, 2001):

La convulsión social fue creciendo a lo largo de la jornada y después del discurso presidencial por cadena, toda la Capital reaccionó espontáneamente con cacerolazos y saliendo a la calle. Pasada la medianoche, se conoció la renuncia de Cavallo, en quien se personalizó la bronca. (Dellatorre, 2001, s/n).

Pero, ¿Por quién sonaron las cacerolas? ¿Por De la Rúa, Cavallo, la clase política? ¿Por la democracia? Sostenemos que los cacerolazos del 2001 tuvieron dos significados particulares: por un lado, se convirtieron en un símbolo de la ciudadanía que ya no se sentía representada por la clase política; por el otro, fueron una manera de defender la democracia. Los días 19 y 20 de diciembre de 2001, los vecinos y vecinas de la ciudad escucharon las cacerolas desde sus casas y salieron con las suyas, desafiando deliberadamente el estado de sitio impuesto por el presidente Fernando de la Rúa, oponiéndose así no sólo al gobierno, sino también a la posibilidad de una intervención militar:

(J)usto después del discurso de De la Rúa la irritación se concentró en el Presidente. Miles de personas salieron a la calle con cacerolas, sartenes, espumaderas y tapas, en un fenómeno que se verificó en Belgrano, Caballito, Palermo, Parque Chacabuco, Villa Crespo y Almagro. El cacerolazo fue incluso mayor que el de la semana pasada, aunque esta vez ninguna cámara de comerciantes lo hubiera convocado y a pesar de que por la noche reinara el temor a nuevos saqueos. El tono era hasta festivo, ganador. Mucha gente salió de sus casas a la calle, y en Independencia y Entre Ríos una fogata en la calle acompañó el ruido de los metales (...). Del pánico se había pasado al repudio, incluso cuando muchos habían interpretado absurdamente el estado de sitio, que restringe las libertades, como un toque de queda, que impide caminar de noche. (Granovsky, 2001, s/n).

El país está pidiendo a gritos y cacerolazos que la democracia prepondere (Kovadloff, 2001, s/n).

A semejanza del análisis de Sterne sobre los cacerolazos en Quebec, también encontramos esta idea de una acción “festiva” en muchos de los testimonios. Surge nuevamente la idea de una señal sonora que sirve de referencia espacial – dónde estaba el sonido, hacia dónde había que dirigirse:

Había terminado el discurso del presidente Fernando de la Rúa por cadena, el miércoles, y primero fue un patético ruidito de latas. Después, con timidez, las mujeres se asomaron con sus cacerolas a las ventanas y vieron que había más (...) Allí ya era cientos, mujeres batiendo cacerolas, hombres en shorts y camisetas, jóvenes y niños.(...) Así empezó el movimiento de rebelión civil más importante de los últimos 50 años en la ciudad de Buenos Aires (...) Los relatos de los vecinos eran parecidos: escucharon las latitas y salieron. El ruidito apagado de las cacerolas era la guía que los reunía. Donde escuchaban que había un poco más de ruido, hacia allá se dirigían y así los grupos fueron creciendo y las plazas de los barrios se convirtieron en los puntos de concentración naturales. (Bruschtein, 2001, s/n).

Los primeros cacerolazos desde los balcones, la gente saliendo primero a la vereda de sus casas y después a la calle (...) En minutos se pasó del estado de sitio al Estado sitiado por la protesta generalizada. (Forn, 2001, s/n).

Sin embargo, la protesta generalizada se transformará “en una verdadera batalla con Infantería tirando gases a los manifestantes. En las avenidas la gente había encendido llantas, barriles, lo que encontraba a mano, y las columnas de humo blanco crecían al compás de la música de cacerolas, latas y cucharas”; y el cacerolazo, en vez de “música áspera”, será la “música de la bronca” (Ferrari, 2001).

Las protestas de aquellos días condujeron a la renuncia del presidente, y se asociaron con el derecho de la ciudadanía a sentirse representada por la clase política, como simboliza el Monumento a la Cacerola construido en la provincia de San Juan en 2002: una sartén que se encuentra en un pedestal con el letrero “Funcionario, la cacerola vigila”. Este es el mismo significado que les atribuyó la periodista Angela Dillon al escribir, mientras el senado votaba en contra de la ley que habría legalizado el aborto en Argentina en agosto de 2018:

Son las diez de la noche, la discusión en el Senado todavía sigue, en el país se escucha ruido de cacerolas. Es el ruido de la crisis de representación que esta demanda que no parece ser escuchada en el ágora política pone en escena. No será sin consecuencias. Porque a la clandestinidad no se vuelve, aborto se dice en voz alta, las maternidades serán deseadas o no serán. Y la revolución que estamos gestando, sin dudas, es feminista. (Dillon, 2018, s/n).

De esta forma, los sonidos de los cacerolazos argentinos después del 2001 pueden ser considerados como los sonidos de la democracia participativa (Kunreuther, 2018, p.24), pero también como marca sonora (*soundmark*) (Schafer, 1993, p.9-10) o ícono sonoro (*earcon*) (Blessner y Salter, 2012, p. 187) de la crisis. En su análisis de los cacerolazos argentinos entre 1982 y 2013, Tomás Gold caracterizó la década de 1990 como el momento en el que la metáfora material de las “cazuelas vacías” se transforma en una metáfora sonora de una crisis de representación, a través de la cual los manifestantes piden ser “escuchados” por sus representantes (Gold, 2018). Después del 21 de diciembre, los artículos cambian el eje, de la descripción sonora de la revolución a las negociaciones políticas de la transición.

Como hemos visto en esta sección, es posible reconstruir un paisaje sonoro complejo: cantos de protesta, golpes a cacerolas, pies marchando y corriendo, vidrios rotos, gritos, disparos. Pero también los teléfonos que suenan en las oficinas privadas de los políticos que toman decisiones, y el sonido de un helicóptero dejando la Casa Rosada con el futuro ex-presidente. El sonido ocupó todo el espacio, ayudó a las personas a situarse en él y a manifestar la existencia de sus propios cuerpos. Fue este sonido, como una manifestación encarnada (*embodied manifestation*) que se posicionó en primera línea cuando el Estado desapareció, para exigir un nuevo gobierno y una transición democrática. Aunque las protestas no se detuvieron, esta energía se canalizó en la organización de nuevos modos de solidaridad y cooperación, en las asambleas vecinales y agrupaciones (Villalón, 2007).

EXÉGESIS MUSICALES DE LA CRISIS

El año 2001 presentó una gran oferta musical más allá de la crisis económica y los recortes presupuestarios en el área de cultura. Fue un año en el que “se hizo sentir el aporte relevante de músicos locales, varios de ellos consagrados en el exterior” (Liut, 2001b), con las visitas de Marta Argerich y Nelson Goerner. También fueron celebradas la actuación de la Orquesta Juvenil de Venezuela dirigida por Gustavo Dudamel y de Caetano Veloso en el Gran Rex. En el campo de la música de vanguardia continuaron su programación el Festival Experimenta y el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín (que habían comenzado en 1997). Este último programó una obra de larga duración de Morton Feldman, y recibió al Cuarteto Arditti entre los conciertos destacados.

En septiembre de 2001 tuvo lugar la protesta *VejacionesX8*, organizada por los estudiantes del Conservatorio Nacional, en contra de los recortes en educación, en la que se ejecutó la obra *Vexations* (1893) de Erik Satie de forma ininterrumpida durante toda una semana. La pieza consiste en un breve motivo para piano con la indicación adicional “para ser tocado 840 veces”, y ha sido objeto de muchas discusiones e interpretaciones estéticas² (Giarracca et al. 2001; Nigro Giunta, 2014). En esa oportunidad, se tocó ocho veces seguidas, entre el 29 de septiembre y el 6 de octubre. Más de 200 músicos tocaron la versión más larga en la historia de la obra, ganando un papel estelar como una de estas nuevas formas de protesta que caracterizó el período (Giarracca, 2001, p. 34). Esta protesta musical encuentra su fuerza, por un lado, en su duración: *VejacionesX8* se proclama como una manifestación “gandhiana”, en relación con las manifestaciones pacifistas y con los piquetes que podía durar varios días. Pero es también la repetición la que hace que la transmisión del mensaje sea eficaz. La repetición de los golpes de las cacerolas, se pudo escuchar antes, en la repetición de estas notas.

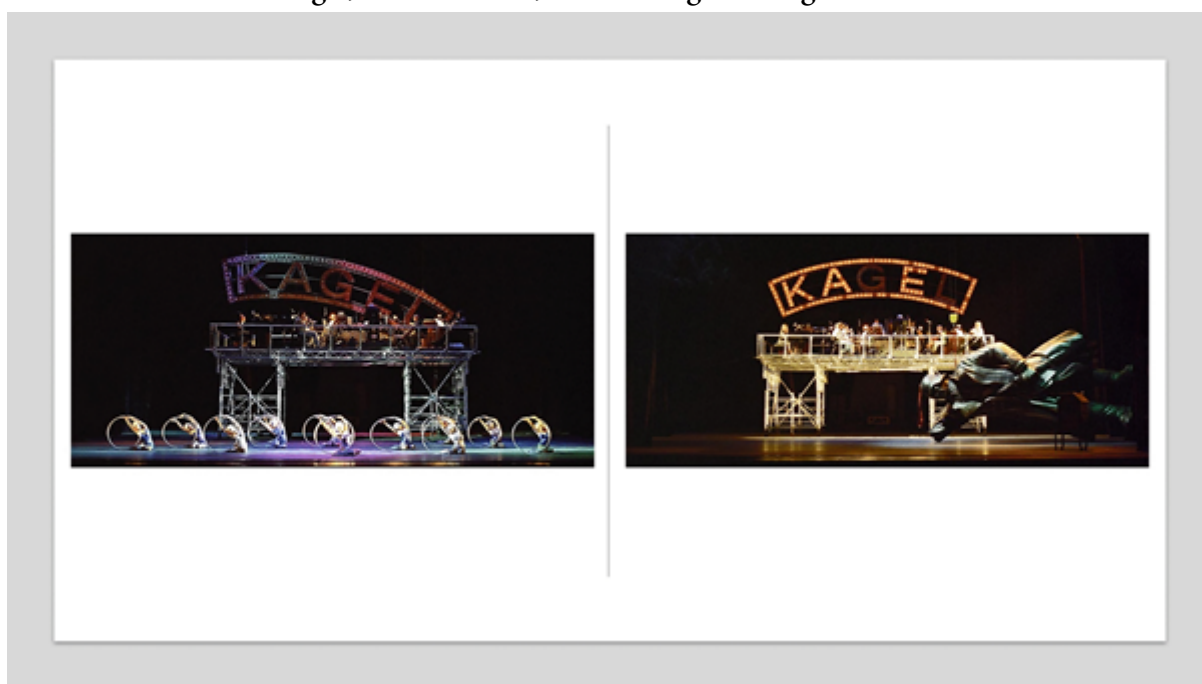
Por otro lado, fue el 11 de noviembre de 2001 que se presentó el estreno argentino de *Varieté* (1976) de Mauricio Kagel en el la sala principal del Teatro Colón, con una puesta de Diana Theocharidis, escenografía de Emilio Basaldúa y dirección musical de Gerardo Gandini. Se trata de la primera obra escénica de Kagel en el Teatro Colón – anunciando lo que será el Festival Kagel en 2006. *Varieté* fue programada por Sergio Renán, en ese momento director artístico del teatro, como parte del “Abono Siglo XX” en la sala principal. La obra tiene un orgánico de acordeón, violoncelo, teclado eléctrico, saxo (que toca también clarinetes), trompeta, y percusión – donde los metales funcionan un poco como si fueran el *brass* de una *big band*, en

la descripción de Gandini (Fischerman, 2001a). La única indicación de puesta en escena, es la utilización de artistas de variedades, que en el caso de Theocharidis incluyó una *troupe* de más de 70 artistas incluidos actores, un mago, patinadores, niñas gimnastas, bailarinas clásicas y bailarinas exóticas, *break-dancers* y un acróbata aéreo, con una estética circense y de gabinete de curiosidades. Si los nuevos modos de protesta que vimos en la sección anterior desbordan y complejizan las definiciones clásicas de clase o de pueblo, podemos pensar estas “variedades” en el Colón como un desborde de las categorías de lo que pertenece a una cierta “alta cultura” (como el teatro de ópera) y una “cultura popular” (los artistas de variedades).

La obra comienza con un acróbata que desciende desde la araña principal del Colón (ver Video #1). El guión de Theocharidis representa la puja de poder por el escenario: un *valetto* del siglo XVIII que intenta proteger al teatro de los invasores; un *pas-de-deux* en el que se enamoran una bailarina y un patinador; unas niñas gimnastas que se escapan hacia escenario; y finalmente el *valetto*, seducido por bailarinas de hula-hula, que asciende hacia un gran cilindro de agua en el que la obra culmina con un número de ballet acuático. Como resaltaron los críticos, la obra fue un “literal asalto a la catedral de la lírica”, “una fiesta desacralizadora del espacio del Colón”, (Liut, 2001a). Una operación cultural que significó traer el mundo del music-hall a un contexto culto, y que convocó a un público multitudinario y heterogéneo “que reprodujo, en el público, las luchas del escenario. Estaban los que aplaudían cada número, como si se tratara del circo, y los que chistaban, como si se tratara de un teatro de ópera. La razón, por supuesto, la tenían ambos” (Fischerman, 2001b). Se trató de un “maravilloso trabajo antropológico en los bordes”, de un “Colón okupa” (Gilbert, 2001), que funciona en retrospectiva, como un presagio de las fronteras porosas entre el arte y el espacio público de los años posteriores.

IMAGEN 1

Varieté de Mauricio Kagel, Teatro Colón, 2001. Fotografía Miguel Micchiche - Teatro Colón.



Video 1. Lucas Martelli (18/12/2013). Aerial Silk, 100ft height. Teatro Colón, "Varieté" de M Kagel, 2001. Tela, 30 mts de altura. *Youtube*. https://www.youtube.com/watch?v=st2PyYl9iuo&ab_channel=LucasMartelli

Durante el 2000 y 2001, muchos artistas colaboraron y actuaron en fábricas recuperadas (Figari, 2007), fábricas expropiadas por sus trabajadores y convertidas en cooperativas. Una de las más importantes fue la Fábrica Ciudad Cultural, que comenzó sus actividades en 1999 en el IMPA (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentina) en el centro de la ciudad, y que organizó más de 70 espectáculos en 2000 (Friera,

2001). Los artistas comenzaron a colaborar con los trabajadores, y las fábricas se convirtieron en lugares de actividades culturales. La celebración de estos eventos significó que ahora había nuevos lugares para una cultura alternativa, y que las fábricas generaban trabajo pero también cultura (Benito, 2010). Para muchos músicos de vanguardia estos espacios eran lo que quedaba de la cultura experimental, como parte de la resistencia cultural a un cierto modelo de cultura preexistente (Moreno, 2001). Fue en La Fábrica Ciudad Cultural que el 1 de septiembre del 2001 se presentó *La Estrella Federal*, concierto en el que se presentaron dos piezas electrónicas: UOM, de Juan Pampín, y *La Bonaerense/La Federal* de Nicolás Varchausky. La obra de Varchausky utiliza materiales hackeados de las radios policiales, como una forma, según el compositor, de aceptar su miedo a una entidad poderosa y represiva como la policía federal. Sobre UOM, Pampín explica que:

UOM es el acrónimo del sindicato argentino de trabajadores del metal (Unión Obrera Metalúrgica), conocido por la falta de representación de la parte de sus líderes corruptos y su forma gángster de hacer política. La pieza explora el sonido del metal de una manera alegórica, utilizando muestras digitales desplegadas en el espacio como una representación del 'metálico' sin masa, como la esencia sonora del metal. La distancia entre lo que se representa y su representación, algo similar a la que hay entre los trabajadores del metal y su sindicato, constituye el núcleo dialéctico de la obra [...] El texto utilizado para la pieza es una cita de '¿Quién Mató a Rosendo?', un libro del escritor Rodolfo Walsh, figura central de la cultura argentina que desapareció durante la dictadura militar de 1976-83. En su libro, Walsh investigó uno de los capítulos más oscuros de la historia de los sindicatos argentinos: el asesinato del líder de la UOM Rosendo García en 1966, perpetrado por pistoleros de su propio sindicato. (Pampín, 2001, s/n).

Ambos compositores utilizan la realidad como material para la ficción (en la forma en que la literatura de Rodolfo Walsh también la concibe), el arte como una forma de contar la historia.

El 21 de diciembre y en medio de los disturbios de diciembre de 2001, el ensamble La Bandina, compuesto por 20 músicos en instrumentos de viento, guitarra y percusión, y dirigido por el compositor Marcelo Delgado, actuó en La Fábrica. Este conjunto fue creado en 1994 como la banda de otro colectivo, El Galpón de Catalinas – un grupo de teatro comunitario conformado en los años inmediatamente posteriores a la dictadura y que durante el período de la crisis del 2001 tuvo una producción relevante en el campo cultural (Proaño Gómez, 2005). Delgado había arreglado músicas populares y clásicas para su espectáculo "Fulgor argentino" en 1998 y 1999, presentado en el Festival Internacional de Buenos Aires que comenzó en 1997. Desde *L'histoire du soldat* de Igor Stravinsky hasta "I love you Porgy" de George Gershwin, desde "Libertango" de Astor Piazzolla hasta "Samba de mi esperanza" de Los Chalchaleros, Delgado interpreta sus propias versiones utilizando sonidos y técnicas instrumentales de la música vanguardista y experimental. Pablo Kohan en su crítica del concierto, explica por qué este espacio, entre máquinas, aluminio y olor a metal, fue el escenario ideal para este grupo:

En muchos sentidos, La Fábrica parece ser el mejor lugar para albergar los sonidos de La Bandina (...) Pero el toque propio es aquel que Delgado logra imprimir desde su experiencia en la música de vanguardia. Cuando lo predecible puede llegar a asomar, aparecen clusters omnipresentes, estacionamientos armónicos sobre un acorde como punto de pedal que son la excusa para el desarrollo de la improvisación colectiva que no se atiene a búsquedas consonantes, fragmentaciones de las melodías conocidas para admitir comentarios extemporáneos (...). En medio de una situación agobiante, La Bandina, además, asumió otro compromiso. Sobre el final, interpretaron una música de bodas de Kusturica, con un arreglo de actualidad: sobre la base rítmica, y manteniendo algunas líneas melódicas imprescindibles, los músicos dejaron sus instrumentos y atacaron con sus cacerolas. Tal vez para demostrar que La Bandina, más allá de las ironías de una similitud fonética que la asocia con la sustancia que arrasa con bacterias y colores, puede mostrar un camino musical de liberación y cambio. (Kohan, 2001, s/n).

Vemos entonces cómo las cacerolas, que habían salido de las casas a la calle, ingresan desde la calle a la fábrica como espacio de cultura. Observamos también que la presentación de *La Bandina* y más aún, de *La Estrella Federal* de Pampín y Varchausky – presentada en un principio como un concierto de música electrónica, cobran otro significado a raíz de la especificidad del espacio de La Fábrica, pudiendo ser pensadas como obras para sitios específicos, antes que el concepto de *site specific* circulase en el campo musical porteño.

EL ARTE SONORO PORTEÑO DE LA POSCRISIS

Si bien encontramos sonido en todas las artes, la música suele apropiarse de forma particular, especialmente tomando la idea de John Cage que cualquier sonido puede ser considerado música (Cage, 1961). Los postulados respecto del “ruido musical” y las ciudades modernas de Luigi Russolo y el movimiento futurista; el grupo Fluxus y el performance art; Pierre Schaeffer y la *musique concrète*; obras de contemporáneas cuyo eje es el sonido como las de Laurie Anderson, y Ryoji Ikeda; y la defensa del *noise* de Michel Serres (1995); son todos antecedentes de lo que se comenzó a llamar, a comienzos del siglo XXI, arte sonoro.

Con artistas que se sitúan entre el arte contemporáneo y la música electrónica o experimental, es a partir del 2000 que comienzan a producirse grandes exposiciones sobre el sonido – “Volume: Bed of Sound” (MOMA, 2000), “Bitstreams” (Whitney Museum of American Art, 2001), “Sonic Process” (Pompidou, 2002). Si a principios de los 90 la crítica se refería más bien a “sonidos de artistas” (Lander, 1990), o al “sonido en el arte reciente” (Furlong, 1994), con el cambio de siglo ya aparece la pregunta “¿arte sonoro?” (Neuhaus, 2000). La categoría se confirma luego del 2001, en textos como *Brackground Noise* (LaBelle, 2006) y *Sound Art* (Licht, 2007).

En Buenos Aires, además de los antecedentes que hemos mencionado, es después del 2001 que surge una nueva ola de arte sonoro e instalaciones sonoras para sitios específicos. Estas obras se refieren a menudo a elementos de la historia nacional – principalmente a través de la inclusión de sonidos urbanos – y presentan un compromiso político. Es el caso de *Intervención pública #1* de Nicolás Varchausky, una intervención de la Torre de Reloj en Plaza Retiro, que se realizó en octubre de 2002 y luego en 2008 como parte de la noche de los museos. Desde cuatro parlantes, Varchausky reprodujo sonidos de su *Archivo P.A.I.S.*, con las voces de vendedores ambulantes, radiotransmisores de la policía, discursos políticos y grabaciones de músicos callejeros. La obra genera un diálogo entre espectadores, sonidos y la arquitectura de la ciudad. El *Archivo P.A.I.S.* – un work-in-process para el que Varchausky graba sonidos de entornos urbanos y sus voces, funciona como un autorretrato sonoro del compositor y como una fábrica de materiales musicales que utiliza en sus obras.

IMAGEN 2
Intervención pública #1 (2002, 2008)



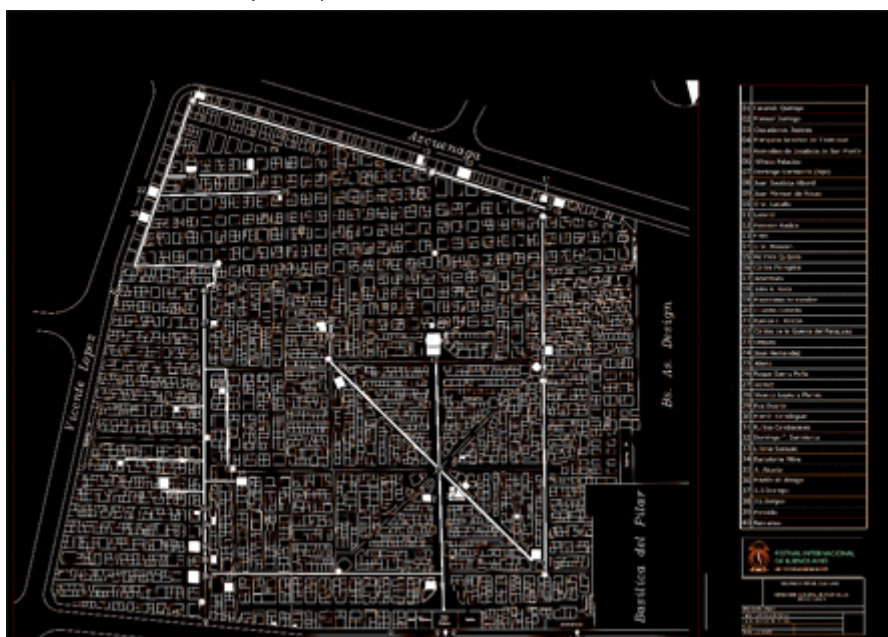
Audio 1:http://www.varchausky.com.ar/wp-content/uploads/2011/01/torremonumental_frag.mp3

El Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) comenzó en 1997 y contó desde sus comienzos con actividades musicales. En las ediciones 2005 y 2007, se presentaron los *Proyectos Cruce*, en lo que se “convocó a creadores de diferentes ramas del arte (...) para presentar proyectos performáticos, instalaciones o intervenciones urbanas que se desarrollen en espacios no convencionales de Buenos Aires” (Programa, 2005). Marcos como este, o como La Noche de los Museos – en la que se presentó una instalación interactiva de Pablo Cetta en el Museo de la Cárcova en 2007 – fueron espacios fértiles para las nuevas propuestas de arte sonoro. En la edición del *Proyecto Cruce* de 2005 se presentó *Tertulia* (Nicolás Varchausky – Eduardo Molinari) y *Pizzurno Pixelado* (Margarita Bali – Jorge Sad); y en 2007, *Caleidoscopio* (Carmen Bailero – Grupo Krapp) y *Línea Azul* (Gonzalo Córdoba – Diego Vainer). Vemos cómo muchos músicos activos en el mundo del teatro y la danza son los primeros en realizar estas propuestas – como en el caso de Bali, Varchausky, y Edgardo Rudnitsky, entre otros.

En *Tertulia* (2005), Nicolás Varchausky y Edgardo Molinari realizaron una instalación en el Cementerio de la Recoleta, donde tomaron como puntos de referencia cuarenta tumbas, en las que se instalaron parlantes y proyecciones. Los artistas utilizaron materiales del *Archivo P.A.I.S.* (Varchausky) y del *Archivo Caminante* (creado por Molinari en 2000, documentando las representaciones visuales de la historia y el estado actual de los sitios históricos). Con ideas músico-temporales como la de “sincronía” – siete momentos en los que el mismo sonido, palabra o elemento musical podía escucharse por los 40 parlantes (Varchausky, 2011) – la obra propone una conversación metafórica con la ascendencia de la ciudad y cuestiona la construcción social de sus héroes (Varchausky y Molinari, 2016).

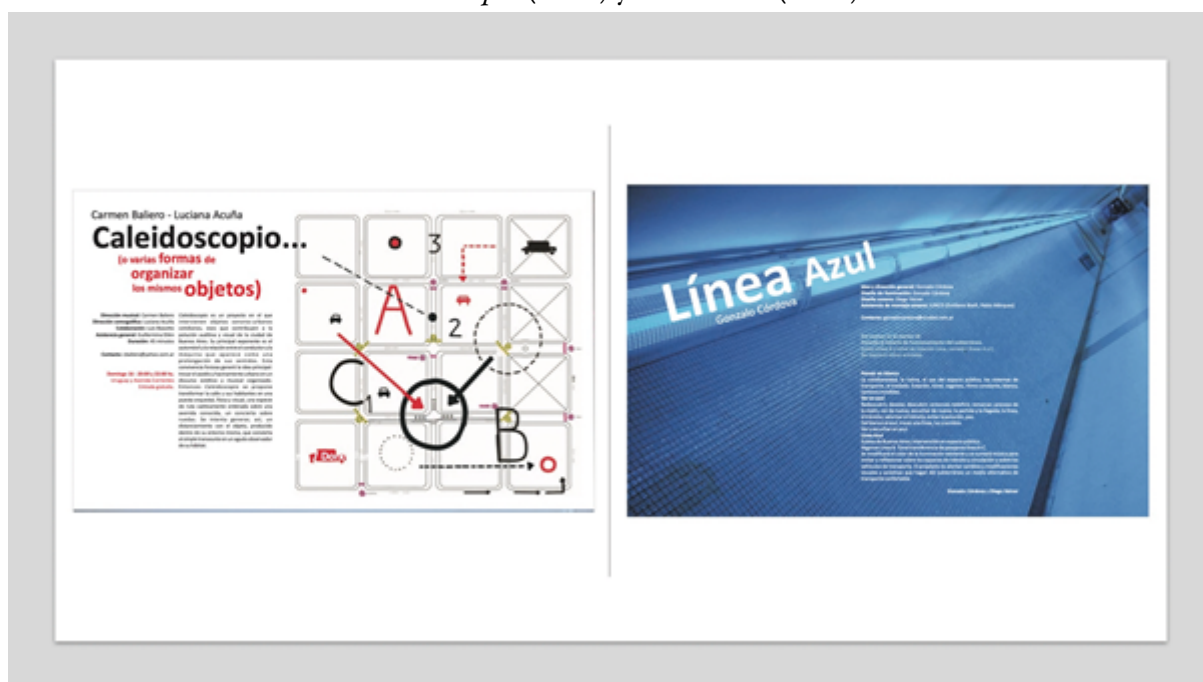
IMAGEN 3

Tertulia (2005) vista del cementerio de la Recoleta



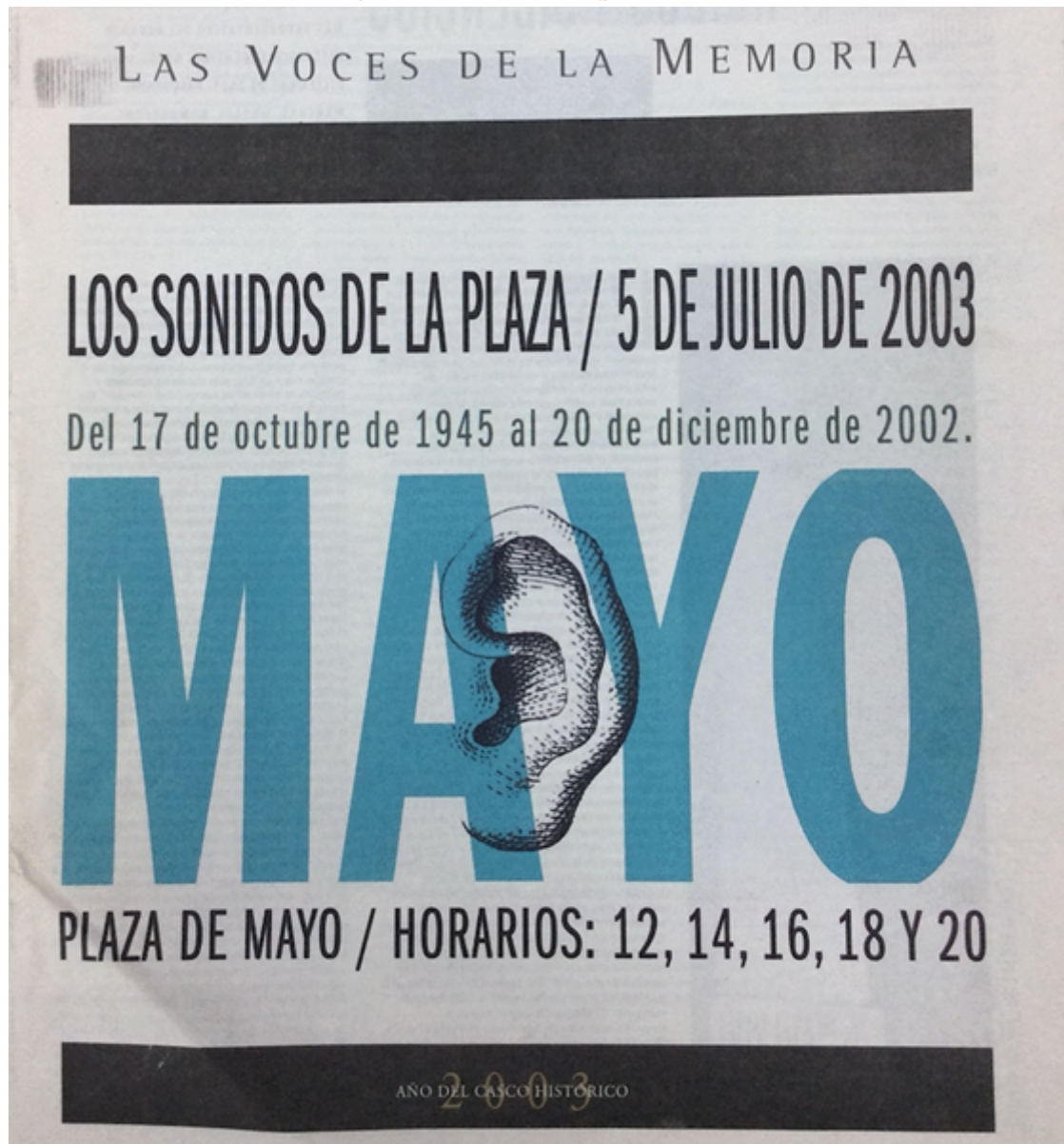
En *Caleidoscopio* (o *varias formas de organizar los sonidos*) (2007) colaboraron la compositora Carmen Bailero y el Grupo Krapp, en una obra para doce automóviles en el centro de la ciudad Buenos Aires, frente a los Tribunales. Bailero utiliza los sonidos “no deseados” de coches – sus bocinas, limpia brisas, puertas y ventanas – además de los cuerpos de los intérpretes, que silban y vocalizan. *Línea Azul* (2007) consistió en una ambientación visual y sonora de una parte del subterráneo, a cargo del artista Gonzalo Córdoba y del compositor Diego Vainer. Ambas obras llaman a reconsiderar los espacios que habitamos, sus sonidos e imágenes.

IMAGEN 4
Caleidoscopio (2007) y *Línea Azul* (2007)



Vemos que el período de poscrisis plantea nuevas formas de pensar lo colectivo y una nueva relación entre los actores y el espacio urbano. Después del 2001, las nuevas formas de organizarse presentes en la sociedad, se reproducen también en el mundo del arte. El colectivo Buenos Aires Sonora (BAS) es un ejemplo de nuevos modos de creación colectiva, con su primera obra en 2003: *Mayo. Los sonidos de la Plaza*. La instalación de nueve canales en la plaza central de la ciudad se propone narrar la historia argentina desde 1945 y hasta el 2001, tal y cómo se escuchó en este espacio. BAS utiliza materiales documentales de la radio y discursos políticos, y también fuentes ficticias como las explosiones de la película *Apocalypse Now* o una pieza electroacústica de Francisco Kröpfl (Liut 2008; Liut 2010). El colectivo toma la idea de teatro acústico y dramaturgia sonora, así como la influencia de los radio teatros, para esta obra de arte sonoro para sitio específico. Si consideramos la percepción auditiva, no sólo como un fenómeno físico, sino también como parte de lo sensorial y como una construcción cultural, en una obra como *Mayo...*, son las relaciones sociales las que se recuerdan a través de la experiencia de la audición (Samuels et al., 2010). En el final de *Mayo...* escuchamos cacerolas, pasos de manifestantes y el sonido de un helicóptero saliendo de la Casa Rosada.

IMAGEN 5
BAS, Mayo, los sonidos de la plaza (2003, 2006).



Tanto *Tertulia* como *Mayo...* pueden ser pensadas según el concepto de caminata sonora (*soundwalk*) propuesto por Ray Murray Schafer y el World Soundscape Project, en el que son los oyentes los que constituyen su propia versión de la obra. Dicho de otro modo, la obra se crea en movimiento, en los pasos de quien la escucha. Siguiendo la taxonomía de tipos de escucha propuesta por Llorenç Barber que retoma Liut (2009c), se trata de una escucha peripatética (a imagen de la escuela aristotélica de la Grecia antigua en la que se reflexionaba “dando vueltas”) y donde los compositores no pueden controlar la trayectoria del sonido para todos los auditores de la obra. La descripción de un crítico de *Mayo...* como “sinfonía para bombo y helicópteros”, da cuenta, quizás, de la simbiosis excepcional que existió en el 2001 entre esos dos elementos, que Martín Liut, uno de los compositores de la obra describe como irreconciliables – el pulso regular del bombo militante y el irregular y caótico de las cacerolas sin estructuras partidarias. Para Adamovsky (2016), esta descripción por parte del compositor da cuenta del modo en el que estas dos sonoridades se entrelazaron históricamente con prácticas políticas concretas: los bombos que salieron a la calle como parte de una

expresión colectiva (murgas, sindicatos, partidos políticos); y el golpeteo de cacerolas, que si bien unió a multitudes bajo la misma vibración, nunca requirió formas de organización colectiva estables.

Un último ejemplo de cómo los sonidos de la crisis permearon en el campo de la música es *Sodot nayavesek*, una pieza electrónica de Luciano Azzigotti compuesta en 2006 para el colectivo artístico ETCÉTERA, funcionando como una suerte de “Internationale” del grupo. En esta obra, el compositor invierte el canto de 2001 “Que se van a todos” y modifica las voces con medios electrónicos. El himno de la crisis pasa de las protestas al estudio de montaje, y vuelve a salir, ahora en parlantes, a manifestarse en la calle junto con los artistas.

IMAGEN 6
Luciano Azzigotti, *Sodot Nayavesek* (2006)



Internacional Errorista

etue nel bis reveri ♩ = 120

Vox populi

O lo so Núin. E de Ko Neq. So
ffff

Vx.

Dot Na ya ve sek O_____

Vx.

O O O_ So Dot Na ya ve sek Ooo



Las exégesis sonoras de la crisis encuentran en la poscrisis una internacionalización y una institucionalización. Encontramos el eco internacional de las cacerolas porteñas en obras de creación colectiva como *The Displacement of a Cacerolada* (Sierra, 2002; Giunta, 2009). Luego de realizar grabaciones de los cacerolazos de Buenos Aires, el artista da la indicación de sacar los parlantes a las ventanas en ciudades como Londres, Viena, Frankfurt o Nueva York. Por último, la institucionalización de estas prácticas sonoras puede observarse en la creación de instituciones como el Centro de Arte Sonoro (CASo) en la Casa del Bicentenario en 2017; de maestrías en arte sonoro en universidades públicas (Universidad Tres de Febrero, Universidad de Quilmes); y también, en el ingreso de muchas de las obras que hemos mencionado al espacio de exposición. En la exhibición *Umbrales* presentada en el Centro Cultural Recoleta en 2016, la curadora Mene Savasta propone que estas obras sonoras se producen en zonas de transición – o umbrales – que vinculan “intersubjetivamente universos significativos, competencias y formas de ver la realidad” (Savasta, 2016, p. 8).

A MODO DE CONCLUSIÓN – LUGARES DE MEMORIA SONOROS

El cineasta Jean-Louis Comolli escribió sobre la ausencia de sonido en las imágenes de la caída de las torres gemelas. Al igual que los bombardeos de Londres, Hiroshima o Nagasaki, tuvimos la imagen, pero no el sonido. “Sin embargo, los manuales de betacam o de cámaras amateurs me dicen que la imagen y el sonido se registran en conjunto”: ¿qué ha ocurrido?, ¿por qué este retraso del sonido respecto de la imagen? La lentitud del sonido, la velocidad de la luz, ¿serán suficientes para explicar por qué las cámaras neoyorquinas cortaron el sonido? Comolli arriesga otra respuesta: la imagen recorrió el mundo, prueba de lo inimaginable. Pero es la lentitud del sonido, su corporalidad, su material de onda mecánica, la que hace “sentir la vibración del mundo, su temblor, su estremecimiento. Si el sonido falta, falta el mundo” (Comolli, 2002). Esta importancia del sonido para la percepción de nuestra realidad hizo de la crisis del 2001 un lugar de memoria colectiva significativo. Una experiencia sonora intensa, un “espacio de memoria sonora” (Atlani-Duault, Velasco-Puffeau, 2021) en el que los individuos pueden transformarse y desde el cual pueden volver a construir el mundo.

El enfoque interdisciplinario utilizado en este trabajo es fundamental para el estudio de la cultura auditiva, que permite colocar los fenómenos sonoros en su contexto socio-histórico, donde adquieren significado y ganan influencia en la sociedad. En nuestro estudio, la omnipresencia del sonido durante la crisis y los sonidos de aquellos días explica su desborde y transformación en materiales musicales. En otras palabras, la cualidad sónica de las protestas permeó las obras musicales, en un momento en el que tanto la música como el sonido y los silencios se posicionaron en *l'avant-garde* de la transformación social.

REFERENCIAS

- Adamovsky, E., Buch, E. (2016). *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*. Buenos Aires: Planeta.
- Alarcón, C. (21 de diciembre de 2001). La batalla de Plaza de Mayo. Crónica de una violenta represión que duró todo el día. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag13.htm>
- Amiano, D. (21 de diciembre de 2001). Música para días mejores. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/360826-musica-para-dias-mejores>.
- Atlani-Duault, L., Velasco-Puffeau, L. (2021). *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Benítez Larghi, S. (2009). Una cultura trasnochada. Los usos culturales de los sectores movilizados de la clase media argentina a partir de diciembre de 2001. En A. Wortman (Ed.), *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea* (pp. 125–153). Buenos Aires: Eudeba.

- Benito, K. (2010). 'Piedra libre para todos los compañeros': análisis de la experiencia IMPA La Fábrica Ciudad Cultural. *Nómadas*, 32, 45-57.
- Blessner, B., Salter, L-R. (2012). Ancient Acoustic Spaces. En J. Sterne (ed). *The Sound Studies Reader* (pp. 186-196). London & New York: Routledge
- Bruno, M. (2014). Intersecciones que expresan desigualdades: el lugar de contacto configurado por 'Tertulia'. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de arte CALA*, 4.
- Bull, M., Back, L. (2003). *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg.
- Bruschtein, L. (21 de diciembre de 2001). La chispa que encendió la mecha. Crónica de la noche en que se gestó la rebelión popular. *Página/12*.
- Buch, E. (2013), *O juremos con gloria morir: Una historia del Himno Nacional Argentino, de la Asamblea del Año XIII a Charly García*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press.
- Carbajal, M. (20 de diciembre de 2001). La ciudad tomada por la psicosis. En todos los barrios, los comercios cerraron por miedo. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag21.htm>
- Comolli, J.-L. (8 de septiembre de 2002). El silencio de las torres. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/366-75-2002-09-08.html>
- Corrado, O. (2008). Llorenç Barber suena Buenos Aires. Glosas desde mi espadaña. *Revista Afuera, estudios de crítica cultural*, 5.
- Cox, C., Warner, D. (Eds.). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York-London: Continuum.
- Dellatorre, R. (20 de diciembre de 2001). Mingo se fue entre bocinas y cacerolazos. La jornada empezó con saqueos y terminó con la renuncia de Cavallo, *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag17.htm>
- Dillon, M. (8 de septiembre de 2018). La revolución es feminista. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/133995-la-revolucion-es-feminista>
- Drobnick, J. (2004). Listening Awry. *Aural Cultures: Sound Art*. Banff: YYZ Books.
- Ferrari, A. (21 de diciembre de 2001). La música de la bronca. En los barrios. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag19.htm>
- Figari, C. (2007). 'Ocupar, resistir, producir y educar'. Fábricas y empresas recuperadas en la ciudad de Buenos Aires. *Labour Again Publications, International Institute of Social History (IISH)*, 24, 1-24. Recuperado de: <http://www.iisg.nl/labouragain/documents/figari.pdf>
- Fischerman, D. (2 de noviembre de 2001a). El varieté llega al Colón, en un programa del siglo XX. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-02/pag32.htm>
- Fischerman, D. (15 de noviembre de 2001b). El varieté en un teatro de ópera. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-15/pag26.htm>
- Fischerman, D. (4 de julio de 2003). Sinfonía para bombo y helicópteros. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-22206-2003-07-04.html>
- Friera, S. (2 de enero de 2001). La Fábrica, una experiencia inédita en el barrio de Almagro. Una auténtica cultura del trabajo. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-26/pag21.htm>
- Forn, J. (21 de diciembre de 2001). El Estado sitiado, *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-21/pag20.htm>
- Furlong, W. (1994). Sound in Recent Art. *Audio Art: Discourse and Practice in Contemporary Art*. London: Academy Editions.
- Giarracca, N. (2001). *La protesta social en la Argentina*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Giarracca, N., Bidaseca, K., Lapegna, P., Mariotti, D., Aramendy, C., Lío, M., Mingo Acuña, C., Mingo Acuña, E., Partenio, F., Sosa, J. (2001). 'Vejeciones x 8': arte y protesta social en Buenos Aires. *Informes de Coyuntura 2*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

- Gilbert, A. (15 de noviembre de 2001). Opinión. El Colón “Okupa”. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-11/01-11-15/pag26.htm>
- Gilbert, A. (2020). *Satisfaction en la ESMA*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gold, T. (2018). Conceptualización e historia de los cacerolazos en la Argentina reciente (1982-2013). *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político*, 23, 453–489.
- Granovsky, M. (20 de diciembre de 2001). El día (y la noche) del no va más. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-20/pag03.htm>
- Guerrero, L. (22 de abril de 2001). Mundo Impa. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/212782-mundo-imp>
- Himitian, E. (21 de diciembre de 2001). Escenas de una ciudad sobrepasada. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/361017-escenas-de-una-ciudad-sobrepasada>
- Kohan, P. (23 de diciembre de 2001). La Bandina: sonido moderno y atractivo con cacerolas propias. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/361378-la-bandina-sonido-moderno-y-atractivo-con-cacerolas-propias>
- Kovaloff, S. (21 de diciembre de 2001). El estallido de la verdad. *La Nación*. Recuperado a partir de: <https://www.lanacion.com.ar/360926-el-estallido-de-la-verdad>
- Dos días que cambiaron la Argentina (2001) (23 de diciembre de 2001). *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/361569-dos-dias-que-cambiaron-la-argentin>
- Kunreuther, L. (2018). Sounds of Democracy: Performance, Protest, and Political Subjectivity. *Cultural Anthropology*, 33(1), 1–31. <https://doi.org/10.14506/ca33.1.01>
- LaBelle, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum.
- Lander, D., Lexier, M. (1990). *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole.
- Leppert, R. (2012). Desire, Power and the Sonoric Landscape. En J. Sterne (ed). *The Sound Studies Reader* (pp. 409-418). London & New York: Routledge.
- Licht, A. (2007) *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli.
- Liut, M. (15 de noviembre de 2001a). El día en que el Colón fue un circo. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-dia-en-que-el-colon-fue-un-circo-nid351380/>
- Liut, M. (21 de diciembre de 2001b). Gran momento de los músicos argentinos. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/gran-momento-de-los-musicos-argentinos-nid360830/>
- Liut, M. (2008). Arte sonoro en el espacio público. Condiciones para su desarrollo actual en la Argentina. *Revista Afuera, estudios de crítica cultural*, 3(4).
- Liut, M. (2009a). Notas al pie de la ciudad. Arte sonoro para sitios y tiempos específicos. *Revista LIS*, 3.
- Liut, M. (2009b). Porqué producir arte sonoro en la ruidosa Buenos Aires, pero no en la Línea H. *Revista Mal Estar*, 9 abril. Buenos Aires: Editorial Proyecto al Sur.
- Liut, M. (2009c). Música para sitios específicos: nuevas correlaciones entre espacio acústico, público y fuentes sonoras. G. Basso, O. P. Di Liscia, J. Pampín (comps.), *Música y espacio: ciencia, tecnología y estética* (pp. 287-300), Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Liut, M. (2010). Creación artística y reflexión teórica en la Universidad Pública. La experiencia del grupo Buenos Aires Sonora. *Revista LIS*, 5. Ed. Ciencias de la comunicación FCS-UBA.
- Moreno, M. (2 de enero de 2001). Los sonidos de la resistencia. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-02/01-02-16/nota4.htm>
- Minsburg, R. (2015). El recuerdo del que escucha. *Revista Afuera, estudios de crítica cultural*, 15.
- Minsburg, R. (2016). *Identidad y arte sonoro: el proyecto ‘Argentina sueña’*. Universidade Federal de Uberlândia.
- Mitchell, W. J. T. (1992). The Pictorial Turn. *Artforum*, Marzo 1992, 89-94.

- Natanson, J. (20 de diciembre de 2001). De La Rúa Entre El Desconcierto y La Negación Del Estallido Social. *Página/12*.
- Neuhaus, M. (2000). Sound Art?. *Volume: Bed of Sound*. New York: P.S.1.
- Nigro Giunta, V. (2014). Vexations. Les deux temps d'une œuvre. *Marges. Revue d'art contemporain*. París: Presses Universitaires de Vincennes.
- Nigro Giunta, V. (2020). The Sound of the 2001 Argentine Crisis: Soundscapes of Protest, Music, and Sound. En M. Bull y M. Cobussen (Eds.). *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies* (pp. 705-718). New York: Bloomsbury.
- Nueva Mayoría (2002). 2014 cacerolazos desde el 19 de diciembre de 2001. Recuperado de: <http://www.nuevamayoria.com/invest/sociedad/cso250402.htm>
- Obarrio, M. (23 de diciembre de 2001). El fallido plan de De la Rúa para sobrevivir. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/361550-el-fallido-plan-de-de-la-rua-para-sobrevivir>
- O'Donnell, S. (23 de diciembre de 2001). El cacerolazo, la nueva forma de fiscalizar. *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/361507-el-cacerolazo-la-nueva-forma-de-fiscalizar>
- Palacios, C. (20 de diciembre de 2001). Imágenes de miedo, angustia y descontrol. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/360734-imagenes-de-miedo-angustia-y-descontrol>
- Pampin, J. (2001). UOM. Recuperado de: <http://www.pampin.org/uom/index.htm>
- Pasquini, G. (21 de diciembre de 2001). Fuego y ruinas en el centro de una Buenos Aires irreconocible. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/politica/fuego-y-ruinas-en-el-centro-de-una-buenos-aires-irreconocible-nid360985/>
- Piqué, M. (22 de diciembre de 2001). La Asamblea Legislativa, primer test del peronismo en el poder. *Página/12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-12/01-12-22/pag08.htm>
- Porcello, T., Meintjes, L., Ochoa Gautier, A. M., Samuels, D. W. (2010). The Reorganization of the Sensory World. *Annual Review of Anthropology*, 39, 51–66.
- Proaño-Gómez, L. (2005). Teatro comunitario, belleza y utopía. En O. Pelletieri (ed.). *Teatro, memoria y ficción* (pp. 265-280). Buenos Aires: Galerna.
- Rieznik, P. (2014). 1982-2002: Dos décadas de democracia y el Argentinazo. *Razón y Revolución*. Recuperado de: <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/250>
- Russo, S. (21 de diciembre de 2001). Opinión. Nosotros. *Página/12*.
- Savasta Alsina, M. (2016). *Umbrales, espacios del sonido*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa Gautier, A. M., Porcello, T. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 39, 329–45.
- Schafer, R. M. (1993 [1977]). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- Serres, M. (1995). *Genesis*. Michigan: University of Michigan Press.
- Sierra, S. (2002). *The Displacement of a Cacerolada*. Recuperado a partir de: http://www.santiago-sierra.com/200210_1024.php
- Sterne, J., Zemon Davis, N. (2012). *Quebec's Manifés Casseroles are a Call for Order*. Recuperado de: <https://www.the-globeandmail.com/opinion/quebecs-manifs-casseroles-are-a-call-for-order/article4217621/>
- Sterne, J., Sklower, J., Heuguet, G. (2017). Du charivari au big data. Les musiques populaires au prisme des sound studies. *Volume#1*, 14, 175–92. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/volume/5437>
- Telechea, R (2006). Historia de los cacerolazos: 1982-2001. *Razón y revolución*, 16, Buenos Aires, 141-184.
- Vales, L. (29 de enero de 2002). Piquete y cacerola, la lucha es una sola. *Página/12*. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1321-2002-01-29.html?gclid=Cj0KCQjwqKuKBhCxARIsACf4XuEcj2lBqEhlfE9gYWJsxfHt7Ubpm6nHMIXM7x2lEOxXSjRv282Pd0saAkS4EALw_wcB

- Varchausky, N., and Molinari, E. (Dirs.). (2016). *Tertulia. Intervención en el Cementerio de la Recoleta*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Varchausky, N. (2011). *Tertulia: Echoes in Eternity. Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*. Recuperado de: <https://revues.mshparisnord.fr:443/filigrane/index.php?id=373>.
- Veit E. (2004). *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg.
- Villalón, R. (2007). Neoliberalism, Corruption, and Legacies of Contention: Argentina's Social Movements, 1993-2006. *Latin American Perspectives*, 34, 139–56.
- Wissmann, T. (2016). *Geographies of Urban Sound*. New York and London: Routledge.
- Yapur, F. (20 de diciembre de 2001). El congreso fue la oposición. El oficialismo no tuvo fuerza para frenar la ofensiva legislativa. *Página/12*.
- Zemon Davis, N. (1971). The Reasons of Misrule: Youth Groups and Charivaris in Sixteenth-Century France. *Past & Present*, 50, 41–75.
- Zemon Davis, N. (1992 [1975]). *Les Cultures Du Peuple: Rituels, Savoir et Résistance Au XVIe Siècle* (Noelle Bourget, M., trad.). Paris: Aubier.

NOTAS

1. Versiones preliminares del presente trabajo fueron presentadas en el XXIII ICCHS Congress (Jinan, 2015) en la sesión “Música y Nación” (organizada por Verónica Zárate Toscano y Esteban Buch) y en el workshop “Music and Sound Studies: Intersections, Boundaries, Opportunities” (Columbia University, 2017) organizado por Ana María Ochoa Gautier y Walter Frisch, con comentarios de Lydia Goehr. Una versión previa de la investigación se publicó en *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, editado por Michael Bull y Marcel Cobussen (New York: Bloomsbury, 2020). La autora agradece a todos los investigadores durante estas instancias previas, así como a Martín Liut, por sus comentarios y aportes para esta investigación.
2. En las distintas interpretaciones, *Vexations* ha sido considerada como una pieza conceptual (que no debe interpretarse); como un mensaje irónico de Satie a una de sus amantes; como un ejercicio para que los pianistas toquen tantas veces como deseen (840 es sólo una forma de decir “tantas veces como sea necesario”); o como una obra musical autónoma, en cuyo caso la indicación de repetir 840 veces el motivo es una instrucción de interpretación específica. Esta última interpretación fue la de John Cage, quien organizó la primera interpretación de la obra, en 1972, como forma también de defender su propia filosofía musical y la importancia del tiempo y la duración en la música. Cuando el motivo se repite 840 veces, la pieza suele durar – dependiendo del tempo elegido – entre 12 y 24 horas.