

CAPÍTULO 1

Música en imagen y sonido: poética de la transformación de los medios

Daniel Duarte Loza

*En ocasiones nos llegaba el ruido sofocado
del ascensor en funcionamiento, traca traca traca traca, pero,
cuando enmudecía, el silencio se tornaba aún más denso.*

Haruki Murakami, BAILA, BAILA, BAILA

*Tropezamos en todas partes del mundo
con el zumbido propio de la luz eléctrica.
Es la "tonalidad" del mundo.*

Pascal Quignard, EL ODIO A LA MÚSICA

Acerca del entorno acústico y la definición de *soundscape*: ¿escena sonora o paisaje sonoro?

El compositor, pedagogo y ecólogo acústico -como lo han nombrado por sus innumerables estudios referidos a los entornos acústicos y sus referencias a la salud auditiva-, Raymond Murray Schafer, más conocido en nuestras latitudes como Murray Schafer, a secas, ha impulsado varias denominaciones para adentrarse en la temática de los sonidos que nos circundan.

Probablemente el concepto más reconocido de todos los utilizados por Murray Schafer sea el de *soundscape* [a pesar de la creencia generalizada, no es un término específicamente acuñado por él -según refiere Truax, s.f., la primera vez que se registra su uso es en una publicación realizada por Buckminster Fuller en 1966-]. Tal vez el reconocimiento que se le da a Murray Schafer en vínculo con este término estribe en el amplio -y consecuente- uso y desarrollo que le dio y, por sobre todas las cosas, en la generación de toda una escuela y de un proyecto de estudio basados en este concepto. Volviendo, entonces, al término en sí, esta denominación encierra un juego de palabras. Por un lado, tenemos la palabra *sound* cuyo significado es, ciertamente, sonido. Por otro lado, aparece el sufijo *scape* que en este caso pareciera tomarse -por cercanía y búsqueda asociativa- de la palabra *landscape* que se traduce como paisaje. Como vemos *scape* es parte de la conformación de la palabra *landscape* pero se utiliza habitualmente para hablar de una escena, vista o representación pictórica de algo, como en el caso de *seascape*

(pintura de una vista marítima –según el Diccionario Cambridge, s.f.-) y del mismo *landscape* (*land* es tierra y si *scape* tiene que ver con la representación o la vista, su traducción literal sería la de pintura, vista, representación de la tierra y más específicamente -ya que *land* suele aludir al campo- escena campestre, aunque en castellano se la traduce -habitual y generalmente- como paisaje, a secas). Por tanto, *soundscape* sería, literalmente, la vista, la representación o la escena del sonido. Esta definición tal vez daría a entender mejor que se trata de una experiencia inmersiva ya que implicaría estar presentes en un lugar determinado para percibir dónde están sonando esos sonidos, cómo está compuesta dicha escena y qué es lo que se percibe visualmente en ese lugar donde se realiza la escucha. Por otro lado, la traducción más difundida nos habla de paisaje sonoro y esto ha dado lugar a otras posibles interpretaciones. Con esta traducción del concepto hay quienes vislumbran una idea contemplativa y consideran que el paisaje no integra al ser humano. Para algunas interpretaciones pareciera ser que el paisaje fuera lo ya dado, lo que no manifiesta intervención humana y, entonces, al paisaje se lo contemplaría nada más. Habría que advertir, aquí, que, sin percepción, sin mediación humana ningún paisaje existiría. Y, además, habría que pensar si el concepto de paisaje no admite, realmente, la intervención humana. ¿Cuántos paisajes no han sido diseñados o intervenidos por el ser humano? De todos modos, se entiende que la crítica refiere al hecho de que el paisaje es contemplado por el ser humano y, en ese caso, el principal foco del retrato es, entonces, el de la naturaleza o el de la ciudad. Cuando el encuadre está centrado solo en el paisaje el énfasis no está puesto en mostrar qué hace el ser humano en ese momento si no en cómo se ve ese escenario. La palabra paisaje pareciera referirse más que nada a esta contemplación. Por otro lado, si habláramos de escena del sonido, de escena sonora o de escenario sonoro –más allá del equívoco que se pudiera producir, entendiendo el concepto con referencia a lo teatral o al ambiente social de la música- el sonido pareciera cobrar protagonismo y el rol humano en la percepción de la escena adquiriría, en principio, otra dimensión. El paisaje se percibe, tal vez, como algo fijo, mientras que la escena admitiría la posibilidad de cambio y de movimiento. El término en inglés y sus posibles traducciones dan cuenta, siempre, de un vínculo entre lo que se ve y lo que se escucha: el sonido vinculado de manera intrínseca con la imagen. Si *soundscape* fuera traducido como escena sonora, quizás lograríamos saldar algunos equívocos; en su reemplazo, seguramente, aparecerían otros. Sin embargo -y más allá de las posibles diferencias en la traducción y de perdernos en ella- lo que no presenta dudas es la importancia real de este concepto y el debate que habilita. Pensar en un escenario para lo sonoro representa un paso adelante, siempre. Trabajar en pos del reconocimiento del entorno acústico y de poder distinguir, así, fuentes sonoras, rangos dinámicos, registros, ritmos, timbres, planos, contrapuntos, presentes en la naturaleza, en primer lugar, y, luego, en los pueblos y en las ciudades, se torna algo decisivamente fundamental. El estudio de la escena sonora contribuye notablemente a la construcción de una identidad sonora y, a partir de allí, también, al desarrollo de una impronta musical.

La idea de paisaje sonoro se vincula más con la cuestión geográfica y ese es un punto a favor de esta posibilidad que nos brinda la traducción. El paisaje refiere a una topografía determinada

y al hablar entonces de paisaje sonoro vamos a estar hablando de cómo suena un lugar específico, una geografía en particular. Esta posibilidad terminológica nos permitirá vincularnos también con los estudios actuales de la geografía cultural.

La relación con el paisaje, con el hábitat, con la geografía, con el entorno que nos rodea y que, a su vez, nos constituye, es dinámica e implica un necesario y constante ida y vuelta. El geógrafo marroquí-francés Augustin Berque (1984) plantea una dualidad de base para entender y mediar el paisaje: el paisaje-impronta (marca) y el paisaje-matriz. Esta idea se centra en que el paisaje es un emergente, por un lado, se expone (nos expone) y nos representa, pero, por otro lado, es una matriz que establece un sistema de percepciones y nos rige como estructura invisible para abordar el mundo. La marca-impronta es percibida desde el exterior, la matriz es un desarrollo interior que nos constituye. Percibimos el mundo en función de esa matriz instalada en nosotros mismos (nuestras vivencias, nuestras experiencias). Por eso una realidad geográfica, una topografía, nos condiciona en nuestro modo de ver el mundo y se convierte en parte vital y fundamental de nuestra formación cultural. Esta matriz llevada al plano de lo sonoro (y de lo sonoro-musical) configurará una manera -o varias maneras posibles- de escuchar el mundo.

Tipología de los sonidos del entorno acústico a partir de Murray Schafer

El paisaje sonoro es, resumidamente, todo aquello que suena en el ambiente, en nuestro entorno acústico y para profundizar más en su estudio, Murray Schafer (1994 [1977]) ha propuesto el desarrollo de una tipología de los sonidos: sonido tónica (*keynote sound*), sonido señal o señal sonora (*signal sound*), sonido arquetípico (*archetypal sound*) y sonido marca (*sound-mark*). Estos tipos de sonido no son excluyentes, ni exhaustivos (no abarcan la totalidad de los sonidos posibles). Un mismo sonido puede ser considerado tanto sonido señal como sonido marca; por ejemplo, el sonido de la sirena del antiguo edificio del diario La Prensa, hoy, Casa de la Cultura de la Ciudad de Buenos Aires (que estableció un hito al sonar cuando ocurrieron los bombardeos a Plaza de Mayo en 1955 -y, entonces, podríamos hablar también de una marca histórica, de una marca temporal). A partir de aquí comenzaremos a ahondar, entonces, en sus características puntuales.

Sonido marca (sonido impronta) – Marca sonora

El sonido marca define en el campo de lo sonoro lo que Berque (1984) propone como concepto para la geografía cultural. Es un sonido representativo de un lugar, un sonido propio de una topografía particular, se trata, entonces, de un sonido emergente, característico de una geografía determinada. Podemos citar por ejemplo, el sonido -es decir, los sonidos- del carrillón de

la Catedral de La Plata, con sus campanas acuñadas en diferentes países por distintos constructores y con distintas aleaciones que producen un resultado sonoro heterogéneo y único que lo distingue de otros carrillones del mundo (el espectro poliarmónico de sus campanas tiene un realce diferente en cada una de ellas, generando un timbre no homogéneo entre sí, lo que le da una configuración realmente difícil de amalgamar).

Los sonidos marca o marcas sonoras delimitan un espacio. También podríamos considerar – estableciendo un diálogo fluido con Berque– que los sonidos del paisaje sonoro en el que nos criamos y formamos culturalmente, establecen una matriz sonora que nos hace percibir el entramado sonoro-musical del mundo de un modo peculiar, a partir de su perspectiva, generada por la convivencia temprana y continua con aquellos sonidos. La matriz sonora nos hace entender el mundo de lo sonoro-musical de una forma particular. Y esta matriz sonora es, también, entonces, una matriz musical. La música que escuchamos cuando niños establece, así, una manera específica de aproximarnos al fenómeno sonoro-musical. El tango es una música marca para los porteños (y para los rioplatenses), en particular, pero es, también, una música matriz. Tal vez sea por ello que buena parte del rock nacional sea percibido en el extranjero como tango. Se trata, precisamente, de un rock hecho a partir de esa matriz.

Sonido arquetípico

En línea con la idea de matriz está el concepto de arquetipo propuesto por el psiquiatra y psicólogo Carl G. Jung (1970). En todo caso los arquetipos y el inconsciente colectivo, dos definiciones mutuamente ligadas, propuestas por Jung, conforman una matriz ancestral que vincula a los seres humanos. Esta red matricial que nos dota de una estructura perceptual es innata y está ligada a lo instintivo. Muchas veces damos respuestas a determinados estímulos sin conocerlos específicamente. En cuanto al sonido, Murray Schafer (1994 [1977]) –siguiendo a Jung– plantea la existencia de sonidos arquetípicos que llegan a nuestros oídos aludiendo a un simbolismo antiguo y despertando, en consecuencia, una emoción ancestral. Los simbolismos que arrastran estos sonidos son heredados y esa herencia nos llega desde tiempos remotos. Para comprobar la existencia real de esta herencia de origen antiguo, sin mediación de la cultura –ni de la educación–, presente en el plano de lo inconsciente (y, también, en el del inconsciente colectivo dirá Jung), el ejemplo más claro lo podremos encontrar en asistir a la experiencia de escucha de un sonido arquetípico por parte de niñas y de niños. La espontaneidad y la ingenuidad que les caracteriza nos permitirá atender –a quienes presenciamos ese acto de escucha– a sus reacciones primarias y entender, así, la sinceridad con la que responden a estos estímulos. Cuando suene un trueno querrán esconderse, gritarán y, fundamentalmente, transmitirán el miedo concreto que sienten ante ese estímulo sonoro, en principio, no identificado. Según Murray Schafer (1994 [1977]) el sonido señal del corno de caza también podrá ser considerado arquetípico porque su simbolismo responde a una memoria ancestral. El intervalo de cuarta ascendente producto de la sucesión entre el tercer armónico y el cuarto

de la serie armónica obtenida a partir de soplar el cuerno de un animal ha quedado establecido como símbolo milenario del llamado de caza.

Sonido señal – señal sonora

En cuanto a la definición específica de sonido señal -más allá de que ya hemos mencionado el término y de que hemos hablado de la posibilidad de que un sonido denominado señal pueda ser considerado también marca o arquetípico, aún no hemos hablado de sus características propias- podemos decir que se trata de un sonido diseñado para convocar nuestra plena atención. El oído es el sentido de la alerta. Según su conformación fisiológica el oído no posee reparos, no puede cerrarse para dejar de oír. Por eso no descansa nunca y se mantiene siempre despierto. El oído en tanto sentido es, entonces, el encargado de alertarnos, en cualquier momento, de lo que pudiera acontecer. Por eso las alarmas actuales -que cumplen la función de despertarnos (antiguamente los llamados relojes despertadores) y aquellas que deben lograr nuestra atención aún despiertos- emiten señales audibles. Se sabe que apelar al oído es convocar a este sentido que no duerme nunca y que se encargará, con mayores probabilidades de éxito, de traernos de vuelta -inclusive desde el más lejano y profundo estado del sueño- a la vigilia y a la conciencia. El conocimiento de esta realidad fisiológica es algo que dominan quienes se ocupan de diseñar las estrategias para llamarnos la atención, de divulgar un comunicado o, bien, de darnos una orden (también los encargados de imponernos una marca a través de la publicidad). Se sabe que a través del oído no podremos dejar de atender al comando que se emita. Como comenta el escritor y guionista (también violonchelista) francés Pascal Quignard acerca de la etimología del verbo oír: “oír es obedecer. En latín escuchar se dice *obaudire*. *Obaudire* derivó a la forma castellana obedecer. La audición, la *audientia*, es una *obaudientia*, es una obediencia” (1998, p. 61). Pareciera ser entonces que, además, de representar el sentido de la alerta, el oído es el sentido predestinado a recibir las órdenes, a ser el canal de recepción de los disciplinamientos. Por tanto los sonidos señal, volviendo a Murray Schafer (1994 [1977]):

Son sonidos en primer plano y son escuchados conscientemente. En términos de los psicólogos son figura más que fondo. Cualquier sonido puede ser escuchado conscientemente y, entonces, cualquier sonido puede ser figura o señal, pero para los propósitos de nuestro estudio orientado hacia la comunidad, nos restringiremos a mencionar algunas de esas señales que *deben* ser escuchadas porque constituyen artefactos acústicos diseñados para alertarnos: campanas, silbatos, bocinas y sirenas (cursivas presentes en el original, T.del A., p. 10)¹.

¹ Signals are foreground sounds and they are listened to consciously. In terms of the psychologist, they are figure rather than ground. Any sound could be listened to consciously and so any sound can become a figure or signal, but for the purposes of our community-oriented study we will confine ourselves to mentioning some of those signals which *must* be listened to because they constitute acoustic warning devices: bells, whistles, horns and sirens.

Sonido tónica - sonido fundamental

Al hablar de sonido tónica (*keynote sound* en inglés) se plantea un vínculo intrínseco con el pensamiento musical. El término tónica se utiliza en música para referir a la nota que funciona como centro tonal y eje gravitatorio de una música concebida dentro de los parámetros de la tonalidad.

Tónica según Murray Schafer (1994 [1977]):

Es la nota que identifica la tonalidad de una composición particular. Es el ancla o sonido fundamental y aunque el material pueda modular en torno a él, a menudo opacando su importancia, es en referencia a su existencia que todo adquiere un significado particular. Los sonidos tónica no tienen que ser escuchados conscientemente (*como pasa con el sonido señal*); son apenas oídos pero no pueden ser soslayados, para los sonidos tónica aparece una escucha rutinaria a pesar de ellos mismos.

(...) Aunque los sonidos tónica pueden no ser siempre escuchados conscientemente el hecho de que estén ubicuamente allí sugiere la posibilidad de una profunda y penetrante influencia en nuestros comportamientos y humores. Los sonidos tónica de un lugar determinado son importantes porque nos ayudan a semblantar la personalidad de las personas que conviven con ellos (las curativas son nuestras, T. del A., p. 9)².

Es importante definir el rol que cumplen los sonidos tónica en el entorno acústico. Son sonidos que no suelen sobresalir, muchas veces se determina, paradójicamente, su existencia por su repentina ausencia. El corte abrupto en su emisión nos hace darnos cuenta de que allí estaban presentes; esto sucede, por ejemplo, con el motor de una heladera (el famoso “efecto heladera” referido infinitas veces en las clases de composición), con un generador eléctrico o, bien, con un compresor. Son sonidos base, operan de fundamentales. Son el fondo sobre el que todo sonido presente en el entorno pivotea y se convierte en figura. En el rol que desempeñan condicionan, a pesar de su presencia no declamada, a todos los otros sonidos y obligan a esos sonidos a ubicarse en otra porción del registro para que puedan ser escuchados. Este procedimiento es habitual entre los animales y los insectos, cada uno de los grupos se ubica en un rango de frecuencia que le permita comunicarse con sus pares evitando, así, molestas interferencias en su vital comunicación. Las características más notables de los sonidos tónica son la permanencia en el tiempo, la fluidez y una intensidad no demasiado estentórea. El registro suele ser grave porque eso evita, en principio, que se destaquen a la primera escucha, si bien pueden llegar a

² (...) It is the note that identifies the key or tonality of a particular composition. It is the anchor or fundamental tone and although the material may modulate around it, often obscuring its importance, it is in reference to this point that everything else takes on its special meaning. Keynote sounds do not have to be listened to consciously; they are overheard but can not be overlooked, for keynote sounds become listening habits in spite of themselves. Even though keynote sounds may not always be heard consciously, the fact that they are ubiquitously there suggests the possibility of a deep and pervasive influence on our behavior and moods. The keynote sounds of a given place are important because they help to outline the character of men living among them.

existir casos de sonidos tónica que se ubiquen en registros más agudos, aunque, probablemente, a una intensidad mínima (de otra manera se transformarían, inevitablemente, en figuras). Valga como ejemplo de esta última posibilidad el sonido producido por los tubos fluorescentes de iluminación (muy habituales en las oficinas -y de allí también el humor consecuente de quienes desempeñan sus labores en esos ámbitos-). El comportamiento textural de estos sonidos en el entorno acústico es análogo en la música al de las notas pedales. Un ejemplo musical afín puede ser el del *órganum* medieval.

Estrategias para resignificar la escucha

A través de la escucha atenta del entorno acústico podemos lograr, entonces, un reconocimiento de los sonidos que nos rodean y de su estructura. Esta posibilidad nos brinda herramientas concretas para entender la dinámica y el funcionamiento interno de nuestro ecosistema sonoro. A partir de este entendimiento podemos trabajar en reconocer una identidad sonora y, yendo más en profundidad, en lograr construir una identidad sonoro-musical. Conociendo las características sonoras del lugar que habitamos podemos situarnos con mayor seguridad y, también, determinar cuáles son nuestras posibilidades concretas de emisión.

El desafío de reconocer nuestro entorno acústico mediante la identificación de los tipos de sonidos planteados por Murray Schafer (1994 [1977]) significa un posicionamiento concreto que nos ayuda a entender más en detalle nuestra matriz sonora. Este marco perceptual y la manera en que entendemos el mundo sonoro a partir de allí es algo que por lo general queda en el plano de lo inconsciente. Avanzar en la toma de conciencia de cómo es la configuración de esta matriz y de qué es lo que determina, produce, siempre, un crecimiento en nuestra formación artístico-sonoro-musical.

Por otro lado, la recreación de un entorno acústico determinado –como el propio– o, bien, la creación de uno diferente conociendo las características sonoras que debe tener cualquier lugar representa una herramienta fundamental para el trabajo compositivo, sea para una producción nuestra como para un trabajo enmarcado dentro del ámbito de los medios. La música que propongamos, entonces, también gozará de mayores posibilidades de expresión si el universo sonoro en el que se inscribe resulta un hábitat conocido. Como hemos podido apreciar, -y, también, ejemplificar- siguiendo la tipología propuesta por Murray Schafer, los conceptos vinculados al entorno acústico pueden tener su correlato en maneras de producir música. Cuando se piensa en música hoy en día, el escenario se plantea como un terreno notablemente expandido en materia de creación artística. Su pertenencia ya no queda comprendida solamente al ejercicio acústico, al dominio instrumental, ni a la sala de conciertos, ni, tampoco, al recital. La radio, la televisión, el cine, el video, la computadora, Internet, los videojuegos, la telefonía celular y los más variados equipos de reproducción portátil son espacio-tiempos donde la música va a encontrar muchísimos seguidores y fuertes demandas de intervención artística, técnica y estética. Por este motivo, nos interesa profundizar en el rol de la música en los medios y, en particular, ver de qué manera podemos transformarlos en medios de realización artístico-audio-visual.

Medios de realización artístico-audio-visual

La experiencia vital del ser humano, en la actualidad, es atravesada, permanentemente, por la utilización de algún dispositivo tecnológico, de algún medio. Si bien es cierto que lo electrónico, hoy en día, tiene una presencia fundamental en la vida de las personas (ya que tenemos en cuenta que el uso de la palabra tecnología ha quedado restringido, mayormente –por usos y costumbres–, a su asociación con lo electrónico) consideramos, también, que el significado de la palabra tecnología, partiendo de su etimología, es mucho más amplio. La tecnología nos refiere, así, en su origen, a un conjunto de saberes sobre lo técnico y de ahí su aplicación a la gama de instrumentos que facilitan el trabajo en determinado campo de acción. Esto es algo que, desde el punto de vista de nuestra cátedra, Música y Medios, y el proyecto de investigación que llevamos adelante sobre poéticas entre el arte y la tecnología, resulta fundamental y de total pertinencia: en su origen tecnología es *tekne* (arte) + *logía* (estudio de la raíz precedente), por lo tanto, su significado en principio es estudio o conocimiento del arte (en su sentido amplio de habilidad empírica o pericia que incluye a lo que conocemos, propiamente, como arte, también). Vemos, de este modo, cómo la tecnología está vinculada, entonces, al arte desde sus orígenes.

Por otro lado, cuando hablamos de medio, en principio, tal vez sea posible interpretar este término como referido a un medio de comunicación (que es el significado que se ha impuesto mayormente cuando se utiliza la palabra sola, a secas). Esta interpretación es válida, sin embargo, cuando decimos medio/s, también lo hacemos en un sentido más amplio, ciertamente. La vida humana sin intermediación, sin instrumentos de mediación entre la voluntad y su realización se ha vuelto impracticable. La mayoría de las acciones humanas están mediadas. Las herramientas, las máquinas, los materiales, los soportes, los instrumentos (también los musicales) nos permiten alcanzar objetivos que de otra manera no serían posibles. Necesitamos de estos medios para desenvolvemos cotidianamente y para resolver las problemáticas de nuestro día a día. Son, justamente, lo que está en el medio, lo que está *entre*. Es decir, lo que media entre nuestra voluntad y nuestros objetivos. Necesitamos de ese medio para poder *llegar a*. Podemos decir, entonces, que los medios se presentan, a priori, como facilitadores. Por eso es que el catedrático e investigador canadiense Marshall McLuhan (Edmonton, 1911-Toronto, 1980) –quien ha sabido adelantarse en el tiempo aportando conceptos que luego se han tornado fundamentales como el de aldea global– ha definido a los medios como extensiones del ser humano (McLuhan, 1996 [1964]). A través de los medios, el ser humano intermedia sus experiencias y sus realizaciones. Un medio puede ser, entonces, tanto un utensilio de cocina, como un mapa como, así también lo es, una guitarra, o, bien, un tango. Así, por ejemplo, a través de estos medios, una persona logra introducir un bocado en su boca, recordar un lugar o llegar hasta él, hacer escuchar una composición musical, que la gente baile o, bien, que se aprecien las virtudes poéticas o musicales de un autor. Decía el poeta uruguayo-argentino Horacio Ferrer (Montevideo, 1933 - Buenos Aires, 2014) que para él la mejor imprenta que podía elegir, era un tango (es decir que el medio por excelencia para dar a conocer su poesía era, precisamente, el tango) (Ferrer, 2011). Justamente es la imprenta el medio al que McLuhan en *La Galaxia Gutenberg* (1998 [1962]) propone

como protagonista de un cambio fundamental de paradigma en la historia de la humanidad. El ser humano pasa, entonces, del paradigma sonoro-oral-auditivo a un paradigma predominantemente visual. Las historias que otrora se escuchaban y se aprendían narradas por otros, en comunidad, ahora podían ser visualizadas (leídas –inclusive en silencio–) hasta en la intimidad. Es decir que, con el cambio de paradigma en relación con los sentidos perceptuales, cambiaría, además, el paradigma en sentido social. Ya no era necesario el narrador oral para poder llegar a conocer una historia, un mito, una leyenda. El libro habilitaría, así, la posibilidad de obtener la información mediante la lectura de su texto.

En una cultura como la nuestra, con una larga tradición de fraccionar y dividir para controlar, puede ser un choque que le recuerden a uno que, operativa y prácticamente, el medio es el mensaje. Esto significa simplemente que las consecuencias individuales y sociales de cualquier medio, es decir, de cualquiera de nuestras extensiones, resultan de la nueva escala que introduce en nuestros asuntos cualquier extensión o tecnología nueva (McLuhan, 1996 [1964]).

La manera en que mediamos las cosas, a través de nuestras extensiones, produce que modifiquemos, así, nuestra manera de percibir el mundo. El medio pasa, de alguna manera, a ser el mismísimo fin. “El medio es el mensaje” dirá, entonces, McLuhan (1996 [1964]). Nuestra manera de relacionarnos con el mundo se transforma a través del medio, a través de la extensión de nuestro cuerpo y de nuestra conciencia. Los medios descritos por McLuhan pasan a ser mensaje, por tanto, condicionantes de los procesos y de los resultados en la elaboración de los contenidos. La totalidad de la experiencia humana aparece, así, condicionada por esta omnipotencia y omnipresencia de los medios. Un excelente ejemplo cinematográfico en este sentido –que lleva esta cuestión al paroxismo– es la obra maestra del director estadounidense Stanley Kubrick (Nueva York 1928-Childwickbury Manor, Inglaterra, 1999) *2001: Odisea del Espacio* (1968). La máquina asume funciones y responsabilidades que le son asignadas como extensión. Sin embargo, como el ser humano cedió esas asignaciones para habilitárselas a la máquina, se deja condicionar por ese medio que le dicta, entonces, cómo debería ser su proceder. Pero la máquina actúa tomando decisiones independientes y empieza, entonces, a accionar por sí misma según su propio criterio. El ser humano comienza, así, a ser dominado por aquella, en principio, extensión de sí mismo.

Es por eso que en este planteo –que se sustenta en el trabajo que realizamos en la cátedra de Música y Medios de la Facultad de Artes y en el proyecto de investigación que venimos desarrollando– surge la necesidad de estudiar aquellas formas que instalan una poética orgánica entre el arte y la tecnología, un hacer humano que reformule lo mecánico, lo eléctrico, lo digital. Aclaramos, entonces, que por poética entendemos a todo aquello que está relacionado con la poesía en el arte, pero, además, utilizamos el término de manera polisémica considerándolo, también, como aquella plataforma operacional, aquel conjunto de operaciones artísticas que conforman un programa, una plataforma estética (Eco, 1992 [1962]). Cuando decimos poética orgánica nos referimos, además, a un programa operativo del arte construido armónicamente con

aptitud vital y humana que, sin desaprovechar los recursos específicos que atañen a los medios, nos permita proponer una mediación en escala humana entre el arte y la tecnología. Así podremos generar conciencia acerca del efecto condicionante que pueden producir los medios y desarrollar, a su vez, una alternativa humana que aproveche estas posibilidades, produciendo realizaciones artístico-audio-visuales (separamos con un guion lo audiovisual, en particular, porque consideramos que la operatoria rige tanto para los medios que operan a través del audio como para los que trabajan con la imagen y el sonido) desviándose de los condicionamientos.

Los medios de comunicación asumen una función primordial en nuestros días. Diseminan contenidos de manera muy ágil y dinámica. Pero, así como comunican, sus modos -y sus humores-, influyen decididamente. Volvemos aquí al tema de la intervención y de los condicionamientos que producen los medios en la vida de los seres humanos. A sabiendas de esto, los medios de comunicación son utilizados arbitrariamente para imponer ciertas miradas, ciertos contenidos y para promover, así también, ciertas formas de pensamiento. Es interesante señalar aquí que *mediatización* (*mediatizar*) implica *stricto sensu* (RAE, s.f., definición 1) una intervención que limita la libertad de acción de una persona. La hegemonía descrita por el filósofo italiano Antonio Gramsci (Ales, Cerdeña, 1891-Roma, 1937) se apropia, hoy, de medios que le permiten, así, cumplir con su cometido de mediatización (Gramsci, 1971 [1948]). En este sentido, entendemos que el rol del oído y de la escucha, a través de propuestas sonoras y musicales conscientes, constituye una base necesaria y fundamental para contribuir a revertir la reificación de los espectadores, de los auditores. Transformar los medios de comunicación que plantean una dirección unívoca del contenido en medios de realización artístico-audio-visual da lugar a una resignificación de los sentidos puestos en juego. A contramarcha del paradigma impuesto –preponderantemente visual–, lo sonoro-musical potenciando lo auditivo y, a su vez, modificando el vínculo audio-visual, se torna una herramienta fundamental para revertir procesos que, a priori, parecerían inmodificables. Si los medios no emiten solo comunicaciones a ser receptadas, sino que quien recibe también puede ser parte de una propuesta artística, o, bien, quien emite construye una propuesta artística que habilita la apertura de los sentidos de quien recibe (que, además, puede tener la capacidad de emitir), se estará encaminando la propuesta hacia una posibilidad emancipadora de los condicionamientos operados a través de la tecnología. En Brasil durante la última dictadura militar, más precisamente en 1967, surgió el movimiento de la *Tropicália* y “la estrategia de los líderes del tropicalismo (desde la música popular) fue la de dinamitar desde dentro –es decir: implosionar– los Festivales de la canción que dominaban la televisión brasileña y cautivaban al público por aquellos días” (Duarte Loza, 2018). Esta estrategia llevó al movimiento a ganar reconocimiento masivo y a sus integrantes a convertirse en referentes culturales de una propuesta artística en franca rebeldía contra el régimen militar.

El sonido y la música pueden constituirse en elementos poéticos -con eminente poder disruptivo- ante cierta lógica mecanicista instalada en los medios. La posibilidad de generar realizaciones artístico-audio-visuales dentro del ámbito de los medios, apuesta, así, a una transformación genuina producida desde su mismísimo interior. Los medios audio-visuales son susceptibles de ser poetizados orgánicamente a través del sonido y de la música a partir del trabajo artístico. El

contexto actual de la era digital se manifiesta, palmariamente, en una total inmersión del ser humano en el campo de las nuevas tecnologías y en las redes sociales. Estas nos hacen pertenecer, automáticamente, desde el primer clic, a la aldea global descrita por McLuhan (1998 [1962]; 1996 [1964]; 1993). Ocurre una verdadera e instantánea mediatización. Podríamos decir con Averbeck-Lietz (2017) -siguiendo, a su vez, a Eliseo Verón- que la mediación nos pone de manifiesto el contexto del contenido de un mensaje mientras que la mediatización se refiere al contexto del dispositivo tecnológico y –hoy en día– al funcionamiento transmedial de la comunicación digital. En esta era denominada como Antropoceno, la acción del ser humano es fundamental en relación con el medio ambiente, pero lo digital no deja de dar cuenta de las capas materiales que lo constituyen. Antropoceno “... es un concepto que responde a los interrogantes específicos que plantea la situación tecnológica” (Parikka, 2021, p. 94). Ante esta realidad tan tecnologizada -muchas veces presentada como apocalíptica- podemos pensar que la capacidad poética del sonido y de la música se presenta, sobre todo en América Latina, como una potencial herramienta de ejercicio disruptivo, crítico y activo, que nos brinda posibilidades cuestionadoras, con alcances y potencialidades decididamente esperanzadoras y todavía insospechadas.

Cuando se trabaja en el campo de lo audiovisual, en general, el énfasis está puesto en lo visual, en la imagen. Clara muestra de esta aseveración son, históricamente, la gran mayoría de las películas de cine argentino en las que el sonido es un factor poco cuidado y la música suele ser compuesta para instrumental MIDI (instrumentos diseñados electrónicamente para simular uno acústico) –nunca para orquesta o, bien, para un ensamble acústico generoso en el orgánico de instrumentos–. Esto obedece, ciertamente, a factores de índole económica, pero, también, al hecho de que las películas, en el ámbito local, se piensan, mayormente, como una trama con imágenes y el sonido y la música son considerados factores a sumar luego (en la posproducción) como mero complemento. Esta línea de pensamiento no contempla que al hablar de una realización audiovisual debería existir un preciso equilibrio entre la presencia sonora (audio) y la visual. De hecho, cualquier realización audiovisual memorable en la que pensemos, además de un gran trabajo con la trama y con la imagen, tendrá, sin lugar a dudas, una excelente realización en el plano sonoro y en el musical. Esto se aplica al campo del cine, pero también a la televisión y a la publicidad audiovisual. En los medios eminentemente sonoros, como, por ejemplo, en la radio, encontraremos que el énfasis siempre está puesto en la información y en la comunicación. Los encargados de hacer radio van a ser, mayormente, periodistas o comunicadores. En la Argentina no hay casi desarrollo del campo del arte radiofónico (de hecho, el arte sonoro tiene un escaso desarrollo también). Como contraste podemos apreciar que en el mundo sí existen emisoras que solo están dedicadas a transmitir, exclusivamente, arte sonoro y arte radiofónico, o, bien, en las estaciones de radio oficiales y de gran alcance poseen horarios en los que se emiten programas dedicados, completamente, a estas expresiones. Estos criterios que detallamos con respecto a los medios sonoros y a los audiovisuales, están proliferando, además, en los medios electrónicos y en las redes que trabajan, también, de manera audio-visual. Consideramos, entonces, de suma importancia el estudio de estas posibilidades de trabajo artístico a partir del sonido y de la música ya que representan

un aporte fundamental para comenzar a revertir la orfandad existente en estos aspectos y constituyen, en sí, una verdadera contribución para mejorar los desempeños de nuestras producciones locales relacionadas con el audio y con lo audio-visual.

Referencias

- Averbeck-Lietz, S. (2017). (Re)leer a Eliseo Verón: mediación y mediatización. Dos conceptos complementarios para las Ciencias de la Información y de la Comunicación. Publicación digital. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i29p69-82>
- Berque, A. (enero/marzo, 1984). Paysage-empreinte, paysage-matrice: éléments de problématique pour une géographie culturelle. En *Espace géographique* 13(1), 33-34.
- Cambridge University Press (s.f.). Seascape. En *Cambridge Dictionary*. Recuperado de: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/seascape>
- Duarte Loza, D. (2018). *Música imagen y cuerpo: Arte indisciplinario de América Latina*. Tesis doctoral. Recuperada de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67831>
- Eco, U. (1992 [1962]). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Ferrer, H. (2011). La poesía del tango: su origen y evolución. Apuntes de clase. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango.
- Gramsci, A. (1971 [1948]). *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M. (1996 [1964]). *Comprender los Medios de Comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1998 [1962]). *La Galaxia Gutenberg. Génesis del "Homo Typographicus"*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- McLuhan, M., Powers, B. R. (1993). *La Aldea Global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Murakami, H. (2012). *Baila, Baila, Baila*. Barcelona: Ed. Tusquets
- Parikka, J. (2021). Una geología de los medios. Buenos Aires: Caja Negra
- Quignard, P. (1998). *El odio a la música*. Barcelona: Ed. Andrés Bello
- Real Academia Española. (s.f.). Mediatizar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/mediatizar>
- Schafer, R. M. (1994 [1977]). *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont: Destiny.
- Truax, B. (s.f.). Soundscape: early uses of the term. Canada: Simon Fraser University. Recuperado de: <https://www.sfu.ca/~truax/soundscape.html>