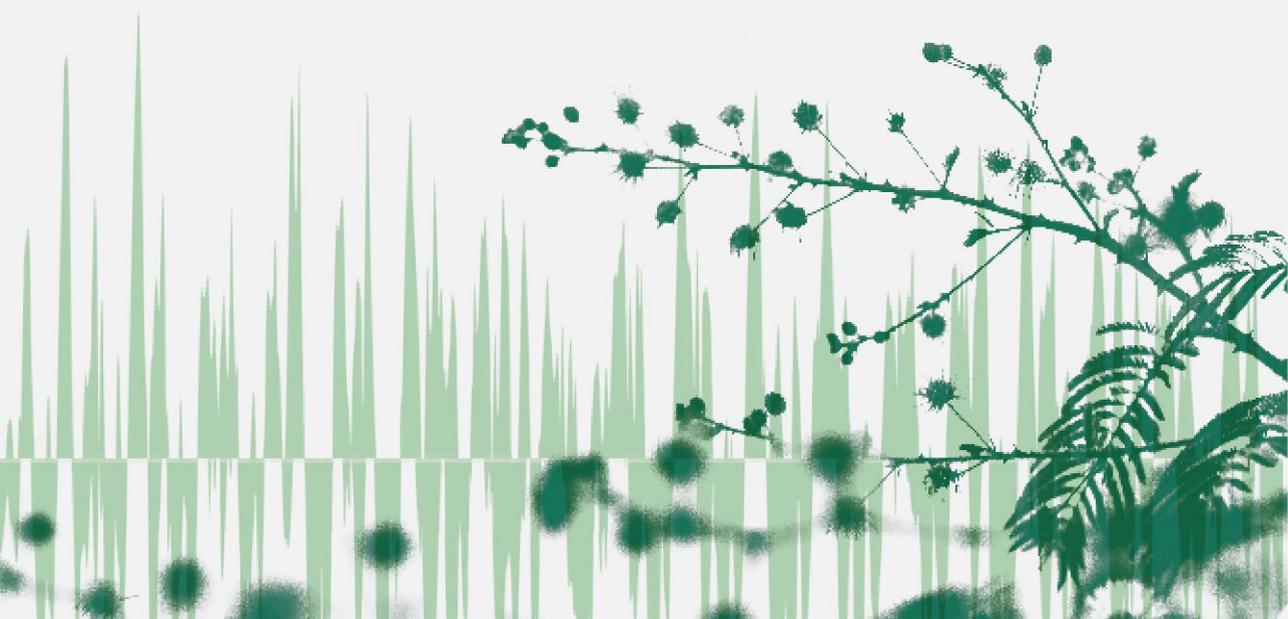


COLECCIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA



Escuchando lugares

El *field recording* como práctica artística
y activismo ecológico



Antoine Freychet · Alejandro Reyna · Makis Solomos
editores

ediciones UNL



Escuchando lugares

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento

Institucional y Académico

Miguel Irigoyen



Consejo Asesor

Colección Ciencia y Tecnología

Graciela Barranco

Ana María Canal

Miguel Irigoyen

Gustavo Ribero

Luis Quevedo

Ivana Tosti

Alejandro R. Trombert

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Traducción

Cora Rozwadowski-Grätzer

Corrección

María Verónica Radesca

Diagramación interior y tapa

Alina Hill

© Ediciones UNL, 2021.

—

Sugerencias y comentarios

editorial@unl.edu.ar

www.unl.edu.ar/editorial

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

ISBN 978-987-749-340-5

1. Música. 2. Políticas Públicas.

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

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

pref. V. Rodríguez Kees, Damián, pref.

CDD 780.9

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



VERSIÓN PRELIMINAR

Escuchando lugares

El field recording
como práctica artística
y activismo ecológico

Antoine Freychet
Alejandro Reyna
Makis Solomos
editores

ediciones **UNL**

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

COMITÉ DE EVALUACIÓN

Josep Manuel Berenguer

Universidad de Barcelona

Marianela Calleja

CIF, Centro de Investigaciones filosóficas -
UNTREF - Argentina

Otto Castro

Escuela de Artes Musicales,
Universidad de Costa Rica

Susana Espinosa

Departamento de Humanidades
y Artes. Universidad Nacional
de Lanús, Argentina

Martín Matus Lerner

Universidad Nacional de Quilmes,
Argentina

José Augusto Mannis

UNICAMP – Brasil

Raúl Minsburg

Universidad Nacional
de Tres de Febrero, Argentina

Carmen Pardo Salgado

Universidad de Girona, España

Jorge Rodrigo Sigal

Escuela Nacional de Estudios Superiores -
Unidad Morelia, UNAM – CMMAS- México

Cielo Vargas Gómez

Laboratorio Mestizo,
México/Colombia

COMITÉ CIENTÍFICO

Gustavo Celedón

Universidad de Valparaíso

Gabriel Gendín

UNNE

Antoine Freychet

París 8

Alejandro Reyna

UNL

Damián Rodríguez Kees

UNL

Makis Solomos

París 8

COORDINADORES UNL

Damián Rodríguez Kees

Coordinador académico

Alejandro Reyna

Coordinador académico secundario

Pedro Sánchez Izquierdo

Coordinador Institucional

COORDINADORES UNNE

Federico Alfredo Veiravé

Coordinador Institucional

Gabriel Gendín

Coordinador Académico

COORDINADORES PARÍS 8

Makis Solomos

Coordinador académico

Claire Legriel

Coordinadora Institucional

Índice

Prefacio / 8

Introducción / 10

DOSSIER

Arte documental, *field recording* y activismo.

El proyecto *Sons Debout*

Makis Solomos / 17

**Morfología y Representación: Ecologías de la escucha
en *La Selva de Francisco López***

Antoine Freychet · Alejandro Reyna / 31

El *field recording* como ensayo

Gustavo Celedón Bórquez / 57

El oído del micrófono. Grabaciones del paisaje sonoro

Hildegard Westerkamp / 74

CONVOCATORIA

**El silencio en una grabadora: escuchando *field recording*
como el registro de lo que no está ahí**

Elisa Corona Aguilar / 91

**Escuchas *incomunes* o el micrófono como encuentro
en Félix Blume**

Susana Jiménez Carmona / 103

Sobre las (im)posibilidades de grabar la escucha

La grabación de campo como herramienta en el arte sonoro
y la antropología

Facundo Petit · Aldo F. M. Benítez / 127

Paisaje sonoro. Lo pensativo, lo suspendido, lo percibido

Alejandro Brianza / 149

**Aproximaciones semióticas al *Field Recording*:
del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas
de la circulación del sentido**

Federico Buján / 163

**Ecología en la escucha del cuerpo
como parte del paisaje sonoro**

Conexiones sonoras entre interior-exterior
en *Breathing room* de Hildegard Westerkamp
María Josefina Puebla / 185

**Intersecciones entre ética, ciencia y arte para pensar
la era pos COVID-19: *Fragments of Extinction* a la luz
de la psicología moral contemporánea**

E. Joaquín Suárez-Ruiz / 201

**Figuras de la auralidad urbana en cuarentena:
el respirador artificial, la tribuna parlante y la casa hiperaural**

Pablo Elinbaum / 218

Escuchar desde la sensibilidad

Apuntes de un paradigma sensible para
la enseñanza del entrenamiento auditivo
Cristian Villafañe / 237

CUESTIONARIOS

Marja Ahti / 259

Gonzalo Bifarella / 262

Jean-Luc Guionnet / 269

Francisco López / 274

Graciela Muñoz / 277

José Augusto Mannis / 280

Raúl Minsburg / 287

Christine Renaudat / 289

Tania Rubio / 291

Natalia Solomonoff / 295

Valentina Villaroel / 300

Sobre las autoras y los autores / 302

Sobre las (im)posibilidades de grabar la escucha

La grabación de campo como herramienta en el arte sonoro y la antropología

Facundo Petit

Instituto Interdisciplinario Tilcara (FFYL, UBA) / CONICET

Aldo F. M. Benítez

Investigador independiente

Resumen

En este trabajo planteamos una serie de reflexiones epistemológicas y metodológicas acerca de la práctica de la grabación de campo y su relación con la escucha, que surgen de un diálogo sobre los usos diferenciales de esta herramienta en el arte sonoro y la antropología. La hipótesis que sostenemos a lo largo del texto es que la grabación de campo contiene una tensión entre grabar y escuchar, y a partir de ella nos hemos propuesto explorar las relaciones que se producen en el acto fonográfico entre cuerpos orgánicos y técnicos, fenómeno sonoro, escucha y registro. Para ello, tomamos como punto de partida teórico a la fonografía crítica, perspectiva que sitúa a la grabación de campo como subjetivista y relacional, poniendo en primer plano el rol de los dispositivos y las preguntas e intereses que orientan la producción de un documento sonoro. Tras la revisión de estos aportes, nos concentramos en el análisis de escenas y reflexiones sobre el uso de la grabación de campo en el arte sonoro y la antropología, para plantear cómo en el acto de grabar se encuentra implicada una escucha diferente: escucha expresiva, en el caso del arte sonoro, escucha etnográfica, en la antropología. De esta manera, en el texto abordaremos interrogantes que se desprenden de esta tensión entre la grabación y la escucha, vinculados con la cualidad ontológica del sonido grabado, la calidad del registro y la transformación de la escucha.

/ Palabras Clave: Grabación de Campo -Escucha - Arte Sonoro - Antropología

Abstract

In this work we propose some epistemological and methodological reflections on field recording practices and its relationship with listening, which arise from a dialogue on the differential uses of this same tool on sound art and anthropology. Throughout the text we maintain the hypothesis that field recording contains a tension between recording and listening. Based on it we explore the relationships between organic and technical bodies, sound event, listening and recording processes themselves. To

do this, we take critical phonography as a theoretical starting point, a perspective that places field recording as subjectivist and relational, putting foreground the role of devices and the questions and interests that guide the production of a sound register. After reviewing these contributions, we focus on the analysis of scenes and reflections on the use of field recording in sound art and anthropology, to propose how different modes of listening are involved in the act of recording: expressive listening, in the case of sound art, ethnographic listening, in anthropology. This way we will address questions that arise from this tension between recording and listening, linked to the ontological quality of recorded sound, the quality of the recording and the transformation of listening.

/ Keywords: Field Recording - Listening - Sound Art - Anthropology

1. Rec...

¿Qué quiere decir documentar algo, un objeto, nuestras vidas,
una historia? Supongo que documentar cosas –mediante el lente
de una cámara, en papel, o con una grabadora de audio–
solo es una forma de añadir una capa más, algo así como
una pátina, a todas las cosas que ya están sedimentadas
en una comprensión colectiva del mundo

VALERIA LUISELLI, 2019:78

Desde la segunda mitad del siglo xx existe un interés creciente por incorporar grabaciones de campo –sonoras y audibles– en las búsquedas e investigaciones planteadas desde los campos del arte y la antropología. No obstante, no se trata de un fenómeno reciente. Los primeros antecedentes del registro sonoro *in situ* se retrotraen a principios del siglo xx en Antropología –como los esfuerzos por registrar, almacenar, transcribir y estudiar lenguas, cantos y músicas indígenas (Dunaway, 1990)–. En el arte, este impulso se da principalmente desde la década de 1960, con lo que en nuestros días denominamos «arte sonoro». En la misma época surge también con fuerza el ambientalismo sonoro, a partir de la iniciativa de Schafer (2004[1977]) y sus discípulos como intento por registrar el «paisaje sonoro» (en inglés, *soundscape*), reflexionando e intentando concientizar sobre este desde una perspectiva ecologista. Estos usos de la grabación de campo (en inglés, *field recording*) invitan, así, a preguntarnos sobre el dispositivo de grabación y la pregunta e interés de quien registra, porque grabar no es un acto neutral y conlleva relaciones entre cuerpos humanos y tecnológicos que han sido poco problematizadas. De esta manera, en este

trabajo proponemos una serie de reflexiones epistemológicas y metodológicas sobre la práctica de la grabación de campo y su relación con la escucha.

En nuestras experiencias de investigación en diseño (A.B.) y antropología (F.P.) la grabación de campo cumple un rol central. A través de la generación de registros sonoros buscamos articular diferentes niveles para el análisis. Vamos con dos casos concretos. En la parte práctica de la tesis de maestría de Benítez (2018), los registros de campo estuvieron inspirados principalmente en la «escucha profunda» de Pauline Oliveros (2019:37), que básicamente implica una escucha activa, donde escuchar es más que percibir ondas sonoras transitando por nuestros oídos (eso sería «oír»); también es un ejercicio de atención auditiva voluntaria, consciente y comprometida, buscando explorar en profundidad los sonidos producidos por nuestro cuerpo y el entorno en el que está situado. La herramienta del *field recording* fue empleada para registrar el paisaje sonoro cotidiano en y desde un departamento a una elevación de nueve pisos, en pleno centro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En toda ocasión, los registros se realizaron a la vez que el investigador-oyente hacía ejercicios de meditación profunda, los cuales contrastaban con el ambiente urbano altamente ruidoso, basado en sonidos característicos del transporte público en horas de gran concentración de tráfico vehicular y peatonal. Realizar dicha experiencia le permitió, en primera instancia, identificar familias de sonidos que en una escucha distraída podían pasar inadvertidas; como el patrón sonoro reiterativo de la apertura neumática de las puertas de los transportes colectivos. Por otro lado, también permitió atestiguar los grandes contrastes sonoros que se generan en días excepcionales (paros nacionales, feriados, etc.). En esos casos de menor saturación acústica, comenzaban a definirse con mayor énfasis sonidos usualmente enmascarados, como por ejemplo, aquellos generados por el mismo cuerpo del investigador-oyente. Este *registro de registros* fue la base para diseñar una tecnología de uso doméstico que actuaría en tiempo real reemplazando y/o traduciendo eventos sonoros específicos, considerados ruidosos, por otros menos violentos a la escucha.

Por su parte, en el trabajo etnográfico realizado por Petit (en prensa) sobre la sensorialidad de banderilleros y banderilleras, quienes procuran la seguridad de cruces ferroviarios de la ciudad de Buenos Aires, la grabación de campo cumplió dos funciones principales. Primero, contar con un registro de entrevistas y testimonios sobre sonidos y cuestiones prácticas de su labor diaria. Segundo, aprovechar los momentos en que debían atender la llegada de un tren, para registrar otros elementos de su escucha cotidiana. Luego, al transcribir las entrevistas y escuchar los audios, era notorio cómo muchos sonidos de la rítmica urbana pasaban inadvertidos, y estaban ausentes en los relatos. Eso permitió volver al campo con nuevas preguntas. Sucede que preguntar

por la escucha siempre implica un ida y vuelta entre el acostumbramiento y la sorpresa. Finalmente, ambos tipos de registros fueron combinados en una etnografía sonora, una composición audible que busca trasladar a los y las lectoras al mundo aural investigado¹.

En ambos casos, estamos ante la misma herramienta y actividad: grabamos el entorno sonoro. Sin embargo, en un caso el grabador se encuentra estático, transmitiendo en vivo el movimiento de la calle a los oídos del investigador. Su cuerpo también está quieto, sumergido en un estado de meditación a través del que busca desarticular su escucha cotidiana, inadvertida, y volverla consciente de todas las tramas sonoras que se encuentran contenidas en distintos momentos del tránsito urbano. En el otro caso, el cuerpo está en movimiento, el grabador también. El investigador no escucha a través de los oídos del grabador. Lo hará luego, en otro contexto, y eso le permitirá contrastar la experiencia vivida con la documentada. Su escucha está más bien concentrada en el devenir de la experiencia banderillera, en las particularidades de su escucha, en sus testimonios y sus prácticas.

Las disciplinas son distintas, las preguntas también lo son. Con estos ejemplos, lo que buscamos poner de manifiesto es que la grabación de campo contiene una tensión –inherente a la propia práctica– entre grabar y escuchar. Retomamos, así, una pregunta realizada por Szendy (2008:5, énfasis en el original): «¿Puedo transmitir *mi* escucha, única como es?» Pregunta que aquí reformulamos: «¿Es posible grabar la escucha?»

A partir de esta cuestión, nos proponemos explorar las relaciones que se ponen en juego entre cuerpo, fenómeno sonoro, escucha, y registro a la hora de sacar el grabador, ponernos (o no) auriculares y apretar el botón de *rec* (y luego el de *stop*). Para ello nos concentramos en el análisis tanto de escenas, es decir, relatos en los que se hace explícito el uso de la grabación de campo, y reflexiones sobre estos procesos, provenientes del arte sonoro y la antropología, campos en los que el *field recording* presenta continuidades, pero también matices y diferencias sustanciales en la producción y posterior manipulación del documento –u objeto– sonoro. Al interior de estas disciplinas la apropiación de la herramienta de la grabación de campo tampoco se da de forma homogénea. Sin embargo, planteamos que en la generación de un registro sonoro, estas parten de premisas e intereses bien diferentes que hacen que tanto el posicionamiento del cuerpo y del grabador como la conceptualización misma del sonido presenten varios puntos de contraste. Y, principalmente, que en cada caso se busque producir una escucha diferente. De esta manera, ponemos aquí

1 Esta composición, junto con otras, puede consultarse en el siguiente sitio: <https://soundcloud.com/facundo-pm/banderilleras>.

a la grabación de campo como eje de un diálogo raramente dado y generalizado entre la antropología y las artes escénicas y audiovisuales, respectivamente nuestros campos de formación e interés. Entonces, la pregunta que deseamos responder con cada una de estas escenas es, justamente: ¿para qué se graba? O más bien, ¿para qué escucha se graba? Esto nos pone de frente al hecho de que luego de grabar existe un documento que engrosa el archivo de artistas e investigadores. ¿Qué destino tiene ese documento en cada caso? Antes de eso, nos detendremos a aclarar y situar algunas cuestiones conceptuales.

2. Una fonografía crítica

La grabación de campo consiste en realizar un registro en el que se articula sonido, tiempo y espacio, a través del que se produce el documento sonoro y audible de un momento único y probablemente irrepetible. A su vez, una grabación de campo implica una *práctica de registro* que es compartida por disciplinas científicas y artísticas, si bien con matices, ya que la pregunta y el interés con que un artista sonoro o un antropólogo encara una grabación de campo suele ser diferente. Con esto, planteamos que cada acto de grabación es situado y se encuentra en un contexto social, histórico y político particular. A diferencia de otras formas de grabar sonido, por ejemplo, aquellas que se dan en el contexto controlado de un estudio, la grabación de campo se da en el marco del acontecimiento, de lo imponderable e inesperado. Es decir, en un evento determinado al que el investigador y/o artista ha llegado por alguna circunstancia, y se dispone a registrar algunas de las sonoridades que conmueven su escucha. Al proponer que en todo registro está inmiscuida una práctica, lo que buscamos es poner en primer plano al sujeto que graba, y la relación que se produce en ese momento entre diferentes cuerpos, materialidades, sonoridades, el tiempo y un lugar. En este sentido, el grabador –junto con los soportes que operan como sistemas de memoria y los sistemas de reproducción– es un *dispositivo mediador* y, en tanto tal, se relaciona profundamente con los intereses y preguntas de quien registra. Estos aspectos predisponen y delimitan la práctica de la grabación de campo.

Hoy en día, se suelen utilizar los conceptos de grabación de campo, *field recording* y fonografía de forma intercambiable. El concepto de fonografía ha sido bastante trabajado y discutido, pero podríamos precisar, como punto en común, que refiere a un proceso de inscripción del sonido (Feaster, 2015). En sus orígenes, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, la fonografía consistió en los esfuerzos por hacer visible el fenómeno sonoro, por traducirlo a una representación gráfica. Simultáneamente, de la mano de la invención

del fonógrafo por parte de Thomas Edison en 1877, surgieron las primeras herramientas de grabación y reproducción, que permitieron contener al sonido y transformarlo en un *ítem* transportable. De esta manera, se produce una contradicción con las características físicas y existenciales del sonido, es decir, con su condición efímera, ubicua y evanescente (Sterne, 2003). Entonces, la fonografía se refiere a una «captura sonora» que realizamos a través de diversos formatos: visualización, transcripción, y también la grabación. En los dos primeros casos, puede resultar claro que al volver gráfico un fenómeno físico y efímero estamos generando una representación del fenómeno sonoro. Una pregunta que surge, entonces, es acerca de la cualidad ontológica que tiene el sonido «capturado» por la grabadora. ¿Es el sonido emitido en un contexto determinado, es decir situado, o es solamente una mera *representación* del sonido en cuestión? Volveremos sobre esto a lo largo del texto.

Para el desarrollo de este trabajo, destacamos algunos aportes realizados por el compositor Lawrence English (2014;2017) y el artista sonoro y musicólogo Xoan-Xil López (2015a;2015b), que podríamos englobar como los intentos de teorizar hacia una *fonografía crítica*. Como puede apreciarse, estos aportes son producidos principalmente desde y para el arte sonoro, si bien incorporan en sus discusiones cuestiones provenientes y dirigidas a un terreno interdisciplinario nutrido por la etnografía, la musicología, la acústica y la ecología acústica, por mencionar las principales disciplinas. La postura que plantean estos autores, en cuanto a la grabación de campo, es que se trata de una herramienta subjetivista y relacional. Es decir, parten de la premisa de que la grabación de campo no es un mecanismo que permita transmitir un fenómeno de manera objetiva, extrapolándolo de un medio a otro. En todo caso, el acto fonográfico implicaría una transformación cualitativa del evento, que en su aspecto relacional interpela en varios niveles. ¿En qué medida estamos hablando, desde el acto de grabación hasta la grabación en sí, de los mismos cuerpos, del mismo sonido, de la misma escucha? En este sentido, la fonografía crítica propone una pregunta dirigida hacia el dispositivo, con sus posibilidades, particularidades y limitantes en la producción del registro sonoro, a la vez que cuestiona la misma escucha y orientación del productor del registro. Lo interesante, entonces, es que desde esta perspectiva se pone en primer plano que en toda práctica de registro está implicado un autor o autora, y también visibiliza la presencia del micrófono (y, a veces, de los auriculares) en este proceso.

Todo esto sugiere que la relación entre grabación y escucha es mucho más compleja de lo que nos puede dictar un acercamiento intuitivo. Tengamos en cuenta, en principio, las diferentes actitudes y gestos que se ponen en juego a la hora de grabar y de escuchar. Pierre Schaeffer (2003[1966]) plantea una

distinción entre oír como el proceso fisiológico de percibir sonidos donde el oyente tiene una actitud pasiva, y escuchar, donde la persona adopta una posición activa; está «a la escucha» (Nancy, 2007). Esto implica, entonces, que la escucha es inseparable de un cuerpo, que dirige su atención al entorno de acuerdo con una intención, con un movimiento, con un deseo. Como plantea Thomas Csordas (1993), la experiencia siempre está articulada en función de una corporalidad, y eso implica que los modos a través de los que prestamos atención no son meramente biológicos, sino que están atravesados por la cultura. Y, a su vez, la escucha no opera por un canal independiente del resto de los sentidos, sino que estos actúan en red (Ingold, 2000). Entonces, la escucha siempre es parte de una experiencia mayor –biográfica, social, histórica, política– que se articula como un modo específico de conocimiento que nos conecta con expresiones audibles. Si el sonido es efímero, también lo es la escucha, con la diferencia de que una persona almacena en la memoria y en su experiencia ciertos sonidos (almacena, como una grabadora, pero no produce tal separación entre los dos fenómenos como sí lo hace la máquina). Esto es lo que permite hablar de una escucha privilegiada o existencial, como la ha definido Ramón Pelinski (2007:7): «la escucha privilegiada es sedimentación de aprehensiones pasadas revividas en el presente sea en el recuerdo, sea en ocasión de impresiones presentes que nos evocan aquellas aprehensiones sonoras privilegiadas del pasado».

La grabación transforma estos elementos. No solamente implica una redefinición del sonido, como entiende Schafer (1969:57) a la «esquizofonía» que se produce cuando los sonidos son separados artificialmente de su fuente de emisión. También genera una reconfiguración de la escucha (López, 2015a). Con el acto de grabación, esa «captura» del fenómeno sonoro, lo que estamos haciendo es separar al sonido de la escucha, y a la escucha del sonido. Como si se tratara de un desmembramiento de la experiencia. Pero eso ocurre solamente en una dimensión técnica. Lo que sucede es que el grabador también es un cuerpo que escucha (English, 2017). Y esa escucha que produce el grabador tiene ciertas características que permiten distinguirla de la humana: no discrimina, no dirige su atención. En una escucha humana, orgánica, por atenta y comprometida que sea, el centro es el cuerpo del sujeto que escucha, y el sonido mantiene su independencia existencial. Cuando deja de sonar, desaparece (o bien, queda sedimentado en la experiencia irreproducible de la persona). Con la grabación, la experiencia cambia de configuración, donde el centro pasa a ser la escucha del propio dispositivo. Si llevamos este argumento un poco más al límite, podríamos plantear, entonces, que en el acto de grabar coexisten estos dos tipos de escucha, que se encuentran superpuestos y mutuamente interpelados (English, 2014; 2017). Como propone López (2015a:134): «en un

sentido amplio se podría decir que, más allá de capturar un entorno sonoro, la fonografía persigue compartir la experiencia de quien graba; es decir, tiene que ver más con la escucha que con el sonido».

Existe, entonces, una profunda relación entre grabar y escuchar, que no puede ser subestimada. Hay una actitud implicada en el *escuchar para grabar* que nos lleva a preguntarnos el ¿para qué? de la grabación. ¿Qué buscamos transmitir? Siguiendo la premisa de la fonografía crítica de que toda práctica de registro es subjetiva y relacional, podemos tomar consciencia de que toda grabación contendrá potencialmente la escucha de quien registra, tanto como la expectativa de una escucha. ¿Quién escuchará este documento, en otro espacio y tiempo, envuelto en otras sonoridades? ¿Seré yo mismo, o cuál será la audiencia? La grabación implica necesariamente a un otro, o a la escucha de un otro posible. Además de otro contexto acústico, en general, distinto al de su producción. Y esto nos pone frente a cuestiones éticas y políticas involucradas en el acto de producir un documento.

Tomemos por caso, sino, la actitud complementaria: *grabar para escuchar*. Como propone Andra McCartney (2004:183), el micrófono es un instrumento para la escucha, que nos permite escuchar –incluso *mientras* grabamos, como planteamos al inicio del texto– en un espectro y un detalle al que difícilmente accedemos con los oídos «desnudos». La escucha, en este escenario, es «aumentada y filtrada» (López, 2015b:119). Y al terminar, contamos con un documento reproducible, audible, donde es justamente la infinidad de escuchas posibles la que restablecerá y transformará cada vez el sentido del sonido contenido en el documento. ¿Escuchamos ahora para transcribir las palabras dichas por alguien, fijándolas una vez más en otro formato? ¿Escuchamos la serie de sonidos *como si* fuera una composición musical, como hizo alguna vez el compositor Brian Eno²?

Volvamos, ahora sí, a la actitud implicada en el acto de grabar. Hemos elegido un lugar, o un recorrido, o un objeto, sujeto, animal, y algo de la sonoridad que

2 En un libro de David Toop (2016[1995]:164-165), se retoma una experiencia de grabación de campo, reproducción y escucha comentada por Brian Eno: «Fui con un grabador DAT a Hyde Park y cerca de la calle Bayswater grabé durante un rato todos los sonidos que había: coches que pasaban, perros, personas. [...] ¿Y si tomara una sección de estos tres minutos y medio, la duración de un *single*– e intentara aprendérmelo? [...] Y luego me puse a escucharlo una y otra vez. Cada vez que me sentaba a trabajar lo ponía. Lo grabé como veinte veces en un cassette DAT para que sonara en forma continua. Intenté aprendérmelo, exactamente como uno lo haría con una pieza musical: “Ah, sí, ese coche ahora acelera el motor, suben las revoluciones, luego ladra un perro y luego se escucha una paloma en aquel lado”. [...] Algo tan completamente arbitrario e inconexo como eso, con suficientes escuchas, se vuelve algo sumamente conexo».

se expande por el tiempo y el espacio nos ha llamado la atención. La hemos escuchado, o ansiamos hacerlo. Quizás hasta debamos apurarnos, porque no olvidemos que el sonido únicamente cobra sentido, o más bien, solo existe mientras se expresa, y hasta que desaparece. Sacamos nuestro instrumento de grabación (a veces más y otras menos discreto). Si deseamos monitorear la grabación, nos ponemos auriculares. Apretamos el botón de *rec*, y cuando estamos satisfechos, el de *stop*. Ahora podemos volver a escuchar ese sonido una y otra vez. Todo este proceso implica más que capturar un sonido, y también, es más que transmitir una escucha. ¿No estamos, más bien, produciendo una nueva escucha? Una que se encuentra contenida, más que en la propia grabación, en el deseo, la intención, la actitud, y por sobre todo, en la pregunta de investigación y/o estética que nos lleva a crear un nuevo documento que se añade a todas las experiencias inmiscuidas en ese pedazo de realidad. ¿Qué lugar tiene el cuerpo de quien graba en ese nuevo documento? ¿Qué sentidos adquieren el sonido y la escucha? ¿Qué, o a quiénes, grabamos? Esto es lo que rastreamos en algunos de los usos de la herramienta de la grabación de campo en el arte sonoro y la antropología.

3. Arte sonoro (una escucha expresiva)

Como señala el filósofo naturalista Cristoph Cox (2011), la principal diferencia entre arte sonoro y música reside en que el primero de estos siempre está alineado con lo virtual, entendido a partir de la definición que da Gilles Deleuze, retomada por Brian Kane (2015:4, énfasis en el original) en una compleja crítica al giro ontológico dentro del campo conocido como *sound studies*: «lo real es el nombre que toman aquellas cosas aparentemente fijas y empíricas, *lo virtual* es el nombre para la perpetua confusión de diferentes fuerzas que llevan a *lo real* a existir». Al respecto, Cox (2011) asevera que el arte sonoro de los últimos años se basa cada vez más en la exploración de la materialidad del sonido, su textura y su temporalidad, y afirma que, en este sentido, este tipo de arte no es más abstracto que el arte visual sino más concreto, en tanto requiere menos un análisis formal que uno materialista. En la misma línea, si bien ha sido discutido por Kane (2015:18), Cox plantea que aunque tanto la música como el arte sonoro están ambos ontológicamente hechos de sonido, solo el último de ellos pone el foco en revelar la condición ontológica del fenómeno sonoro. Es decir, que se compromete más con su materialidad antes que con su inteligibilidad. Definir estos presupuestos estéticos con respecto al arte sonoro como disciplina puede llevarnos a deducir por qué el *field recording* como herramienta es tan relevante en dicha especialidad.

Refresquémonos, entonces, con respecto a lo que un *field recording* implica: documentar, en la articulación de un fenómeno sonoro situado en tiempo y espacio, un momento singular y probablemente inimitable. Con respecto a esto último es interesante y revelador lo que plantea el teórico del ruido Greg Hainge (2013) quien, basado en la teoría de la expresión también de Deleuze, afirma que la expresividad podría no ser entendida solamente como la acción expresiva del artista que da forma al material. Al contrario, debería considerarse el material mismo (en nuestro caso: el fenómeno sonoro) como infinitamente creativo. «La materia genera su propia forma, y cada forma, en su existencia transitoria, es una actualización de lo virtual» (Kane, 2015:10). Creemos que el *field recording* como herramienta se estaría alineando claramente con esta teoría en su funcionamiento dentro del arte sonoro. Es decir, que se intenta transmitir una escucha, una subjetividad implicada en el mismo acto de registrar por parte del artista, en cuyo registro será más importante lo ocurrido espontáneamente en determinado evento sonoro irrepetible, en un espacio y tiempo específicos. Lo que el artista haga posteriormente o cómo relacione dicho material con otros materiales (sonoros o no) ya es otra cuestión que sí podrá empatizar más o menos con su expresión en sí. Se conformaría de este modo una escucha expresiva siempre subordinada a la expresión espontánea del fenómeno sonoro registrado.

Desde lo que podríamos llamar, de alguna manera, el grado cero de la grabación de audio, con la aparición del fonógrafo de Edison, se ha producido mucha fonografía. Incluso compositores como Stefan Wolpe, Paul Hindemith, Ernst Toch, y John Cage experimentaron con grabaciones fonográficas en sus composiciones y *performances* en las décadas de 1920 y 1930. Sin embargo, fue recién en 1948 cuando el uso del sonido grabado *in situ* se transformó en una herramienta prominente para la creación y para la composición, a partir de la emisión del ingeniero radiofónico Pierre Schaeffer de un «estudio de ruidos», un set construido, en parte, por grabaciones directas de ferrocarriles. Estos primeros acercamientos, con un fetiche aural materializado en conceptos clave como el de «objeto sonoro»³ y «acusmática»⁴, estaban todavía algo lejos de las tendencias más actuales del arte sonoro. La disciplina se viene perfilando metodológica y epistemológicamente como tal desde la década de 1990.

3 La categoría «objeto sonoro», introducida por Schaeffer (2003[1966]), considera al fenómeno sonoro únicamente cuando este se fija y se estabiliza en un determinado soporte y por lo tanto, es posible repetir su escucha y ahondar en su exploración.

4 Categoría también introducida en el panorama musical por Schaeffer (2003[1966]) a través de la cual el sonido es considerado en su materialidad, sin importar su realidad acústica particular ni su fuente sonora originante.

Ahora bien, en el año 2000, el artista de instalación sonora Max Neuhaus, pionero de la disciplina, en un texto que introducía una muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), escribió que el así llamado «arte sonoro» no era más que arte de moda (en el sentido de novedoso, tendencioso y pasajero) y que como término y categoría no sería útil ni complementaría categorías existentes como «música» y «escultura» (Cox, 2018). Más allá de esta declaración algo lapidaria, el arte sonoro ha sido prolífico en teorías y prácticas desde ese entonces hasta nuestros días. Una definición acertada del mismo diría que constituye un campo diferenciado dentro de las artes, en un límite que a su vez se solapa parcialmente con el de la música experimental, extendiéndose un poco más allá que la música, divulgando algo que esta, usualmente, no divulga (Cox, 2018).

Trabajando en ese límite, por ejemplo, en el año 2015 se llevó a cabo la experiencia «Argentina Suen», ligada al Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArte) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Dicho trabajo, coordinado por Raúl Minsburg (2016), se presentó a través de audios subidos en la plataforma Soundcloud⁵ con el sugerente subtítulo: «Compositores y artistas sonoros capturando el sonido de nuestro país». Como podemos leer, el *corpus* de artistas es mixto: hay músicos, pero también hay artistas sonoros. Incluso podemos pensar que ambas categorías podrían estar compartiendo al mismo productor en cada caso. Sin embargo, si algo queda claro al leer (y sobre todo al oír) el resultado de esta experiencia por encargo es que todos sus participantes han tenido que hacer o buscar entre sus *field recordings* para armar sus composiciones. Sabiendo que la única condición expresa de la convocatoria federal (incluyendo residentes en todas las regiones de Argentina) fue que los trabajos utilizaran sonidos de su entorno, Minsburg (2016:49) se formula una pregunta: «¿es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora?» Y podríamos agregar otra pregunta: ¿puede ser el reconocimiento de una determinada sonoridad o fenómeno sonoro patrimonio exclusivo de la música? Creemos que justamente en ese borde se establece el arte sonoro como escena en nuestro país.

Una contemplación local de la escena puede dejar en claro que hacia finales de la década de 1990 en Argentina se multiplican las obras con sonido que cuestionan y amplían los bordes de las fronteras entre las disciplinas (Savasta Alsina, 2014). Es así que el arte sonoro se encuentra en un sector híbrido entre los ámbitos de la música experimental y del arte contemporáneo con su tradición de la instalación y la *performance* (sin necesidad de la presencia física del

5 <https://soundcloud.com/argentinasuen>

artista la primera y con presencia humana forzosa la segunda, ya sea del mismo artista o delegada en uno o varios *performers*). Lo que nos interesa destacar es que todas estas operaciones suelen implicar en su producción al *field recording* como herramienta de trabajo. A nuestro favor, el compositor y ecólogo José Luis Carles (citado por Botella Nicolás, 2020) afirma que la apreciación del paisaje sonoro es una valiosa herramienta de sensibilización sonora no solo en el campo de lo musical sino también en la educación ambiental. Entonces nos preguntamos: ¿qué otra cosa sería un *field recording* sino la apreciación de un *paisaje sonoro* a la que se le suma la tensión generada por los cuerpos presentes que la registran (cuerpo humano y cuerpo tecnológico)? Esta tensión no es un dato menor a la hora de producir una grabación de campo, como puede entreverse en las respuestas a una entrevista que dio el artista Francisco López (2013, entrevistado por Lane) justo antes de llevar a cabo una *performance* hace unos años. Interrogado específicamente sobre su uso del *field recording*, en una primera instancia afirma que para él la herramienta es esencialmente una forma creativa de interactuar con la realidad antes que representarla. Sin embargo, al avanzar la entrevista dice que cuando graba suele hacer procesos muy extendidos en el tiempo en los que ocasionalmente no está presente, o quizás se encuentre meditando cerca del acontecimiento, y que a menudo distan varios meses e incluso años entre esa grabación y su escucha posterior. Entonces podría aparecer la pregunta acerca de cuál es la realidad de la que habla el artista: ¿la realidad del momento grabado o la de la grabación en sí, oída en un contexto acústico distinto?

Este tipo de prestaciones tecnológicas relacionadas con los procesos digitales de grabación sin duda influyen en las formas de ejecutar grabaciones de campo, dando amplias posibilidades de acción y de cuestionamientos por parte de los y las artistas. La pregunta por la calidad del registro es una de ellas. La plataforma digital *radio aporee*⁶, proyecto abierto y colaborativo que existe desde el año 2000, es un híbrido entre mapa sonoro y radiofonía colaborativa. Allí uno puede subir fácilmente un registro sonoro, a cuya localización debe sumarse el hecho de que sea de *buena calidad*, junto con un comentario descriptivo. En contextos de uso colaborativo de grabaciones de campo como estos, queda claro que suele haber una especie de fetiche con la calidad hiperrealista de los registros sonoros. Algo de eso se refleja también en el uso extendido de la técnica *ambisonics* en muchas instalaciones sonoras de la actualidad. Dicha técnica busca reproducir el comportamiento del sonido, simulando la escucha original y vivida en espacios acústicos, originalmente no simulados. Esa reproducción buscada puede realizarse a través de una simulación binaural (armada solo por

6 <https://aporee.org/maps/>

dos canales estéreo escuchados a través de auriculares circumaurales), o de un arreglo de múltiples parlantes. Es decir que esta técnica nos hace posible mover sonidos en el espacio, generando así una percepción *más realista* en el oyente. Más allá de esto, hay artistas que indagan en la materialidad misma del registro (más que en la del sonido). Pensemos en casos como el del artista sonoro Budhaditya Chattopadhyay (2013, entrevistado por Lane), quien declara que un *field recording* siempre es una posibilidad de encontrar distintas texturas de reproducción y de grabación en el mismo material impactado por el registro, o en el músico Scott Konzelmann, que explica así su forma de trabajo:

Todo mi material sonoro en su núcleo se desarrolla a partir de grabaciones de campo cuidadosamente capturadas, o de una reproducción más controlada de esos materiales sonoros primarios, a través de mis Speaker «Constructions» (ensamblajes escultóricos que incorporan parlantes). (Weiss, 2008:60).

Creemos que el *field recording* como herramienta ha sido ampliamente explorado en el área del arte sonoro y la música experimental, de todos nosotros depende seguir ampliando sus horizontes. Un camino posible es el de la escucha expresiva que proponemos en este texto, una que pueda dar espacio a la tensión entre la escucha y la grabación nunca como un obstáculo sino como un cúmulo de posibilidades a «dejar ocurrir» y registrar, tomando partido del acontecimiento.

4. Antropología (una escucha etnográfica)

Más allá de ciertos cuestionamientos de carácter económico, práctico o filosófico (Brady, 1999), la apropiación de la grabación de campo como herramienta etnográfica fue casi inmediata. Tras la novedad del fonógrafo (un punto de quiebre en nuestra relación con el sonido), en la antropología, la etnomusicología, los estudios lingüísticos y folklóricos, hubo una recepción positiva, si bien ambigua y a prueba, de estos dispositivos (Dunaway, 1990; Brady, 1999). La incorporación del grabador como herramienta de investigación perseguía dos finalidades principales: acopiar y preservar ciertas manifestaciones sonoras de comunidades indígenas, y en la misma línea, hacer de esas expresiones efímeras documentos duraderos que permitieran su transcripción, estudio y comprensión fuera de los lugares originales de producción. Esto se dio en el marco de una fiebre recolectora (García, 2019) que llevó a investigadores e investigadoras de campo a equiparse con cilindros de cera y registrar en dicho medio distintas expresiones del acervo cultural sonoro de las comunidades

estudiadas (sus músicas, historias, lenguas y cantos, expresiones de las que existía un interés de preservación vinculado a lo museográfico). En sintonía, entonces, con lo planteado por Erika Brady (1999), la fonografía produjo una transformación sustancial en la práctica etnográfica. Por un lado, dio lugar a una nueva relación entre la antropología y la construcción del dato. A partir de este nuevo medio de relevamiento, las notas de campo fueron complementadas con la posibilidad de contener, almacenar y trasladar en su formato original sonoro músicas y cantos, lenguajes e historias. Por otro lado, Brady (1999:7) propone que el fonógrafo, en tanto «tercera presencia» mecánica, alteró la interacción entre investigadores/as e interlocutores.

Resultan pertinentes las reflexiones que ha propuesto Miguel García (2018; 2019) con respecto a la relación entre la etnomusicología y los registros y archivos sonoros. De acuerdo con el autor, esta relación amerita un interés ya que gran parte de la especificidad de la etnomusicología consiste en trabajar sobre documentos sonoros: crearlos, almacenarlos, clasificarlos, estudiarlos, editarlos (García, 2019:68). Ahora bien, en cuanto a la relación entre el registro sonoro y la escucha al interior de la etnomusicología, García (2018) plantea que la disciplina trabaja a partir de una «ilusión» que opera en cuanto a los documentos: «la de estar frente a *la* expresión sonora y no frente a su representación» (García, 2018:75, énfasis original). Esto se acopla a lo que hemos desarrollado en referencia a la fonografía crítica, ya que justamente lo que pone en discusión este autor es que existe un proceso de cosificación que se extiende del soporte al contenido, generando consigo una «descontextualización» (García, 2018:74) que lleva a invisibilizar las condiciones de producción del registro. Por el contrario, al situar al registro sonoro como «representación» (García, 2018:78), se devuelve a un primer plano el hecho de que el sonido oído a través de parlantes o auriculares, extraído de una situación original y vivida, fue grabado *por medio* de un dispositivo tecnológico que no reemplaza a la escucha. Y es más, dicha escucha (corporal, situada) no puede ser repuesta siquiera con todos aquellos enunciados no sonoros que suelen acompañar a los documentos sonoros informando la materialidad del soporte, manifestando valoraciones estéticas, entre otras cuestiones (García, 2018:72). Estos enunciados pueden condicionar o predisponer al oyente, pero no restituirle el contexto a una grabación.

Si bien estos cuestionamientos a la condición epistemológica del registro sonoro en la etnomusicología son interesantes, no debe desprenderse de allí que esta disciplina trabaje de espaldas al contexto sociocultural. Todo lo contrario, la etnomusicología parte del supuesto de que las expresiones musicales y los sistemas cosmológicos son inseparables. Como señala la etnomusicóloga argentina Irma Ruiz (2017, entrevistada por Pablo Kohan), producir un registro

sonoro cumple una importante función al anticiparse a ciertas transformaciones económicas, políticas o religiosas que traen aparejados cambios en la música de las comunidades⁷. Lo que está en juego aquí es, más bien, qué sucede con la escucha y el cuerpo en el momento del registro, y también con la escucha de ese registro ya que, retomando una vez más a García (2018:78): «es poco probable, o tal vez imposible, que el contenido de un registro sonoro sea algo que pueda ser registrado y aun oído siempre de la misma manera».

Al respecto, Dunaway (1990) propone que esta actitud receptiva de la grabación de campo que podemos notar en la etnomusicología o la antropología lingüística, y que resulta natural contemplando la materia analítica de estas disciplinas, no fue generalizada en la antropología. Todavía en el correr de la segunda mitad del siglo xx había grandes prejuicios contra la grabación de campo:

hay antropólogos que han manifestado su preocupación por el hecho de que hacer funcionar una máquina distrae de la habilidad de escuchar y observar durante el trabajo de campo y que los neófitos se están quedando más impresionados por la calidad del sonido que por su contenido. (Dunaway, 1990:63)

De esto se desprende que en la investigación etnográfica la grabación es más una herramienta que un fin. La antropología trabaja con un tipo de dato que debe estar contextualizado de una manera minuciosa, atento a ciertos detalles y sutilezas que se construyen desde una sensibilidad etnográfica producida desde el extrañamiento. A veces, estar más pendientes de sacar muchas fotografías o grabar muchas horas puede resultar contraproducente. En este último caso, teniendo en cuenta las horas de grabación que luego deberán ser procesadas de alguna manera (transcripción de entrevistas, análisis musicales y sonoros, edición de producciones sonoras que acompañan los textos escritos, etc.). Siempre dependerá de qué destino se le dé a dicho documento.

Estos temas se tornan aún más complejos en aquellas investigaciones antropológicas que se preguntan más por la escucha que por el sonido. En estos casos, a veces una equivocación nos habla mucho del contexto sociocultural en el que se desarrolla una etnografía. Vamos, por ejemplo, a la escena con que el antropólogo británico Henry Stobart (1996) inicia uno de sus trabajos

7 Distintos registros sonoros de la etnomusicología argentina han sido incorporados recientemente en el proyecto Sonidos y Lenguas-Argentina, dependiente de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de Argentina: <https://sonidosylenguasargentina.cultura.gob.ar/>. Allí se incluyen registros sonoros producidos por la misma Irma Ruiz, entre otros investigadores como Carlos Vega, Isabel Aretz, Jorge Novati y Norberto Pablo Cirio, contextualizados en cuanto a su fuente, año, género, lugar de recolección y datos sobre las y los interlocutores.

sobre las sonoridades andinas, basado en su etnografía en el norte de Potosí. Comenta Stobart que un día escuchó una serie de gemidos provenientes de un corral de llamas, a través de los cuales los animales manifestaban hambre. Se trataba de un sonido vinculado con el lamento, a diferencia de otros sonidos más alegres que el autor había escuchado y grabado durante una ceremonia de apareamiento. Sorprendido por tal sonoridad, sacó su grabadora y se dispuso a registrar los gemidos. Sin embargo, rápidamente una pastora se acercó y lo reprendió violentamente. Al preguntarle al esposo de esta mujer qué había hecho mal, entendió que «al grabar estos gemidos de las llamas hambrientas y llevármelas a mi país en mi grabadora de cinta, estaría evitando que los animales se reprodujeran» (Stobart, 1996:471). ¿Es aquí tan clara la diferencia entre un sonido escuchado y un sonido grabado? Es decir, si se tratara tan solo de una representación, no existiría problema alguno con que el antropólogo capturara el sonido de estas llamas, lo almacenara, lo editara y reprodujera posteriormente en otros tantos contextos posibles. Para él, el sonido grabado es un documento de la experiencia, una separación del fenómeno sonoro de su condición de existencia que guarda relación con lo escuchado pero que no lo contiene enteramente. Para la mujer, por el contrario, el sonido producido por la llama es la condición de la fertilidad de la llama. Y el sonido grabado también lo es. Por eso no puede ser encapsulado y transportado. Estamos, aquí, frente a un choque ontológico en el que la relación entre lo escuchado y lo grabado se torna menos discreta y más difusa.

Esto último puede recordar a la base etnográfica que le permitió a Steven Feld (1996) proponer el concepto de «acustemología», con el cual plantea una «unión de la acústica con la epistemología, e investigar la primacía del sonido como una modalidad de conocimiento y de existencia en el mundo» (Feld, 2013:222). Se trata de una manera de triangular los modos sociales de sonar y escuchar con la cosmología. En sus trabajos entre los kaluli, en Papúa Nueva Guinea, Feld llega a la conclusión de que la intrincada construcción del tambor, que conlleva la caza del pájaro *tibodai* y la perforación de su cuello contra una de sus láminas, implica transferir el espíritu de los niños muertos al instrumento. Es que en la cosmología de este pueblo, el canto del pájaro es la voz de los niños muertos. Por lo tanto, el tambor incorpora en su sonido a estos dos seres relacionados en el canto y el lamento. Se trata de una relación existencial, no de una mera representación. Feld, uno de los principales referentes al tratar el tema de la antropología y la escucha, señala en una entrevista realizada por Angus Carlyle (2013) algunas cuestiones metodológicas vinculadas con sus procesos de grabación de campo en esta comunidad, en la que trabajó a lo largo de 25 años. Una de ellas tiene que ver con la necesidad siempre presente de que la grabación sea evidente. Pensemos, en la década de 1980, en aparatosos

equipos acoplados permanentemente al cuerpo del antropólogo, con el objetivo de generar un mayor grado de confianza y de acostumbramiento frente a sus interlocutores. La segunda cuestión que queremos rescatar aquí, es lo que Feld denomina «edición dialógica» (Feld, 2013:206, entrevistado por Carlyle). Luego de realizar las grabaciones, invitaba a personas de la comunidad a una escucha colectiva que despertaba nuevas interpretaciones:

grabar no se trataba solo de recolectar cosas, sino de la invitación a una conversación sobre lo que estaba sucediendo en el mundo según lo registrado, sobre lo que estábamos escuchando, cómo conocimos y cuestionamos el mundo a través de escucharlo, cómo editamos y ordenamos sus significados como una composición (Feld, 2013: 206, entrevistado por Carlyle).

Entonces, podemos notar cómo en la antropología la grabación es inseparable del contexto de escucha. Grabar implica un medio de registro entre otros, pero que cuando se transforma en el dispositivo principal precisa de estas instancias de reflexión epistemológica y metodológica acerca de cómo vincular esos materiales con los modos de ser, hacer y conocer de las comunidades con las que nos vinculamos. En definitiva, como señala Jorge García (2019:148), concentrar los esfuerzos en «escuchar una escucha diferente». No hace mucho tiempo –podríamos hablar de poco más de una década– se ha conformado la antropología sonora como un campo de investigación amplio cuyo eje es la incorporación explícita y consciente de la escucha y la sonoridad en la pregunta antropológica (Granados, 2018). En este campo, la escucha de quien investiga –una escucha etnográfica– se vuelve central a la hora de volver extraño lo cotidiano (para uno y para el otro), al poner la atención y la pregunta en aquellos sonidos que de recurrentes pasan inadvertidos, pero que dan un sentido aural a la existencia. La búsqueda de esta escucha etnográfica consiste en comprender cómo se ponen en práctica esos «modos de escucha» (Domínguez Ruiz, 2019) que permiten entender que un mismo sonido puede tener múltiples significados a partir de experiencias subjetivas y sociales diferentes.

Como parte de este interés de investigación, la grabación de campo suele tener un rol predominante, si bien no exclusivo, ya que se articula con otros métodos y técnicas en el marco de una etnografía sonora (Carvalho da Rocha y Vedana, 2009; Alonso Cambrón, 2010). Sin embargo, contar con grabaciones de la experiencia de campo puede ser útil posteriormente para trabajar en la modalidad de una «escucha reactivada» (Thibaud, 1998:21), es decir, plantear conversaciones a partir de lo audible con nuestros interlocutores, como comentaba Feld anteriormente. O, también, como ha hecho uno de nosotros (F.P.), de generar composiciones a través de las cuales se busca proponer una

experiencia auditiva a los y las lectoras, siendo conscientes de la escisión que se realiza de la experiencia vivida. En este último caso, la grabación constituye un dato más que permite situar la experiencia de investigación y reproducirla para un otro, con la intención de restituir esas sonoridades en un formato audible, a modo de complemento de la escritura.

5. ...Stop

Porque un documento de una experiencia es igual a la experiencia menos uno. Lo extraño es esto: si un día, en el futuro, sumas todos esos documentos otra vez, lo que resulta, una vez más, es la experiencia. O al menos una versión de la experiencia que reemplaza a la experiencia vivida, incluso si lo que documentaste en un inicio fueron los momentos sustraídos a la experiencia

VALERIA LUISELLI, 2019:136

En su reciente novela sobre el viaje de una familia de documentalistas sonoros, Valeria Luiselli (2019) propone, con varias páginas de diferencia, la pregunta y la respuesta con que abrimos y cerramos este texto. Creemos que con ambas frases la autora da en el clavo de lo que hemos buscado plantear aquí. Nos encontramos con la idea de que documentar algo a través de un dispositivo tecnológico implica añadir una capa a un sistema de conocimiento y de memoria, que en cuanto es producido adquiere una autonomía de aquello que ha sido documentado. Esto es lo que luego Luiselli refiere con la idea de que el documento es una versión de la experiencia que se desprende del acto de documentar, es decir, de la práctica del registro, y la separa de la experiencia subjetiva a través de la que vemos, escuchamos, en definitiva, del momento en que percibimos y sentimos con nuestro cuerpo. Sin embargo, esta autonomía no es total, ya que como hemos argumentado, tomando los aportes de la fonografía crítica, la pregunta que guía la producción de un registro condiciona en muchos aspectos la forma final de tal registro. En definitiva, proponemos que al articular de manera dialéctica la escucha de un cuerpo orgánico con la de un dispositivo tecnológico se está produciendo una tercera escucha contenida en el documento sonoro, que tanto orientará como dejará un margen de sentido a todas las escuchas posibles (esperadas y no esperadas) en el futuro. Esto implica que en la producción y reproducción de un registro sonoro interactúan diversas escuchas.

Este tipo de reflexiones epistemológicas, que deberían tener un cierto impacto sobre las decisiones metodológicas a la hora de documentar un

evento, por ejemplo, con respecto al lugar del cuerpo y la voz de quien graba en el registro, son las que han conducido nuestro diálogo entre los modos de realizar una grabación de campo en el arte sonoro y la antropología, que tanto puede nutrir, cuanto nutrirse de otros campos donde predomina el uso de esta herramienta, como la acústica ambiental, la ecología acústica, la musicología o la cartografía sonora. A través del análisis de las diferentes escenas y reflexiones provenientes de ambos campos, hemos notado que esta tensión que mencionamos al inicio entre grabar y escuchar opera en todos los niveles de la grabación de campo, en la actitud previa a grabar, en el acto de registro y en la posterior manipulación del documento. Y esto sucede porque la pregunta y el interés que nos lleva a producir un registro sonoro hace que no podamos desprendernos de dicho proceso. Es decir, en toda grabación de campo, lo primero y último que se registra somos nosotros mismos, en la búsqueda por transmitir y dar trascendencia a parte de nuestra escucha en el marco de una experiencia específica, por medio de un dispositivo. Por eso resultan relevantes estas llamadas de atención con respecto a qué es, al final, el registro sonoro resultante de una grabación de campo. En otras palabras, qué cualidad ontológica presenta el sonido grabado en relación con la escucha: ¿es o representa el momento vivido? Consideramos que esta es una cuestión a revisar en cada caso y que no hay una respuesta única y universal, y que de hecho, trabajar desde una u otra opción nos llevará por distintos caminos y posibilidades de interpretación del registro.

Otra cuestión que atraviesa nuestras reflexiones tiene que ver con la calidad del registro. Aquí recae, claramente, otra tensión. ¿Existe la calidad de un registro por fuera de la escucha? Digamos, ¿puede ponderarse la calidad de una grabación como algo inherente a ésta? No debemos olvidar, en este punto, que el grabador es ante todo un objeto que tiene un lugar dentro de un mercado de consumo, y que ha sido importado como herramienta de investigación científica e insumo para la producción artística. De hecho, hoy en día existe una variedad de dispositivos con la función de grabar sonido, cada uno con distintas posibilidades y limitaciones, niveles de compresión y de nitidez. Ahora bien, la noción de calidad opera en un nivel técnico, y eso a veces determina que una grabación sea aceptada o rechazada en proyectos colaborativos. Y volvemos nuevamente al eje de este trabajo: así como distintas escuchas valorarán diferencialmente el mismo registro sonoro, no existen parámetros de calidad equiparables con la escucha. El momento de una grabación de campo depende de ciertas variables a veces imponderables, y suele suceder que un celular puede estar más a mano y ser menos invasivo que un grabador más sofisticado. Lo que se escuche luego estará igualmente mediado por cualquier dispositivo que se utilice, allende la compresión del registro.

Al poner en el centro de la discusión al dispositivo de grabación y los sujetos que graban en función de una práctica de registro, se abre una rica serie de interrogantes y posibilidades. En nuestro análisis, propusimos que la grabación de campo en el arte sonoro y la antropología produce una escucha diferente en cada caso. Es decir, que la grabación contiene en sí la pregunta de investigación, la búsqueda estética, el cuerpo del sujeto y los lugares y personas ubicados dentro del espectro de lo grabado. A riesgo de generalizar, entonces, podemos concluir parcialmente (y a partir de los casos abordados en el texto) que, en la antropología, todo ello se engloba en un interés mayor por problematizar y contextualizar la propia escucha y la de los sujetos investigados. Por su parte, en el arte sonoro impera un deseo por tomar esos sonidos y desarticularlos con el objetivo de provocar una escucha, generar un efecto en el oyente que le permita aprehender ciertas características existenciales y materiales de lo sonoro. ¿Qué lugar tiene lo efectivamente audible en cada producción de estos campos? Esta es una pregunta que no podemos responder, sino más bien hacer a quienes investigan en y a través de lo sonoro. En todo caso, lo interesante consiste en plantear el diálogo entre diversos campos, con distintos objetos de estudio y algunas herramientas compartidas, para abrir posibilidades de registro, de investigación y de divulgación en torno a los sonidos de la vida cotidiana.

6. Referencias bibliográficas

- ALONSO CAMBRÓN, Miguel (2010).** Etnografía sonora. Reflexiones prácticas, Sárasuatí. E-Revista de Humanidades 4, pp. 26-34.
- BENÍTEZ, Aldo (2018).** Reacondicionamiento del ambiente auditivo en interiores de acuerdo con eventos persistentes y ruidosos al aire libre. De la acustemología a las prácticas de diseño sonoro dentro de la cultura auditiva en Buenos Aires, Tesis de Maestría Inédita, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires / Humboldt Universität zu Berlin.
- BOTELLA NICOLÁS, Ana María (2020).** El paisaje sonoro como arte sonoro, Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 15 (1), pp. 112-125.
- BRADY, Erika (1999).** A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography, Oxford, University Press of Mississippi.
- CARVALHO DA ROCHA, Ana Luiza y VEDANA, Viviane (2009).** La representación imaginaria, los datos sensibles y los juegos de la memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora. *Revista Chilena de Antropología Visual* 13, pp. 37-60.
- CHATTOPADHYAY, Budhaditya (2013).** Entrevista realizada por Cathy Lane, LANE, Cathy y CARLYLE, Angus (eds.): *In the Field: The Art of Field Recording*, London, Uniformbooks, pp. 49-60.

- COX, Christoph (2011).** Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism, *Journal of Visual Culture* 10 (2), pp. 145-161.
- (2018). *Sonic Flux. Sound, Art and Metaphysics*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CSORDAS, Thomas (1993).** Somatic Modes of Attention, *Cultural Anthropology* 8 (2), pp. 135-156.
- DOMÍNGUEZ RUIZ, Ana L. (2019).** El oído: un sentido, múltiples escuchas. *El Oído Pensante* 7 (2), pp. 92-110.
- DUNAWAY, David King (1990).** La grabación de campo en la historia oral, *Historia, antropología y fuentes orales* 4, pp. 63-78.
- ENGLISH, Lawrence (2014).** A beginner's guide to...field recording. <https://www.factmag.com/2014/11/18/a-beginners-guide-to-field-recording/> [Consultado: 30/03/2021].
- (2017). *The Listener's Listening*, Tesis de Doctorado Inédita, Faculty of Creative Industries, Queensland University of Technology.
- FEASTER, Patrick (2015): Phonography, NOVAK, David y SAKAKEENY, Matt (eds.):** *Keywords in sound*, Durham y London, Duke University Press, pp. 139-150.
- FELD, Steven (1996).** Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea, FELD, Steven y BASSO, Keith (eds.): *Senses of Place*, Santa Fe, Nuevo Mexico, School of American Research Press, pp. 91-135.
- (2013). Una acustemología de la selva tropical, *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1), pp. 217-239.
- (2013). Entrevista realizada por Angus Carlyle, LANE, Cathy y CARLYLE, Angus (eds.): *In the Field: The Art of Field Recording*, London, Uniformbooks, pp. 201-214.
- GARCÍA, Jorge (2019).** Conocimientos en resonancia: hacia una epistemología de la escucha, *El Oído Pensante* 7 (2), pp. 135-154.
- GARCÍA, Miguel (2018).** ¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología, *Resonancias* 22 (43), pp. 67-82.
- (2019). El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología, *Revista General de Información y Documentación* 29 (1), pp. 107-125.
- GRANADOS, Alan (2018).** La sonoridad de los movimientos sociales. Expresividad, performance y praxis sonora en las marchas de protesta en la Ciudad de México, Tesis Doctoral Inédita, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- HAINGE, Greg (2013).** *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*, New York, Bloomsbury Academic.
- INGOLD, Tim (2000).** *The Perception of the Environment*, London y New York, Routledge.
- KANE, Brian (2015).** Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn, *Sound Studies* 1, p. 2-21.
- LÓPEZ, Francisco (2013).** Entrevista realizada por Cathy Lane, LANE, Cathy y CARLYLE, Angus (eds.): *In the Field: The Art of Field Recording*, London, Uniformbooks, pp. 99-108.
- LÓPEZ, Xoan-Xil (2015a).** La fonografía más allá del fonógrafo, VV. AA.: *MASE. Historia y presencia del arte sonoro en España*, Andalucía, Bandaáparte Editores, pp. 127-136.

- (2015b). Señal/Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte, Tesis Doctoral, Facultad de Belas Artes, Departamento de Debuxo, Universidad de Vigo.
- LUISELLI, Valeria (2019)**. Desierto sonoro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Sigilo.
- MCCARTNEY, Andra (2004)**. Soundscape Works, Listening, and the Touch of Sound, DROBNICK, Jim (ed): *Aural Cultures*, Toronto, YYZBooks, pp. 179-185.
- NANCY, Jean-Luc (2007)**. A la escucha, Madrid, Amorrortu.
- MINSBURG, Raúl (2016)**. Identidad y arte sonoro: el proyecto «Argentina suena», *OuvirOUver* 12 (1), pp. 44-52.
- OLIVEROS, Pauline (2019)**. Deep Listening. Una práctica para la composición sonora, Buenos Aires, Dobra Robota Editora.
- PELINSKI, Ramón (2007)**. El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro, I Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros, Madrid, Instituto Cervantes.
- PETIT, Facundo (en prensa)**. Prácticas sonoras y desplazamientos sensoriales entre los banderilleros del tren de la Ciudad de Buenos Aires, BIELETTU-BUENO, Natalia (ed.): *Ciudades Vibrantes. Sonido y experiencia aural urbana en América Latina*, Santiago, Editorial de la Universidad Mayor.
- RUIZ, Irma (2017)**. Ese rechazo me impactó positivamente. Entrevista realizada por Pablo Kohan, *El Oído Pensante* 5 (1), pp. 117-150.
- SAVASTA ALSINA, Mene (2014)**. Representaciones del arte sonoro en Argentina: Eventos, ciclos, festivales en la primera década del siglo XXI, 7as Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales, La Plata, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- SCHAEFFER, Pierre (2003)**. Tratado de los objetos musicales [1966], Madrid, Alianza.
- SCHAFER, Raymond Murray (1969)**. El nuevo paisaje sonoro, Toronto, Ricordi.
- (2004). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* [1977], Vermont, Destiny.
- STERNE, Jonathan (2003)**. *The Audible Past*, Durham y London, Duke University Press
- STOBART, Henry (1996)**. The Llama's Flute: Musical Misunderstandings in the Andes, *Early Music* 24 (3), pp. 470-482.
- SZENDY, Peter (2008)**. *Listen: a history of our ears*, New York, Fordham University Press.
- THIBAUD, Jean-Paul (1998)**. The Acoustic Embodiment of Social Practice, Stockholm, Hey Listen, The Royal Academy of Music, pp. 17-22.
- TOOP, David (2016)**. Océano de sonido. Palabras en el éter, música ambient y mundos imaginarios [1995], Buenos Aires, Caja Negra.
- WEISS, Allen S. (2008)**: *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*, Nueva York, Errant Bodies Press.