

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297



Nº 8 – Julio de 2022

NARRATIVIDAD, ARTE Y MEDIATIZACIÓN II

Coord. Carla Ornani





Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA)

Decano: Sergio Ramos

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Director: Gastón Cingolani

Apoyo técnico:

Área de Publicaciones de ATCA

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 8 – Julio de 2022

Buenos Aires, Argentina

Imagen de portada: fotografía de Federico Buján



CUADERNOS DEL INSTITUTO

Investigación y Experimentación en

ARTE Y CRÍTICA

Nº 8– Julio de 2022 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

NARRATIVIDAD, ARTE Y MEDIATIZACIÓN II

Coordinadora Carla Ornani

ÍNDICE

1. Introducción.....	pág.4
2. Salomé y Judit: dos milenios de recurrencia discursiva OSCAR TRAVERSA.....	pág.5
3. La narratividad. Temas, problemas, tramas y conceptos de la narrativa postclásica CARLA ORNANI.....	pág.14
4. De la voz cruda a la voz maquina: juego y fantasía futurista AMPARO ROCHA ALONSO.....	pág.26
5. Aproximaciones semióticas al <i>field recording</i> : del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido FEDERICO BUJÁN.....	pág.40
6. La mediatización sonora del territorio: acerca de los mapas sonoros como dispositivos y sus tensiones sobre el plano de la narratividad FEDERICO BUJÁN.....	pág.58
7. Virtualidades de la danza. De la ilusión de realidad a la estética del espacio personal SUSANA TEMPERLEY.....	pág.79
8. ¡ <i>Bravissimo!</i> Continuidades estilísticas de la obra al saludo en el ballet cómico MARÍA JOSÉ RUBIN.....	pág.101



Introducción

Los artículos reunidos en este número de *Cuadernos del Instituto* forman parte de un trabajo conjunto en el marco del proyecto de investigación “Narratividad: Arte y Mediatización”¹, realizado bajo la dirección del Dr. Oscar Traversa. Después de su triste desaparición hemos continuado al amparo de sus ideas para dar a luz los resultados que presentamos; sean ellos un humilde pero sentido homenaje a su memoria: porque seguimos apostando al sentido, porque aprendimos que se puede producir aun en el desconcierto y la desorientación vital de un tiempo rudo.

La secuencia de trabajos se abre con el último texto de un tema de largo aliento en el que estaba trabajando Oscar Traversa: “Salomé y Judit: dos milenios de recurrencia discursiva”; en él está presente la reflexión sobre cuatro aspectos de la transposición: la persistencia temporal de los mitos artístico-literarios que emanaron de los relatos bíblicos de ambas figuras; la configuración narrativa; los aspectos referidos a la artificación; y, finalmente, lo que compete a su existencia mediática.

“La narratividad. Temas, problemas, tramas y conceptos de la narrativa postclásica” (Carla Ornani) es el producto de la necesidad de ordenar los marcos teóricos referidos a la renovación de los estudios sobre uno de los ejes temáticos del proyecto, en este caso, específicamente aquellos circunscriptos a los enfoques cognitivistas y transmediales sobre la narratividad.

“De la voz cruda a la voz maquinal: juego y fantasía futurista” (Amparo Rocha Alonso) releva algunas de las manifestaciones del objeto “voz” en la música, la literatura y el cine, señalando los antecedentes del inicio de la condición posthumana, donde hay una proliferación de formas de simulación mecánica de la voz, hasta su contrario, la intervención de la voz natural.

Los dos artículos de Federico Buján referidos a la sonoridad, “Aproximaciones semióticas al field recording: del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido” y “La mediatización sonora del territorio: acerca de los mapas sonoros como dispositivos y sus tensiones sobre el plano de la narratividad”, enfocan el tema de la mediatización sonora pero en niveles de pertinencia distintos y construyen en su análisis diferentes objetos de relevancia semiótica: el field recording y los mapas sonoros.

“Virtualidades de la danza. De la ilusión de realidad a la estética del espacio personal” (Susana Temperley) se centra en el análisis de casos actuales de danza mediatizada por diferentes dispositivos para avanzar hacia una teorización comprensiva del fenómeno de la danza moderna desde una perspectiva sistémica y semiótica.

El cierre de la secuencia de artículos es “¡Bravissimo! Continuidades estilísticas de la obra al saludo en el ballet cómico” (María José Rubin). En él, la autora se pregunta por la relación discursiva entre la pieza de ballet y el saludo analizando la construcción enunciativa mediada por el dispositivo para formular una hipótesis sobre la cuestión de los efectos en recepción.

Agradecemos especialmente a María José Rubin su generoso aporte a la edición de los artículos.

¹Nos referimos al Proyecto PIACyT “Narratividad: Relaciones Arte y Mediatización II”, radicado en el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC), Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA). Director: Oscar Traversa, Codirectora: Carla Ornani, Cod. 34/0583. Período 2020-2022.



Salomé y Judit: dos milenios de recurrencia discursiva

Oscar Traversa

oscarcesartraversa@gmail.com

Los nombres de Salomé y Judit –y, en particular, las narraciones en que se han incluido–, serán el objeto de este trabajo que consiste en estudiarlas como casos del fenómeno que ha dado en designarse como de *recurrencia semiótica*², al que nos interesa acercarnos. Tal fenómeno consiste en la emergencia en el tiempo de diferentes variantes que reenvían a un espacio textual común, propio de discursos precedentes en el tiempo; sea por semejanza con la totalidad, por fragmentación o por alusión. La recurrencia, en términos generales, puede manifestarse en una pluralidad de niveles de la organización textual, desde los componentes básicos de la lengua hasta los distintos modos de configuración de los enunciados, si se trata de la escritura, o bien los diferentes modos de figuración.

Nos remitiremos aquí a lo concerniente a las dimensiones narrativas y, en especial, a las recurrencias actanciales. Tales productos son el resultado de procedimientos operatorios que pueden ser similares o distintos de los que dieron como resultado al original, es decir, objeto de operaciones transpositivas. Los casos que hemos escogidos fueron, en sus dos mil años de historia, frecuentados desde temprano por esos procedimientos.

Lo que nos proponemos con este trabajo, que no es de carácter explicativo o causal, se limita a tratar con fines abductivos dos casos que responden a la definición que hemos propuesto; limitada, por otra parte, a observaciones pragmáticas del decurso de los fenómenos discursivos en la larga duración histórica. Por lo tanto, es solo una invitación a reflexionar en común acerca de la necesidad y pertinencia de la noción de *recurrencia* como recurso analítico de la semiótica, para circunscribir posibles límites o expansiones de la producción de sentido, según diferentes procedimientos técnicos.

La invitación goza, por los casos elegidos, de beneficios tanto estéticos como analíticos, pues debemos recorrer distintas variantes respecto de los textos originales, tales como³: la ópera *Salomé* de Richard Strauss o la *Judit* de Arthur Honegger, que incluyen variantes de la narración bíblica que ocuparán un lugar crucial en el análisis. Mientras que la *Salomé* de Julio Romero de Torres o la correspondiente a *Judit* de Artemisia Gentileschi no ponen en juego los mismos procedimientos de fragmentación para sus imágenes, problematizando el papel de las diferentes materias y técnicas compositivas.

² Magariños de Morentín (1993) fue quien procuró dar forma a la noción de recurrencia desde la perspectiva de la semiótica. El autor señala que la *recurrencia* circunscribe un campo fundamental de esa disciplina que considera de “constante presencia en los procesos discursivos”. La diversidad del fenómeno como tal abarca un conjunto de procesos que dificultan la comprensión de lo que se nombra como recurrencia. En el presente trabajo, trataremos de precisar su alcance, al menos parcialmente, a partir del examen de dos casos.

³ Un estudio como el presente y los que le seguirán no persiguen propósitos eruditos acerca de los casos a los que recurre. Cada uno de ellos ha sido objeto de extensas investigaciones propias de distintos dominios de la historia de las religiones, así como las que corresponden a las diferentes artes. Este conjunto constituye las únicas referencias para indagar acerca de la noción de recurrencia semiótica, pues son el único modo de acceso. Ver Traversa (2019).



Se abren, también, a partir de los casos elegidos, cuestiones tales como lo referente a las distancias entre las configuraciones de los personajes presentes en la pieza teatral de Mauricio Kartun, que lleva por título *Salomé de chacra*; y el film *Judit*, de Daniel Mann, protagonizado por Sofía Loren, en cuanto al papel de la remisión histórica en las potencialidades de producción de sentido respecto al presente: ¿indiferencia?, ¿gesto autoral potencialmente distintivo?, ¿conmoción e impacto religioso? Efectos, seguramente dispersos, solo localizables en reconocimiento, pero fruto de una particularidad en la instancia de producción.

Atentos a lo que venimos señalando, deberíamos tratar de responder dos preguntas concatenadas. La primera: ¿cuál es la razón que justifica la elección de los casos de Salomé y Judit? La segunda: ¿qué beneficios cognitivos se puede esperar de tratarlos y pretender justificar la posibilidad de sostener la pertinencia y necesidad de la noción de *recurrencia*?

En cuanto a la primera, puede señalarse que, faltos de antecedentes más o menos organizados o directamente ausentes referidos a este tópico, se apeló a la notoriedad de las semejanzas, pero también a la no identidad de los transcurso de los casos elegidos; tales condiciones de identidad y diferencia validan la aplicación de criterios comparativos.

Por otra parte, a ambas se las puede suponer como contemporáneas o, al menos, incluidas en un mismo texto fechable; se trata de la biblia católica –no así la llamada protestante ni los textos tradicionales judíos, excluidos por imprecisiones de lugar y fecha de desarrollo de los episodios–. En cuanto a Salomé, está presente en los evangelios de Marcos y Mateo⁴, donde ocupa, en ambos, unas pocas líneas; la presencia de Judit⁵, en cambio, ocupa, dependiendo de la edición, más de diez páginas, en el ámbito de los textos llamados *sapienciales*. No se puede adjudicar a una y otra una importancia teológicamente equivalente: como se verá, Salomé está situada en una parte del texto sagrado que constituye un pleno artículo de fe (se trata de un episodio periférico al que relata la estancia del hijo de Dios en la tierra), mientras que el relato que involucra a Judit refiere a un contexto de un pasado no bien definido y reviste un carácter aleccionador, característica que suele justificar su presencia.

Una cuestión crucial que ha ligado a estos textos ha sido la inclusión de un episodio común: ambos dan cuenta de una degollación que ha servido, a todo lo largo de sus dos milenios de tránsito por la cadena semiótica, de motivo (directa o indirectamente) infaltable en sus presentaciones. Esta cercanía, más allá de sus diferencias, ha sido incluso motivo de confusión entre ambos⁶. Esta cercanía en cuanto a la comparación juega un papel crucial, pues en el largo camino, una y otra han ocupado todos los recursos discursivos empleados por nuestra especie para relacionarse: desde la oralidad hasta los procedimientos electrónicos, alojamientos mediáticos comunes, circunstancias y correspondencias distintas. Esto último apunta a responder la segunda pregunta, vinculada con el aporte cognitivo: la recurrencia nos está hablando –es posible– de ciertos límites de la capacidad de producción de procesos simbólicos de nuestra especie: el asunto queda en pie; las recurrencias formales son, sin embargo, sugerentes.

⁴ Uno y otro coinciden en las características del episodio y en la brevedad de su exposición. Ninguno de los dos designa como Salomé a la hija de Herodías.

⁵ Se trata de un texto narrativo extenso que se detiene en distintos momentos del episodio. Salva, no sin dificultades y forzamientos, la presencia de relaciones sexuales entre Judit y Holofernes, justificadas por una llegada tardía al ágape de Judit junto a una prematura ebriedad de Holofernes.

⁶ Fue Panofsky (1998 [1972]) quien se detuvo en este aspecto, contrastando las versiones textuales originales y los productos pictóricos.



Para aquellos no conocedores de las historias por tratar, reuniré su sustancia en pocas palabras. En cuanto a Salomé, la acción se sitúa en una circunstancia festiva, el cumpleaños de un rey (Herodes), cuya mujer (Herodías) había sido la esposa de su hermano. Un severo predicador (Juan el Bautista) reprochaba públicamente la afrenta religiosa que significaba ese matrimonio. Herodías detestaba, por esa razón, a Juan el Bautista, y deseaba eliminarlo. Aprovechó, veremos cómo, la circunstancia festiva para consumir su venganza. En la fiesta, su hija, Salomé (ese nombre es una adjudicación posterior), danza en homenaje a su padrastro, quien queda fascinado frente a la joven a quien le ofrece, con propósitos indisimulables, compensaciones cuantiosas. Salomé consulta con su madre y esta le señala que el mejor regalo será la cabeza del Bautista. Él deberá ser ejecutado de inmediato y su cabeza, presentada sin más, a modo de manjar, sobre un plato. A regañadientes –pues Herodes guardaba cierta admiración hacia la víctima–, ordena que se realice el horrible acto. En seguida, la cabeza del Bautista es presentada ante los circunstantes.

Este final –si se quiere, abierto–, se modifica a partir de un texto de Oscar Wilde, de 1892⁷, que dará luego lugar a una ópera de Richard Strauss, en 1908⁸. Las modificaciones escénicas cruciales son dos: la inclusión de la danza (llamada “de los 7 velos”) y, además, por supuesto, la música que da lugar a un cambio de universo en la presencia de Salomé, ambos de enorme trascendencia, tanto para la lírica como para el teatro y sus múltiples proyecciones en el cine.

La danza transgresiva –no solo por las características intrínsecas, ya que finaliza en un desnudo, sino también por su dimensión en cuanto a la sustancia narrativa– se suma a la mostración de la cabeza del Bautista, como el beso de la escena final que estampa Salomé en los labios muertos de la víctima. Ambos componentes, danza y beso, propios del texto de Wilde, se muestran como fruto, al fin, ya no del deseo de su madre, sino del suyo, vengando ahora el rechazo de Juan de besarla, en un breve momento en que ella solicitó verlo, violando la orden de prisión absoluta de su padrastro.

El caso Judit, al contrario, cuenta con una presentación Bíblica más extensa y detallada. La escena se sitúa en una ciudad pequeña que se ve amenazada por un tirano que deseaba apropiarse de toda la región. La presencia cercana de tropas con esos propósitos, comandadas por un general impiadoso (Holofernes), siembran el espanto entre los habitantes. Los habitantes llegan a proponer una rendición sin condiciones para salvar sus vidas y las de sus hijos; una mujer, viuda y de gran belleza (Judit), se niega a esa deshonrosa solución, atentatoria contra el don de Dios que significaba la vida misma del conjunto y el lugar donde desplegarla. Ella arenga a sus conciudadanos, señalando que contaba con un plan que sería exitoso para enfrentar la peligrosa circunstancia. El afecto y fama de justa con la que contaba

⁷ Se trata de una pieza teatral en que se modifica un aspecto fundamental del relato bíblico: el rol de Salomé. De la adjudicada cualidad de dependencia materna, propia del relato bíblico, se pasa a un rol activo e independiente de la protagonista, que culmina con un acto criminal. Es Salomé quien se encarga de solicitar la cabeza de Juan el Bautista, en una suerte de venganza por el rechazo de este a sus solicitudes de contacto corporal y súbito enamoramiento. La pieza teatral tuvo en sus orígenes diferentes inconvenientes para ser presentada, pues el esquema narrativo de Wilde se consideraba escandaloso e inmoral. El texto de referencia indispensable para contar con un panorama amplio del desenvolvimiento en el universo del arte de Salomé es *Salomé*, de Mireille Dottin-Orsini (2012), al que se suman diversos autores de lectura igualmente indispensable.

⁸ La ópera, en un primer momento resistida, luego se hizo presente en los más importantes escenarios de Europa y América. La naturaleza del texto escénico nunca dejó de ser un verdadero nodo de sus presentaciones, tanto para el lucimiento como para el fracaso. Lo cierto es que constituye hasta el presente una obra que da lugar a permanentes intentos de renovación, para nada ajenas a la naturaleza del libro.



hizo que fuera aceptada su propuesta sin necesidad de revelarla. Esa misma noche parte, acompañada de una servidora, y carga con sus mejores joyas y vestimentas hacia el campamento de Holofernes. A su llegada, fascinado por su belleza, le concede unos días de estancia en el lugar para establecer un acuerdo de paz, junto a inocultables deseos de poseerla. Al poco tiempo de permanecer en el lugar, es invitada a asistir a una fiesta que el general daría en su tienda. Judit acepta, pero argumenta que llegaría luego de cumplir con sus oraciones al Señor. Así lo hace y, al momento de llegar, Holofernes se hallaba ya ebrio y tendido en su cama. Sin perder un instante y ayudada por su servidora, toma su espada y le secciona la cabeza. Acto seguido, huyen del lugar llevándosela en una cesta, para exhibirla ante sus conciudadanos, instándolos a la resistencia armada. Luego de que la cabeza es exhibida en la puerta de la ciudad, los enemigos, desconcertados por el extraño hecho, son vencidos, siguiendo la convocatoria de Judit a presentar batalla. A posteriori del triunfo, la heroína vive en paz, en su ciudad, hasta los 103 años.

Al igual que el texto de Salomé, el que corresponde a Judit es objeto de una modificación a mediados del siglo XIX, que altera, en este caso, las motivaciones y el perfil de la protagonista. Corresponde a Friedrich Hebbel⁹ (guionista de Wagner en la tetralogía) y altera la motivación épica adjudicada en el texto bíblico, agregando tonos propios de una frustrada condición individual (la obligada virginidad por enfermedad y muerte de su consorte). Holofernes posee a Judit: la decapitación entonces resultará de una conjugación de orígenes que reconfiguran su papel en el relato. Tal como en el caso de Salomé, de allí en adelante los textos que la incluyan recorrerán otros caminos, tanto en el siglo XIX como en el XX.

Estos dos textos han sido la base de un recorrido a través de dos mil años, pasando de su condición religiosa a verdaderos mitos artísticos literarios, no del mismo modo y con diferentes proyecciones tanto en el pasado cercano como en nuestro presente. Es cierto también que se han instalado en los medios como agentes activos de diferentes productos de gran consumo –la canción popular, por caso–, despertando el interés público de manera ininterrumpida hasta nuestros días, pero siempre de manera antinómica: siguiendo una tradición que se arrastra desde momentos lejanos. El universo del arte ha sido el principal testigo de estos cambios; es posible encontrar buenos testimonios en los más diversos productos (y productores): nos los han dado tanto Al Pacino como Chayanne, Honegger y Montserrat Caballé, junto a tantos otros¹⁰.

Para intentar ordenar el campo, nos limitaremos a comentar los casos de Salomé y Judit en forma breve en cuatro aspectos: persistencia temporal, configuración narrativa, artificio y existencia mediática. En torno a la narrativa, debe consignarse que ella ha sido motivo de preocupación general y debate desde las primeras décadas del siglo XX. A su modo, C. G. Jung, con sus arquetipos como repeticiones sistemáticas ya despertó, hace un siglo, las críticas de

⁹ El texto de Hebbel es de 1840, precede al de Wilde en cincuenta años, y disuelve la figura de Judit que el texto bíblico dejaba entrever: la plenitud de heroicidad de raíz epopéyica adjudicable a la protagonista. Surge en este texto una dimensión diferente: un sufrimiento singular a partir de una herida irreparable en el curso de su existencia, la que mezcla los impulsos que conducen a Judit a dar muerte a Holofernes, y adecua, por decir breve, el personaje al “espíritu del tiempo”.

¹⁰ Las presentaciones en el último tercio del siglo XIX y hasta nuestros días han sido tan diversas como numerosas para ambas figuras. En el ámbito poético ha sido señalado como un tópico excepcional, muy especialmente en lengua española, tanto en América como en España, lo mismo en las Artes Plásticas, el cine, teatro y televisión, y no menos en la canción popular. Es indudable que existe una dominancia de Salomé, tanto en lo numérico como en la diversidad. A esta cuestión, relacionada con la mediatización, nos dedicaremos en un próximo trabajo.



Freud desde el punto de vista psicoanalítico; las mías (con gran retraso y mucho menores méritos) no las comentaré en este trabajo¹¹.

Por ahora, nos limitamos a señalar que las manifestaciones discursivas repetidas –las que denominamos *recurrencias*– son muy diversas en cuanto a las maneras de hacerse presentes. Pueden manifestarse a través de la escritura o bien como imágenes o sonidos en sus múltiples configuraciones, con ausencia o presencia del cuerpo (teatro y cine, por ejemplo). Es de señalar que esos discursos revisten un carácter público y han vivido (y viven) integrados por los recursos técnicos a través de los cuales se relaciona el conjunto de los actores sociales, tanto en espacios restringidos como en lo colectivo, y así lo han hecho en diferentes épocas. De distintas maneras, forman parte de los procesos de *mediatización*, fenómeno fechable en sus episodios pero “sin tiempo” en cuanto a momento o extensión; son formas *emergenciales* (es decir, no previsibles y no calculables en su duración y vigencia); cualificables como ajenas a procesos lineales, entonces.

¿Existe alguna razón que justifique preguntarse acerca de las recurrencias discursivas? Sí, dado que, finalmente, forman parte de los más corrientes aspectos de nuestras vidas, suelen manifestarse en los usos comunes del hablar o del escribir, sea de manera puntual –los empleos del léxico es la forma más común–, encarnados en nombres que pueden sonarnos como francamente desconocidos mientras que para otros son absolutamente familiares. Las recurrencias adquieren muy distintas maneras de manifestarse; muchas veces nos hablan de la pertenencia a un mundo familiar y reconocible, otras dan prueba de nuestras marginalidades o ignorancia. De una u otra forma, podríamos afirmar, sin equivocarnos, que habitamos un mundo de recurrencias, pero podríamos decir más aún: vivimos porque ellas existen y pasamos nuestras vidas gozando y sufriendo con ellas, para dar lugar a variantes que se incluirán también en ese ciclo. Pero, si solo algunas perviven, es posible pensar en un proceso selectivo, estereotipos o limitaciones de las que es no fácil trazar un esquema ordenador pues, como lo hemos señalado con nuestros dos casos, la pervivencia de esas figuras requiere, momento a momento, correcciones que modifican aspectos y dejan otros rasgos identificatorios en pie: el nombre, entre otros.

No basta, es evidente, esa respuesta, pues todavía no hemos establecido ninguna distinción en un universo que, en apariencia, no tiene límites. Lo que nos interesa distinguir es la cualidad y el modo de inclusión de las recurrencias en nuestro despliegue temporal, dado que finalmente nos desenvolvemos en un mundo, sea este viejo o nuevo, que está construido a través de ellas. La pregunta acerca de la pertinencia y el carácter de las recurrencias debe formularse, en principio –si prestamos atención a los ejemplos que empleamos–, al menos en dos modalidades de sus manifestaciones: por un lado, lo que podríamos, por un momento, denominar recurrencias *constitutivas*, las del universo biológico, que nos conciernen directamente y revisten un carácter universal; nos valemos de ellas tanto como las abejas y los elefantes.

Por otra parte, en oposición a las anteriores, otras recurrencias que podríamos –también de forma provisoria– llamar *constituyentes*. Son, en principio, limitadas a una especie, el *Homo sapiens*. Las llamamos de ese modo porque suponen una dependencia de las anteriores, dado que no existirían estas últimas de no estar encabalgadas en las primeras (el gestuario, la lengua, cualquier producto técnico fruto de la exteriorización de las actividades mentales, cuentan con un soporte biológico).

¹¹ Para consultar los principales lineamientos de sus puntos de vista, puede consultarse *Arquetipos e inconsciente colectivo* (Jung, 1994), en especial las tres primeras partes.



Las diferencias se manifiestan tanto en *producción* como en *reconocimiento*¹². Este último es preparatorio de una nueva instancia de producción (repetimos: de manera igual pero distinta). Las recurrencias remiten a las circularidades propias del lenguaje, pero siempre, a diferencia de la lengua estática, vista en acción, con desplazamientos singulares e imprevisibles propios de los dispositivos¹³ discursivos.

Las recurrencias en las que nos detendremos son las que hemos denominado como *constituyentes*. Dentro de ese conjunto extremadamente amplio nos limitaremos a una zona de prácticas, aquellas que de muy distinta manera y cambiante con las épocas fue, en principio, agrupada no sin dificultades en los finales del siglo XVIII en el dominio del arte (el rincón de las singularidades).

Llegados a este punto, abordaremos el primer comentario que prometimos, el de la *recurrencia temporal* de nuestras dos figuras. Si bien ocupan espacios comunes, y fueron incluso llevadas a la tela o la tabla por los mismos artistas (Caravaggio, entre otros), sus recorridos por la imagen no instalan los mismos conflictos. Mientras que una (Salomé), hasta la fractura del siglo XIX-XX, se estabiliza en la imagen de mujer fatal; Judit, por su parte, responde a su origen textual en el universo de la virtud, tanto cívica (la heroína civil) –débil mujer que se impone a la monstruosa fuerza del hombre–, como sufriente –acuciada por su condición femenina–. De aquí la primera tensión que se hace presente: ¿acaso solo audacias o también astucias? ¿Sus triunfos son debidos al empleo avieso de su condición de bellas mujeres seductoras? ¿O sus finales fracasos son frutos, asimismo, de esa condición? Esta tensión no fue para nada menor en el curso de su desenvolvimiento discursivo.

Comentamos ahora *aspectos de ambos relatos*. En principio, podemos observar que la pintura se hace eco de esta tensión, un límite transitorio donde se impone la adjudicación del carácter pecaminoso de sus actos (el desnudo de tono erótico patentiza esa posición) que volvería luego al camino virtuoso, hasta el presente. Leo en una biblia del 2017: “...el canto de la Virgen María, como el de Judit, celebra el triunfo de los débiles sobre los poderosos del mundo” (Mt 14: 1-12), antiguo objetivo de la catequesis.

Podemos observar en este tránsito las variedades posibles de las recurrencias; nos dan noticias de inestabilidades de lectura, por caso, más estables en Judit que en Salomé, cuando una contingencia textual que modifica su posición narrativa (de la joven bailarina dependiente de la voluntad perversa de los otros, se desliza al ejercicio independiente de su propia voluntad de ejercicio perverso) se torna en una constante en la producción textual del presente.

Estos cambios se abren a una copiosa producción textual en el campo del espectáculo contemporáneo, con una evanescente Judit en ese terreno y promoviendo la pluralidad de lecturas acerca de Salomé. ¿Acaso la clausura de Judit en el universo del bien es defectuosa en el ejercicio del diálogo respecto de la huida, mal de los otros para ejercer la libertad propia?

¹² Empleamos los términos *producción* y *reconocimiento* como lo hace Eliseo Verón (1987: 125-130). Allí se podrá encontrar una exposición extensa referida a la constitución del proceso de producción de sentido.

¹³ Entendemos como dispositivo la puesta en obra, en todo discurso, de un ordenamiento que organiza su manifestación: una dimensión que da lugar a la organización de la sustancia y otra que lo hace con su soporte. Por caso, un poema puede ser leído de viva voz en presencia de un auditorio o bien emitido por radio; el vínculo entre las instancias, en cada uno de esos casos, no es el mismo; son, en consecuencia, materias a tener en cuenta en cualquier análisis (Traversa, 2001).



¿Esa libertad, entonces, se salda con la muerte? No es necesario que tomemos partido, la cuestión aquí son las recurrencias y no la ética.

El acercamiento a Salomé y Judit, vistas en la larga duración, nos resguarda de adoptar –como ha ocurrido– la solución de la pervivencia y los cambios de estas figuras por la hipóstasis de la presencia de las decapitaciones como motor exclusivo de las recurrencias –si se quiere exitosas (en cuanto a permanencia mediática)– de ambas, fundadas en la consideración del traslado de la figura referida a la constitución del sujeto, homologándolas a la castración. Por el momento, podríamos acercarnos a un necesario desdoblamiento articulado de atributos: por un lado, los *característicos* que indican una identidad identificatoria no excluyente (el principio: *para ser debe estar*) y, por otra parte, los *vicariantes*, los que, a la inversa, son susceptibles de estar ausentes o encontrarse modificados. Judit carga con la ejecutoria del acto de la decapitación, al contrario de Salomé que es el agente promotor: ambas propiedades son características; las motivaciones, al parecer, no lo son. En cambio, en las apariciones subsiguientes de Judit, son casi inexistentes las escenas narrativas que podrían desprenderse del relato de origen: la arenga heroica, las conversaciones con Holofernes (que reaparecen en Hebbel), la vejez digna y feliz (103 años), etcétera. Para el caso, todas son interesantes; en las elisiones en la pintura quedan reducidas a estereotipos femeninos de época, según los verosímiles que se corresponden con alguna variante que opera como atribución clave (sensualidad, belleza, candor, etcétera).

Es necesario consignar dos tipos de relaciones con las configuraciones narrativas: las *endógenas*, que comportan una alteración registrable de la fuente (el caso Oscar Wilde, en teatro, y William Dieterle, en cine; en posiciones opuestas) y otras *exógenas*, por ambigüedad o desplazamiento (se verán en especial en plástica). Unas y otras producen campos de producción de sentido heterogéneos y alteraciones enunciativas polares, muy especialmente las pictóricas. Es así que esta última figura da en todo su trayecto en el tiempo un campo de tensiones que da lugar a prohibiciones y censuras, lo que indica funcionamientos transpositivos diferenciados de acuerdo a las relaciones entre el texto fuente y el de destino (discurso verbal a pintura, por ejemplo), lo que es esperable.

*En cuanto a la artificación*¹⁴, nos referimos a las adjudicaciones a campos de desenvolvimiento de los productos discursivos socialmente reconocidos (sea por la crítica o por pertenencias institucionales). Este proceso es de doble efecto, pues valida las prácticas presentes o futuras, culminado el proceso, y valida las del pasado. Este efecto puede recaer tanto en el conjunto de una práctica o sobre un sector de obras o lugares de instalación; esto último corresponde a nuestro caso. Durante un largo período, Salomé perteneció (ambiguamente) al arte religioso; plenamente hasta el siglo XI, al menos, pues se incluía en el programa constructivo de las catedrales. En el Renacimiento y el barroco se pone de manifiesto una activa carnalización de ambas figuras (momento consagratorio de la firma o la identificación de la fuente de producción: individuo o taller) y, además, la movilidad e individuación de las obras, con un retiro de los muros eclesiales. Finalmente, la triada Hebbel-Flaubert-Wilde¹⁵ da lugar, por vías

¹⁴ La noción de *artificación* refiere al cambio de estatuto de ciertos productos, incluidas las categorías de uso cotidiano que pasan a las del arte (piezas cerámicas, por ejemplo). Se trata entonces de un proceso que conlleva la atribución de significado, el reconocimiento y la legitimación. Heinrich y Shapiro (2012) identifican diez procesos constituyentes que dan lugar al consignado tránsito entre estados, los que incluyen tanto atributos correspondientes a los ejecutantes como las relaciones institucionales y la constitución de públicos, sumando de manera esencial el discurso de la crítica.

¹⁵ La tríada Hebbel-Flaubert-Wilde ocupa un lugar central en la artificación moderna de Judit y Salomé, pero, por supuesto, no son los únicos que aportan al proceso un verdadero río textual que integra el



completamente diferentes, al mito artístico de Salomé y Judit; o, deberíamos decir mejor, la reconfiguración del mito solo explicable si se atiende a la reconfiguración que impulsó la contradictoria dinámica entre iluminismo y romanticismo, a cuya sombra se acuñaron las primeras piezas de la individuación contemporánea. Los nombrados lo patentizan a través de los desplazamientos que operan en el relato, ligado a tres prácticas plenamente artísticas: la literatura, el teatro y, un paso más allá, la música y la danza (y, luego, las técnicas desarrolladas en el siglo XX).

En cuanto a la mediatización¹⁶, esta es una cuestión estrechamente ligada a la artificación, dado que requiere, al menos, de dos condiciones: la existencia de instituciones especializadas y recursos de difusión de su práctica (la prensa especializada y sus múltiples extensiones). Es así, entonces, que la plenitud del desenvolvimiento de las figuras de Judit y Salomé, en los distintos ámbitos artísticos, se hace presente a partir de la primera mitad del siglo XIX. Pues la mediatización como tal es un proceso permanente que caracteriza a la especie; en consecuencia, las *recurrencias* constituyen un componente estructuralmente necesario de sus desempeños. La *recurrencia semiótica*, en el terreno del arte, posee cualidades que singularizan esta variedad; se hace necesario, si es así, describir sus particularidades, que se sitúan en un nivel de integración (y complejidad constituyente) diferente a las que operan las correspondientes a otras variantes discursivas (la conversación, el periodismo, la ciencia, etcétera).

Lo señalado corresponde al despliegue de la semiosis social, lo que hace necesario asumir – hipotéticamente, al menos – que el desfasaje entre *producción* y *reconocimiento* opera y se hace presente en la *sincronía*, a través del trabajo *transpositivo*. Nos referimos a lo que compete en nuestro caso al pasaje de un texto escrito a una pieza teatral (estudio de las modificaciones de los, acaso, fenómenos intermediáticos de la escritura al teatro, por ejemplo); y en la *diacronía*, lo que concierne a las recurrencias, es decir, la emergencia de una cierta figura o procedimiento que ha cumplido un decurso particular en el tiempo histórico, en el mismo medio o en uno aun no frecuentado (Salomé o Judit, en el cine, por caso).

De no tenerse en cuenta este doble proceso, se hace difícil pensar en los cambios discursivos sin atender a estas diferencias que recaen directamente en la producción de sentido. Es decir, que se trata de una forma pertinente que concierne a las cualidades de los fenómenos siempre indisociables de la articulación de la semiótica con la historia. Ligamen, entonces, que es imposible dejar de lado, pues la recurrencia semiótica es el presupuesto básico de los procesos de producción de sentido: sin ella, no hay cambios, esto es, no habría producción de sentido.

periodismo, la poesía, el ensayo. Lo que es cierto es que esos autores, por efecto de su notoriedad, han ocupado un lugar central como legitimadores, a través de la tematización, del lugar de esas figuras en el campo estético. De manera recíproca, esto otorgaba legitimidad y densidad de sentido el trayecto cumplido por ellas (de lo religioso al universo de la pintura profana, por caso). Flaubert (1999) constituye un caso “no espectacular”, pero crucial en la construcción e identificación de la figura de Salomé.

¹⁶ Pensable como proceso ínsito en el desarrollo del *Homo sapiens*, la clase de fenómenos en que se hallan incluidos estos particulares no puede ser ajeno a la relación con su ámbito de desenvolvimiento, el propio del tráfico de la producción de sentido que conllevan las exteriorizaciones de la actividad mental y su presencia en el mundo; tal proceso incluye plenamente la dinámica entre *permanencia* y *cambio*, cuya principal característica es la recurrencia y sus necesarios procesos adaptativos.



Referencias bibliográficas

- Dottin-Orsini, M. (2012 [1996]). *Salomé*. París: Editions Autrement.
- Hebbel, F. (1952 [1849]). *Judith*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Heinich, N. y Shapiro, R. (2012). ¿Cuándo hay artificación? *Revista Digital Contemporary Aesthtics*, 4. En línea: <https://es.scribd.com/document/361584051/Cuando-Hay-Artificacion>.
- Jung, C. G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- La Biblia. El nombre del pueblo de Dios*. Buenos Aires: Editorial Verbo Divina.
- Magariños de Morentín, J. A. (1993). La recurrencia semiótica. *Signa: revista de la asociación Española de Semiótica*, 2. En línea: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--15/html/dcd92966-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_15.html#i_20
- Panofsky, E. (1998 [1972]). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Señal*, 12, pp. 231-247.
- (2019). Historia de los medios / Historia de la mediatización: el papel de Eliseo Verón. *Revista Lis*, 20. Facultad de Ciencias Sociales: UBA. En línea: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/5385>
- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- Wilde, O. (1971 [1894]). *Salomé*. Londres y Glasgow: Collins Classics.



La narratividad. Temas, problemas, tramas y conceptos de la narrativa postclásica

The narrativity. Themes, problems, plots and concepts of postclassic narrative

Carla Ornani

carla.ornani@gmail.com

La narrativa, si bien es un evidente placer, es una cosa seria.

Jerome Bruner

A la memoria de Oscar Traversa

Resumen

El trabajo que presento se refiere a las líneas de investigación relevantes de la narratología postclásica centradas en los enfoques cognitivistas y transmediales. Los conceptos que se retoman y explican tienen el modesto propósito de facilitar la elección de los instrumentos que pueden orientar el análisis de narrativas en diferentes dispositivos y géneros. La bibliografía examinada en la exploración de los temas señalados se dirigió expresamente al área europea fuera de la influencia del análisis del discurso francés con el objetivo de ampliar las perspectivas más habituales en nuestro medio académico.

Palabras clave: narrativa, narratología, cognitivismo, transmedialidad, dispositivo.

Abstract

The following paper refers to the relevant investigations about postclasic narratology, focusing on the cognitive and transmedial approaches. The concepts that are being mentioned and explained have the unpretentious purpose of facilitating the choice between the instruments that can direct the analysis of narratives in different devices and genres.

The bibliography that has been examined in the exploration of the marked topics has been clearly directed to the European area excluding the influence of the analysis of the french discourse in order to amplify the perspectives that are most common in our academic environment.

Key words: narrative, narratology, cognitivism, transmediality, device.



Introducción

¿Dónde buscar los instrumentos analíticos que le permitan al investigador describir, explicar e interpretar las formas discursivas de la narración ligadas al campo del arte?¹⁷ Es sabido que desde que una disciplina específica fuera propuesta en 1969 por Todorov en su *Gramática del Decamerón*¹⁸, al día de hoy, –pasado más de medio siglo– la narratología presenta un conjunto de enfoques y de trabajos empíricos que, acorde al estado de cosas del mundo, donde el imperio del relato es una evidencia, la disciplina parece relevante y apta para estudiar *toda* la vida contemporánea. Sin embargo, o tal vez como consecuencia de dicho imperialismo, el panorama global de los estudios narratológicos es tal que Herman y Vervaeck (2018; 2021), frente a los desarrollos recientes en la teoría, señalan el ánimo que puede suscitar este hecho en la pregunta que da forma a su artículo de 2018: “¿Estado del arte o estado de confusión?”

Con el fin de ordenar un recorrido posible (y personal) en la profusión de posicionamientos teóricos y criterios de abordaje metodológico, me referiré en este trabajo a algunas de las narratologías (el plural es una decisión epistemológica) que renovaron el enfoque de la “narratología clásica” estructuralista cuya piedra angular fue la revista *Communications*. El número 4 (1964), dedicado a *Recherches Sémiologiques*, incluye artículos de Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Roland Barthes y Christian Metz, y sus trabajos fueron ampliamente recuperados en nuestro medio, junto a los de otro número de la misma revista, el 8, de 1966, consagrado a *Recherches Sémiologiques. L'analyse structurale du récit*, donde colaboraron Algirdas J. Greimas, Umberto Eco, Violette Morin y Gérard Genette. Esta suma de autores y sus trabajos configuran un importante primer momento contemporáneo de reflexión acerca de los problemas sobre la narratividad y que, en los siguientes veinte años (algunos incluso hasta el presente), seguirán expandiendo los temas que se esbozaron en aquellos momentos y, muy especialmente, en el dominio de las prácticas estéticas. En cuanto a la propuesta metodológica, Barthes sostuvo en la *Introducción* del número 8, un camino deductivo: “¿Qué decir entonces del análisis narrativo, enfrentado a millones de relatos? (...) debemos concebir primero un *modelo hipotético* de descripción (que los lingüistas americanos llaman ‘una teoría’), y descender luego, poco a poco, a partir de este modelo, hasta las especies que a la vez participan y se separan de él” (el subrayado es mío) (Barthes, 1966: 11). El problema que surge es que esta “postulación de un modelo a priori” utiliza un *prototipo* de relato, el que analiza Propp, el cuento popular ruso, al mismo tiempo que Barthes había señalado la omnipresencia de la narración en todas las culturas del pasado y el presente, así como en todos los campos de la actividad humana. Habrá que esperar hasta la década de 1990 para que los estudios narratológicos viabilizaran lo que se había vislumbrado pero la investigación no pudo alcanzar quedándose en la inmanencia del texto y el método estructuralista.

¹⁷ Este artículo presenta los resultados de la exploración sobre uno de los ejes conceptuales del proyecto *Narratividad: Relaciones Arte y Mediatización II*, Crítica de Artes / Director: Oscar Traversa, Codirector: Carlota Ornani, Cod. 34/0583. Período 2020-2021. Con la desaparición de nuestro querido Director, Oscar Traversa, en diciembre de 2020, he quedado al frente de la conducción del proyecto que integra el equipo formado por Federico Buján, Amparo Rocha, María José Rubín, Susana Temperley y José Tripodero. Dedico este trabajo a Oscar, entrañable maestro que, mientras escribíamos el proyecto me sugirió que me ocupara del eje teórico sobre la narratividad.

¹⁸ “...este trabajo, más que de los estudios literarios, depende de una ciencia que no existe aún, la NARRATOLOGÍA, la ciencia del relato. Los resultados de esta ciencia tendrán no obstante gran interés para el conocimiento de la literatura, ya que su núcleo fundamental lo constituye frecuentemente el relato” (Todorov, 1973:20).



La necesidad de utilizar herramientas actualizadas me llevó a explorar nuevas áreas de investigación teórica no transitadas por la descendencia directa de esta tradición iniciada de la manera que señalé en los párrafos anteriores. Ello supuso una serie de elecciones en la bibliografía explorada que le dan forma a las observaciones que siguen.

En primer lugar, mi decisión separó dos áreas de investigación narratológica con sus tramas autorales y trabajos académicos; por un lado, la que está ligada al análisis del discurso y la semiótica (sobre todo a la investigación francesa)¹⁹, que, precisamente, por ser más conocida en nuestro equipo, la abordaré en un futuro segundo trabajo; la segunda trama –que considero menos transitada– corresponde a la “narratología postclásica” (etiquetada así por Herman, 1999). En la red de investigadores de esta orientación hay, sobre todo, presencia europea que publica en lengua inglesa y alemana y que, por el sistema de referencias cruzadas reconocen a David Herman (1997) y Monika Fludernik (1996) como los renovadores seminales de la disciplina cuyas líneas maestras son a) la incorporación de enfoques cognitivistas, b) la expansión de los objetos de estudio más allá de textos verbales (incluyendo las narrativas transmediales y multimodales); y c) las múltiples disciplinas que iluminan los nuevos objetos de análisis (transdisciplinariedad).

Para colaborar aún más en los ordenamientos que facilitan las entradas analíticas en la narratología, señalo una contribución de Matti Hyvärinen (2013) que estudia de forma sistemática los giros narrativos²⁰, proyecto que enuncia de la siguiente manera:

En lugar de un solo giro narrativo, sugiero la relevancia de cuatro giros distintos para la narrativa con diferentes agendas de investigación, lenguajes narrativos y evaluaciones de la narrativa (Hyvärinen, 2010). El giro narrativo en la literatura, con su programa estructuralista y retórica científica, tuvo lugar desde la década de 1960 hasta la de 1970 y consolidó su posición como la corriente principal de la erudición literaria. El giro narrativista en la historiografía, en la década de 1970, se centró en la crítica de la forma narrativa de representar el pasado histórico. El tercer giro, en las ciencias sociales, educación y psicología, comenzó a principios de la década de 1980. En contraste con los dos giros anteriores, el tono dominante de este tercer giro fue tanto antipositivista como hermenéutico. Paralelamente a este tercer giro, también se puede detectar un giro cultural más amplio hacia la narrativa en los medios de comunicación y la política (13-14)

*Esta, como todas las citas subsiguientes del trabajo es una traducción propia.

¹⁹ John Pier (2019) en su artículo “¿Existe una narratología posclásica francesa?”, sostiene: “la narratología francesa no se divide en una narratología “clásica” y ‘narratologías posclásicas’ en la forma en que habló David Herman o en el “narratologías” con guiones identificadas por Ansgar Nünning.” (65). Después de Barthes, Todorov, Genette, la investigación guiada por la ‘racionalidad semiótica’ se volcó a otras actividades, y viró a la ‘inteligencia narrativa’ de tipo hermenéutico de *Tiempo y narración*, de Ricoeur. Por ello, el autor argumenta: “La lingüística estructuralista como “ciencia piloto” no fue sucedida en Francia por el “renacimiento” de la narratología que ocurrió en otros países a partir de principios de la década de 1990. [...] la investigación sobre narrativa continuó, pero no siempre bajo la etiqueta de narratología [...] El análisis del discurso francés parece ofrecer un enfoque conceptual y un marco metodológico para abordar las preocupaciones de la narratología posclásica (65).

²⁰ Para mayor claridad, el autor sostiene que “no hay una trama simple o una cadena causal entre estas capas; en cambio, tienden a recibir articulaciones localmente idiosincrásicas. Comprender las diferentes agendas de las diferentes disciplinas se entiende como crucial para las discusiones interdisciplinarias, y puede ayudar a reformular los propios conjuntos de prioridades de los académicos individuales (Hyvärinen, 2013:14).



Narratología postclásica

a. Narración, narratividad, experiencia

La prueba lingüística del término “narración” nos conduce desde la etimología de la palabra a los actuales enfoques de la narratología cognitiva pues permite sostener que, en sus orígenes, la narración se relaciona con el conocimiento que se adquiere o se transmite a través de la experiencia:

Los términos narrativa, narración, narrar, etc., derivan del latín gnarus («conocedor», «familiarizado con», «experto», «hábil», etc.) y narro («relatar», «contar») de la raíz sánscrita, gná («conocer»). La misma raíz forma vytopuioc, («cognoscible», «conocido»). Véase Emile Boisacq, Dictionnaire étymologique de la langue grecque (Heidelberg, 1950), vid. en yvwpinx; (citado en White1992:17)

Como es sabido, aunque las palabras permanecen inmóviles en su apariencia significativa, los conceptos viajan en el tiempo y las disciplinas. El tema de las “narrativas naturales” –cuya abanderada es Fludernik (1996)–, problematiza un tópico que recorre la discusión sobre la relación vida y narratividad. El ya citado artículo de Matti Hyvarinën (2013) analiza la manera en la que el concepto de narrativa ha cambiado en forma encubierta pero con consecuencias sustanciales. En “Travelling Metaphors, Transforming Concepts”, el autor discute, como parte de su ‘viaje’, la diferencia entre enfoques narratológicos de *arriba hacia abajo* (aquellos que consideran que la narración en manifestaciones institucionalizadas, –entre ellas, la Literatura y la Historia²¹– proporcionarían los esquemas narrativos de producción y reconocimiento *en la vida*), y aquellos enfoques de *abajo hacia arriba*, en cuyo caso es el lenguaje cotidiano el que proveería las formas básicas que se reelaboran en géneros institucionalizados del arte y las disciplinas (por ejemplo, Fludernik:1996).

²¹ El ejemplo clásico de esta perspectiva es Hyden White: “La historia ya no puede ser entendida como el testimonio de lo vivido sino que se trata más bien de lo vivido en tanto estructurado a partir de una determinada narrativa. Los hechos en bruto de la historia son siempre leídos a la luz de una estructura narrativa. Dicha estructura tiene por objeto una visión ordenada de los hechos establecida sobre cadenas de relaciones causales, significaciones y valores. La trama narrativa actúa, así, como dimensión configurante que transforma la sucesión de acontecimientos en una totalidad significativa” Hayden White, “Historiography and historiophoty”, *American Historical Review*, 93, n°5, diciembre de 1988. Otra cita, esta vez de Whyte 1987:17, en “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, manifiesta así la colonización de la Historia por la narración: “las teorías actuales del discurso disuelven la distinción entre discursos realistas y ficcionales subrayando *su común condición de aparatos semiológicos que producen significados mediante la sustitución sistemática de objetos significativos* (contenidos conceptuales) por las entidades extradiscursivas que les sirven de referente. [...] Concebir de este modo el discurso narrativo nos permite explicar su universalidad como hecho cultural y el interés que los grupos sociales dominantes tienen, no sólo en controlar el contenido de los mitos válidos de una determinada formación cultural sino también en asegurar la creencia de que la propia realidad social puede vivirse y comprenderse de forma realista como relato. Los mitos y las ideologías basadas en ellos presuponen la adecuación de los relatos con la representación de la realidad cuyo significado pretenden revelar. Cuando empieza a desvanecerse la creencia en esta adecuación, entra en crisis todo el edificio cultural de una sociedad, porque no sólo se socava un sistema específico de creencias sino que se erosiona la misma condición de posibilidad de la creencia socialmente significativa. Esta es la razón, pienso yo, de que a lo largo de las dos últimas décadas hayamos asistido, en todo el espectro de las ciencias humanas, a un interés generalizado por la naturaleza de la narración, su autoridad epistémica, su función cultural y su significación social en general”. Como puede leerse, este fragmento ilumina también muchos de los usos actuales hiper extendidos del “relato”.



En la ampliación del rango de referencia del concepto de “narrativa”, algunos teóricos (como Hyvarinën) sostienen que el uso metafórico²² sobre la narrativa ha ido demasiado lejos, por lo cual el examen crítico de las metáforas narrativas de la vida cuestiona la ubicuidad de la narrativa como concepto y metáfora.

Por otra parte, el concepto de “*narratividad*” devino central en la teoría a medida que la atención se focalizó en la transacción entre las narrativas y las audiencias que las traen a la vida, y se incorporó al estudio en una variedad de enfoques transformadores del campo (fenomenológicos, discursivos, cognitivos, históricos, culturales, evolutivos). La distinción propuesta por Ryan entre “ser una narración” y “poseer *narratividad*” (2005) señala el doble estatus del término: si por un lado una narración es un “objeto semiótico”, la *narratividad* consiste en “poder inspirar una respuesta narrativa”. (2005 s/p). Siguiendo a Ryan, si preguntamos: “¿Tiene *Finnegans Wake* más o menos *narratividad* que *Caperucita Roja*?” obtendremos un acuerdo mucho más amplio que si preguntáramos “¿Es *Finnegans Wake* una narrativa?” (Ryan 2005 s/p). En resumen, si la narrativa misma es un “concepto borroso”, la *narratividad* es un término más afín a su borrosidad (Herman, 2002).

b. Enfoque cognitivista (o narratología cognitivista). Las historias se construyen en la mente

El enfoque cognitivista en la narratología “no persigue aspectos estables de la narración” y sus funciones (Fludernik y Olson, 2011:5) puesto que, en vez de las propiedades textuales, su objetivo será describir *cómo se reconocen y procesan tales propiedades* y qué implica la narración para el funcionamiento de la mente. En su base, esta orientación incluye la fenomenología de la percepción, así como también la observación sobre la toma de decisiones que operan en la recepción de las narrativas. David Herman (2009b:31) señala al respecto:

...dada la gama de artefactos y medios que caen bajo su ámbito, su rica herencia interdisciplinaria y la multiplicidad de proyectos relevantes, si no directamente asociados con ella, la narratología cognitiva en la actualidad constituye más un conjunto de teorías vagamente confederadas, esquemas heurísticos más que un marco sistemático para la investigación.

El mismo autor, a los efectos de explicar la *narratividad*, se refiere al funcionamiento básico del procesamiento y organización de la información en la mente. En “*Guiones, secuencias y stories: elementos de una narratología posclásica*”, de 1997²³ describe la forma en que durante la producción y el reconocimiento de las narrativas funcionan esquemas que hemos incorporado a través de nuestra cultura; la información así obtenida, la memoria la archiva,

²² Un ejemplo de uso metafórico: “...somos el relato que producimos de nosotros mismos como sujetos y como culturas”, en: Omar Rincón, 2006, *Narrativas mediáticas: O como se cuenta la sociedad de entretenimiento*, Barcelona, Gedisa (87).

²³ “Mi análisis se centra entonces en las interrelaciones entre la forma lingüística, el conocimiento del mundo, y la estructura narrativa [...] Después de discutir de qué modo la narrabilidad es una función de la manera en que los rasgos lingüísticos –textuales, o, más ampliamente, semióticos– orientan a los receptores de historias para que activen ciertos tipos de conocimiento acerca del mundo, me ocupo del problema de la *narratividad*” [...]La *narratividad* es una función del patrón de señales activadoras de guiones en la secuencia. De ser igual todo lo demás, cuanto más grande sea el número (y diversidad) de los repertorios puestos en juego durante el procesamiento de una secuencia narrativa, más alta será la *narratividad* que se le atribuirá a esa secuencia”. Op.cit (s/p –sin página porque es un archivo digital traducido ad hoc–).



organiza y recupera a través de dichos esquemas o marcos porque, de lo contrario, se olvida. Hay esquemas que tienen una organización descriptiva, espacial. Por ejemplo, el marco “casa” (que no es homogéneo para todas las culturas). Los esquemas de acciones o comportamientos habituales, en cambio, se guardan y activan en forma de guiones ¿Cómo subir una escalera? Cuando en “Historias de cronopios y de famas”, Cortázar provoca una respuesta humorística en el lector con las instrucciones para realizar tal acción, dicho efecto es el resultado de la desautomatización de la secuencia del guión “subir una escalera”, guión que hemos internalizado y usamos irreflexivamente en la cotidianeidad. En cuanto a los conceptos, se almacenan en forma de “esquemas conceptuales” cuya organización depende de parámetros jerárquicos e inclusivos.

En producción, los esquemas (o *frames*) economizan recursos al permitir operaciones de elisión de información porque quien escribe o filma o dibuja prevé que el destinatario puede completarla; en otras palabras, sin la existencia de estos esquemas, la cooperación del destinatario de la narración en la tarea interpretativa no sería factible. En *lector in fabula*, Umberto Eco señala que el texto está “plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco” (Eco, 1993; 1979: 76). A fin de explicar la cooperación del lector para hacer funcionar ese “mecanismo perezoso” que es el texto, en *Seis paseos por los bosques narrativos* (Eco, 1996: 11-12) ejemplifica con un diálogo de *Agosto, moglie mia non ti conosco*, del escritor cómico Achille Campanile, y sentencia: “el fragmento se nos presenta absurdo, porque primero los protagonistas *dicen menos de lo que se debería decir*, y luego sienten la necesidad de decir (y hacer que se les diga) *lo que no era necesario que el texto dijera*” (el subrayado es mío).

Otra investigación que está en la base de este “giro cognitivista” en la narratología, muestra que el cerebro humano está construido de tal manera que captura muchas relaciones complejas en forma de estructuras narrativas, metáforas o analogías (Bruner, 1988; 1991; Polkinghorne, 1988). Para Bruner, hay dos formas de pensamiento: junto al conocimiento paradigmático y racional, (propio de la abstracción impulsada por el uso de los sistemas de escritura) existe una forma de organizar el conocimiento más antigua, una manera de retener, conservar y recuperar lo que es importante para los grupos humanos: la narración. Pero incluso la ciencia, prototipo del pensamiento racional, suele recurrir a veces a la narrativa para facilitar la comprensión. Baste recordar dos parábolas utilizadas en la física, que llevan el nombre de sus autores: *El demonio de Maxwell* (1867) es una ficción heurística que funciona como metáfora autorreflexiva para explicar la segunda ley de la termodinámica; el *Gato de Schrödinger* (1935), por su parte, es una interpretación de la mecánica cuántica²⁴.

El conocimiento narrativo, anterior y experiencial, a diferencia del conocimiento racional abstracto que rige en la ciencia, es también formador de nuestra conciencia individual y colectiva. La hipótesis central de Bruner es que los seres humanos pensamos nuestra propia vida de manera narrativa, como un relato que va cambiando con el tiempo, y también pensamos narrativamente la vida de los demás. Creemos que las personas se mueven impulsadas por deseos y creencias, que estas las llevan a actuar de determinada manera y están relacionadas con el medio en que se desenvuelven. Cuando ocurre algún tipo de desfase entre los deseos, las creencias habituales y el ambiente (una crisis o ruptura del orden), aparece la necesidad de elaborar un relato que explique las razones. La narrativa responde, así, al por qué sucedió (o *sucedería si*).

²⁴ Para este tema, véase “Las metáforas autorreflexivas en el Demonio de Maxwell y la elección de Shannon: encontrar los pasajes”, en: Katherine Hayles, 1993, *La evolución del Caos. El orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas*, Gedisa, Barcelona.



Entre otras, creo que la definición de Ryan (2003)²⁵ expresa de forma satisfactoria la conceptualización de narrativa en el enfoque cognitivo:

La narrativa se define como una imagen mental, o construcción cognitiva que puede ser activada por varios tipos de signos. Esta imagen consiste en un mundo (escenario) poblado por agentes inteligentes (personajes). Los agentes participan en acciones y sucesos (eventos, trama), que provocan cambios globales en el mundo narrativo. La narrativa es, por lo tanto, una representación mental de estados y eventos causalmente conectados que captura un segmento en la historia de un mundo y de sus miembros (s/p).

c. Narratología postclásica, enfoque transmedial

La orientación de este enfoque transmedial sustituye (sin excluirlo) el texto literario como objeto de análisis por otros artefactos, géneros y medios (Fludernik y Olson, 2011: 6). Transmedial y transgenérico, –más allá de las designaciones que son casi siempre problemáticas y suelen superponerse– este punto de vista comparte con el enfoque cognitivo el énfasis en la respuesta del destinatario y en el proceso de narrativización. Recordamos que se entiende por narrativización (Fludernik, 1996) lo que hace que cualquier tipo de objeto semiótico se perciba como una narración. Por este imperativo definicional, incluso un perfume, un olor, puede evocar una narrativa: el viaje en auto, la llegada al bosque, la brisa del mar, la tormenta que se desata y se lleva mi sombrero. Las narrativas –simples y, a veces, también complejas– que hacen comprensible nuestra vida y nuestro entorno se realizan en una gran variedad de tipos de medios.

Un primer problema, entonces, es definir qué se considera “medio” pues, al ser la narrativa “algo mental”, no hay otra forma de exteriorizarla si no es a través de un medio, sea el cuerpo con sus recursos físicos inherentes (la voz, los gestos, el movimiento), o recursos materiales externos al cuerpo, (pigmentos, piedras, madera, etc., en la pintura y la escultura); a los anteriores habrá que sumar la creación de instrumentos *ad hoc* (como los instrumentos musicales, por ejemplo); por otro lado, están todas las extensiones tecnológicas producto de la creación de sistemas autónomos (el de la escritura, por ejemplo); en anteúltimo lugar, sumemos los complejos sistemas tecnológicos de registro, archivo y reproducción mecánica (foto, cine, fonografía, radio, televisión), hasta, finalmente, la llegada de los medios informáticos que pueden reproducir todos los medios anteriores a partir de su conversión digital. Esta sería, en mi opinión, una forma de considerar al “medio” en el amplio sentido que McLuhan (1964) le confirió a las “extensiones” del cuerpo y la mente humana. Así las cosas, *todos los medios materiales de producción cultural*²⁶ –del cuerpo a los medios de comunicación masiva y en red– entrarían sin conflicto en la mediación de las narrativas²⁷.

Ryan (2014) realiza, por su parte, un examen crítico del tema para desbrozar la diferencia entre géneros y medios y para ello se apoya primero en la definición del diccionario Webster

²⁵ Un artículo de la autora dedicado exclusivamente a la definición de narrativa, –pero trabajado con una perspectiva histórica–, puede consultarse en: Ryan, Marie-Laure. “Toward a Definition of Narrative”, en *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 22-37. Disponible en: <https://www.lettere.uniroma1.it> › sitios › por defecto › archivosPDF

²⁶ Para esta clasificación, véase el apartado “Medios materiales de producción cultural” de Raymond Williams (1982:81-111)

²⁷ Un tema que el proyecto Narratividad, Arte y Mediatización se propone esclarecer y explicar es cuándo y cómo se pasa de la mediación a la mediatización de las narrativas. No parece demasiado evidente que la sola tecnologización de ciertos medios permita explicar la Mediatización.



(ed.1991) donde se diferencia la noción transmisiva (medio como “conducto” o soporte), de la definición semiótica (en la que se consideran “medios” el lenguaje, el sonido, la imagen, o, más específicamente, el papel, el bronce, el cuerpo humano o las señales electromagnéticas almacenadas en la memoria de la computadora). Ryan concluye que ambas definiciones presentan dificultades, por lo cual señala que “debemos encontrar un compromiso entre la interpretación del tubo hueco y el rechazo incondicional de la metáfora del conducto”. Con respecto a la concepción semiótica, presenta dificultades similares porque

hasta el desarrollo de la tecnología digital, la idea del medio como ‘medio técnico de expresión’ parecía relativamente sencilla: el medio de una obra era tanto la sustancia con la que el artista creaba la obra como el soporte material, o cuerpo, bajo el cual estaba destinado a ser aprehendido (Ryan, 2005 s/p)

Si una obra llega al receptor a través de una pantalla pero ha sido creada, por ejemplo, para la página impresa del libro, o el film ha sido producido en formato tradicional pero se visiona en la computadora, ¿cuál es el criterio decisivo de medialidad? Lo que sabemos es que la apropiación de un contenido en medios diferentes crea, consecuentemente, modificaciones perceptuales, posiciones de fruición²⁸ distintas y otros efectos aún no estudiados.

Tanto la apropiación del contenido como el vínculo que propone el dispositivo (en el sentido que le da Traversa, 2009; 2011) a través del cual se accede a la narrativa, en fin, sigue siendo un problema sin resolver en forma satisfactoria. Dicho de otra forma, como los protocolos de recepción no son rígidos, sería deseable que la investigación empírica con sujetos reales pudiera modificar el estado de incertidumbre.

La delimitación del medio con respecto al género –que también ejerce restricciones sobre el tipo de historias que se pueden contar– forma parte de los temas que quedan por investigar porque los géneros (discursivos) canalizan expectativas. Como sostiene Ryan (2005 s/p)

los medios no deben ser considerados como colecciones de propiedades que restringen rigidamente la forma de la narrativa, sino como conjuntos de virtualidades que pueden o no actualizarse, y se actualizan de manera diferente en cada instancia del medio. De ello se deduce que la narración puede jugar una variedad de juegos con su medio de apoyo: ir con el medio y explotar completamente sus propiedades; puede ignorar las idiosincrasias del medio y utilizarlo únicamente como canal de transmisión; o puede combatir activamente algunas de las propiedades del medio con fines expresivos (s/p)

Lo que no puede olvidar un investigador es que el medio, como soporte material de la narrativa, realmente hace una diferencia en relación a qué tipo de contenido narrativo puede evocar, cómo se representan esos contenidos y cómo se experimentan.

Los problemas no terminan con lo enunciado anteriormente pues está claro que muchas de las narrativas están, o pueden estar, conectadas entre sí. La dificultad que se presenta en el análisis es que no existen de forma aislada, y claramente no hay fronteras definidas entre narraciones formateadas por diferentes tipos de medios. Teniendo en cuenta que no hay fronteras definitivas entre los tipos de medios como tales (todos se superponen entre sí, en patrones complejos de similitudes y diferencias), no es sorprendente el conflicto durante el

²⁸ El estudio de Metz (1987) sobre la posición del espectador del film de ficción sigue siendo, a mi entender, una descripción y argumentación insuperable (y modélica de lo que podría hacerse con otros géneros) para explicar las diferentes posiciones espectatoriales desde el punto de vista “metapsicológico”.



análisis. Obviamente, no es menos cierto que los medios tienen capacidades comunicativas diferenciales: escuchar la arenga de un político por la radio no es lo mismo que hacerlo en la plaza pública, de la misma forma que ver un episodio de Harry Potter en la sala de cine difiere de leerlo en el libro.

Debido a nuestras facultades cognitivas es casi absurdo sugerir la noción de un sistema cognitivo que funciona de tal manera que las representaciones de eventos a través de un tipo de medio no pueden de ninguna manera ser igualadas por representaciones de eventos a través de otros medios de comunicación. Un cerebro que albergue un sistema cognitivo compuesto por estratos de información aislados y específicos de los medios sería disfuncional.

Por la razón expuesta anteriormente, la capacidad de comunicar contenidos en diferentes medios hace que las narrativas en varios tipos de medios se conecten entre sí de manera muy significativa; a veces, en formas inmediatas, como cuando el lenguaje verbal y los gestos de un transeúnte narran el robo del que fue objeto (¿qué cuenta el gesto y qué la palabra?), o bien en el caso del texto verbal y la fotografía del periódico que relatan un incendio forestal. En otros casos, las conexiones pueden cubrir hiatos temporales (en un llamado telefónico o un mail se puede incluir la descripción de una obra teatral que después iremos a ver, o bien relatamos la historia que narra la canción nueva que escuchamos en el recital de ayer). Este fenómeno que podríamos llamar “semiosis narrativa” y, el alojamiento de la narración en diferentes medios –que podemos etiquetar como “mediatización de la narración”– comporta otra serie de problemas relacionados a la transmedialidad (en el sentido más lato de la palabra: “a través de”, “más allá de”, como sugiere el prefijo “trans”, pero también en el de los proyectos institucionales de crear narrativas transmediales, como las industrias del entretenimiento).

d. Conclusión (del artículo) y apertura (de los temas y problemas)

Manteniendo la saludable diferenciación entre la vida y la narración (la vida se vive, las historias se relatan) y aceptado el actual “primado del relato” –en la vida, el arte, la ciencia, los medios de comunicación–, con los enfoques someramente explorados en los acápites anteriores, la narratología está en plena efervescencia renovando (o expandiendo) las investigaciones sobre el cine, el cómic, las transposiciones de la literatura que se hicieron al amparo de la Semiología desde la década del 70. Los cambios tecnológicos que afectaron a los medios de comunicación propiciando la “convergencia de medios”, como la definió Jenkins (2006), remozaron (¿o sacudieron?) el interés académico por la narratividad cuyos medios todavía merecen ser explorados porque la importancia de la narrativización radica particularmente en la ligadura que proporciona a las narrativas transmediales y multimodales²⁹.

Dado que muchas narraciones no verbales carecen de tramas argumentales obvias, (por ejemplo, en la música o en la pintura), las cualidades narrativas inherentes y los procesos mentales que contribuyen a este reconocimiento son cruciales para el procesamiento de objetos semióticos entendidos como narrativas. En este sentido, es necesario subrayar,

²⁹ El estudio de la multimedialidad y la multimodalidad tiene propiciadores no muy frecuentados en nuestro medio pero que, por la importante citación que tienen en los estudios europeos creo que merecen que se los investigue; me refiero a Werner Wolf (2002, 2005, 2017) y Günther Kress y Theo van Leeuwen (2001).



entonces, que no se consideran solamente las cualidades inmanentes del objeto, y que, – corolario obligado del proceso de atribución de narratividad–, la teoría se ve obligada a reconocer “grados de narratividad” (Herman, 2009). Hoy, tanto la operación semiótica del etiquetado social como la disciplina admiten casos que la narratología clásica hubiera dudado en considerar como historias porque, como señalamos al comienzo de este trabajo, su modelo deductivo –propuesto por Barthes– y el prototipo textual –el cuento folklórico ruso– determinaban fuertemente los atributos que debía ostentar una narración para ser considerada como tal.

En relación a la metodología, si bien la narratología transmedial y la cognitiva ponen centralmente el problema de la percepción y el procesamiento de la narratividad, los métodos que utilizan ambas son diferentes. La transmedial opera de manera semejante a la narratología clásica pues aplica los principios de análisis narrativos a diferentes tipos de objetos para descubrir sus elementos y funciones narrativas. Werner Wolf³⁰ (2002a) analiza, por ejemplo, las series de grabados de William Hogarth (donde se representan escenas costumbristas del Londres de la segunda mitad del siglo XVIII) localizando la trama, su principio de causalidad organizadora, al tiempo que explica que la lectura narrativa del observador se produce cuando este identifica el evento central en cada “cuadro”, califica quiénes son personajes principales y secundarios, y rastrea otros elementos narrativos.

La narratología cognitiva, en cambio, postula procesos mentales de percepción y comprensión basándose en modelos derivados de la observación sobre cómo las personas tratan los textos apoyándose en esquemas mentales.

Una consideración más sobre los medios de comunicación es que pueden entenderse como aquellas entidades tangibles o intangibles que hacen posible la comunicación entre las mentes humanas. Aunque estas entidades son siempre materiales de alguna manera, ya sean corporales o externas al cuerpo humano, sus habilidades comunicativas están determinadas por su capacidad para crear una respuesta mental. Por esta razón, los medios de comunicación son productos culturales que no pueden entenderse completamente a menos que “se tengan en cuenta tanto sus rasgos físicos específicos como su capacidad para afectar la cognición”. (Ellestron y Salmose, 2020:8, Introducción). En consecuencia, otra necesidad pendiente es reformular los modelos de comunicación teniendo presente la naturaleza cognitiva de este hecho; en este sentido, creo que Lars Elleström (2018) tiene una propuesta interesante que habrá que someter a la prueba productiva de su uso en el análisis de casos que se emprendan.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit.
- Bruner, J. (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- (2004 [1986]). Dos modalidades de pensamiento. *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.

³⁰ Werner Wolf (2002a; 2002b; 2004; 2017) construye un modelo de análisis de la intermedialidad a la manera de lo que hizo Genette con la transtextualidad en *Palimpsestos* (1982).



- (2003 [2002]). *La fábrica de Historias. Derecho, Literatura, vida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1993 [1979]). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- (1996 [1994]). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen.
- Elleström, L. (2016). A medium-centered model of communication. *Semiotica*, 224. En línea: https://www.researchgate.net/publication/311551808_A_medium-centered_model_of_communication
- Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Fludernik, M. y Olson, G. (2011). Introduction. Olson, G. (ed.), *Current Trends in Narratology*. Berlín y Nueva York: De Gruyter.
- Herman, D. (1997). Guiones, secuencias y stories: elementos de una narratología posclásica. *PMLA*, 112(5), pp. 1046-1059.
- (ed.). (1999). Introduction: Narratologies. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: The Ohio State University Press, pp. 1-30.
- Hyvärinen, M. (2010). Revisiting the Narrative Turns. *Life Writing*, 7(1), pp. 69-82.
- (2013). Travelling Metaphors, Transforming Concepts. Hyvärinen, M., Hatavara, M. y Hydén L-C. (eds.) *The Travelling Concepts of Narrative*, pp. 13-41. Amsterdam: John Benjamins.
- Jenkins, H. (2008 [2006]). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres: Arnold.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The extensions of Man*. Massachusetts: The MIT Press.
- Metz, C. (1978). El film de ficción y su espectador. *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Polkinghorne, D. (1988). *Narrative Knowing and Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- Ryan, M.-L. (2003). On Defining Narrative Media. *Image & Narrative, Online Magazine of the Visual Narrative*, 6, Medium Theory. En línea: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/mediumtheory/marielauryan.htm>
- (2005). Media and Narrative. Entry for the *Routledge Encyclopedia of Narrative*. En línea: <http://www.marilaur.info/mediaentry.htm>
- (2014). Narration in Various Media. Hühn, Peter et al. (eds.), *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. En línea: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/>



- (2014). Possible Worlds. Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. En línea: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds>

- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo&Seña*, 12. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras: UBA.

- (2011). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. En San Martín, P. y Traversa, O. (comps.) *El dispositivo hipermedial dinámico pantallas críticas*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

- Wolf, W. (2002a). Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Nünning, A. y Nünning, V. (eds.) WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5. Trier: WVT, pp. 23-104.

- (2002b). Intermediality Revisited, Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies* 4, pp. 13-34.

- (2004). “Cross the Border—Close that Gap”: Towards an Intermedial Narratology. *EJES: European Journal for English Studies*, 8(1), pp. 81-103.

- (2017). *Essays on intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena*. Leiden: Brill Academic Publishers.

- Williams, R. (1982). Medios de producción. *Cultura*. Barcelona: Paidós.

- White, H. (1992 [1987]). El valor de la narrativa en la representación de la realidad. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.



De la voz cruda a la voz maquinal: juego y fantasía futurista

From the raw voice to the mechanical voice: play and futuristic fantasy

Amparo Rocha Alonso
amparorocha@hotmail.com

Resumen

Ante la evidencia de dos caminos opuestos que ha tomado el objeto voz en la actualidad, la voz "cruda" y la voz maquinal, nos proponemos relevar algunas de las manifestaciones de esta última en la música, la literatura y el cine. A partir del caso más actual, el uso omnipresente del *autotune* y otros programas digitales de intervención de la voz en la música masiva, iremos a los antecedentes de algunas formas de simulación mecánica de la voz humana, hasta su contrario, la intervención de la voz natural. Así como hay robots cada vez más humanoides, hay, en el otro extremo, humanos cada vez más maquinales, síntoma de lo que algunos denominan el inicio de *la condición poshumana*.

Palabras clave: voz, máquina, intervención, simulación, poshumanismo.

Abstract

Given the evidence of two opposite paths that the voice object has taken today, the "raw" voice and the mechanical voice, we propose to reveal some of the manifestations of the latter in music, literature and cinema. Starting from the most current case, the omnipresent use of autotune and other digital voice intervention programs in mass music, we will go to the background of the machine voice, from the talking machine and other forms of simulation of the human voice, even its opposite, the intervention of the natural voice. Just as there are increasingly humanoid robots, there are, at the other extreme, increasingly mechanical humans, symptom of what some call the beginning of the posthuman condition.

Keywords: voice, machine, intervention, simulation, posthumanism.



El sonido de la música

Hay un sonido en el ambiente. Un sonido de época, una época actualísima que comienza unos pocos años hacia atrás y... no sabemos cuántos habrá de durar hacia adelante. Oímos voces, y esas voces traen algo nuevo, pero con resonancias más antiguas: voces maquinales nos rodean y convocan fantasmas.

En nuestra indagación acerca de la voz, objeto ciertamente inconmensurable, nos fuimos encontrando con dos polos opuestos: la voz “cruda” y la voz maquinal³¹. La primera fue abordada en casos como el del rap *freestyle* de plaza; de la segunda solo habíamos señalado un cierto sesgo “robótico” que irrumpía con fuerza en el ámbito de la música masiva a comienzos del 2000, pero que, como todo, tenía sus antecedentes³².

Homo ludicus

En el año 1998 un tema de pop sacudió los oídos de la música masiva con un nuevo sonido: la voz de la cantante aparecía intervenida deliberadamente por un programa electrónico, el *Autotune*, usado inicialmente para corregir defectos de afinación en las grabaciones.³³ No sonaba como nada anterior: la voz no cantaba los intervalos, más bien los sonidos saltaban maquinalmente y ejecutaban requiebros inusuales. Desde aquel entonces, ese sonido no ha abandonado el pop y se ha instalado definitivamente en las producciones de géneros latinos hipermasivos como el reggaetón y de derivaciones del rap, como el exitoso trap. Lo que sucedió como experimento en sesiones de grabación y de postproducción ha dado pruebas de causar un fuerte efecto estético y se ha convertido en rasgo estilístico propio de la música masiva de estos últimos años.

³¹ Conviene explicitar qué entendemos por *máquina*: en latín significa a su vez invento y artefacto, por un lado y astucia y maquinación, por el otro. Combina la dimensión de dispositivo material con el funcionamiento ingenioso. Si bien durante siglos se asimiló a un producto mecánico y artificial, actualmente se integran al concepto también elementos biológico-materiales. Ver Koval (2008:41-43).

³² Este trabajo es una expansión de un breve apartado del artículo “Voz y palabra en el nuevo milenio”, publicado en *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Crítica de Artes* N° 4, 2019, *Narratividad, Arte y Mediatización*, dirigido por el querido Oscar Traversa. En este sentido, continúa con las direcciones teóricas que él propiciaba en nuestro equipo de investigación. También intenta ser (en caso de tener algo de sustancia) un homenaje.

³³ El *Autotune* es un programa que procesa audio para enmascarar errores e inexactitudes vocales e instrumentales. Fue diseñado por Andy Hildebrand y comenzó a utilizarse en 1996.



Believe, de Cher: inicio del reinado del *autotune*

Sin embargo, la intervención de la voz mediante máquinas o programas tiene una historia más larga, que entronca, a su vez, con un imaginario antiquísimo acerca de autómatas, robots, ciborgs y poshumanos. En efecto: los sueños –o pesadillas– de seres mecánicos creados por humanos o dioses, que simulan la humanidad y a menudo se rebelan contra sus dueños, ha poblado la narrativa desde Platón, en la literatura, el cine y la ciencia. En esos relatos, la voz ocupa un lugar: ¿cuál? ¿cómo suena la voz de alguien o algo que no es humano o que es un poco humano un poco máquina?

Lo crudo, lo maquinal

Metálicas, timbradas o guturales o *sul fiasco* o plenas o en falsete, oscuras, límpidas, vibrantes, rugosas, claras, lisas, redondas, puntiagudas, con vibrato o sin él. Así se describen las voces, apelando a imágenes visuales y táctiles o a términos técnicos.

Voces raucas y rústicas: así describía el africanista y especialista en jazz Néstor Ortiz Oderigo (1951, 1952) las voces de los afroamericanos que crearon el negro spiritual, el blues y todas aquellas formas vocales que desembocaron en el gran cauce del jazz. Se refería elogiosamente a esa inadecuación de gargantas acostumbradas a cantos tribales que se enfrentaron a patrones de música occidental y los reformularon haciendo otra cosa, con invenciones como la *blue note* y juegos como el *scat*³⁴. Hay muchas formas para describir voces o algunas de sus

³⁴ La *blue note* es una nota que se ataca disminuida en relación con el intervalo que le correspondería dentro del sistema tonal. Surge del choque entre los hábitos melódicos de los esclavos africanos traídos a América y su intento de reproducir intervalos de tercera y quinta mayor. El resultado, si bien en sus comienzos era variable, se estabilizó como un semitono por debajo (tercera y quinta disminuidas, o cuarta aumentada) y se constituyó en rasgo de estilo del blues y derivados (jazz, rock); el *scat* es el juego



cualidades. Y todo ello solo centrándose en el canto y el habla. Qué decir de la tos, el grito, el carraspeo, el bostezo, el ronquido, el estornudo, el gemido, el aullido, el susurro, el alarido, la risa, el llanto y el suspiro: en el análisis lingüístico son vocalizaciones y segregaciones, lo *otro* de la articulación verbal (Knapp, 1982); en muchas músicas, parte de sus formas expresivas.³⁵ El jazz destaca en ese sentido, por su voluntad lúdica de experimentar con los instrumentos, entre ellos la garganta humana. El aparato fonador humano: dos músculos triangulares más lengua, labios, glotis y pulmones, es rico en posibilidades sonoras. En los años ochenta, la industria descubrió las músicas locales o folklores y, bajo la etiqueta de “world music” nos sacó del ensimismamiento eurocéntrico para poner a nuestra disposición enorme variedad de cantos y lenguas (Ochoa, 2003). En todo el rango de lo humano, es decir, del *mamífero parlante*, parecíamos haber agotado cualquier eventualidad; incluso el canto de garganta mongol, difónico gutural: dos notas a la vez.

A partir de la invención del fonógrafo, se abría, asimismo, otra línea de abordaje: la voz grabada y amplificada y, con ella, todas las alternativas sonoras que esa invención trajo. Los sonidos en general y la voz en particular, no dependían ahora solo de su fuente y del medio de propagación de la onda, sino de una tecnología que los tomaba a cargo a su manera mediática y bajo las constricciones y estéticas propias de cada momento. Sophie Maisonneuve (2007) describe agudamente el vaivén entre opacidad y transparencia que se sucede, desde los inicios de la fonografía, en la escucha de grabaciones. Los sonidos estridentes del registro eléctrico que azotan los oídos en los años treinta se asimilan posteriormente y son incorporados como naturales; lo mismo sucederá cada vez que hay una mejora o transformación en las condiciones fonográficas: lo monoaural, el estéreo, la *high fidelity*, la grabación digital.

Lo que el fonógrafo hizo realidad palpable –audible– era algo que la literatura ya había anticipado y el cine muy posteriormente representado; la relación voz-máquina: cuántos relatos hablan de autómatas con voces tan humanas como las nuestras, mientras el cine daba sonido efectivo a máquinas parlantes. A mediados del siglo XX, aparecen en recitales en vivo y grabaciones raros sonidos nuevos. Aclaración: *somos nosotros, como aquellos que escrutaban fijamente la máquina parlante los que nos sorprendemos*. Incluso, yendo más atrás en el tiempo, podemos pensar que la relación voz natural-máquina, vivida como propia de la contemporaneidad y dependiente de la electricidad, ha tenido una historia más larga, pues ha habido diversos dispositivos arquitectónicos y máquinas que, antes de la fonografía, ya intervenían en la voz. Pongamos por caso la catedral y el megáfono³⁶.

Voz-materia, voz-decir

Voz-materia/voz-decir es un par conceptual con el que hemos venido trabajando en textos anteriores. Dicho par de conceptos, pensados como dos polos de un *continuum*, nos permite abordar el objeto voz como *materialidad a disposición de un decir en canto y habla*. Objeto

vocal improvisado por el cual se canta sin letra, con sonidos o sílabas a alta velocidad, como un instrumento más de jazz.

³⁵ En Meredith Monk, el Arte en las fronteras (Rocha Alonso, 2000) abordó la obra de esta artista multimedia centrada en el cuerpo y la voz.

³⁶ “En algunos contextos la noción de dispositivo se acerca a lo tangible, que resulta de una manipulación instrumental; en otros, a fenómenos configuracionales, resultado de relaciones que se establecen entre procesos”. (Traversa, 2001: 233).



inasible para el psicoanálisis, la voz no es ni cuerpo ni signo (Dolar, 2007)³⁷; en cambio, desde el punto de vista semiótico y acudiendo al concepto de *cuerpo significante* (Verón, 1975), tendemos a considerarla una emanación del cuerpo que se extiende en ondas sonoras en busca de contacto y soporta el sentido. El sentido de los signos lingüísticos y de las músicas con su aspecto melódico-rítmico, pero también el de la propia materialidad emitida.

La voz, la piel y la mirada³⁸ son dispositivos de contacto humano, pero la voz, en cuanto sonoridad, es el más primario de todos. Dirá Mladen Dolar:

Lacan aislaría luego la mirada y la voz como las dos encarnaciones primordiales del objeto a, pero su primera teoría le otorgó un privilegio incuestionable a la mirada como instancia paradigmática de lo imaginario elevándola al rango de modelo. Sin embargo, puede considerarse que la voz en cierto sentido es más impactante y elemental: si la voz es la primera manifestación de vida, ¿no es acaso el oírse a sí mismo, y reconocer la propia voz, una experiencia que precede al reconocimiento de sí en el espejo? ¿Y no es acaso la voz de la madre la primera conexión problemática con el otro, que viene a reemplazar el cordón umbilical, dando forma a buena parte del destino de las primeras etapas de la vida? (2007: 53-54)

Materia

De esos dos polos señalados anteriormente tomaremos, para esta indagación, el del soporte material. Aire, ondas sonoras, en definitiva, emitidos por un aparato fonador. Tanto el habla como el canto se montan en ese color, esa densidad vocal (vocalidad), para expresarse (oralidad) (Zumthor, 2006: 12). La conformación anatómica y la fisiología de cada individuo, sumadas a los patrones de impostación y emisión que cada lengua impone, determinarán el juego entre singularidad y estandarización de su voz. Ciertamente es que tenemos una voz propia como marca personal, pero también que hay voces muy parecidas por su timbre y, cuando eso sucede, es justamente el decir el que permite la identificación del portador. Se ve claramente que no es fácil aislar la pura materia, pues aquello que se dice y canta se impone con fuerza en la escucha. Sin embargo, los programas y dispositivos técnicos de intervención de la voz trabajan sobre la onda en un sentido acústico, indiferentes a cuestiones culturales. Sordos.

En relación con estas distinciones, Michel Chion destaca tres actitudes de escucha en el cine: causal, semántica y reducida (1993: 36). Se dan progresivamente: primero debo identificar la fuente del sonido, luego, en caso de diálogos o locuciones, entender qué dicen y finalmente, detenerme en las cualidades del sonido, cosa que no siempre sucede. Para ello, o el estímulo es muy explícito o el oído se ha ido entrenando analíticamente para prestar atención a la dimensión material sonora y sus parámetros: frecuencia, timbre, volumen, duración, color.

Es sabido que el mundo musical a partir de Wagner –o luego de él– pasa a interesarse por la dimensión física del sonido más que por los juegos armónicos. Parecía que el sistema tonal había dicho todo lo que podía y había que avanzar por nuevos caminos. Nos referimos, por supuesto, a la tradición europea de música escrita que encuentra diversos modos para salir de la tonalidad, desde la opción de Schoenberg hasta el impresionismo, la música concreta (lo real que entra en la música) y su contraparte, la electroacústica. Kittler señala que el Preludio de *El*

³⁷ Kittler (1999) y luego Dolar (2007) entienden la voz y la mirada como objetos parciales, desde el punto de vista freudiano.

³⁸ El eje de la mirada, “los ojos en los ojos” es trabajado por Verón (1985) como dispositivo de contacto, lo mismo que la voz, que activan la dimensión indicial del sentido.



oro del Rin marca la transición *entre acordes y frecuencias* (1999: 24), y eso es exactamente lo que máquinas como el *vocoder* o programas como el *Autotune* trabajan en la voz: una onda, una frecuencia. Esa transición de la lógica a la física no hubiera sido posible, según este autor, sin la invención del fonógrafo, ese aparato por el cual *lo real reemplaza a lo simbólico*³⁹. También Kittler aborda lo que es la primera forma de manipulación del sonido grabado: la del eje temporal, en la dirección, por la cual una melodía puede retroceder hasta su inicio, como en *Revolution Number 9* de Los Beatles, o en la velocidad⁴⁰.

Kittler, sin embargo, bajo el influjo de esa poderosa y mágica *máquina parlante*⁴¹, se atreve a decir que “lo que es imposible de almacenar no se puede manipular”, ignorando que una voz en vivo a través de un micrófono puede ser transformada en tiempo real, aunque no se registre. Sin negar en modo alguno el enorme impacto cultural de la *revolución gráfica* del siglo XIX –foto y fonografías–, debemos detenernos en ese adminículo, el micrófono (gran ausente en el imaginario del espectador de cine, que presiente la cámara, pero olvida por completo que hay una toma de sonido)⁴². Es el micrófono el que crea las condiciones para la intimidad de una voz en el oído, aunque es posible que solo la grabación del que habla o canta haya posibilitado estilos más privados de dicción, el cultivo de lo pequeño, del susurro y el quejido. Joachim Berendt señala el paso de una cantante de garganta poderosa y decir afirmativo, como Bessie Smith, a un canto *cercano* como el de Billie Holliday. Ambas usaban micrófono y grabaron sus canciones –aunque la primera era muy recelosa al respecto– pero Lady Day supo sacar partido de él y lo convirtió en su aliado: “Humanizó su voz “microfonizándola”, haciendo así sutilezas importantes que habían sido desconocidas de todo cantante hasta aquel momento; y en realidad, habían sido innecesarias, porque no habrían sido audibles.” (Berendt, 1986: 594-595).

Mediatización

Debe reconocerse a Eliseo Verón la virtud de anticiparse a problemáticas que son de gran vigencia actualmente: la del *cuerpo significante*, que implica la dimensión sensorio-afectiva tanto como la cognitiva del sentido y la de la *mediatización*, primero pensada en el corto plazo, de la Modernidad en adelante, y luego extendida a la evolución del género *homo* hasta nuestros días. Desde los años setenta del siglo pasado, nuestro autor se enfocó en dichos temas, con una mirada suficientemente amplia como para abarcar la cuestión del cuerpo, pero también la de la sociedad postindustrial y su complejización en subsistemas sociales afectados por la aparición de diversas tecnologías mediáticas. El ámbito político, el de la información, la

³⁹ “Once more, the real replaces the symbolic”. Kittler (1999: 73) afirma esto, en relación a que es la propia onda sonora, como fenómeno físico, la que se imprime en un cuerpo. Ya no se trata de palabras, sonidos o música que pueden ser transcritos o registrados parcialmente por una notación convencional, como toda escritura lo es. Lo real y lo simbólico, tanto desde el punto de vista psicoanalítico como semiótico, coinciden respectivamente con la onda y su representación.

⁴⁰ Quienes tuvimos tocadiscos con distintas velocidades de reproducción jugábamos a hacer que un cantor de lánguidos boleros se transformara en una cantante de melodías ágiles con el sencillo trámite de pasar de 33 a 45 revoluciones por minuto. Las arduas, protagonistas de discos para niños en los años setenta, surgieron del mismo recurso.

⁴¹ Dicha denominación fue aplicada a varios objetos: Von Kempelen bautizó como *Sprech Maschine* a su invención a fines del siglo XVIII. Posteriormente, a fines del XIX, se promocionaba el fonógrafo como máquina parlante. Si bien los registros musicales terminaron monopolizando la fonografía, lo cierto es que esta comenzó muy ligada a la palabra hablada (“Guarde las voces de sus seres queridos”).

⁴² Es Michel Chion el que trabaja esta suerte de olvido en *La audiovisión* (2008 [1990]).



publicidad y otros fueron analizados por él concienzudamente teniendo en cuenta este parámetro. A mediados de los años ochenta, Verón distinguía entre sociedades industriales mediáticas, de imaginario representacional, y sociedades en vías de mediatización: las sociedades postindustriales en las que “la progresiva incorporación de tecnologías mediáticas en la sociedad afecta al sistema entero” (1985). Por la misma época, y en una línea de análisis que podemos llamar “psicoantropológica” abordaba la cuestión del cuerpo significativo como materia primera productora de sentido. Si el cuerpo se constituyó filogenéticamente en tres niveles (lo indicial, lo icónico y lo simbólico), proceso que se replica en cada individuo humano en su hacerse sujeto, la transferencia de esas capacidades semióticas a otras materias autónomas en relación con él hace surgir la cultura y posibilita el lazo social. Finalmente, en su último libro *La Semiosis Social 2* (2013) y aguzando su perspectiva semioantropológica con ayuda de la sociología de Luhmann y el cognitivismo, Verón distinguirá entre la *mediación*, que involucra cuerpo-espacio y técnicas del cuerpo y la *mediatización*, en la que ya se incorporan herramientas y sus técnicas de utilización sobre otros soportes. La mano y la boca, el gesto y la palabra de Leroi-Gourhan fabrican utensilios y se inscriben en diversas superficies. Cabe aclarar que en estos últimos desarrollos de Verón cambia el foco de los medios a los *fenómenos mediáticos*, hitos en el devenir humano en que la acción de la mediatización genera productos portadores de sentido *autónomos del cuerpo que los produjo y persistentes*. Mientras que el habla o el canto se desvanecen a medida que se producen, la escritura y la fonografía los fijan en soportes significantes de duración variable, pero que emprenden un camino independiente de los cuerpos que los generaron.

La voz y la palabra, el relato oral primario, se mediatizan con la escritura y conservan rasgos de la voz cantante: repeticiones, fórmulas, epítetos que son huella de lo que alguien –algunos, el pueblo– profirió, y que convoca imperativamente la voz del otro. ¿Cuántos siglos pasaron para que la lectura se internalizara y se hiciera silenciosa y, por lo tanto, individual? (Chartier, 1993). En cuanto al universo del sonido musical, la invención de la escritura de la música en Occidente en el siglo IX implicó cambios importantes en géneros y estilos y la posibilidad de desarrollos impensados en la música transmitida oralmente, al mismo tiempo que la cristalización y el registro de las mismas para la ejecución en cualquier tiempo y lugar. Sin embargo, la notación musical no deja de ser una forma de mediatización por el absurdo: *se ve, pero no se escucha*. Finalmente, voz, palabra y canto se mediatizan triunfalmente hace poco más de un siglo, con la fonografía. Como dijimos, esta, lo mismo que la fotografía unas pocas décadas antes supusieron un salto cualitativo de grandes consecuencias culturales. Los músicos, por caso, se escucharon a sí mismos “desde afuera” por primera vez en la historia, y eso inició un proceso de retroalimentación técnica y estilística nunca antes vivido (Verón, 2013: 249-260).

Por su parte, Stig Hjarvard (2014) concibe los medios como tecnologías que permiten extender la comunicación humana en tiempo, espacio y modalidad. Si la *mediación* es, para él, la comunicación a través de cada medio (teléfono, TV, Internet), la *mediatización* sería el proceso de transformación a largo plazo de las distintas esferas de lo social, o subsistemas (lo político, la información, la educación, el arte) por el influjo de los medios; transformación en doble dirección: de los medios hacia ellas y viceversa.

En cuanto al objeto de nuestro interés, la voz, desde esta perspectiva podríamos incorporar el megáfono, dispositivo ya utilizado en teatro desde el siglo XVII, el uso de micrófono y parlante en un recital en vivo (no grabado) como una forma más de mediatización, por cuanto tales



artilugios extienden el sonido espacialmente y lo modifican en cualidades acústicas como el timbre⁴³.

Mladen Dolar ronda la voz mediatizada en varios pasajes de su bello libro *Una voz y nada más* (2007) en los que trabaja la cuestión del poder vocal y su contraparte, la fragilidad. Dicho autor da cuenta de cómo en escenas de *El testamento del Doctor Mabuse*, *El mago de Oz* y *Psicosis* aparece la sugestión de la voz acusmática —aquella cuya fuente no se ve—, que atrapa a los personajes en el interior de la historia, y a nosotros, espectadores, a través del cine. Un fragmento de *En busca del tiempo perdido* le sirve, asimismo, para dar cuenta de la radical distancia entre voz y cuerpo. El protagonista siente ajena la voz de su abuela oída por vez primera a través del teléfono: desde aquel momento ya no podrá recuperar al ser querido tal como era para él; esa voz desprendida del cuerpo le revela la verdad de la vejez y lo prosaico de esa mujer mayor. El teléfono es, por supuesto, el gran personaje mudo de *La voz humana*, de Cocteau, en que va pautando las idas y vueltas en el ánimo de la mujer abandonada. Ya fuere porque la voz de un cuerpo que no se ve devela cualidades tímbricas insospechadas del orden de lo siniestro, ya porque todo dispositivo implica disposiciones correlativas (discar, esperar, tolerar las interrupciones, negociar con las operadoras) la voz, índice supremo de humanidad, encuentra nuevas aristas en su camino por la mediatización. Es Michel Chion (2008 [1990]) el que reserva una parte de *La Audiovisión* al sonido “on the air” en el relato cinematográfico, con todos los múltiples matices que este asume al pasar a través de diversos dispositivos: radio, teléfonos, disco, altoparlantes. Truco de postproducción sonora, quizá, pero que ha creado a lo largo de décadas un patrón de “cómo debe sonar una voz desde...”. Finalmente: los sintetizadores de voz son sin duda el último —aunque no tan nuevo— avatar de este proceso de mediatización⁴⁴.

Máquinas que hablan (y cantan)

En la literatura, los autómatas son como humanos. Solo algunos detalles los delatan: la rigidez mecánica en el andar, la voz que profiere solo un ¡Ah...! de la Olimpia en *El hombre de arena* de Hoffmann. En el mismo relato, ella interpreta una aria “con voz tan clara y penetrante”, que el protagonista cae rendido de amor ante ese mecanismo de relojería hecho también de carne humana (¡los ojos sangrientos!).

La fantasía de la máquina que habla atraviesa la historia de la humanidad hasta los robots de apariencia humana de nuestros días, que hablan con voces de perfecta dicción. En 1780, el oficial de la corte austríaca, Wolfgang Von Kempelen, construyó una máquina de hablar, su *Sprech Maschine*, que describe en 1791 con detalle: una caja de madera conectada por un lado a un fuelle similar a una gaita (“los pulmones”) y por otro, a una suerte de embudo de goma que funcionaba como “boca” y debía ser movido con la mano mientras hablaba. A su vez, en el interior de la caja había una serie de ventrículos y válvulas que debían ser movidas por la otra mano. Podía decir palabras en francés, e incluso frases, y resultó asombrosa para el público, quien la encontró algo siniestra (Dolar, 2007: 17-18).

⁴³ La definición de medio de Hjarvard es simple y elegante: con ella se incorporan estos dispositivos que extienden los alcances de la voz (y de los instrumentos, en el caso del micrófono), aunque no producen objetos autónomos ni persistentes. Tal sería la diferencia con la concepción del Verón de *La Semiosis Social 2*, producto de los diferentes enfoques: sociológico en el caso del autor danés, semio-antropológico, en el de Verón.

⁴⁴ No nos dedicaremos aquí al gran medio de la voz, la radio ni a la TV, que gira en torno de ese dispositivo de mirada a cámara y palabras proferidas para el espectador que tan bien analizó Verón en “Está ahí, lo veo, me habla” (1983).



De este prodigio solo tenemos referencias de testigos que quedaron por escrito, pero ya el fonógrafo, también llamado máquina parlante y la radio y el cine hacen oír voces. Lo mecánico primero y luego lo robótico atrapan la imaginación de una época entera. En *Vendrán lluvias suaves*, de Bradbury, la casa inteligente es descrita por sus sonidos y sus voces:

“La voz del reloj cantó en la sala”

“emitió un siseante suspiro”

“—Hoy es cuatro de agosto de dos mil veintiséis— dijo una voz...”

“En algún sitio de las paredes sonó un clic de los relevadores...”

“Las dos, cantó una voz” .

¿Cómo esas voces imaginarias fueron dotadas de sonido en el cine? ¿Cómo nos imaginamos el discurso de María en *Metropolis*?

El cine pone voz a las máquinas parlantes: en algunos casos prevalece la voz humana, solícita y educada, como en *2001. Odisea del espacio* (Kubrik, 1968), en que Hal solo revela su compleja “personalidad” cuando está siendo desactivado y lo hace hablando; en otros, la voz es maquina, como la de Alpha, de *Alphaville* (Godard, 1965), la de R2T2, de la saga *Star Wars* (Lucas), o la de la casa inteligente de Bradbury en el corto soviético de animación de 1984.

Wir sind die Roboter

En un nuevo episodio del proceso de mediatización de la voz, la década del setenta fue prolífica en usos del analizador y sintetizador vocal llamado *voice coder* o *vocoder*. Este se había usado ya en 1941 en la película animada de Disney *Dumbo* para dar sonido al tren Casey Junior, pero fue en la música que encontró un lugar destacado. La compositora Wendy Carlos, famosa por su *Bach Electrónico* y su uso del sintetizador *Moog*, hizo que el *vocoder* cantara el “Himno a la alegría” de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en *La naranja mecánica* (Kubrik, 1971). Desde aquel momento, muchos grupos y solistas acudieron a los sonidos maquinales de *vocoder* y del *talk box*⁴⁵ para ampliar la paleta sonora y jugar musicalmente, entre ellos ELO, Stevie Wonder, Peter Frampton, Earth, Wind and Fire, Phil Collins, Bon Jovi, Britney Spears. El *voice coder* coloreó muchas composiciones del rock progresivo o funk, pero fue el grupo alemán Kraftwerk el que se adueñó de su sonido, supo desplegar todo su potencial y decir algo diferente. Ellos, como pioneros del pop electrónico, en plena época de rock progresivo o *hard*, presentaron una concepción estética integral que activaba ciertamente una fantasía robótica al aunar imágenes en el arte del vinilo, cuerpos en escena y sonidos enteramente maquinales. *Wir sind die Roboter*, uno de sus temas, lleva adelante un microrrelato de hombres mecánicos con sus dobles robóticos en un estudio de televisión y ante el público. Unos años después, la clásica dicotomía robot-humano se presenta en *Mister Roboto*, de Styx, videoclip de los ochenta en que la narrativa da un giro inesperado. En los últimos años, el grupo Daft Punk también ofrece una imagen maquina (sus músicos usan cascos y ropas futuristas). En el

⁴⁵ A diferencia del *vocoder*, que es un analizador y codificador de la voz, el *talk box* es un dispositivo de efectos de sonido, que hace que algún instrumento “hable” o “cante”. Consta básicamente de un pedal de efectos de sonido, un altavoz con un tubo de plástico uno de cuyos extremos va a la boca, y un amplificador.



mundo del jazz, el pionero Herbie Hancock trabajó con sintetizadores de voz, recurso que actualmente es muy usado en el jazz de Robert Glasper, Kamasi Washington, Manu Katche y otras bandas que combinan la tradición acústica con la vocalidad maquínica.



Wendy Carlos, pionera

Entre la voz “cruda” y la voz maquinal aparece la voz educada, disciplinada por la oratoria o el oficio de locución. Buena emisión, buena dicción, buena articulación: esa voz que huye del grano y se instala en la comodidad de lo *standard*. “Believe”, de Cher, abrió la música masiva al *autotune*, de tal modo que actualmente ya no hay tema de pop, reggaetón, trap o cumbia que no ostente su sonido. ¿El uso del *autotune* viene a cerrar el proceso de homogeneización de la voz? ¿Qué fantasía acuna la máquina en la vocalidad? En la música masiva actual: ¿es solo un recurso lúdico que ha demostrado ser efectivo y por lo tanto se repite *ad infinitum* o hay algo más, en el fondo, que se expresa a pesar incluso de los propios actores?

En camino a lo poshumano

En su libro *La condición poshumana. Camino a la integración hombre máquina en el cine y en la ciencia*, Santiago Koval (2008) aborda el desarrollo científico y la especulación artística en torno de la integración humano-máquina: lo factible y lo imaginable respectivamente. Parte de lo que fue en algún momento simplemente imaginable, encontró una materialización posteriormente en desenvolvimientos científico-tecnológicos. Volar, hablar y ver a distancia, salir del planeta tierra, son solo algunas de las cosas que ha logrado el hombre, “el más asombroso de los seres”. Una de esas fantasías, cuyo origen puede rastrearse ya en la antigüedad es la del autómeta. Desde Platón que, al menos en la tradición occidental, ya se habla de seres mecánicos dotados de movimiento y habla. Por otro lado, la idea de un ser humano con poderes muy superiores a los normales atraviesa toda la narrativa humana: el héroe como superhéroe, con capacidades físicas y/o mentales que lo hacen destacarse por sobre los demás. Koval se detiene en los desarrollos en ambos sentidos, lo que él llama integración exógena (robótica, androides) e integración endógena (ciborgs, poshumanos). En la primera, las máquinas se especializan en funciones humanas cada vez más sofisticadas; en la



segunda, los humanos son intervenidos mediante prótesis biológicas o químicas que expanden sus posibilidades mentales y físicas. El punto extremo de este proceso exogámico es la desmaterialización, el abandono del cuerpo físico para instalarse en una existencia posbiológica (2008: 79-87).⁴⁶

Los robots de Kraftwerk son, más allá de su apariencia, ciborgs, ya que su voz es intervenida con el fin de potenciar sus cualidades. El *vocoder* haría las veces de prótesis que ensancha y transforma las capacidades fonadoras. Sin embargo, seguimos en la estela del *sapiens*: máquinas, prótesis, todo fruto de la mediatización, esa producción de la naturaleza humana.



Kraftwerk: somos los robots

En *De la semiótica a la estética*, Herman Parret (1995) asignaba la voz a la humanidad, separada del verbo divino, de la comunicación angélica inmaterial y de los cantos de aves y sonidos de animales. Pero ¿qué pasa cuando la voz, después de miles de años de manifestarse en todas las posibilidades que le brinda el aparato fonador de pronto llega al límite de la máquina y lo traspasa? Si la voz es la encarnación –sí, una carne– de lo humano, tiene sentido que en las fantasías de transbiomorfosis⁴⁷ se hable ya de transhumanidad: desaparece el

⁴⁶ La noción de poshumano fue introducida por Katherine Hayles, que dice: “En el poshumanismo no hay diferencias esenciales o demarcaciones absolutas entre existencia corporal y simulación por computadora, entre mecanismo cibernético y mecanismo biológico, entre teleología robótica y objetivos humanos” (citada por Koval, 2008: 83).

⁴⁷ “Entre las posiciones extremas de la filosofía transhumanista se encuentra aquella que pretende una abstracción absoluta de la materia orgánica a través de una descarga o transbiomorfosis (metamorfosis transbiológica) que traduzca las redes neuronales de nuestra mente a la memoria de un ordenador.” (Koval, 2008: 85).



cuerpo y con él la voz y con ella la palabra con su música. ¿Qué queda, entonces? El pensamiento algorítmico, quizá un pensamiento emocional, tan lógico como voluble, complejo, caprichoso, errático, derivante, eufórico o depresivo, *pero mudo*.

Referencias bibliográficas

- Berendt, J. (1986). *El jazz, de Nueva Orleans al Jazz rock*. México: FCE.
- Bradbury, R. (1955) Vendrán lluvias suaves. En *Crónicas marcianas*. Buenos Aires: Minotauro.
- Chartier, R. (1993). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión*. Buenos Aires: Paidós.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- Hoffmann, E.T.A. (1818). El hombre de arena. Disponible en: <http://bpd.sanluis.gov.ar:8383/greenstone3/sites/localsite/collect/librosun/index/assoc/HASH3c3a.dir/doc.pdf>
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Knapp, M. (1982). *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Koval, S. (2008). *La condición poshumana*. Buenos Aires: Editorial Cinema.
- Maisonneuve, S. (2007). La voz de su amo: entre cuerpo y técnica, el advenimiento de una nueva escucha musical en el siglo XX. (Traducción del francés: Domin Choi). Material de uso exclusivo de Teoría y Medios de la Comunicación, Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Norma.
- Ortiz Oderigo, N. (1951). *Estética del jazz*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- (1952). *Historia del jazz*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Parret, H. (1995). *De la Semiótica a la Estética*. Buenos Aires: Edicial.
- Rocha, A. (2000). Meredith Monk: el Arte en las fronteras. En M. López Gil (comp.), *Mujeres fuera de quicio* (pp. 237-252). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Señal*, 12, pp. 232-247.
- Verón, E. (1983). Está ahí, lo veo, me habla. *Communications*, 38, Énonciation et cinéma, pp. 98-120. París: Seuil. (Traducción del francés: María Rosa del Coto).
- (1984). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada Editores, 2006.
- (1987). *La Semiosis Social*. Buenos Aires: Gedisa.



— (1988 [1976]). *Cuerpo significante*. Rodríguez Illera, J. L. (comp.), *Educación y Comunicación*. Barcelona: Paidós.

— (2013). *La Semiosis Social 2*. Buenos Aires: Paidós.

Zumthor, P. (1985). Permanencia de la voz. *Correo de la UNESCO*, 8, pp. 4-9.

Materiales de referencia

Meredith Monk. *Songs from the hill* (1979).

https://www.youtube.com/results?search_query=meredith+monk+songs+from+the+hill

Vendrán lluvias suaves. Corto soviético (Uzbekfilm, 1984).

https://www.youtube.com/watch?v=VW5HgPnsHOc&ab_channel=MrSienkiewicz

Alphaville (Godard, 1965). Escena de diálogo entre Alpha e Ivan Charles.

https://www.youtube.com/watch?v=7aCEe9MYdvM&ab_channel=rive5gauche

2001, Odisea del espacio (Kubrik, 1968). Escena de desactivación de Hal 9000.

https://www.youtube.com/watch?v=c8N72t7aScY&ab_channel=JimNielson

Star Wars (Lucas). Escenas del robot rtwodtwo.

https://www.youtube.com/watch?v=JLmOteqmDYc&ab_channel=IGN

Vocoder

Herbie Hancock. “I thought it was you” (1978).

https://www.youtube.com/watch?v=xDyyaT8Tp8g&list=PL33lyHIApzmw-o9xd9YxA-NNGRjzSvrSW&ab_channel=HerbieHancock-Topic

Kraftwerk. *Wir Sind die Roboter* (1978).

https://www.youtube.com/watch?v=2WdO5WvwqeM&ab_channel=RemasteredMemories

Kraftwerk. “Live in Helsinki” (2018).

https://www.youtube.com/watch?v=5A-4KdYSM7I&ab_channel=HansSwahn

Styx. “Mister Roboto” (1983).

https://www.youtube.com/watch?v=uc6f_2nPSX8&ab_channel=StyxVEVO

Daft Punk. “One more time”.

https://www.youtube.com/watch?v=FGBhQbmPwH8&ab_channel=DaftPunk

Robert Glasper. “Experiment” (2015).

https://www.youtube.com/watch?v=P52Z1yMz2WY&t=118s&ab_channel=wwozneworleans

Kamasi Washington. “Luv U” (2020). https://www.youtube.com/watch?v=Y7-pr5x7SnI&ab_channel=TerraceMartin-Topic



Talk Box

Peter Frampton. "Show me the way" (1976).

https://www.youtube.com/watch?v=VC_9DnaP1Fw&ab_channel=PaulGibbs

Earth. "Wind and Fire Let's groove" (1981).

https://www.youtube.com/watch?v=ULnyvnFgvHo&ab_channel=Earth%2CWind%26Fire-Topic

Bon Jovi. "Livin' on a prayer" (1986).

https://www.youtube.com/watch?v=IDK9Qqlzhwk&ab_channel=BonJoviVEVO

Autotune

Cher. "Believe" (1998). https://www.youtube.com/watch?v=nZXRv4MezEw&ab_channel=Cher

Tini - LGante. "Bar" (2021). https://www.youtube.com/watch?v=Of3ZHuC-I0c&ab_channel=TiniVEVO

Duki - Emilia. "Esto recién empieza" (2022).

https://www.youtube.com/watch?v=ManrwENIjw&ab_channel=Duki

Tiago. "Hablando de love" (2022).

https://www.youtube.com/watch?v=kMvPtA8GL9I&ab_channel=TiagoPZK



Aproximaciones semióticas al *field recording*: del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido⁴⁸

Semiotic approaches to field recording: from sound-in-itself to the complex weaves of meaning circulation

Federico Buján
fbujan@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se exploran desde una perspectiva semiótica distintos aspectos constitutivos del campo del *field recording*, particularmente en un ámbito circunscripto del mismo en el que las grabaciones de campo funcionan como prácticas artísticas en sí mismas. En esta dirección, se pondrá foco en la dimensión significativa de las producciones discursivas inscriptas dentro de dicho dominio, indagando acerca de sus particulares modalidades de funcionamiento y de sus cualidades en tanto fenómenos mediáticos que promueven singulares procesos de mediatización sonora. A tales efectos, se partirá de una problematización en torno a la noción de objeto sonoro, indagando acerca de su estatuto y tensionando dicha noción en el marco de distintas prácticas inscriptas dentro del campo del *field recording*. Ulteriormente, se profundizará en una de las concepciones dominantes que orienta gran parte de las producciones sonoras del *field recording*: la correspondiente al sonido en-sí-mismo. Se discutirá dicha concepción a partir de dos referentes del campo y del modo en que sus preceptos estéticos se materializan en su producción sonora. A partir de la caracterización y comprensión de dicha concepción en su particular relación con los objetos sonoros, confrontaremos con otras orientaciones dentro del campo que proponen trayectorias semióticas que van más allá de la inmanencia del sonido en-sí-mismo, tensionando con diversas capas significantes que se articulan con aspectos específicos del contexto social, histórico, ecológico o cultural del lugar en el que se generan las grabaciones de campo. Finalmente, esto nos habilitará a considerar más cabalmente la complejidad de los procesos de producción de sentido en ambas vertientes y el modo en que operan los procesos de circulación discursiva en el contexto de las *field recordings* en la contemporaneidad.

Palabras clave: grabaciones de campo, semiótica, circulación del sentido.

Abstract

In this work, different constitutive aspects of the ground of field recording are explored from a semiotic perspective, particularly in a circumscribed area of the field in which it functions as artistic practices in themselves. In this direction, our focus will be placed on the significant dimension of the discursive productions inscribed within said domain, inquiring about their particular modes of operation and their qualities as media phenomena that promote singular processes of sound mediatization. To this end, we will start from a problematization around the notion of sound object, inquiring about its status and to tenses said notion within the

⁴⁸ El presente trabajo fue originalmente publicado como capítulo de libro en: Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos (Eds.) *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Ediciones UNL, Universidad Nacionales del Litoral, Santa Fe, 2021 (pp. 163-184).



framework of different practices inscribed within the ground of field recording. Subsequently, we will delve into one of the dominant conceptions that guides a large part of sound productions within the domain of field recording: that corresponding to the sound-in-itself. This conception will be discussed from two referents of the field and the way in which its aesthetic precepts are materialized in its sound production. From the characterization and understanding of this conception, in its particular relationship with sound objects, we will confront other orientations within the field that propose semiotic trajectories that go beyond the immanence of sound-in-itself, stressing with various signifiers layers that are articulated with specific aspects of the social, historical, ecological or cultural context of the place where the field recordings are generated. Finally, this will enable us to consider, more fully, the complexity of the processes of production of meaning in both conceptions and the way in which the processes of discursive circulation operate in the context of field recordings in contemporary times.

Keywords: field recording, semiotics, meaning circulation.



Introducción

El término *field recording* remite a un amplio y diverso conjunto de prácticas que implican al fenómeno de la grabación sonora fuera de las condiciones altamente controladas que caracterizan a la grabación en estudio. En este sentido, se pone el acento en un aspecto de central importancia en relación al estatuto ontológico del objeto sonoro: sus particulares condiciones de producción en la instancia de grabación. No obstante, esta definición incipiente del sintagma *field recording, per se*, poco y nada nos dice acerca de las diferentes prácticas sociales en las que las grabaciones de campo se inscriben, acerca de la heterogeneidad de sus productos discursivos, acerca de la diversidad de la naturaleza del material sonoro que se registra y con el que se trabaja, o acerca de las múltiples y diversas intenciones y concepciones de quienes realizan las grabaciones de campo. Dentro de esta gran diversidad y amplitud de sus alcances sociales, el registro sonoro, producto de la grabación de campo, puede funcionar como documento, como elemento probatorio, como fuente de datos primarios, como material de archivo, adquiriendo valor histórico, científico, estético, patrimonial, entre otros. Esto da cuenta de su gran complejidad, diversidad y de su enorme participación en la vida social en la actualidad, producto de la acelerada expansión de los procesos de mediatización sonora en la contemporaneidad.

Nos interesaremos, en el presente trabajo, por un particular ámbito de la producción de grabaciones de campo en el que su funcionamiento y operatoria van más allá de una función meramente documental y sus productos no se limitan a operar como insumos en el dominio de la producción audiovisual contemporánea (*audio footage*); nos interesaremos, en este sentido, por una modalidad de existencia y de desempeño que definirá un área específica y circunscripta del *field recording* en tanto práctica artística en sí misma.

Las prácticas que nos interesan, de este modo, refieren a un dominio de la producción artística contemporánea que habitualmente se inscribe dentro del campo del Arte Sonoro (o como una modalidad particular dentro de esta categoría mayor, integrada por una gran pluralidad de prácticas y formas expresivas), que invitan a una particular experimentación de las cualidades específicas que presentan los eventos sonoros que han sido registrados a partir del despliegue de las grabaciones de campo, estableciendo múltiples y complejas relaciones con los oyentes (y sus esquemas mentales) y con las particularidades de las locaciones donde se producen las grabaciones, activando y desplegando la semiosis en una compleja red de relaciones de sentido.

Indagaremos específicamente aquí desde una perspectiva semiótica, el estatuto del objeto sonoro en el ámbito del *field recording*, sus modalidades de funcionamiento y las rupturas de las escalas espacio-temporales que conducen a su descontextualización, las dinámicas discursivas que promueve en el plano de la auralidad contemporánea y los procesos de producción de sentido que emergen de las relaciones que se establecen con los significantes sonoros mediatizados. Esto nos conducirá al dominio de la significación sonora, indagando, en primer lugar, acerca de los procesos de semiosis en relación con el sonido *en sí mismo*. Luego exploraremos, desde un enfoque semiótico y relacional, los modos en que opera la circulación del sentido (Verón, 1988) –y sus potenciales derivas– en las orientaciones que van más allá del sonido *en sí mismo*, abriendo juego a un complejo entramado de redes simbólicas y capas significantes. Con esto pretendemos, más que marcar una oposición tajante entre diversas orientaciones que componen el campo de las *field recordings*, indicar diferentes matices que se presentan en la producción (y conceptualización) de las grabaciones de campo, y hacer foco en los modos en que se despliega la producción de sentido a través de las mismas.



Por lo anterior, las *field recordings* serán atendidas en su dimensión significativa, conceptualizándolas como fenómenos mediáticos (Verón, 2013; 2014), en tanto comportan cualidades de autonomía y persistencia en el tiempo, pero no sólo se las pensará como productos textuales sino que se indagará –fenomenológicamente– acerca de sus modalidades de funcionamiento en tanto procesos que se tensionan con la experiencialidad subjetiva de los oyentes, por lo que se pondrá en consideración el régimen espectral (o mejor dicho, aural) que promueven.

Esto nos llevará, finalmente, a efectuar algunas consideraciones y señalamientos sobre dos aspectos centrales del fenómeno: por una parte, la relación que establece el registro sonoro de las *field recordings* con los lugares (el lugar/locación/ambiente físico como un espacio sonoro singular que deja marcas en el objeto sonoro, cualquiera sea la naturaleza de ese entorno sonoro) y con la especificidad de esos lugares (Demers, 2010). Las marcas del lugar operarán tanto sobre la autorreferencialidad y singularidad de los materiales sónicos registrados a través de las *field recordings* (en su especificidad configuracional), como también en un *más allá* de la autorreferencialidad del objeto sonoro, en un dominio extendido de su dimensión significativa que generará articulaciones con diferentes órdenes sociales (histórico, cultural, ecológico...) e individuales (memoria, inflexiones de sentido particulares) a través de la pluralidad y heterogeneidad de gramáticas de reconocimiento (Verón, 1988) que se despliegan en la instancia de la escucha. Por otra parte, ya hacia el final del trabajo, se indicará sucintamente un particular aspecto que invitará al desarrollo de futuras indagaciones: la problemática de la enunciación en el dominio de las grabaciones de campo; dimensión compleja en este ámbito de producción, donde se torna indispensable superar la concepción de una enunciación estrictamente de tipo antropocéntrica e incorporar, en atención a las cualidades del fenómeno, una perspectiva analítica que atienda a las modalidades de funcionamiento de una enunciación caracterizable, en ciertos aspectos y niveles, como no antropocéntrica.

El estatuto del objeto sonoro

Partiremos de considerar un aspecto central dentro del arco de problemáticas circunscripto: desde el momento en que los eventos sonoros son grabados, su modalidad de existencia se altera, modificándose, consecuentemente, su estatuto. En este sentido, la fijación del sonido sobre un soporte material no evanescente implica, en primer lugar, que el objeto sonoro (Schaeffer, 1988 [1966]) comporta nuevas propiedades de autonomía y persistencia en el tiempo que lo constituirán en un *fenómeno mediático* (Verón, 2013; 2014) generando, así, alteraciones en las escalas espacio-temporales que su nueva modalidad de existencia gestionará y tensionará entre las instancias de producción y reconocimiento discursivo (Verón, 1988).⁴⁹ Esta nueva modalidad de existencia, por su parte, comporta cualidades diferenciales relativas a las posibilidades de actualización de los significantes materializados sobre el soporte en que fueron registrados los eventos sonoros, abriendo juego a una compleja operatoria en el plano de la circulación discursiva y dando lugar, de ese modo, a una variabilidad en el dominio de las inflexiones de sentido (Traversa, 2014) producto de la deriva de la semiosis.

⁴⁹ Para una profundización conceptual acerca de las dimensiones temporal y espacial de los trabajos sonoros, sus alcances e implicancias, véase: Voegelin, S. (2014) *Sonic Possible Worlds. Hearing the continuum of sound*. New York: Bloomsbury.



El proceso de grabación, por lo anterior, descontextualizará inevitablemente al evento sonoro, extrayéndolo de un singular orden espacio-temporal y produciendo así una ruptura de escala que se manifestará en el desfase constitutivo de los procesos de mediatización (Verón, 2013). El evento sonoro propiamente dicho, como entidad física, se transformará en una configuración de sentido factible de ser reproducida en otras coordenadas espacio-temporales, conduciendo a una particular experiencia acusmática que devendrá en la emergencia del objeto sonoro como producto del proceso de mediatización llevado a efecto. En esta dirección, concebiremos al objeto sonoro como una realidad emergente que excede a la materialidad del sonido como entidad física (*id est*, la señal acústica), articulándose en un particular proceso de producción de sentido operado, como no puede ser de otro modo, por un actor social, en una instancia de reconocimiento, y a través de un particular tipo de escucha atravesada por las singularidades de su conformación subjetiva y de la activación de un complejo proceso cognitivo.

Como ha sido señalado por Kane (2014), desde una concepción husserliana, el objeto no debe ser confundido con la entidad material. La *entidad* hará referencia a una cosa externamente existente, mientras que el *objeto* emerge solo cuando es cognitivamente reconocido por un sujeto a través de su capacidad de semiosis (Buján, 2019) y por medio de la puesta en obra de complejos procesos de producción de sentido.

Schaeffer (1988 [1966]) lo señalará sin ningún tipo de ambigüedad: “el objeto sólo es objeto de nuestra escucha, es relativo a ella” (58), siendo un producto de nuestra conciencia perceptiva, y enfatizará que el objeto percibido ya no es simplemente la causa de la percepción, sino su correlato. Kane (2014) apelará nuevamente al campo conceptual de la fenomenología husserliana para sintetizar la posición de Schaeffer sobre este punto, indicando que la unidad trascendental del objeto sonoro es un correlato noemático de la operación sintética de la conciencia (*noesis*) puesta en obra por la escucha.

Es así que la instancia de la escucha se vuelve constitutiva para la emergencia del objeto sonoro. Desde la posición de Schaeffer, el objeto sonoro nunca se revela claramente, excepto en la experiencia acusmática. De allí que proponga una doble reducción fenomenológica, a los efectos de suspender la actitud natural con la que solemos aproximarnos a los sonidos y así posibilitar la emergencia del objeto sonoro: por una parte, remoción de las señales visuales; por otra, ocultamiento de las fuentes del sonido, a los efectos de posibilitar una escucha reducida (Kane, 2014).

La experiencia acusmática reduce los sonidos al ámbito de la pura escucha, ‘la pure écoute’. Al trasladar la atención de la causa física de mi percepción auditiva hacia el contenido de esa percepción, la meta consiste en volverme consciente de lo que está dado en mi percepción, con certeza o adecuadamente. Después de la reducción, solo permanece el campo de lo acusmático. (Kane, 2014: 24)⁵⁰

⁵⁰ Esta concepción puede resultar problemática si remite pura y exclusivamente a las propiedades físicas que comportan los sonidos aislados sin tomar en consideración las operaciones mentales que intervienen en los procesos de significación sonora a los efectos de organizar y comprender el funcionamiento del material sonoro que se despliega y transforma en su ocurrir temporal, siendo el sonido un evento que acontece en el tiempo y que, asimismo, configura su propia temporalidad. Dicha problemática es atendible también en relación con los discursos musicales, su posible condición acusmática y la relación que establecen con “el contenido” de la percepción. En esta dirección, y a los solos efectos de tomar un ejemplo, piénsese en las complejas series operatorias que pueden ponerse en obra en los procesos de significación musical sobre el plano de las agencias virtuales que intervienen en



La experiencia acústica, de este modo, permite la construcción del objeto sonoro en un complejo proceso que tensiona las propiedades y características sonoras de los fenómenos acústicos con los esquemas de distinción de los oyentes, matizándose, de manera heterogénea, múltiple y diversa, en el marco de una singular gramática de reconocimiento, pero enfatizando, desde esta perspectiva, la dominancia de la escucha reducida. En este sentido, nos encontramos frente a un orden emergente que es la resultante de un complejo proceso de producción de sentido en el que se establecen múltiples relaciones entre un haz de cualidades objetivas que comporta la materialidad física del sonido con una serie de categorías culturales que se activan y ponen en funcionamiento a través del despliegue de la semiosis; operatoria que solo es posible en el contexto de los sistemas de conciencia de los actores sociales, dando lugar a los procesos de significación. En esta dirección, el objeto sonoro es irreductible al fenómeno acústico empírico: es una construcción emergente de naturaleza semiótica que se sitúa en el orden de los interpretantes (en términos peirceanos). Se establece, de ese modo, una compleja relación entre la reducción acústica, el objeto sonoro y la escucha reducida, que devienen en una experiencia fenomenológica a través de la cual se activará, procesualmente, la semiosis, conduciendo por esa vía a la producción de sentido en el marco de diferentes tipos de actividad y operatoria cognitiva vinculados con el material sonoro en sus diversas modalidades de existencia.

Cada objeto sonoro es una esencia específica, una objetividad ideal planteada como el suelo que garantice su repetibilidad. Pero como idealidad, este objeto sonoro no existe en el mundo. Se escucha en sonidos, pero también debe distinguirse de la sonoridad real de los sonidos. El objeto sonoro no es en sí mismo sonoro. En el silencio de sonido imaginado, donde no hay nada que realmente vibre, uno puede realizar hechos intencionales que dependen de la estabilidad ideal del objeto sonoro, como concebir, comparar, componer y distinguir sonidos. (Kane, 2014: 34)

Si esta doble reducción fenomenológica resulta pertinente (y necesaria) para el desarrollo de la *musique concrète* (Schaeffer, 1959), cabe considerar su adecuación⁵¹ al campo de las *field recordings* dado que, si en términos generales suele cumplirse con la primera premisa anteriormente referida para el desarrollo de la experiencia acústica, resulta más compleja la pretensión de restringir las asociaciones referenciales que puede suponer, por ejemplo, un tipo de escucha causal (Chion, 1993) en el caso de las grabaciones de campo que se realizan en condiciones que, en principio, no ocultan o no intentan ocultar por medio de procedimientos técnicos (procesos de edición, aplicación de filtros, etc.) las fuentes sonoras que dejaron sus marcas acústicas de manera reconocible en la configuración sonora resultante.⁵²

la comprensión de las lógicas discursiva. Sobre este particular, véase: Hatten, R. (2018) *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

⁵¹ Vale destacar que la noción de 'objeto sonoro' ha enfrentado profundos cuestionamientos respecto de sus alcances, su capacidad explicativa frente a la variabilidad y complejidad de los fenómenos, y su adecuación a diversas circunstancias sonoras. En esta dirección, varios autores han propuesto otras nociones a los efectos de pensar y problematizar la modalidad de existencia de los fenómenos sonoros (siendo el sonido, más que un objeto, un evento) así como la experiencia de la escucha, enfatizando el carácter relacional del sonido y las cualidades inmersivas que la escucha comporta como proceso situado. Dentro de esas nociones se destacan las siguientes: espacio sonoro, ambiente sonoro, medio sonoro, ecosistema sonoro, entorno sonoro, paisaje sonoro, atmósfera sonora, entre otras. Véase al respecto: Solomos (2018), Di Scipio (2016), Thibaud (2011), Böhme (2000).

⁵² Esta problemática se torna relevante en el contexto de nuestro desarrollo argumentativo, en tanto sostenemos que la construcción del objeto sonoro se efectúa sobre una matriz semio-cognitiva que, en



En esta dirección, se vuelve factible la posibilidad de orientarse sobre aspectos de tipo figurativo-referencial del plano sonoro, como suele ocurrir en las grabaciones de campo de tipo documentalista, etnográficas y en gran parte de la producción de *soundscaapes*. Esta concepción, llevada a sus últimas consecuencias, puede conducir incluso a un naturalismo extremo acerca del sonido y de la escucha, basado en la ilusión de una realidad sonora no mediada (presupuesto falaz). En este sentido, es fundamental considerar las cualidades específicas que comporta la variabilidad ejercida sobre la dimensión técnica en cada proceso de grabación y las intencionalidades y preferencias estéticas de quiénes registran los eventos sonoros (como parte de las condiciones de producción), así como también considerar los usos y funciones que comportarán dichos registros sonoros en su emplazamiento social. En este sentido, la fijación sonora resultará –indefectiblemente– de un proceso de mediatización que dará lugar a la configuración y materialización de un fenómeno mediático, y dicho proceso no puede ser considerado neutral, en tanto estará condicionado por las características de la tecnología utilizada, las intencionalidades (funcionales y/o estéticas) de quienes registran, y las operaciones técnicas intervinientes en la instancia de su producción. Nos encontramos, de este modo, ante una compleja serie de tensiones relativas a la problemática de la referencialidad de los discursos sonoros, su intencionalidad estética, su dimensión técnica y sus cualidades significantes.

Desde otro posicionamiento, nos encontramos con propuestas estéticas como la de Francisco López. En su caso, lo que busca es justamente alejarse de esa identificación empírica referencial y abrir juego a una experimentación fenomenológica a partir de la complejidad propia de las configuraciones sonoras, en atención a sus cualidades estéticas específicas, y desde una concepción orientada hacia el sonido en-sí-mismo (*sound-in-itself*) producto de la reducción acusmática y del despliegue de la escucha reducida. En este sentido, López sostendrá y defenderá a ultranza una concepción desde la cual el registro sonoro no debe ser considerado como una copia de la realidad. Dado que su posición crítica (y radicalizada) ha sido claramente fundamentada a través de varios de sus escritos y entrevistas públicas, tornándose, en cierto sentido, representativa de toda una vertiente dentro del ámbito de producción del *field recording* (alineándose, de manera explícita, con la perspectiva fenomenológica de Pierre Schaeffer y su concepción del objeto sonoro), su abordaje nos permitirá contar con un marco adecuado para entablar una discusión y problematización más profunda de las dimensiones consideradas en el presente trabajo.

Lo que defiendo aquí es la dimensión trascendental de la materia sonora en sí misma. En mi concepción, la esencia de la grabación sonora no es la de documentar o representar un mundo más rico y significativo, sino una forma de centrarse y acceder al mundo interior de los sonidos. Cuando se enfatiza el nivel relacional / representacional, los sonidos adquieren un significado restringido o una meta, y este mundo interior se disipa. Por lo tanto, adhiero directamente al concepto original de 'objeto sonoro' de P. Schaeffer y su idea de 'escucha reducida' (López, 1998).

el discurrir de los procesos de producción de sentido, acopla entidades sonoras perceptuales (externas, objetivas, empíricas) en un sistema de conciencia que, en su recursividad operatoria, los constituirá en entidades significantes que investirá de sentido. La recursividad operatoria del sistema de conciencia se vuelve determinante para comprender las dinámicas que participan en las asignaciones de sentido, constituyendo la autorreferencialidad del sistema de conciencia el núcleo determinante de la emergencia de los interpretantes. En relación a las operatorias sistémicas cfr. Luhmann (1988); en relación a la concepción procesual de la conciencia cfr. Edelman & Tononi (2000).



El sonido en sí mismo

A partir de su alineación con la concepción schaefferiana de objeto sonoro, López se opondrá firmemente a la noción de esquizofonía (*schizophonia*) desarrollada por Murray Schafer así como a su concepción general de la ecología acústica al considerarla como simplista, errónea y engañosa para nuestra comprensión y apreciación de los entornos sonoros, y considerará que la perspectiva desarrollada por Schafer en su obra *The tuning of the world* viene a funcionar más bien como un silenciamiento del mundo, “como si [lo] ‘ruidoso’ fuera una condición maligna en sí misma y también una característica exclusiva del mundo post-industrial influenciado por los humanos” (López, 1997).

La idea de objeto sonoro (objet sonore) desarrollada por Pierre Schaeffer resume el principal logro de la musique concrète: la concepción de un sonido grabado como algo con entidad propia por sí mismo, independiente de su fuente, que sólo ha sido físicamente posible a partir del desarrollo técnico de los medios electromecánicos de fijación y reproducción del sonido. Como destacó brillantemente Michel Chion, es esto, y no el uso de sonidos del medio ambiente, lo que define la idea de “concreto”. Para Schaeffer, esta separación del sonido de su fuente –que él llama esquizofonía– es un efecto aberrante de este desarrollo del siglo XX. Por lo tanto, esquizofonía y el objet sonore son concepciones antagónicas del mismo hecho. (López, 1997)

En los trabajos sonoros de Francisco López, como es el caso de su paradigmático trabajo *La Selva* [Costa Rica, 1998] (así como también en *Wind* [Patagonia, 2007] o *Buildings* [New York, 2001], entre otros) “la naturaleza no está presente como una referencia, símbolo o evocación nostálgica, sino más bien a través del sonido en sí mismo” (Solomos, 2019: 95). López se opondrá a una ilusión de realismo (falacia inscrita en la pretensión de objetividad) así como también al referencialismo de una aproximación de tipo documentalista, distinguiendo ontológicamente al objeto sonoro de sus fuentes, poniendo foco en la materia sonora en sí misma, en sus cualidades sónicas *per se* y a través de la experiencia fenomenológica de la escucha reducida⁵³. Esta concepción, en síntesis, enfatiza el carácter autorreferencial que pueden comportar las *field recordings*.

Contra la tendencia actual, ampliamente extendida en el arte sonoro y en el estándar acostumbrado en las grabaciones de la naturaleza, creo en la posibilidad de una escucha profunda, pura, ‘ciega’ de los sonidos, liberada (tanto como sea posible) de niveles de referencia procedimentales, contextuales o intencionales. Más importante aún, lo concibo como una forma ideal de escucha trascendental, que no niega todo lo que está afuera de los sonidos, pero explora y afirma todo lo que está dentro de ellos. Esta concepción purista, absoluta, constituye un intento de luchar contra la disipación de este mundo interno. (López, 1998)

Esta relación con el objeto sonoro intenta entonces obturar cualquier asociación de la materia sonora con el plano de las significaciones referenciales o simbólicas que el mismo puede suscitar, proponiendo una reducción fenomenológica que, al mismo tiempo que clausura una dimensión potencial del fenómeno, la relativa a las propiedades asociativas del material sonoro (o, al menos, propone restringir posibles derivas de la significación sonora en los planos

⁵³ Sostendremos, más adelante, desde un enfoque relacional, que el sonido se entrama siempre en una compleja red de relaciones que involucran al oyente y a las trayectorias de sentido que este último activa a través del despliegue de la semiosis. En esta dirección, se pone en crisis la concepción inmanentista del sonido como objeto y la escucha como mera contemplación, siendo la escucha una experiencia inmersiva, relacional y situada, inscrita social y culturalmente. Para una mayor profundización acerca del enfoque relacional, se sugiere la lectura de: Solomos, M. (2018) From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance ... *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, No. 1, pp. 95-109.



indicados), habilitaría experiencialmente un tipo de aproximación diferencial sobre las cualidades sensibles del mundo en sus múltiples, heterogéneas y variables manifestaciones sonoras.

La reducción fenomenológica no es de ninguna manera una operación que resulte en un formalismo árido: discutir el sonido en sí mismo y abrir el camino –como había hecho Schaeffer– a la morfología del sonido, significa experimentar la maravilla de escuchar para tomar conciencia de nuestra relación con el mundo. En este sentido, y contrariamente a las apariencias, la experiencia fenomenológica del sonido está más en línea con un enfoque ecológico que la composición de paisajes sonoros (cuando su conexión con la naturaleza se limita a identificar meramente la fuente de los materiales sónicos). (Solomos, 2019: 105)

El posicionamiento adoptado por López, que podemos rastrear, con diferentes matices, en otros referentes de la producción en el ámbito del *field recording* (e.g. Toshiya Tsunoda, en su *Scenary of Decalcomania* [2003] o en *Ridge of Undulation* [2005], por ejemplo) se caracteriza, asimismo, y en términos estéticos, por un especial cuidado en la elección, orientación y ubicación de los micrófonos (a modo de interfaces que captarán y registrarán las configuraciones sónicas en el proceso de grabación, siendo determinantes en el modo en que intervienen en la producción del registro sonoro, en virtud de sus capacidades de aprehensión de los fenómenos sónicos) y una intervención en muchos casos mínima en el procesamiento y edición de los materiales sonoros; sin embargo, es ostensible el cuidado puesto en la selección de los mismos, su tratamiento discursivo (en diferentes planos y aspectos) y la potencialidad que comportan a los efectos de estimular experiencias estéticas complejas y singulares. Con esto queremos destacar que, junto con el énfasis explícitamente manifiesto desde esta concepción sobre las propiedades inherentes al sonido *en sí mismo*, hay una intencionalidad estética marcada por la puesta en obra de diversas operaciones ejercidas en la instancia de producción (*poiesis*). En otros términos, hay una intencionalidad estética que orienta el tratamiento discursivo del material sonoro, definiendo una poética.

En la obra de López, considerando puntualmente la trilogía mencionada (*La Selva [Costa Rica]*, *Wind [Patagonia]*, *Buildings [New York]*), la reducción fenomenológica permitiría suspender momentáneamente la atención sobre ciertos aspectos relativos a valores, informaciones y significaciones asociados a las fuentes sonoras por medio de la escucha reducida, invitando a la experimentación de un ambiente sonoro inmersivo en el que se despliegan complejas texturas, dinámicas variables, y un amplio y diverso espectro de frecuencias y matices tímbricos que configuran múltiples y complejos planos sonoros. El foco está puesto en las características específicas del objeto sonoro, en la complejidad y organización configuracional de los materiales sónicos puestos en obra y en su desenvolvimiento, en la apreciación de las cualidades estéticas del sonido *en-sí-mismo*, enfatizando su funcionamiento autorreferencial.

En caso de los trabajos sonoros de Toshiya Tsunoda, por su parte, apelando a procedimientos semejantes a los descritos y operando desde la grabación de campo expresando explícitamente su intervención mínima sobre los materiales sonoros, limitándose a la elección y emplazamiento de los micrófonos (aunque es posible identificar en sus grabaciones rasgos muy sutiles correspondientes al procesamiento y edición de los materiales), es interesante observar el modo en que funciona y se despliega su discurso aún incluso cuando las fuentes pueden ser hasta cierto punto reconocibles, inferidas o sugeridas por los títulos de sus obras.⁵⁴

⁵⁴ Podríamos plantear entonces, en atención a este aspecto en particular, cierto grado de continuidad – más que de ruptura– entre este tipo de producción y el ámbito del *soundscape*.



El material sonoro funciona aquí como materia prima que invitará nuevamente a una escucha reducida para apreciar sus cualidades estéticas. Dentro de esos materiales “en bruto”, Tsunoda utiliza, por ejemplo, “el viento mientras sopla a través de una barandilla de metal, resonancias bajas como se escuchan a través de grandes tubos, olas rompiendo suavemente en playas cubiertas de arena gruesa y piedras, etc.” (Demers, 2010: 126). El material crudo es aprehendido mediante la grabación, a través de un cuidadoso trabajo realizado en la toma del registro, procurando captar la potencialidad estética de sus cualidades sónicas a través de un minucioso tratamiento desarrollado en la instancia de producción.

La pista "Wind Whistling" de Scenery of Decalcomania [de Tsunoda, 2003] es una grabación de siete minutos del viento que sopla a través de la baranda de una pasarela metálica. Cambios en la intensidad del viento producen lo que suena como una melodía atonal errante con ocasionales diadas y tríadas. La duración de la pista es lo suficientemente larga para calmar cualquier curiosidad inicial sobre la forma en que se producen estos sonidos. La hermética melodía se contrarresta a veces por intrusiones del mundo exterior: la bocina de un ferry o el motor de un avión distante. Estos breves incidentes llaman la atención sobre el lugar del micrófono (y, por extensión, del oyente) en relación con los sonidos del viento; el micrófono debe estar cerca de la barandilla, muy cerca, ya que el mundo exterior parece muy lejano. (Demers, 2010: 126)

Lo interesante aquí es que, tal como señalamos, a pesar de que las fuentes pueden llegar a ser hasta cierto punto reconocidas, sugeridas o irrumpir incidentalmente, la propuesta estética de Tsunoda desplaza ese polo de atención a través del discurrir sonoro de la obra; los rasgos propios del lugar y la referencialidad de las fuentes se funden e integran texturalmente en la trama sonora, conduciendo nuevamente a la apreciación del objeto sonoro en sus rasgos específicos a partir de una escucha orientada hacia el sonido en-sí-mismo. Después de un tiempo de escucha los sonidos se vuelven abstractos, anclándose en su autorreferencialidad y agudizando la capacidad y sensibilidad de una escucha reducida:

"Unstable Contact", la pista de apertura de Scenery, pone de manifiesto que los sonidos que contiene son de algún tipo de señal eléctrica. Pero con una duración de más de diecisiete minutos, la curiosidad del oyente acerca de cómo ese contacto inestable se produce, gradualmente se disipa. Estos sonidos repetitivos, que no evolucionan mucho a lo largo del curso de la pista, generan una especie de fatiga semántica, de modo que, eventualmente, parecen estar a la deriva de los orígenes de la fuente anunciada en sus títulos. (Demers, 2010: 128)

Más allá del sonido en sí mismo

Los casos anteriores son buenos ejemplos de una concepción estética que pone el acento en el sonido en-sí-mismo, en la apreciación de sus cualidades, en la variabilidad de su comportamiento, en la riqueza y sutileza de sus matices, convocando, como ya hemos mencionado, a una auralidad particular: la correspondiente al desarrollo de una escucha reducida del objeto sonoro.

No obstante, no todo el campo de producción de las *field recordings* funciona de ese modo o se orienta bajo esos estrictos preceptos estéticos. Las cualidades relacionales y simbólicas del sonido hacen de la escucha una experiencia social y culturalmente inscripta, abriendo juego a un dominio amplio y diverso en el plano de los procesos de significación sonora.



La posición espectral, en la instancia de reconocimiento, activa complejos procesos de producción de sentido que se entraman en los esquemas de distinción de los oyentes, invistiendo de sentido a los significantes sonoros que, mediante la percepción, participan de sus estados de conciencia. De tal modo que la experiencia sonora se tensiona y modula en la constitución subjetiva de los actores sociales; toda experiencia comporta, así, la constitución, elaboración y puesta en obra de *distinciones*, a partir de una diferencia de base: la asimetría estructural entre el sistema de conciencia de un individuo y la complejidad de su entorno.

Según Cox (2001), López es extremadamente crítico con lo que considera *agentes disipadores* del discurso sonoro, que vendría a ser cualquier cosa que pueda distraer la atención de la pura cuestión del sonido y sus cualidades. Por su parte, Kim-Cohen (2009), quien considera a López un agudo representante de la tendencia del *sound-in-itself*, indicará que en el sistema de orden sónico de López esos agentes disipadores constituyen impurezas, ruido, suciedad, y que su obra intenta evitar lo inevitable: “la estructura lingüística de la experiencia” (125). Esto no implica caer en un culturalismo ingenuo o radicalizado, sino aceptar que los modos en que opera la circulación discursiva y sus efectos de sentido exceden ampliamente las intencionalidades estéticas que pueden operar o se puedan plantear desde la instancia de producción.

Si volvemos por un momento al señalamiento que hace Demers (2010) acerca de la pista “Wind Whistling” de *Scenery of Decalcomania* (Tsunoda), es interesante observar que, a pesar de estar puesto el foco en la atención del sonido en sí mismo y sus singularidades, operando (o intentando operar) una suerte de ruptura (por momentos infructuosa) en relación con la referencialidad de las fuentes sonoras, las mismas insisten recurrentemente en sus rasgos específicos y, ocasionalmente, irrumpen indicialmente sonoridades de fuentes reconocibles que dislocan abruptamente la modalidad de escucha, dando lugar a trayectorias semióticas que abren juego, a partir de las cualidades de las materialidades sonoras, a funcionamientos simbólicos que posibilitan la emergencia de nuevos matices que se integran, como capas significantes, al complejo mundo sonoro experimentado por los oyentes.

Podemos decir que se produce así una suerte de pasaje en el intento de sostener una escucha en el plano dominante de la primeridad (*feeling*), en términos peirceanos, a modalidades en las que se enfatiza más su funcionamiento signifiante en el plano relacional de la segundidad y en el plano simbólico de la terceridad (Peirce, 1978). La asignación de sentido que opera en reconocimiento, de ese modo, escapa al restrictivo control que se pretendía imponer desde la instancia de producción sobre la auralidad, el tipo de escucha y la dimensión signifiante del discurso sonoro en virtud de una intencionalidad estética. La experiencia sonora (y sus tramas significantes), de ese modo, es irreductible a la intencionalidad estética del artista sonoro/compositor.

López (2004) aclarará que su posición no consiste en defender la materia sonora como categoría estética o conceptual en sí misma, como una defensa del sonido por el sonido mismo, sino más bien como puerta de entrada a diferentes mundos de percepción, experiencia y creación; en esta dirección, pone el foco nuevamente en la experiencia fenomenológica de la escucha. A su vez, indica que el sonido es un medio tremendamente poderoso “en el sentido original”, y que esa cualidad primordial y *cruda* se pierde fácilmente en el “barro de la contemplación”. Son curiosas estas afirmaciones en tanto que, si efectivamente el sonido puede ser entendido como un “medio” (“en el sentido original”) funcionando en el marco de un proceso creativo (artístico), el mismo estaría *mediando* a través de una configuración particular de la materia sonora algún tipo de intencionalidad/contenido que no puede más que constituirse en signifiante para alguien. Por lo tanto, el sonido, como



materia sensible organizada y/o registrada intencionalmente por medios técnicos y con una intencionalidad estética definida, se convertirá indefectiblemente en una configuración de sentido que activará el despliegue de un proceso semiótico y, consecuentemente, generará nuevos interpretantes en la instancia de reconocimiento.

El problema aquí es que López pretende ejercer cierto control sobre la deriva del sentido en reconocimiento, proponiendo e insistiendo en una suerte de normativización de la escucha: no es que simplemente justifique su posicionamiento estético o que dé cuenta de los procedimientos e intencionalidades con los cuales interviene sobre la organización del material sonoro en la producción de su obra; tampoco es que simplemente sugiera un modo de apreciar dicho material, sus configuraciones e intencionalidades; López terminará juzgando axiológicamente, desde un fundamentalismo exacerbado, las modalidades productivas que no se limitan al tratamiento de la materia sonora en sí misma como vehículo de una intencionalidad centrada en la autorreferencialidad del sonido y de sus cualidades fenomenológicas, al mismo tiempo que combatirá las modalidades de escucha que intenten ir más allá de la contemplación del sonido en sí mismo y que, por lo tanto, activen otros trayectos de sentido; menospreciará, en síntesis, cualquier asociación de sentido que exceda la inmanencia del objeto sonoro como tal. En esta dirección, Kim-Cohen indicará que, si el ideal sonoro de López pudiera realizarse, “el oyente con los ojos vendados quedaría reducido a la mudez, la ceguera y la opacidad del barro” (2009: 128).

Según Kim-Cohen (2009), ese “barro de la contemplación” al que alude López (2004) es el necesario proceso de encuentro con el sonido tal como funciona en (y como) un complejo entramado de redes simbólicas; el residuo que deja es sentido, es un nuevo *interpretante* (Peirce, 1978). En otros términos, los sonidos están situados y operan en complejos procesos de semiosis activados por actores históricos y sociales. El más allá del sonido en-sí-mismo, por lo tanto, no implica despojar a los sonidos de sus cualidades y atributos estéticos, sino que comporta, a partir de los mismos, activar distintas trayectorias semióticas a través de las que se despliega el sentido, entramándose con diversas dimensiones que hacen a la cultura, a la historia, a la ecología, a la memoria, al lugar, a la subjetividad... en fin, a diversas resonancias de sentido y lecturas críticas acerca de la realidad social y de la historia personal.

Kim-Cohen, muy crítico en relación a la posición fundamentalista de López, indicará que, a pesar de los mejores esfuerzos de este último, pero incluso también por causa de los mismos, el marcado interés en el trabajo de López se debe en gran parte a que su obra también es producto de la textualidad, de la narratividad, de una interacción del sonido en-sí-mismo con la *malla simbólica*: “es la historia que cuenta López, con su configuración y sus justificaciones, que otorgan a la obra cualquier atractivo y significado que la misma podría mantener” (Kim-Cohen, 2009: 128). En esta dirección, podríamos afirmar que un metadiscurso que el propio López ha generado en relación a su obra operaría como matriz significativa para el ejercicio de un proceso interpretativo sobre sus propias intencionalidades estéticas. En otras palabras, queriendo evitar una suerte de escucha “narrativa” y referencialista de sus trabajos sonoros, sus justificaciones estéticas, a través de sus intervenciones públicas, terminan narrativizando su propia obra⁵⁵.

⁵⁵ Se desprende de aquí una compleja relación entre discurso sonoro y lenguaje, ampliamente tratada en el campo de la filosofía de la música y presente en el ámbito de la crítica musical, de la teorización acerca del arte sonoro y de las problemáticas del arte contemporáneo. Para una primera aproximación conceptual a la relación discurso musical/lenguaje se sugiere la lectura de Calleja, M. (2007) *Problems*



Muchos trabajos sonoros inscriptos en el ámbito del *field recording* encuentran su potencial explorando, justamente, las resonancias de sentido que se derivan de la singularidad de una configuración sonora situada. En esta dirección, podemos decir que en muchas grabaciones de campo se tensionan las configuraciones sonoras con la especificidad del sitio (*site specificity*). Seguramente la especificidad del sitio no operará aquí del mismo modo en el que se manifiesta en otras expresiones del Arte Sonoro, como por ejemplo, en las instalaciones sonoras o en los *Sound walks* (Maes, 2013; Chaves, 2013), sino más bien produciendo diversos tipos de articulación con aspectos temáticos constitutivos o inherentes al lugar (historia, cultura, ecología del lugar).

En estos casos, las cualidades sónicas y los procesos creativos no dejan de comportar valores estéticos en sí mismos, pero los mismos se tensionan en un orden de sentido que va más allá de ese plano y que activará particulares procesos de significación. Un caso emblemático, por ejemplo, es el de la obra *Four Rooms* (2006) de Jacob Kirkegaard, una pieza que consta de cuatro grabaciones del tono de las habitaciones (tal como expresa Kim-Cohen: “el zumbido generalmente inaudible creado por la interacción de sonidos locales con dimensiones y materiales de una habitación en particular” [2009: 132]) de cuatro habitaciones en la ciudad de Chernobyl. Cada una de esas grabaciones es reproducida a través de un par de altoparlantes en el mismo espacio físico en que fueron registradas, repitiendo ese particular procedimiento en varias ocasiones, generando, a partir de una grabación sobre la grabación y otra vez la grabación, un efecto de amplificación que volverá audible los *drones* que emergen de esos cuartos. Cox (2009) indicará, al respecto, la emergencia de una serie de resonancias de sentido al interior de dicha obra que, más allá del interés estético que puede comportar la resultante sonora en sí misma (sus cualidades configuracionales particulares y los procedimientos aplicados en la producción de la pieza), se entranan profundamente otras significaciones relativas a la singularidad del lugar que fuera escenario del más trágico accidente nuclear de la historia, activando la malla simbólica anteriormente referida.

Otro caso de gran interés, aunque con una dinámica de articulación temporal diferente al caso anterior (en relación con las resonancias de sentido que se vinculan con la especificidad del lugar de producción de las *field recordings*), es el de *World Trade Center Recordings* (1999) de Stephen Vitiello, analizado detenidamente por Kim-Cohen (2009). Las grabaciones fueron realizadas a lo largo de seis meses en el año 1999 en el piso noventa y uno de la Torre 1 del *World Trade Center* (New York). Vitiello fijó micrófonos de contacto en las ventanas, actuando el panel de vidrio como un enorme diafragma, convirtiendo al edificio en una suerte de enorme micrófono. Más allá de las particularidades sonoras de las grabaciones, que no dejan de comportar interés en tanto objeto sonoro y en función de sus peculiares condiciones de producción, lo más interesante del caso es el modo en que, luego del atentado a las Torres Gemelas, esas grabaciones no pueden dejar de ser escuchadas (y leídas) desde otra perspectiva, activando resonancias de sentido que refieren a la tragedia y a la conexión indicial de los eventos sonoros registrados en dichas grabaciones con el lugar (misma locación) en que aconteció el atentado. Como se puede presumir, un profundo desplazamiento del sentido opera en este caso, en tanto que se activa una memoria particular del lugar en su estrecho vínculo con las grabaciones: a partir del atentado, esas grabaciones adquieren un nuevo estatuto y se nutren de nuevas capas significantes, estableciendo y habilitando otros trayectos de sentido vinculados con el material sonoro.

with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States, *Aisthesis*, 10 (2), pp. 151-162.



Kim-Cohen (2009) observa, de manera muy acertada, que el interés inicial de Vitiello al realizar dichas grabaciones de campo pudo haber estado orientado más bien por la lógica del sonido en-sí-mismo, como exploración estética de un muy particular entorno sonoro. Sin embargo, esas grabaciones ya no pueden ser escuchadas del mismo modo que se lo podía hacer antes del atentado: “la destrucción de las Torres le confiere a las grabaciones una monumental seriedad y exige que se le preste atención a la intertextualidad latente en todo el sonido” (p. 130). Las grabaciones funcionan, así, como una suerte de “retrato auditivo” pre 21 de septiembre de 2001, pero que sólo pueden ser escuchadas a partir de estas nuevas capas de sentido que la relación con el atentado le imprime, en cierto modo, al discurso sonoro.

Otro fenómeno a considerar en el orden de las *field recordings* es la creciente producción y diversificación de Mapas Sonoros en el marco de las cartografías sonoras contemporáneas⁵⁶, que se articulan con diversas dimensiones y aspectos específicos del contexto social, histórico, ecológico o cultural del lugar en el que se generan las grabaciones de campo.⁵⁷ En este sentido, encontramos aquí una enorme heterogeneidad de unidades de sentido que pueden estar operando como ejes articuladores de los registros sonoros. Asimismo, en estos casos, las grabaciones de campo pueden establecer diversos tipos de relación entre los registros sonoros y los diferentes rasgos del lugar o de las temáticas articuladoras que sostienen conceptualmente a las producciones⁵⁸; esto nos lleva a pensar, tal como sostiene Voegelin, en la posibilidad de “una geografía no solo del mundo visible sino de los mundos sónicos invisibles y las socialidades y subjetividades sónicas que podría suceder dentro de ellos” (2014: 24).

Insistimos, una vez más, que este tipo de abordajes no restan valor estético a las configuraciones sonoras resultantes de los procesos de grabación, sino que lo que hacen es imprimir nuevas y singulares capas significantes que abren juego a la producción de sentido, articulándose con cualidades propias del lugar y sus sonoridades, con aspectos propios de los ejes tematizados en la propuesta estética, y con la propia complejidad subjetiva de los actores sociales, convocando a la memoria social y personal y a sus resonancias de sentido.

Los lugares que son registrados en las grabaciones de campo, de ese modo, irrumpen en el entramado significativo a través de algunas de sus cualidades o aspectos. Si, por una parte,

⁵⁶ “Las cartografías sonoras como las conocemos hoy son posibles a partir del surgimiento de la web 2.0 en forma, por ejemplo, de mapas sonoros publicados en sitios web. Son sus características participativas e interactivas, junto con el desarrollo de los mapas satelitales, algunos de los rasgos centrales que hacen posible este tipo de realizaciones. Contienen registros de sonido asociados a puntos geográficos específicos que el mapa representa mediante coordenadas de latitud y longitud. Es lo que se denomina geolocalización. Señalados en el mapa por marcadores visibles a través de los que se tiene acceso a controles de reproducción de los registros sonoros, muchas veces son acompañados de contenidos en forma de textos e imágenes. Los mapas sonoros suelen ser proyectos colectivos y colaborativos, posiblemente debido a que se representan territorios y regiones que albergan comunidades constituidas frecuentemente en materia de observación. Estas muchas veces se tornan factores fundamentales respecto de conceptualizaciones y de contenidos que esos mapas incorporan, por lo que se vuelve importante su participación, al igual que para la producción de contenidos audibles e informativos que el mapa incluye” (Bas, 2019: 18).

⁵⁷ Ejemplos de Mapas Sonoros: *Montréal Sound Map* (<https://www.montrealsoundmap.com/>); *Mapa Sonoro de Bahía Blanca* (http://umap.openstreetmap.fr/es/map/mapa-sonoro-de-bahia-blanca_93106#13/-38.7146/-62.2544).

⁵⁸ A los efectos de constatar la variabilidad que pueden comportar las temáticas, procedimientos técnicos e intencionalidades que intervienen en la construcción de mapas sonoros en la actualidad, véase, como casos testigos, los siguientes trabajos en los que se desarrollan proyectos que construyen cartografías sonoras con diferentes finalidades: Krause (2019); Chavez y Iazzeta (2019).



dentro de las condiciones de producción de las *field recordings* ciertas cualidades relativas a la especificidad del lugar dejan sus marcas en la nueva modalidad de existencia del objeto sonoro (el fenómeno mediático que emerge del proceso de fijación de la materia sónica sobre un soporte material no evanescente), quedan también marcas relativas a los procedimientos técnicos puestos en obra en los procesos de grabación y a los fundamentos estéticos que sustentan a las operaciones ejercidas sobre el material sonoro en la instancia de producción discursiva.

Es sobre las resonancias e inflexiones de sentido que se despliegan a partir de dichas marcas sígnicas que se activan diversas trayectorias semióticas en el plano de la memoria y la subjetividad de los oyentes. En esta dirección, se produce un desplazamiento clave en el orden de la circulación discursiva, que abre juego sobre un dominio impredecible relativo a las gramáticas de reconocimiento que configura, activa y pone en obra cada oyente en su relación con el material sonoro.

Pero las particularidades del lugar van aún más allá. Incluso en aquellos casos más extremos en los que se pretende, de cierto modo, una asepticidad en relación con cualquier referencia externa (como en el caso de López), enfatizando la autonomía y el carácter autorreferencial del objeto sonoro, los eventos acústicos grabados dejan sus propias marcas que dan cuenta de su singularidad y de la especificidad de las locaciones en que fueron tomados dichos registros sonoros, y esto ocurre más allá de la intencionalidad manifiesta de querer evitar o borrar cualquier asociación “residual” con el lugar. El lugar, en esos casos, se manifiesta a través de las marcas discursivas que imprimen sus propias cualidades sonoras, a través de su materialidad.

Llegados a este punto, cabe una consideración más que abre espacio a exploraciones futuras. Si es el propio lugar el que imprime sus marcas sobre el registro sonoro a través del proceso de grabación, hay un excedente que escapa a la voluntad del compositor/artista sonoro y que tiene que ver con un nivel de enunciación de tipo no antropocéntrico que es determinante en la constitución del objeto sonoro. Si en otros dominios de la producción sonora es posible ejercer un elevado control en la organización, configuración y despliegue dinámico del material sonoro a partir de un trabajo operativo sobre elementos discretos, en el caso de las grabaciones de campo, más allá de los diversos grados posibles de intervención sobre el material sonoro y de los fundamentos estéticos implícitos en cada caso en particular, hay un gradiente imponderable que escapa al control y a la manipulación del objeto sonoro, y que se articulará, además, con las derivas del sentido en la instancia de reconocimiento.

Esta singularidad enunciativa, propia de un particular funcionamiento indicial del registro sonoro, se vuelve constitutiva en el ámbito del *field recording*, en el marco de un acoplamiento estructural en el que participan: las cualidades inmanentes del evento sonoro registrado (y las especificidades del lugar), la dimensión técnica del proceso de grabación (y sus intencionalidades estéticas de base), y las complejidades múltiples y diversas asociadas al proceso de mediatización y a la variabilidad que comporta en sus emplazamientos sociales.

Finalmente, cabe destacar que, a partir de estos órdenes configuracionales que se entranan en el dominio de las grabaciones de campo, emerge un espacio heterogéneo de expectativas y de trayectorias semióticas que se articulan con las cualidades específicas de los discursos sonoros a partir de sus diversas capas significantes, definiendo particulares modalidades operatorias en el orden de la auralidad contemporánea que se inscriben en el corazón mismo de las problemáticas de la circulación del sentido.



Referencias bibliográficas

- Bas, P. (2019). Territorios sonoros/Cartografías del tiempo. Grabaciones de campo y sonidos geocalizados: mapa sonoro como forma. *I Simposio Internacional de Arte Sonoro*, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), pp. 17-33.
- Benson, S.; Montgomery, W. (eds.). (2018). *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- Böhme, G. (2000). Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, 1(1), pp. 14-18.
- Buján, F. (2019). La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical. *Revista Chilena de Semiótica*, 12, pp. 114-128.
- Calleja, M. (2017). Problems with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States. *Aisthesis*, 10(2), pp. 151-162.
- Chaves, R. (2013). *Performing sound in place: field recording, walking and mobile transmission* (Doctoral Thesis). Belfast: Queen's University Belfast.
- Chaves, R.; Iazzetta, F. (2019). *Making it Heard: el arte sonoro brasileño y el archivo como herramienta de investigación*. *I Simposio Internacional de Arte Sonoro*, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), pp. 123-133.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cox, C. (2001). Abstract Concrete: Francisco López and the Ontology of Sound. *Cabinet*, 2, www.cabinetmagazine.org/issues/2/abstractconcrete.php
- (2009). Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, 14(1). Cambridge University Press.
- Demers, J. (2010). *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Di Scipio, A. (2016). *Sound object? Sound event! Ideologies of listening and the biopolitics of music*. En línea: http://www.artweb.univ-paris8.fr/IMG/pdf/di_scipio.pdf Traducción de Objet sonore ? Événement sonore. Idéologies du son et biopolitique de la musique. Solomos, M.; Barbanti, R.; Loizillon, G.; Pardo Salgado, C.; Paparrigopoulos, K. (eds.) *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, pp. 35-46.
- Edelman, G. y Tononi, G. (2000). *A universe of consciousness. How matter becomes imagination*. New York: Basic Books.
- Hatten, R. S. (2018). *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kane, B. (2014). *Sound Unseen. Acousmatic sound in Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.



- Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic art*. New York: Continuum.
- Krause, R. (2019). Cartografía sonora La Isla [reconocimiento]. *I Simposio Internacional de Arte Sonoro*, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), pp. 201-213.
- López, F. (1997). *Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom*. En línea: <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf>
- (1998). *Environmental sound matter*. En línea: <http://www.franciscolopez.net/env.html>
- (2004). *Against the Stage*. En línea: www.franciscolopez.net/stage.html
- (2014). Music dematerialized? Carvalhais, M. y Tudela, P. (eds.) *Mono Magazine*, 2, Cochlear Poetics: Writings on Music and Sound Arts. Porto: Universidade do Porto, pp. 95-100.
- Luhmann, N. (1998). *Sistemas Sociales: lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.
- Maes, L. (2013). *Sounding Sound Art. A study of the definition, origin, context, and techniques of sound art* (Doctoral Thesis). Gent: Universiteit Gent.
- Peirce, C. S. (1978). *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schaeffer, P. (1959 [1952]). *¿Qué es la música concreta?* Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1988 [1966]). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Solomos, M. (2018). From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance ... *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, 41(1), pp. 95-109. Consultado en francés en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609v1/document>
- (2019). A phenomenological experience of sound. Notes on Francisco López. *Contemporary Music Review*, 38(1-2), pp. 94-106.
- Thibaud, J.-P. (2011). A Sonic Paradigm of Urban Ambiances. *Journal of Sonic Studies*, 1(1), pp. 1-14. Leiden University Press (LUP).
- Traversa, O. (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Verón, E. (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- (2014). Mediatization theory: a semio-anthropological perspective. Lundby, K. (ed.) *Mediatization of Communication*. Berlín: De Gruyter Mouton, pp. 163-172.
- Voegelin, S. (2014). *Sonic Possible Worlds. Hearing the continuum of sound*. Nueva York: Bloomsbury.



Western, T. (2018). Field Recording and the Production of Place. Bennett, S. y Bates, E. (eds.) *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*, New York, Bloomsbury Academic, pp. 23-40.



La mediatización sonora del territorio: acerca de los mapas sonoros como dispositivos y sus tensiones sobre el plano de la narratividad

The sound mediatization of the territory: about sound maps as devices and their tensions on the plane of narrativity

Federico Buján
fbujan@gmail.com

Resumen

Se desarrolla en el presente artículo una conceptualización acerca del modo en que la producción de mapas sonoros funciona como una modalidad de la mediatización sonora contemporánea del territorio. En esta dirección, se plantea que los mapas sonoros operan como dispositivos que gestionan el acceso de los actores sociales a las producciones discursivas que allí se despliegan, regulando sus modalidades vinculares e incidiendo en la manera en que se desarrollan los procesos de producción de sentido. Se explora la variabilidad del fenómeno a partir de una aproximación a algunos casos testigo, poniendo foco en sus organizaciones constructivas (las maneras de organizar la materialidad discursiva) y en sus dinámicas de funcionamiento. Se plantea también una discusión relativa a la operatoria de la narratividad en dichos espacios discursivos para, finalmente, postular algunas consideraciones acerca del lugar de la escucha como práctica activa y dinámica que permite la articulación del fenómeno en cuestión con la cultura aural de los sujetos de la escucha, modulando, de maneras particulares, la producción de sentido en el contexto de una singular auralidad.

Palabras clave: Mapas sonoros, mediatización, narratividad, territorio, dispositivo.

Abstract

This paper develops a conceptualization about the way in which the production of sound maps works as a modality of the contemporary sound mediatization of the territory. In this direction, it is argued that the sound maps operate as devices that manage the access of social actors to the discursive productions that are displayed there, regulating their relationship modalities and influencing the way in which the processes of production of meaning are developed. The variability of the phenomenon is explored from an approach to some witness cases, focusing on their constructive organizations (the ways in which discursive materiality is organized) and their dynamics functioning. A discussion regarding the operation of narrativity in these discursive spaces is also proposed to, finally, postulate some considerations about the place of listening as an active and dynamic practice that allows the articulation of the phenomenon in question with the aural culture of the hearing subjects, modulating, in particular ways, the production of meaning in the context of a singular aurality.

Keywords: Sound maps, mediatization, narrativity, territory, device.



1. Acerca del problema

En el presente trabajo proponemos una aproximación a una particular área de la producción discursiva que, como parte de la mediatización sonora contemporánea, tiene la cualidad de articular, de diversos modos, *fenómenos mediáticos* fonograbados (Verón, 2013, 2014) con diversas modalidades de representación de la espacialidad, operando a través de interfaces gráficas digitales que abren juego a modalizaciones particulares del sentido. Nos referiremos, específicamente, al modo en que operan los mapas sonoros⁵⁹ y a la diversidad de sus funcionamientos discursivos, examinando algunos casos testigos que dan cuenta de una gran pluralidad y heterogeneidad de estrategias desplegadas en las instancias de producción discursiva, y que abren juego, de manera también diversa, a particulares efectos de sentido en reconocimiento (Verón, 1988), comportando así una gran variabilidad en el despliegue de su narratividad.

Nuestras aproximaciones, a modo de exploración, no pretenden agotar la productividad del fenómeno, ni tampoco abarcar el amplio espectro de trayectorias de sentido a las que potencialmente puede dar lugar; lo que proponemos es, a partir de la conformación de un *corpus* analítico definido por medio de una selección de tipo intencional, poner foco sobre los rasgos específicos que comportan diversas cartografías sonoras, a los efectos de, por una parte, discutir y problematizar sus modalidades de organización y funcionamiento discursivo y, por otra, atender los modos en que es pensado y abordado el territorio del que dan cuenta.

Esta referencia explícita y central al territorio está motivada por dos razones: en primer lugar, porque la cartografía implica una localización específica de entidades (que pueden ser de diversa naturaleza) en un espacio delimitado, estableciendo conexiones e interrelaciones entre los elementos que la integran y definiendo, por medio de dicho proceso, una particular configuración territorial. Por otra parte, dado que los registros fonograbados que se integran en los mapas sonoros constituyen, de manera predominante, grabaciones de campo, la inscripción de rasgos relativos a las especificidades del lugar/lugares en que fueron realizadas las grabaciones hace que los mismos se tornen inalienables, en tanto forman parte de las condiciones de producción del fenómeno.

La construcción del territorio, en vista de lo anterior, podrá remitir a particularidades de diverso orden y naturaleza, pero en todos los casos, por obra de los procesos de mediatización llevados a efecto en su instancia de producción, el conjunto de marcas que se inscriben como parte de la inmanencia textual del registro sonoro operarán de manera indicial, remitiendo a territorios sonoros localizados/localizables. Podemos decir, entonces, que ciertos aspectos de la especificidad del sitio quedarán registrados en el archivo sonoro, dando lugar a una particular condición: la de la función documental que puede comportar el fenómeno mediático.

Más allá de este conjunto de problemáticas relativas a las condiciones de producción del fenómeno, los rasgos específicos del registro sonoro serán susceptibles de asociaciones diversas en la instancia de reconocimiento, abriendo juego a la deriva del sentido y configurando territorios sonoros en los que participan tanto las cualidades específicas del

⁵⁹ Los mapas sonoros, de manera genérica, son configuraciones multimodales que integran registros sonoros localizados espacialmente sobre una representación cartográfica que alude a un territorio geográfico. Sus modalidades de organización y funcionamiento pueden ser variables, y suelen articularse sobre ejes temáticos diversos. Volveremos sobre sus características y algunos ejemplos relativos a su variabilidad más adelante.



material sonoro como constructos simbólicos emergentes que presentan una gran variabilidad: asignaciones de sentido efectuadas por los actores sociales a través del despliegue de la semiosis, abriendo juego a funcionamientos propios del orden de la narratividad y dando lugar, por esa vía, a la emergencia de la tensión narrativa⁶⁰.

Esos constructos simbólicos, dinamizados en/por los sistemas de conciencia de los actores sociales, y entramados en sus conformaciones subjetivas (definidas por la experiencia y sus agenciamientos significantes), dan lugar a un enorme despliegue de los territorios sonoros en función de operatorias vinculadas con la actualización de la cultura aural de los oyentes. La problemática se desplaza, en esta dirección, a un dominio de gran complejidad e indeterminación en virtud del modo en que la memoria sonora interviene como factor constituyente de los procesos de producción de sentido de acuerdo a la experiencia de los sujetos, desplegando la circulación discursiva en base a la experiencialidad asociada a las cualidades sonoras percibidas y produciendo, por esa vía, plurales y heterogéneas inflexiones de sentido en la instancia de reconocimiento.

La variabilidad y la complejidad que comporta el fenómeno admite, por lo tanto, múltiples abordajes en función de las diversas instancias y niveles de su funcionamiento operativo. Nos interesará, particularmente, atender aquí el modo en que las propuestas discursivas de los mapas sonoros habilitan o clausuran la intervención sobre la obra/producto, la manera en que configuran trayectorias y recorridos posibles en el complejo discursivo, y el modo en que los mapas sonoros interpelan a la memoria sonora y a sus complejas tramas significantes, operando, plenamente, sobre el plano de la auralidad.

Por lo anterior, proponemos en el presente trabajo una exploración inicial sobre el fenómeno, atendiendo a algunos aspectos generales relativos a sus configuraciones y modalidades de funcionamiento, abordándolos desde el nivel del dispositivo, e indagando acerca de las tensiones que producen en el orden de la narratividad.

2. El mapa sonoro como dispositivo

La variabilidad que puede comportar la configuración de los mapas sonoros, en función de las propuestas y estrategias discursivas puestas en obra⁶¹, inciden de manera directa sobre las modalidades vinculares que se establecen por medio de los recursos virtuales interactivos que hayan sido habilitados. En esta dirección, su operatoria sobre el nivel del dispositivo pone en funcionamiento, por definición, reglas constructivas –relativas a la organización de sus materialidades significantes– y reglas operativas vinculadas con las modalidades de su instalación social, configurando dispositivos socio-técnicos de cualidades interactivas que posibilitan la mediatización sonora del territorio a partir de particulares operaciones discursivas que permiten *inflexionar el sentido* de diverso modo (Traversa, 2014).

Los mapas sonoros, de esta manera, ponen en juego procesos de mediatización sonora caracterizables por la dominancia de su inscripción territorial y encuentran múltiples vías para su puesta en obra, comportando una gran variabilidad en las dimensiones constitutivas que posibilitan su funcionamiento operativo y en los modos en que se organiza la materialidad significativa. Es por ello que los mapas sonoros operan siempre, y en todos los casos, como

⁶⁰ Volveremos sobre este aspecto en el punto 4 del presente trabajo.

⁶¹ A modo de ejemplo de dicha variabilidad, véanse los casos descritos en el punto 3 del presente trabajo.



dispositivos (Traversa, 2001, 2009b) que ponen en funcionamiento la circulación del sentido, tensionando los fenómenos mediáticos con particulares modalidades interpretativas activadas en reconocimiento.

Es importante entonces, desde esta perspectiva, comprender los alcances que tiene las dimensiones que integra el dispositivo, en tanto constituye una entidad que produce articulaciones entre técnicas de producción signica y procesos que hacen posible su instalación y circulación social, dando lugar a la activación y al despliegue de los procesos de producción de sentido.

En esta dirección, la noción de dispositivo comporta un enorme potencial para pensar las dinámicas que despliegan (y se despliegan al interior de) estos fenómenos, delimitando un espacio de articulación irreductible a sus componentes, y en el que se establecen relaciones múltiples y diversas en las que radica su productividad discursiva. Constituye, de ese modo, un espacio del *entre*, un verdadero articulador vincular.

El término dispositivo ha despertado tantas dudas como entusiasmos acerca de sus alcances, y esas expectativas se han sumado a diferentes campos de aplicación a la ambigüedad y el encabalgamiento parcial o total de que ha sido objeto. Sin embargo, un rasgo general es posible asignar a sus múltiples empleos: es el que abarca por excelencia l'entre deux, concepto bien señalado por Peeters y Charlier (1999)⁶² que se refiere a un recurso de la costura que se ocupa de asociar partes de una vestimenta: las partes de las mangas de un vestido donde se cambia la calidad de la tela en que está construida. Es decir: no una fusión indiferenciada entre dos componentes sino, por el contrario, la formación de un espacio irreductible a cada uno de ellos; l'entre deux, de este modo, no disuelve los componentes sino que los pone en relación, dando origen a una entidad nueva que resulta de esa singular asociación (Traversa, 2009a, s/p).

Esa singularidad asociación que produce el dispositivo y a la que hace alusión Traversa (2009a), abre juego a una serie de tensiones que se tramitarán, en el plano discursivo, en el orden de la relación producción-reconocimiento, en tanto estructura de base de la discursividad social: en producción se pone en obra cierto conjunto de reglas que organizan a las materias significantes y, en el otro extremo –en reconocimiento–, otro conjuntos de reglas (diversas, en función de la heterogeneidad y la singularidad de los actores sociales y sus lógicas operativas) que hacen que estas materias significantes, instaladas en una situación socio-tecnológica, den lugar a asignaciones de sentido.

Partimos, por lo anterior, de considerar que toda producción de sentido se realiza siempre a partir de una manifestación material⁶³. La materialidad del sentido, por su parte, requiere de un tratamiento específico para la obtención de algún resultado, por lo que se ponen en obra técnicas (en el sentido de reglas conducentes a la producción de dichos resultados) que operarán sobre la materialidad referida (Traversa, 2001). El emplazamiento que da lugar a que

⁶² Peeters, H. et Charlier, P. (1999). "Contributions à une théorie du dispositif". *Hermès*, N° 25 (Le dispositif: entre usage et concept), Paris, CNRS éditions.

⁶³ "Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. Siempre partimos de 'paquetes' de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera...) que son fragmentos de semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido" (Verón, 1988: 126-127).



se establezca una relación entre las instancias de producción y de reconocimiento discursivo, y en el que un conjunto de técnicas permite la circulación del sentido a partir de una materialidad significativa, opera y se pone de manifiesto dentro de una situación socio-tecnológica que posibilita su instalación social: este es el lugar del dispositivo.

El dispositivo está compuesto, entonces, por la integración de dos dimensiones indisociables: una técnica (o conjunto de técnicas constructivas que comportan una materialidad y una configuración particular de los componentes sgnicos que la integran) y una social (dada por las condiciones de emplazamiento y las condiciones de acceso a dicha discursividad), posibilitando el despliegue de relaciones vinculares y constituyendo, de ese modo, una entidad compleja en la que la enunciación tiene lugar: lugar en el que operan los intercambios discursivos, lugar donde se torna posible el emplazamiento social de los discursos, dando lugar a la circulación del sentido.

Un dispositivo es una instancia, un lugar social de interacción y de cooperación que posee sus intenciones, su funcionamiento material y simbólico y, finalmente, sus propios modos de interacción. La economía de un dispositivo –su funcionamiento– determinado por las intenciones, se apoya sobre la organización estructurada de medios materiales, tecnológicos, simbólicos y relacionales que modelizan, a partir de sus características propias, los comportamientos y las conductas sociales (afectivas y relacionales), cognitivas, comunicativas de los sujetos. (Peraya, 1999: 153)

Concebiremos que los mapas sonoros constituyen, desde la perspectiva de este marco conceptual, dispositivos (socio-técnicos) que articulan un conjunto de materias significantes de naturaleza sonora con modos de representación espacial, proponiendo diversos trayectos narrativos que establecen sus propias reglas de funcionamiento, activando complejos procesos de circulación discursiva en los que se mediatiza la fonograbación del territorio. Los mapas sonoros harán emerger, por medio de la estabilización de un fenómeno mediático y de la variabilidad de sus modos de significación, territorios sonoros complejos en reconocimiento, modalizados por la cultura aural de los oyentes.

El particular anclaje que establecen estos dispositivos en relación con el lugar / entorno sonoro (Solomos, 2018), y el tipo de tratamiento que se le da a dicho material, dará lugar al despliegue de procesos de mediatización sonora del territorio (del que emergen territorios sonoros), generando una tensión permanente entre las gramáticas de reconocimiento y los rasgos y cualidades del fenómeno registrado. En otros términos, aspectos constitutivos del evento sonoro, que forman parte de las condiciones de producción del fenómeno mediático, dejarán sus marcas en la inmanencia textual, irrumpiendo en la instancia de la escucha y entrando en tensión con los esquemas de distinción de los actores sociales, abriendo juego a una auralidad⁶⁴ dinámica en virtud de los procesos de semiosis activados por medio de la escucha y de los recorridos posibilitados por la organización del conjunto discursivo.

⁶⁴ La noción de auralidad enfatiza el espesor experiencial de la escucha y el modo en que ésta es matizada por la subjetividad. En esta dirección, permite ir más allá de la discusión en torno al sonido en sí mismo (como objeto, como materia, como información...) a los efectos de poner énfasis en la escucha como *praxis*, en un territorio de complejas relaciones intertextuales matizadas por la memoria sonora. La auralidad constituye, por lo tanto, una dimensión emergente que, por medio de la escucha, permite modular las configuraciones espacio-temporales de los sonoro, enfatizando ciertas cualidades indiciales, icónicas y/o simbólicas de los significantes sonoros en función de sus organizaciones materiales y sus emplazamientos contextuales, desplegando una experiencia particular en la que se definen espacios sonoros, territorios de sentido y, por ende, resonancias conceptuales y afectivas.



Vale destacar que, en tanto fenómenos mediáticos, las cualidades de autonomía y persistencia en el tiempo (Verón, 2013) de los mapas sonoros, que trascienden el carácter evanescente del evento sonoro, implican nuevas condiciones de existencia que lo constituyen en documento, abriendo juego a relaciones y operaciones indiciales en las que se dinamizan los significantes sonoros fonograbados.

Algunos autores (como Solomos, 2021) consideran que este fenómeno mediático implica un giro hacia un arte de tipo documental. Podríamos pensar, por una parte, que operarían procesos de *artificación* (Dissanayake, 2013) a partir de los eventos sonoros que pasan a funcionar como fenómenos mediáticos⁶⁵ y, por otra, que estas dinámicas fueron paulatinamente adoptadas incluso al interior de las artes aurales históricamente consolidadas, como es el caso de la música⁶⁶. Sea como fuere, este giro hacia un arte documental se produjo, como no puede ser de otro modo, a partir de la posibilidad de desarrollo de la mediatización sonora y, particularmente, gracias al despliegue y el uso extensivo de la grabación de campo, registrando materiales del entorno sonoro y constituyéndolos en materiales significantes que conformarán la sustancia discursiva a la que se le dará tratamiento e incluirá en una situación socio-tecnológica particular, como la que constituyen los mapas sonoros.

Agregaremos, por último, que los mapas sonoros, a partir de sus particulares configuraciones, generan una suerte de nuevas interfaces con nuestros dispositivos naturales (nuestros *analizadores biológicos*, tal como los concebía Oscar Traversa) modificando, de ese modo, nuestra relación con el tiempo y con el espacio, incidiendo de manera sensible en los procesos de producción de sentido y produciendo no sólo grandes cambios en el orden de sus condiciones técnicas (por medio del tipo de operaciones técnicas puestas en obra)⁶⁷ sino

⁶⁵ Esto se debe no solo a que los procesos de mediatización puestos en obra modifican la naturaleza de los eventos sonoros, en tanto que se modifica su condición de existencia, sino que su nueva organización configuracional y su emplazamiento social modifican profundamente su estatuto, haciéndolos funcionar como materiales que se integran en propuestas estéticas inscriptas en el mundo del arte.

⁶⁶ “Arte idealista por excelencia, la música tiende a borrar los rastros de la realidad, más precisamente, todo transcurre como si lo real fuese la música; incluso, autores críticos como Adorno ven las cosas de esta manera. Los primeros usos musicales de las grabaciones sonoras, las que dieron vida a la música concreta en 1948, tomaron la misma dirección, puesto que se trataba, de acuerdo con los preceptos de su fundador, Pierre Schaefer, de transformar los sonidos grabados cuanto se pudiera para que se dejara de reconocer la fuente –ese fue el sacrificio que tuvo que hacer Schaefer para hacer «música»–. Recién con la llegada de Luc Ferrari y de su obra *Hétérozygote* (1963-64), se realiza la «salida al mundo», según la expresión de Alejandro Reyna (2016:13-110). A partir de la década de 1970, las composiciones basadas en paisajes sonoros (*soundscape compositions*) de la ecología acústica consolidan la emergencia de un arte volcado hacia lo real” (Solomos, 2021: 21).

⁶⁷ Las operaciones técnicas del dispositivo socio-técnico que conforman los mapas sonoros son independientes del tipo de trabajo que se realice con/sobre ellos, puesto que, como señala Simondon (2007) respecto del funcionamiento maquínico, las operaciones técnicas obedecen exclusivamente a las reglas que constituyen su funcionamiento operativo. Sin embargo, esto no significa que el conjunto técnico ofrezca solamente resultados sumarios, sino que, en función de su grado de tecnicidad, puede presentar cierto margen de indeterminación: “El verdadero perfeccionamiento de las máquinas, aquel del cual se puede decir que eleva el grado de tecnicidad, corresponde no a un acrecentamiento del automatismo, sino, por el contrario, al hecho de que el funcionamiento de una máquina preserve cierto margen de indeterminación. Es este margen de indeterminación lo que permite a la máquina ser sensible a una información exterior. A través de esta sensibilidad de las máquinas a la información se puede consumir un conjunto técnico, y no por un aumento del automatismo. Una máquina puramente automática, completamente cerrada sobre ella misma, solamente podría ofrecer resultados sumarios.



también grandes modificaciones en el orden de lo social: emergencia de nuevas posiciones espectatoriales, nuevas modalidades vinculares, nuevas disposiciones y nuevas auralidades.

Los mapas sonoros configuran, así, dispositivos con cualidades diferenciales que dan lugar a modos diversos de establecer, gestionar y regular el contacto entre el conjunto discursivo y los actores sociales. Esto nos lleva a interrogarnos por la discursividad de los sistemas que se configuran en cada caso, atendiendo a los diferentes recursos puestos en obra y a las relaciones que promueven, en tanto que dichas particularidades constituirán factores ineludibles que participarán en los procesos de producción de sentido.

Por lo tanto, deberíamos considerar no sólo aquellos factores que corresponden al orden de lo social sino también los que resultan del funcionamiento operativo de los objetos técnicos. Estos últimos operan como fuertes reguladores de la actividad discursiva: posibilitando o imposibilitando, promoviendo o inhibiendo, mostrando u ocultando, interviniendo como moduladores de las prácticas, produciendo variantes en la discursividad y condicionando el modo en que se configuran las relaciones vinculares (dinamizando, de diversas maneras, el despliegue de la circulación discursiva).

Consideramos que el desarrollo futuro de esta perspectiva, de manera sistemática y en mayor profundidad en relación con el objeto de estudio circunscripto, podrá aportar a la construcción de una posición analítica provechosa para el estudio de los fenómenos en cuestión, en tanto que permite atender no sólo la especificidad y la complejidad que comportan estos particulares fenómenos mediáticos, sino también los diferentes factores que intervienen, condicionan y posibilitan el desarrollo de la actividad discursiva en dichos espacios emergentes.

3. Mapas sonoros: una aproximación a la variabilidad de sus configuraciones

Se examinará, a continuación, una serie de mapas sonoros que apelan a estrategias diferenciadas para construir sus configuraciones cartográficas, enfatizando aspectos diversos en los que radica su singularidad. Nos interesará observar las maneras en que construyen sus propuestas discursivas desde la instancia de producción, en tanto aspectos decisivos de su variabilidad.

Seguramente el caso más extendido en el desarrollo de las cartografías sonoras es el que está constituido por mapas sonoros que operan a partir de la geolocalización de grabaciones sonoras sobre mapas físicos, políticos y/o satelitales⁶⁸, poniendo a funcionar una base de datos mediante una interfaz gráfica interactiva a través de la que se accede a registros de diversa naturaleza: prioritariamente sonoros, pero también visuales, audiovisuales y fichas técnicas con descripciones del fenómeno sonoro registrado (fecha, condiciones técnicas del registro, autor, coordenadas geográficas relativas al lugar de grabación, etc.). En estos casos se observa una amplia variedad de propuestas en virtud no sólo de la naturaleza heterogénea de los materiales puestos en obra y de sus modos de organización, sino que sus principales diferencias se juegan en relación con los ejes centrales sobre los que se estructura cada propuesta. En este sentido, la variabilidad de las propuestas y de sus complejas configuraciones opera, de manera extendida, tanto sobre el orden retórico como también

La máquina que está dotada de una alta tecnicidad es una máquina abierta, y el conjunto de máquinas abiertas supone al hombre como organizador permanente” (Simondon, 2007: 33).

⁶⁸ O admitiendo diferentes configuraciones posibles, mediante capas, a tales efectos.



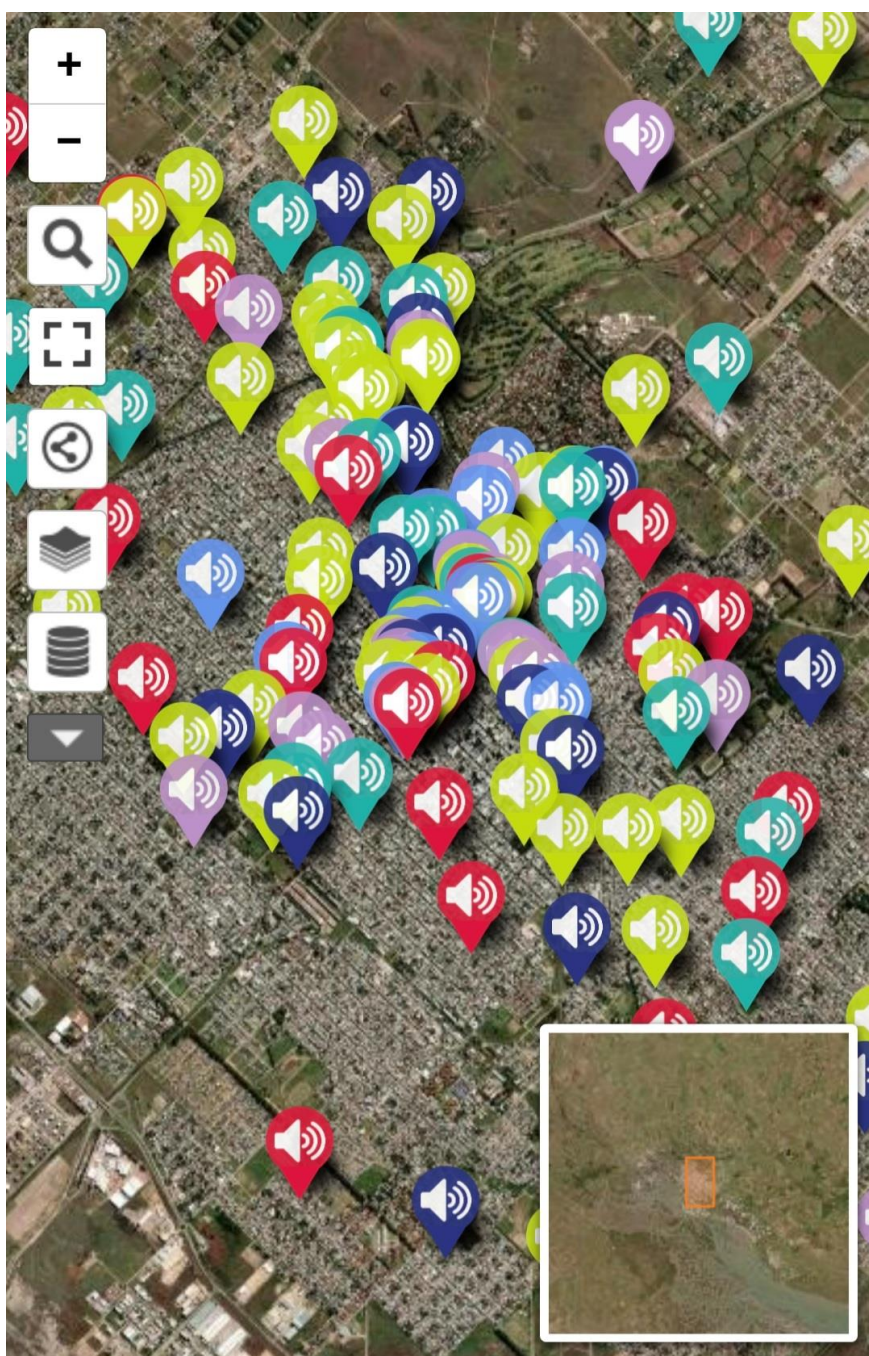
sobre el temático y el enunciativo (en términos de Steimberg, 1993). Otro aspecto determinante en relación al funcionamiento discursivo de las mismas se juega en el orden de las condiciones de acceso a las producciones cartográficas y a sus posibilidades de intervención (no solo a partir de las posibilidades que admite técnicamente el dispositivo a los efectos de la navegación y la exploración del espacio, sino también la apertura, por ejemplo, a la posibilidad de producción colaborativa como parte del proceso de construcción y desarrollo del mapa).

Dentro de este tipo de cartografías encontramos propuestas como el mapa sonoro del proyecto Sonoteca Bahía Blanca⁶⁹, caso emblemático en nuestro país, que tiene su foco puesto en la construcción comunitaria y colaborativa de un mapa sonoro de la ciudad de Bahía Blanca, a modo de práctica cultural orientada a la valorización del patrimonio sonoro de dicha ciudad como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial. Según se indica en su sitio web, la Sonoteca Bahía Blanca opera por medio de una plataforma virtual que tiene como objetivo constituirse en espacio común para la “recopilación, concentración, intercambio y distribución de material sonoro mediante su georreferenciación y organización en una base de datos, a partir de una práctica cultural colaborativa, solidaria y de carácter comunitario”⁷⁰. De manera específica, el mapa sonoro del proyecto⁷¹ articula aportes de distintos ciudadanos que colaboran en la construcción de un paisaje sonoro que atiende a diversas dimensiones de la vida social, cultural y natural de Bahía Blanca, agrupadas en el mapa según diferentes categorías temáticas que, a la vez, operan como metadatos que pueden aplicarse como criterios de selección a los efectos de filtrar registros sonoros de diverso orden (e.g. “oficios y profesiones”; “deportes y juegos”; “voces”; “músicas”; “encuentros”; entre otros).

⁶⁹ Se recomienda la lectura de Molinari y Ramírez (2019) “Sonoteca Bahía Blanca. El proyecto sonoro de una comunidad”, que examinan las características de dicho proyecto.

⁷⁰ Sitio web del proyecto Sonoteca Bahía Blanca: <http://www.sonotecabahiablanca.com/wp/>

⁷¹ Según se indica en el sitio web del proyecto, el mapa está basado en un mashup desarrollado por Horacio González Diéguez y Xoán-Xil López de VHPlab, y customizado por Fermín Enrique Ramírez (Sonoteca Bahía Blanca). Este modelo resulta de la convergencia de Bar-Ui 4 Maps, Umap (OSM) e Internet Archive, como alternativa a Playermap (Google Maps + Soundcloud). El código se encuentra bajo licencia GNU GPL, para que otras personas y colectivos lo puedan usar.



Mapa sonoro del proyecto Sonoteca Bahía Blanca

Este tipo de propuesta, que configura cartografías sonoras que permiten acceder a la sonoridad de diferentes ámbitos de la vida cultural encuentra, con diferentes variantes, una enorme producción discursiva centrada en la construcción de paisajes sonoros (muchos de ellos de la vida urbana, aunque no de manera exclusiva ni excluyente). Algunos ejemplos de este tipo de producciones serían los siguientes: mapa sonoro del proyecto Sonidos de Rosario⁷², *Montréal Sound Map*⁷³, *Brussels Sound Map*⁷⁴, *Shanghai Soundmap*⁷⁵, *Mapa Sonoro de México*⁷⁶, *Munich Sound Map*⁷⁷, entre muchos otros.

⁷² <http://www.sonidosderosario.com.ar/mapa-sonoro/>

⁷³ <https://www.montrealsoundmap.com/>



Otros mapas sonoros, que comparten muchas características con los anteriores, se diferencian al enfatizar algún aspecto que se constituye en el eje dominante de la producción, operando como anclaje temático de la propuesta. Un ejemplo de esto lo constituye *Noisy City*⁷⁸, diseñado por Karim Douieb, que ofrece una visualización de datos audibles de la contaminación acústica de la ciudad de Bruselas. El desplazamiento del cursor por encima del mapa permite percibir auditivamente el nivel de intensidad sonora media anual en cada área de la ciudad, acompañando dicha operación con un indicador expresado en decibelios por medio de una representación gráfica que emula un sonómetro, cuya escala de intensidad es representada visualmente por colores que van del verde (menor a 45dB) al gris (mayor a 75dB) representando, asimismo, de manera gráfica y con los mismos colores, la intensidad sonora media anual sobre el mapa. Esta producción, vale señalar, propone una relación interactiva con la textualidad descrita, pero opera como producción autoral, distanciándose de una lógica colaborativa (como la que encontramos en otras producciones anteriormente referidas) y proponiendo, por esta vía, diversas inflexiones sobre los órdenes genérico-estilísticos anteriormente referidos (retórico, temático y enunciativo), dando lugar a su particular configuración discursiva. Se destaca, en este sentido, el foco temático sobre la problemática de la contaminación acústica como eje de su narrativa, una particular configuración gráfica de gran impacto visual para la toma de conciencia del fenómeno, su articulación con la dimensión sonora y la medición de la presión sonora por medio de un decibelímetro, y una propuesta vincular interactiva de exploración sobre el mapa sonoro a partir de este conjunto de dimensiones configuracionales.

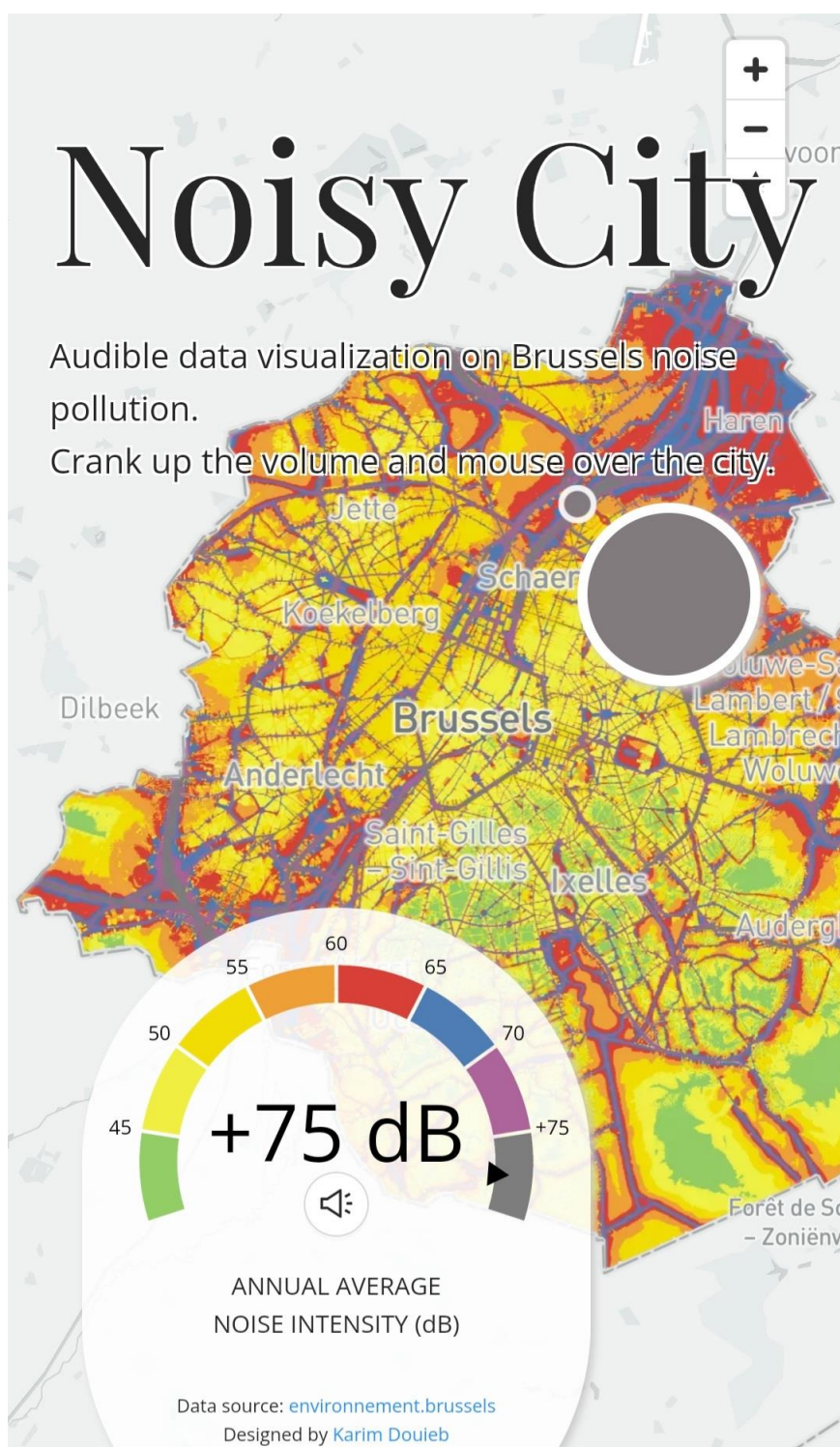
⁷⁴ <https://bna-bbot.be/brusselsoundmap/sound-779/#sounds>

⁷⁵ <https://aporee.org/maps/work/projects.php?project=shanghai>

⁷⁶ <https://mapasonoro.cultura.gob.mx/>

⁷⁷ <https://aporee.org/maps/work/projects.php?project=munich>

⁷⁸ <https://noisy-city.jetpack.ai/>



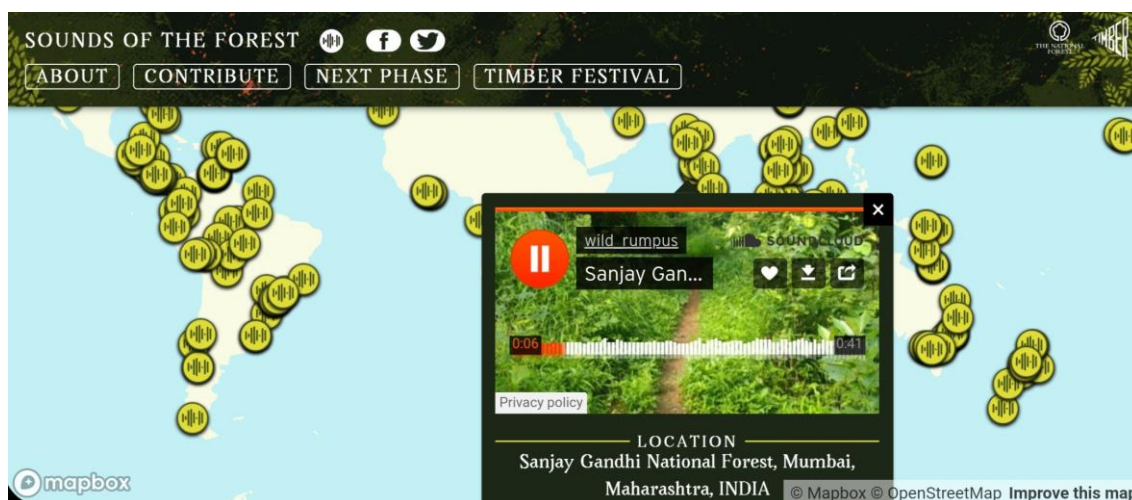
Noisy city. Visualización de datos audibles de la contaminación acústica en la ciudad de Bruselas

*Sounds of the forest*⁷⁹, por su parte, propone reunir en un mapa sonoro grabaciones de sonidos de bosques y de selvas de todo el mundo, permitiendo apreciar texturas y otras cualidades sonoras registradas en esos bosques. Los sonidos reunidos en el mapa, de ese modo, funcionan como una suerte de biblioteca de código abierto públicamente disponible, y abierta

⁷⁹ <https://timberfestival.org.uk/soundsoftheforest-soundmap/>



a la recepción de colaboraciones sobre el mismo eje temático para enriquecer su base de datos. Los archivos sonoros se localizan en el mapa en relación al lugar en que fue llevada a efecto la grabación. Asimismo, están vinculados a una ficha que incluye información acerca de la grabación, del lugar de registro y una fotografía correspondiente a dicho lugar. La producción colectiva, además de funcionar en sí misma como mapa sonoro, está articulada con un festival en el que artistas seleccionados toman como insumos de sus producciones sonoras los materiales integrados en el mapa sonoro. Encontramos nuevamente aquí una impronta colaborativa en producción, una modalidad interactiva con múltiples posibilidades de recorridos en recepción, y nuevas variantes en la dinámica discursiva que exceden al funcionamiento del mapa en sí mismo, operando los textos sonoros que componen dicho mapa como parte de las condiciones de producción de nuevos discursos sonoros que distintos artistas presentarán públicamente en el marco del festival.



Sounds of the forest. Un mapa sonoro con grabaciones de sonidos de bosques y selvas de todo el mundo

Una propuesta diferente a las anteriores es la que nos ofrece Fabien Girardin a través de *Pachinko Road*⁸⁰. Según relata Girardin, en noviembre de 2020 Craig Mod (escritor, fotógrafo y *caminante* residente hace años en Japón) siguió la histórica carretera Tōkaidō entre Tokio y Kioto y, “como muchos de nosotros teníamos ganas de viajar, [Mod] publicó un boletín llamado Pachinko Road con misivas diarias breves y visuales. También subió vistas binaurales del Japón mundano experimentado a lo largo del camino”⁸¹. A partir del recorrido de Craig Mod, de sus relatos diarios que compartía vía correo electrónico⁸², y de los videos que difundía en YouTube⁸³, Girardin configuró un mapa en el que fue actualizando dicho recorrido con los diversos materiales socializados –de manera mediatizada– por Mod: un modelo narrativo, en este caso, caracterizable bajo el tipo “viaje”. El resultado, según expresa Girardin, revela la geografía, el paisaje visual y el paisaje sonoro de Pachinko Road. Podríamos agregar, en esta dirección, que lo que Mod intenta captar y registrar es la auralidad de dichos lugares.

En este caso se presenta no solo una construcción particularmente diferente de la producción del mapa sonoro, sino que su modo de presentación difiere de las anteriores: el mapa representa el recorrido real seguido por Mod por distintos lugares que conecta la carretera

⁸⁰ <https://share.proximo.world/p/5fa1d9db4e756a06d46c1f3f/topo>

⁸¹ Idem.

⁸² https://craigmod.com/essays/walk_japan/

⁸³ <https://www.youtube.com/channel/UCT9rTVrCpQng1NUc-uLAJdw>



Tōkaidō, señalando 55 puntos sobre el mapa que permiten acceder a los videos compartidos por Mod. Dichos videos, de ese modo, permiten el acceso a fragmentos mediatizados de ese recorrido, a los efectos de apreciar las cualidades del paisaje y de los entornos sonoros de cada uno de los lugares señalados. La narrativa aquí, por lo tanto, está marcada por el recorrido seguido por Mod. Además del acceso a través del mapa, se puede acceder también a los videos en forma de lista, escorelando de manera descendente por la página web y accediendo a los videos (embebidos) junto a una breve descripción.



Just before **Hatajuku**⁷ on the Kyu-Tokaido between Hakone and Mishima.

Pachinko Road. El viaje de Craig Mod por la histórica carretera Tōkaidō



La producción *Espace d'espèces*⁸⁴, por su parte, se autodescribe como una serie documental y sonora sobre la naturaleza salvaje de Toulouse. Se trata de un proyecto desarrollado por la asociación *Les voix de traverse*, compuesto por 10 fragmentos sonoros localizados espacialmente en una representación visual (muy estilizada) de la ciudad de Toulouse, a los que se puede acceder a través de la navegación *on-line* (como una opción de recorrido posible) pero que están pensados para escuchar *in situ* en los lugares de dicha ciudad señalados en el mapa, proponiendo, por lo tanto, un paseo físico-virtual que articula a las ciencias de la vida y a la historia local, explorando el espacio y encontrando especies (biológicas) con las que conviven los habitantes de Toulouse⁸⁵ (e.g. ranas, golondrinas, murciélagos, líquenes, jabalíes, entre otros).

En este caso, nos encontramos con una propuesta estética muy singular. Para empezar, el mapa que se presenta (*la carte*) es ahora una representación abstracta y estilizada de la ciudad. Su configuración permite la elección de un modo diurno o uno nocturno. Los fragmentos sonoros (*pastilles sonores*) están localizados y representados en el mapa por imágenes icónicas que remiten a las especies animales o vegetales de referencia. La selección de alguno de esos íconos permite el acceso a una nueva página en la que se presenta la imagen correspondiente a cada fragmento sonoro ahora en mayores dimensiones y detalles, junto a los controladores para activar la reproducción del fragmento sonoro (que incluye no solo sonidos relativos a las especies sino un extenso relato fonograbado que profundiza en la temática y le otorga mayor espesor contextual y poético), un texto alusivo al fragmento sonoro, un fragmento del mapa de la ciudad en modo detalle (ahora sí sobre un mapa de representación precisa y a escala) en el que se marca un punto de referencia geolocalizado con indicación de coordenadas GPS precisas y una serie de consejos de escucha (*conseil d'écoute*) para la apreciación aural *in situ*. El mapa opera como un ordenador y estimulador de posibles recorridos por el espacio real de la ciudad (representado a través del mapa sonoro), a modo de programa narrativo, y una invitación a la sensibilización respecto de las especies biológicas que cohabitan el espacio urbano de Toulouse.

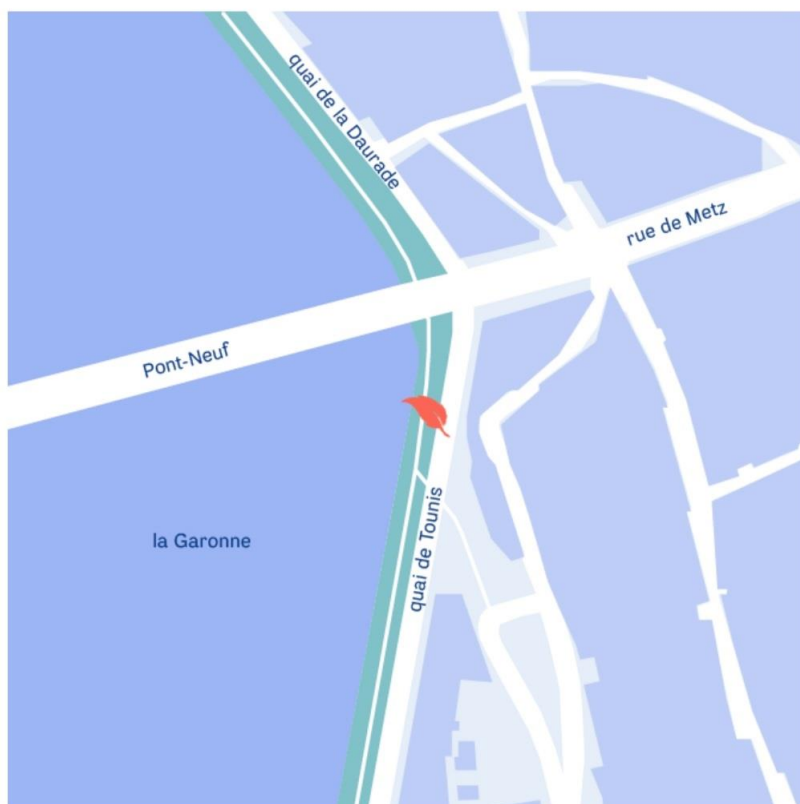
⁸⁴ <https://espacedespecies.fr/>

⁸⁵ En la página web del proyecto, y como parte de su fundamentación, podemos leer lo siguiente: “El hormigón, el calor, la contaminación, la intensidad de las actividades humanas no son tan propicias para el crecimiento vegetal o la proliferación animal. Sin embargo, con sus 811,6 km² de edificios que se extienden por el conjunto de sus setenta y tres municipios vecinos, Toulouse es una de las cinco mayores aglomeraciones de Francia. Y sigue expandiéndose. Sin embargo, todavía hay pájaros multicolores, árboles silvestres, grandes mamíferos, plantas de canalón e incluso mariscos. Es porque la ciudad es, sin embargo, el hogar de ecosistemas únicos. Las especies son capaces de adaptarse y mientras algunas van desapareciendo, otras van dejando su huella en los intersticios del espacio urbano, volviéndose a veces incluso invasoras.

La conciencia de las consecuencias de la actividad humana en la Tierra y el interés por los problemas ecológicos está creciendo, pero los temas se abordan muy a menudo a escala global. Nuestro conocimiento de los ecosistemas en los que vivimos y de las especies que los habitan sigue siendo débil. Al mostrar la riqueza y diversidad de determinadas especies, así como su evolución en el contexto urbano, *Espace d'espèces* pretende fomentar la observación de la fauna y flora silvestres que habitan en nuestro entorno cotidiano, para poner de manifiesto la evolución histórica de las relaciones que mantener con estas especies. Al reubicarlos en la ciudad, esperamos participar en la conciencia de los ecosistemas y la aprehensión de las consecuencias de nuestras actividades en el entorno ‘natural’ que ocupamos” [último acceso: 02-03-2022].



La pastille **hirondelles** trace à grands traits les contours de deux espèces présentes à Toulouse : l'hirondelle rustique (*Hirundo rustica*) et l'hirondelle de fenêtre (*Delichon urbicum*).



coordonnées gps :
43°35'56.9"N, 1°26'25.5"E

CONSEIL D'ÉCOUTE

Installez-vous sur un banc du quai de Tounis, casque aux oreilles. Dos à la Garonne, en toute saison, vous pourrez voir des nids à la jointure du toit et de la façade des bâtiments du quai.

Espace d'espèces. Detalle de la localización de la pastille 'hirondelles', con coordenadas GPS



00:00 /
11:57



Entre l'image du vampire et celle de l'antimoustique écologique, les représentations dont la chauve-souris fait les frais sont aussi nombreuses que limitées. Il est rare que l'on parle de ses incroyables capacités à s'orienter dans le noir, et autres fascinants aspects de la vie de ce petit mammifère nocturne.

La pastille **chauve-souris** vous emmène donc à la rencontre de la pipistrelle commune (*Pipistrellus pipistrellus*), depuis les représentations qu'on en a

Espace d'espèces. Detalle de la pastille 'chauve-souris'

Como se puede apreciar, los casos seleccionados expresan una gran variabilidad en relación con los modos de presentación y representación del territorio, en relación con los focos temáticos definidos en cada una de las propuestas, en cuanto a las posibilidades relacionales en virtud del modo en que se habilita el acceso a los materiales sonoros, visuales y audiovisuales, el modo en que se dirige, posiciona y construye a un enunciatario modélico, y en relación a las posibilidades de intervención efectiva sobre las cartografías sonoras. Sus narrativas, de ese modo, también presentan una gran variabilidad y, de acuerdo a las características descritas, sus funcionamientos discursivos se encuentran regulados por los dispositivos que se configuran en cada uno de los casos, generando relaciones particulares con los discursos sonoros y dando lugar a modalidades espectatoriales y aurales singulares en cada uno de los mismos.

Lo que sí podemos señalar como un denominador común es que los territorios de referencia se encuentran, en todos los casos, mediatizados a través de soluciones diversas que convocan a trayectorias de sentido específicas en relación con los núcleos centrales de cada propuesta. Sin embargo, vale señalar que estas cualidades identificables como operaciones ejercidas en la instancia de producción no generan efectos lineales en la instancia de reconocimiento, lo cual merece algunas reflexiones acerca del lugar de la escucha en el marco de los procesos de producción de sentido, así como también el modo en que se despliegan particulares funcionamientos de la narratividad.

4. La escucha de los lugares y la tensión narrativa: la escucha como *praxis*

Los mapas sonoros examinados son de algún modo el resultado de un trabajo de exploración de la auralidad de los lugares, como complejas tramas significantes que dan lugar a la emergencia de particulares configuraciones de sentido. El ordenamiento y disposición espacial de diversos elementos y estructuras, así como la plural naturaleza de las fuentes sonoras intervinientes, sus heterogéneas materialidades, las relaciones dinámicas que se establecen entre los actantes que participan –al mismo tiempo– en una determinada configuración espacio-temporal respondiendo a particulares modalidades de funcionamiento, dan lugar a la



emergencia de entornos sonoros complejos y dinámicos en los que la dimensión visual no sólo incorpora capas significantes que engrosan el espesor de su complejidad sino que matizan y modulan a los discursos sonoros en diverso grado y modo.

En relación a la emergencia de las configuraciones de sentido particulares, el hecho de registrar la auralidad de los lugares hace que la contingencia y la inminencia de lo sonoro se ponga de relieve, constituyendo acontecimientos (sonoros) que irrumpen en el devenir de la escucha, dando lugar a la emergencia de un singular espacio: el espacio sonoro.

Las cartografías sonoras, de este modo, dinamizan modos de representación del territorio, explorando sus cualidades y articulando la sonoridad de los lugares con diversos modos de significación, vinculados con los modos en que son organizadas sus configuraciones materiales. En este contexto, sin embargo, los efectos de sentido a los que pueden dar lugar estos complejos ordenamientos significantes son irreductibles a las propiedades materiales y discretas de las configuraciones sonoras; dichos ordenamientos vienen a nuestro encuentro, nos interpelan, nos atraviesan, nos ponen en tensión con las cualidades sonoras que operan como sonoridad del lugar, haciendo que la auralidad de los lugares resuene en nosotros de maneras singulares, activando el despliegue de la semiosis sonora en todos sus niveles de funcionamiento (desde el plano consciente al inconsciente) y abriendo juego a remisiones y adjudicaciones de sentido múltiples y diversas.

En esta dirección, se enfatiza el lugar de la escucha como *praxis*, como disposición, como espacio de producción que da lugar a particulares resonancias de sentido, implicando al oyente plenamente en su subjetividad: se constituye, de este modo, un sujeto de la escucha. La auralidad enfatiza, así, el espesor experiencial de la escucha y el modo en que ésta es matizada por la subjetividad de los oyentes y su cultura aural. La auralidad, por lo tanto, opera como lugar de la resonancia y de la productividad, en la que se despliega la *significancia* (en términos de Barthes, 1986) frente a las cualidades textuales y narrativas del fenómeno, dando lugar al despliegue de una compleja trama de relaciones de sentido dinamizadas por la memoria sonora. La auralidad constituye, por lo tanto, una dimensión emergente que, por medio de la escucha, da lugar a que se entretujan diversas cualidades indiciales, icónicas y/o simbólicas de los significantes sonoros, en función de sus configuraciones materiales y de sus emplazamientos contextuales (enriquecidos por la dimensión visual de las producciones discursivas), desplegando una experiencia particular en la que se definen espacios sonoros y territorios de sentido con amplias resonancias en los planos conceptual, relacional y afectivo.

La escucha de los lugares se constituye así en una *praxis* atravesada por una gran diversidad de capas significantes, por una gran pluralidad de esquemas de distinción que se fueron generando y elaborando a lo largo de las experiencias personales pasadas inscriptas en la subjetividad de los/as oyentes. La escucha, por lo tanto, habilita el despliegue de trayectorias semióticas diversas que se entraman en la experiencialidad aural de un sujeto situado: un sujeto histórico y social que dispone de una cultura sonora singular, constituyendo a la escucha en un proceso perceptivo, activo y complejo, y a la significación sonora en un fenómeno irreductible a las propiedades materiales de los eventos sonoros; se enfatiza así el valor de las experiencias previas y de las construcciones simbólicas en su relación con los significantes sonoros. Es de este modo que, en el despliegue de la auralidad de los lugares, producto de estas complejas tramas relacionales, los sujetos de la escucha se entraman en toda su complejidad.

En esta dirección, reconocemos aquí un funcionamiento propio de la narratividad implicado en el fenómeno. La narratividad, según la posición de Fludernik (1996), corresponde al orden de la



experiencialidad, definida como “la evocación cuasi-mimética de la experiencia de la vida real” (Fludernik, 1996: 12). Se trataría entonces, como Hauer (2015, 2016) recupera a Fludernik, de un fenómeno de ‘naturaleza antropomórfica’ en el que en un más allá de la configuración de la trama textual se juega el modo en que se articula con la experiencia de vida de los sujetos, con las implicancias cognitivas que supone en todos sus órdenes. En esta dirección, se tornará de central importancia “la implicación emocional con tal experiencia y su evaluación [que] proporcionan puntos de anclaje cognitivos para la constitución de la narratividad” (Fludernik, 1996: 13)⁸⁶.

Se despliega así el dominio de la tensión narrativa: dinámicas vinculadas con la experiencia y la cultura aural (y visual) de los/as oyentes, dando lugar al cumplimiento o a la frustración de sus expectativas (en diversos grados). Se inflexionará el sentido, a partir de estos procesos operados en reconocimiento, en el orden de la narratividad, en virtud de la variabilidad configuracional del fenómeno, de sus cualidades textuales y relacionales, y de las tensiones que entabla con la experiencialidad de los sujetos. En esta dirección, podemos sostener con Ryan (2005) que la narratividad consiste en inspirar una respuesta narrativa a partir de los modos en que nos vinculamos con el fenómeno discursivo: a partir del modo en que se reconocen y procesan cualidades narrativas (Fludernik y Olson, 2011).

En virtud de lo anterior, entonces, resulta más claro el modo en que los mapas sonoros, a partir de las maneras en que organizan y presentan sus materiales significantes, permiten la emergencia de mundos sonoros que pueden ser narrativizados (Fludernik, 1996), desplegando universos de sentido en relación con los lugares y con los focos temáticos de las propuestas discursivas, implicando así el desarrollo de construcciones cognitivas (Ryan, 2003) –en base a esquemas mentales– que conformarán estados mentales articulados con la experiencia de vida de los actores sociales.

La escucha, de ese modo, está implicada narrativamente (en virtud de las operaciones puestas en obra y, por otra parte, en tanto nos constituimos y construimos nuestra subjetividad como seres narrativizados). Por lo tanto, las producciones de sentido resultantes de las operaciones cognitivas efectuadas en el despliegue de la escucha se ven inexorablemente atravesadas y matizadas por la experiencialidad subjetiva, en base a la cultura aural de los oyentes.

5. Consideraciones finales

En el presente trabajo propusimos una aproximación inicial a un fenómeno mediático inscripto en el orden de los procesos de mediatización sonora contemporáneos: los mapas sonoros que son socializados (a través de Internet) por medio de recursos virtuales interactivos. Nuestra aproximación puso foco en concebirlas como dispositivos –en términos semióticos– a los efectos de hacer explícito el modo en que sus ordenamientos configuracionales y sus propuestas relacionales establecen particulares modos de gestión del contacto entre las configuraciones discursivas y los actores sociales. Presentamos algunos ejemplos que comportan diferentes soluciones en su construcción y diferentes dinámicas de funcionamiento, como una vía posible para aproximarnos a la instancia de producción; y reflexionamos, seguidamente, acerca de algunas de sus posibles implicancias en reconocimiento, poniendo foco en la complejidad del despliegue de la escucha (como práctica

⁸⁶ Como introducción a las problemáticas de la narratividad y del enfoque cognitivista en los estudios narratológicos, se sugiere la lectura del artículo de Carla Ornaní publicado en este mismo número de *Cuadernos del Instituto*.



activa y dinámica) y en las modalidades de despliegue de la narratividad, en tanto factores que participan, de manera determinante, en los procesos de producción de sentido.

En vista de todo lo anterior consideramos que los mapas sonoros constituyen producciones discursivas que habilitan modos diversos de operar la mediatización sonora del territorio, permitiendo maneras de experimentar sus cualidades específicas a través de instancias interactivas en las que emergen interpretantes complejos que tensionan la textualidad discursiva de los fenómenos sonoros (y de sus representaciones visuales y localizaciones espaciales) con la experiencialidad subjetiva de los actores en virtud de la cultura aural desde la que activan sus agenciamientos significantes, abriendo juego a particulares despliegues de la auralidad que, en su desarrollo procesual, permiten la emergencia de territorios sonoros complejos, dinámicos y heterogéneos.

En esta dirección, la mediatización sonora del territorio y sus modos de exploración, presentación y representación encuentran, en los mapas sonoros, dispositivos potentes que dan lugar a la circulación del sentido, modalizando la relación indicial con el territorio a partir de ejes diversos y modalidades expresivas plurales que se tensionarán en los procesos de significación sonora, entramando, narrativamente, una compleja red discursiva matizada por las inflexiones de sentido allí operadas. En esta dirección, reafirmamos que los efectos de sentido a los que pueden dar lugar los productos textuales y sus ordenamientos significantes son irreductibles a las propiedades materiales y discretas de las configuraciones sonoras, enfatizando el lugar activo y complejo que supone la escucha como *praxis* generadora de *interpretantes*.

Consideramos, finalmente, que el estudio de los procesos de mediatización sonora encuentra, frente a estos fenómenos, un área fértil y de gran potencial heurístico a los efectos de comprender el funcionamiento de diversas modalidades a través de la que se construye y se despliega la auralidad contemporánea.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Dissanayake, E. (2013). Genesis and development of «Making Special»: Is the concept relevant to aesthetic philosophy? *Rivista di estetica*, 54, pp. 83-98.
- Fludernik, M. (1996). *Towards a "Natural" Narratology*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Fludernik, M. y Olson, G. (2011). Introduction. En G. Olson (ed.) *Current Trends in Narratology*. Berlin & New York: De Gruyter, pp. 1-34.
- Hauer, C. (2015). Une approche cognitive de la narrativité musicale. *Cahiers de Narratologie*, 28, pp. 1-18.
- (2016). Elementos de una semiótica da narratividade musical. *Música em perspectiva*, 9(1), pp. 9-43.



- Molinari, L. y Ramírez, F. E. (2019). Sonoteca Bahía Blanca. El proyecto sonoro de una comunidad. *I Simposio Internacional de Arte Sonoro, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)*, pp. 59-67.
- Peraya, D. (1999). Médiation et Médiatisation: le Campus Virtual. *Revue Hermès*, 25. París: CNRS Éditions.
- Ryan, M.-L. (2003). On Defining Narrative Media. *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, 6.
- (2005). Media and Narrative. *Entry for the Routledge Encyclopedia of Narrative*. Disponible en: <http://www.marilaur.info/mediaentry.htm>
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Solomos, M. (2018). From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance ... *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, 41(1), pp. 95-109. Consultado en francés en: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01537609v1/document>
- (2021). Arte documental, *field recording* y activismo. El proyecto *Sons Debout*. En: Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos (Eds.) *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Ediciones UNL, Universidad Nacionales del Litoral, Santa Fe, 17-30.
- Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y Seña*, N° 12, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA)
- (2009a). Por qué y cómo estudiar las tapas de revistas: el papel de la noción de dispositivo. *Figuraciones*, 5, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA).
- (2009b). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Figuraciones*, 6, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA).
- (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Verón, E. (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- (2014). Mediatization theory: a semio-anthropological perspective. En K. Lundby (ed.) *Mediatization of Communication*, Berlín, De Gruyter Mouton, 163-172.



Virtualidades de la danza. De la ilusión de realidad a la estética del espacio personal

Dance Virtualities. From the illusion of reality to the aesthetics of personal space

Susana Temperley

setemperley@hotmail.com

Resumen

Este artículo indaga en casos representativos donde la danza interactúa con las tecnologías que caracterizaron y caracterizan al siglo XX y lo que va del siglo XXI. Casos donde el sistema danza incorpora dispositivos tecnológicos en la escena teatral y/o donde esta misma deviene en parte de propuestas tecnológicas propias del campo audiovisual en la era digital, dando como resultado la emergencia de géneros y lenguajes que interpelan a un actor-participante.

En este sentido y a partir de las conceptualizaciones de Eliseo Verón (2013) –tales como sistema socio-individual– y de Jean-Marie Schaeffer –tales como fingimiento lúdico–, se intenta dar cuenta del aspecto experiencial propuesto al sujeto de la recepción, que de acuerdo con los resultados del análisis, forma parte activa del dispositivo escénico de formas diversas y novedosas.

Palabras clave: danza, virtualidad, tecnología, experiencia, dispositivo escénico.

Abstract

This article presents representative cases where dance interacts with technologies that characterized and characterize the twentieth century and what goes on in the twenty-first century. Cases where the dance system incorporates technological devices in the theatrical scene and/or where this same one becomes part of technological proposals of the audiovisual field in the digital era, resulting in the emergence of genres and languages that challenge a participant-actor.

In this sense and from the conceptualizations of Eliseo Verón (2013) —such as socio-individual system, and of Jean-Marie Schaeffer —such as playful pretense, we try to give an account of the experiential aspect proposed to the subject of reception, which, according to the results of the analysis, is an active part of the stage device in various and novels ways.

Keywords: dance, virtuality, technology, experience, stage device.



“Le secret d’être ennuyeux, c’est de tout dire”
[El secreto de ser aburrido está en decirlo todo]
Ch. Baudelaire, De la nature de l’homme (1734)

Introducción

Es nuestro propósito indagar en las siguientes líneas, las manifestaciones de danza y performance contemporáneas específicas de la escena “virtual” (término que, como veremos a continuación, no necesariamente implica “para la pantalla”) y, en continuidad con este recorte, realizaremos una aproximación a los sistemas socio-individuales involucrados en tales manifestaciones.

Tendremos en cuenta la concepción de sistema socioindividual realizada por Eliseo Verón (2013), quien –refiriéndose a los agentes humanos– los concibió a partir de la tesis sistémica de Niklas Luhmann:

Se trata de pensar las relaciones entre dos tipos de sistemas los “sistemas sociales”, por un lado, y los “sistemas psíquicos”(es el concepto que Luhmann aplica a los “seres humanos”), por otro lado. Ambos tipos de sistemas son autorreferenciales y auto-organizantes. Interviene aquí, la distinción fundante de la teoría de los sistemas, la diferenciación sistema/entorno.⁸⁷ (Verón, 2013: 296)

Si bien el alcance de este artículo se limita a la instancia de producción discursiva –dejando afuera el abordaje de los procesos de producción de sentido en la instancia de reconocimiento⁸⁸–, observaremos los aspectos que hacen a las obras de danza en interacción tecnológica, que consideramos representativas de la producción contemporánea, y que configuran propuestas específicas de contacto con la corporalidad de un sujeto receptor.

Este último implica un sistema caracterizado por un funcionamiento *autopoietico* dotado de su propia especificidad en cuanto a propiedades y funcionamiento y que opera como una de las tantas instancias de la producción de sentido social, caracterizadas por un desfase constitutivo:

...el desfase entre producción y reconocimiento es constitutivo de la comunicación humana, y opera aún en el no mediatizado de la comunicación interpersonal. Se puede inferir entonces que la mencionada ruptura expresa la no linealidad de la circulación del sentido, y que los fenómenos mediáticos no son su causa primera (...) digamos por el momento que los fenómenos mediáticos institucionalizan, multiplican, amplifican, en los niveles más macroscópicos del funcionamiento social, ese desfase constitutivo. (Verón, 2013: 292)

Así es como, siempre considerando tal aspecto de heterogeneidad radical entre las instancias de producción y reconocimiento, las obras a examinar fueron identificadas como resultados de trabajos *en producción* que hacen foco, a nuestro juicio, en el aspecto experiencial del

⁸⁷ Se trata de una relación intersistemas en las que cada uno opera como *environment* del otro a través de lo que Luhmann llama interpenetración (Verón, 2013).

⁸⁸ Nos referimos con “instancia de reconocimiento” al área discursiva que permitiría responder a la cuestión de lo qué (le) sucede efectivamente, en función de su propia producción discursiva, al sujeto receptor empírico.



receptor, postulándolo como participante del dispositivo escénico en tanto *sistema psíquico* situado y participante⁸⁹.

En este sentido, se tendrá en consideración el cúmulo de relaciones que identifica Oscar Traversa entre los conceptos de dispositivo⁹⁰ y de enunciación, y en espacial las observaciones que realiza el autor con respecto a la enunciación y su implicancia en las relaciones vinculares:

Si las cualidades del dispositivo –los encajes de dispositivos atendiendo a su diversidad– en las plataformas, o en cualquier otro artefacto, son siempre el resultado de una integración de los dos aspectos que lo constituyen (Ej.: una de las caras de la escritura es el sistema de los grafemas, otra, los modos en que llegan a los ojos de los lectores), en las plataformas es singularmente complejo y no numerable de antemano. Los componentes que pueden integrarse tampoco lo son pero más allá de esas contingencias, propias de las variantes empíricas (ocurre para cualquier textualidad) es necesario atender al componente principal que opera en las relaciones vinculares, del lado de lo que denominamos "técnicas constructivas": la enunciación. En tanto ella define un lugar relacional inscripto en la fuente (en los textos en producción) respecto del posible universo de reconocimientos (Ej.: el empleo de un sociolecto, del que puede suponerse utilidad para la relación con un sector social que lo emplea puede ser o no indiferente, en reconocimiento). (Traversa, 2009: 22)

Lo real y lo virtual en la danza en interacción con la tecnología

Para comenzar el recorrido propuesto cabe traer a colación la crítica de Tomás Maldonado (1994) a cierta idea que gozó y goza de gran atractivo popular: la de la “desmaterialización del mundo”. Desmaterialización que se estaría efectuando en nuestro tiempo y sobre la que este investigador invita a preguntarse: “¿Es creíble que nuestra realidad futura llegue a ser un mundo construido solo por presencias inefables, un mundo desprovisto de materialidad y de carácter físico? ¿Es razonable pensar que en el siglo XXI tendremos que vérnoslas solo con realidades intangibles, con imágenes ilusorias, evanescentes...?” (1994:14).

Maldonado responde inmediatamente a tales especulaciones:

se olvida que nuestra relación, la de nuestra experiencia individual y colectiva con el carácter físico del mundo, no puede anularse con un golpe de varita más o menos mágica. Esa relación forma parte de nosotros mismos puesto que biológicamente y también culturalmente nosotros somos el resultado de un proceso filogenético en el cual, como se sabe, dicha relación de experiencia tuvo un papel determinante. (1994:14)

A pesar de la proliferación de este tipo de advertencias –a las que se suma la propia de Eliseo Verón contenida en el concepto del *cuerpo signifiante* como la “invariante universal del

⁸⁹ Se deja afuera, así, la consideración en este corpus de obras a las que contemplan la posibilidad de acercamiento a un público masivo (considerando a esta última categoría como la propia que caracterizó el momento de desarrollo de los medios de masas anteriores a los de la era digital).

⁹⁰ “En torno a la noción de dispositivo indicábamos que se recurría a la articulación entre dos instancias: la correspondiente a la puesta en obra de técnicas de producción signíca y de procesos que hacían posible la circulación discursiva, de manera que la suma de ambos recursos no resulta indiferente en lo que concierne a la producción de sentido. En esos trabajos recorrimos diferentes situaciones: la que corresponden a la escritura, la cinematografía, la tarjeta postal o las tapas de revista. Mostrando que, en cada caso, las relaciones entre las "técnicas constructivas" (las productivas de los textos) y las "técnicas sociales" (las que conciernen a la circulación) dan lugar a diferencias que inciden en la producción de sentido” (Traversa, 2009:22)



reconocimiento del sentido”⁹¹–, la danza, como otras prácticas científicas y estéticas, también ha incursionado en el mundo del simulacro virtual siendo las modalidades representativas de exploración, en la última década, las tecnologías de la imagen en 3D y la Inteligencia Artificial. Respecto del uso de A.I., frecuentemente, se ofrece la experiencia como antesala de los certámenes en los festivales de videodanza, y sobre la tecnología de imagen en 3D podemos mencionar entre las seminales, la instalación *Tango Soledad* (2010), de Billie Cowie, y el film *WOMB 3D* (2017) de Gilles Jobin.

Estas prácticas, tanto como otras que definen una línea de preferencia en consumos culturales signada por las posibilidades abiertas por la tecnología digital, obedecen al verosímil que podemos enunciar como “de la virtualización de la realidad”, y se posicionan como ejercicios de desafío al condicionamiento que nuestra materialidad insume a nuestra existencia, tal como explica Maldonado a partir de una metáfora de tonalidad categórica:

Guste o no guste, estamos condenados, como todos los seres vivos, a contar con nuestro carácter físico y con el carácter físico del ambiente. No somos “cerebros metidos en una vasija” y aunque lo fuéramos, deberíamos de todas formas, en nuestra condición de cerebros, precisamente en nuestra condición de materia pensante, contar con nuestro propio carácter físico y con el carácter físico de la vasija que nos aloja. (1994: 15)

Sin embargo, existen otros casos de danza en interacción con objetos y dispositivos electrónicos y digitales que vale traer a colación pues también caracterizan a nuestro tiempo. Estas obras representan una vertiente de producción apartada del camino delineado por la fascinación de la tecnología “de punta”. Utilizando la jerga del “ambiente” y en términos de soporte, se trata, de una variante *low-tech*⁹².

Nos referiremos a continuación a *Argumentos a favor de la oscuridad* de Edgardo Mercado (2010), las videodanzas *Inicjacja* [Iniciación] (2017) y *Brzemie* [Carga] (2018) de Iwona Pazinska, *¿Cómo las cosas llegaron aquí?* (2021) De Iván Haidar, la puesta en escena de la compañía japonesa Moonlight Mobile Theater (2020), el certamen *Danza en Casa* organizado por la compañía Café Müller (2020), y *Casa Parangolé*, obra colectiva de experimentación por plataforma Zoom, dirigido por Ivani Santana (2021).

Descripción de casos

Inicjacja y *Brzemie*

La obra de videodanza *Inicjacja* ofrece al espectador un punto de vista particular: las doce escenas que componen la pieza se organizan de forma “circular” de modo tal que el efecto

⁹¹Aspecto que Verón (1987) señala como determinante de una brecha que se abre cada vez más como producto de los avances tecnológicos. Tal brecha consiste en que mientras en la instancia de producción de discursos las posibilidades de producción de sentido parecen ser ilimitadas –asentadas en tales descubrimientos que determinan un cuerpo figurado, generalmente, como materia moldeable por la tecnología y al mismo tiempo como usuario gozoso de estos avances–, en la instancia del cuerpo en recepción, este representa efectivamente, el límite invariante de la biología del *sapiens*.

⁹² Tomamos esta denominación a partir del enfoque que desarrolla Rodrigo Alonso acerca de los materiales que se privilegian en el arte latinoamericano a partir de 1950, tales como plástico, luz eléctrica, neón, y luego, dispositivos como monitores de computadoras y motores). A partir del término *low-tech* que podemos traducir como *tecnología baja* o *menor*, el investigador da cuenta de un cúmulo de recursos que los artistas utilizan como alternativa a las tecnologías *de punta* (Ver Alonso, 2015).



logrado consiste en que las doce escenas pasan ante la mirada del observador ubicado al centro, como si fuera el eje de rotación de una rueda.

La serie comienza a girar, al principio lentamente mostrando de una en una las doce situaciones performáticas cuya invariante consiste en que todas se emplazan en una habitación: un comedor doméstico, un cuarto de hospital, un living, un camarín, etcétera. Se trata de ambientes opacos, sombríos, con pocos muebles –en su mayoría añejos– y algunos objetos que aportan al contexto de despojo y sordidez. La iluminación es baja, lo que da protagonismo a las sombras y a los sectores que quedan oscuros dentro de cada cuadro.

En función del efecto de agobio, recursos como la música sintética, atonal y “crispante” y el encuadre que no permite al ojo receptor sustraerse del continuum de motivos temáticos consistentes en conflictos interhumanos y cuerpos sufrientes. El efecto buscado, en definitiva, es el de un espectador aprisionado ante un cúmulo de miserias, girando hasta su propio agotamiento.

Por su parte, *Brzemie*, con un efecto de apertura y cierre de telón, exhibe una pintura de Zofia Stryjeńska titulada *Seasons. November – December (Pageant I – with a deer)*, inspirada en la cultura folclórica Hutsul. En el medio, y con impronta a la vez carnavalesca y sepulcralesca, *Brzemie* –que en español significa “carga”– propone situarse en el punto de vista de un espectador de teatro del siglo XV y, a la vez, hacer uso del entrenamiento propio de un ojo contemporáneo.



Brzemie. Dir. Iwona Pazinska (2018)

Pues, así como en la forma dramática del medioevo, donde los actores se trasladaban de un decorado a otro a medida que transcurría la acción, y el público veía pasar delante de sí la representación sobre el carromato y/o sobre una platea construida a tal efecto en la calle, en esta obra, las procesiones y desfiles de carros, de los cuales suben y bajan los personajes del pueblo con una danza expresiva de gestos desarticulados, se desplaza de derecha a izquierda del cuadro y, sin profundidad de campo, en un continuum secuencial. En síntesis, se trata de un ojo inmóvil –el de la instancia de recepción configurada en la obra– frente a un cuadro sin profundidad, posición que solo permite seguir la trama de forma unidireccional.



Otro aspecto teatral que hace de *Brzemie* un caso particular es la articulación de lenguajes, también característica del teatro medieval europeo, por presentar dos niveles de acción paralelos: uno en formato de escritura para ser leído u oído y otro –en paralelo– para ser visto. Así, en un sincretismo de elementos coreográficos, sonoros y escriturales, las escenas grupales, que van relatando una experiencia de vida, amor y muerte, se alternan con el solo libre en sincronía con el lamento (en off).

En síntesis, *Brzemie* se presenta mediante un punto de vista fijo, como una alusión libre al teatro polaco caracterizado de acuerdo con diferentes investigadores como el que goza, gracias a su lengua de origen, de la mayor variedad de vocablos para referirse a la muerte.

Argumentos a favor de la oscuridad

Argumentos a favor de la oscuridad consiste en un tríptico donde “Lado A y Lado B” se presentan como opciones de espacios físicos enfrentados. Así, el público en la sala podrá formar parte de uno de los dos puntos de vista mientras que en formato audiovisual (DVD), ambos aparecen sincrónicamente en recuadros contiguos. Se trata de un juego de espejos que a su vez suscitan espejismos.

Dos proyectores son el punto de referencia al tiempo que representan dos miradas enfrentadas y simultáneas y también, dos estilos plásticos opuestos.

En el video, Lado A, muestra un punto de vista posible (el lugar de la fuente lumínica pero también de la posición del espectador presente en la sala), un lugar que permite discriminar en el espacio provisto solo de luces y sombras, la profundidad de campo, el volumen del cuerpo de la intérprete y un objeto (un televisor que es también fuente de luz). Lado B, el “reflejo” del lado A que, al ser más abierto incluye la luz proveniente del proyector (dos estrellas incandescentes ¿una de las cuales es un espejismo de la otra?). Oscuridad y brillo, entre ambos se adivina el cuerpo que dibuja formas en el silencio, bañado por la luz tenue.

De pronto, en el Lado A se abre una puerta y en el Lado B aparece un rectángulo blanco. El cuerpo ingresa. Se suceden otros marcos, otros planos y otros movimientos.

El paisaje cambia en ambos, siempre en simultáneo y siempre en contraste: luces y sombras, blanco y negro. Un cuerpo y una silueta. La distancia entre los puntos de vista genera un espesor de formas puras, en las que la bidimensionalidad del plano se opone a la ilusión de realidad de la perspectiva euclidiana. La propuesta de engaño se activa en el efecto paradójico de que, desde el punto de vista del espectador, una no es nada sin la otra.

Luego, en el espacio generado entre los dos proyectores, aparece un nuevo elemento, la imagen de un ventanal compuesto por recuadros (simulan vidrios). Ahora el cuerpo y la silueta interactúan con este. Al ingresar a escena otros *performers*, se multiplican los juegos de relaciones y la sensación suscitada es la multiplicación de posibilidades al infinito.

Una ventana, un televisor, un escenario, un proyector, son indistintamente fuente y reflejo pero también el punto de vista parece confundir su rol pues lejos de ser un voyeur, es el partícipe en la configuración del movimiento corporal sumido en un espacio y tiempo regidos por otras leyes.



Argumentos a favor de la oscuridad, Dir. Edgardo Mercado (2010)

***¿Cómo las cosas llegaron aquí?*⁹³**

Se ingresa a una sala rectangular, con estética de “cubo blanco”. Los asientos están separados por pares ocupando un espacio diferenciado y enfrentado al que albergará la performance y un proyector a la altura del público, con la lente encendida de cara a la escena.

El espacio escénico exhibe una pared blanca con dos aberturas, una que parece llevar a un pasillo y otra, una puerta que inicia cerrada. Entre ambas aberturas, y al mirar hacia arriba, se puede ver un cartel, al estilo pasacalles que versa “¿Cómo llegaron aquí las cosas?” debajo se distribuyen a lo ancho del espacio (pero en la misma fila) una mesa con dos sillas, un macetero con una planta un ventilador un televisor y otros objetos de dimensiones menores.

Se abre la puerta, ingresa el artista y allí mismo inicia un periplo de pequeños desplazamientos y gestos sencillos como sentarse en una silla, entrar y salir por el pasillo o subir y bajar de la mesa, pero siempre con un objetivo: ir cubriendo con láminas de papel blanco que arranca de un enorme rollo, cada cosa que allí se encuentra.

Sobre cada objeto cubierto y ahora invisible por el papel que lo cubre, se proyecta una imagen idéntica a ese mismo objeto. Y esta imagen *objetual* es a su vez cubierta por otra capa de papel. El performer lo hace con calma y gestos simples, de modo tal que poco a poco las representaciones proyectuales y los objetos “reales” quedan confundidos entre sí.

Lo mismo sucede con el propio artista pero esta vez, la operación de superposición cambia hacia una de desdoblamiento y multiplicación. Es así como al final, el hombre se encuentra y hasta parece interactuar con dobles de sí mismo, uno proyectado en la pared, el otro de quien solo se ve el rostro en primer plano, en la pantalla del televisor.

Arriba la pregunta proyectada sobre la pregunta original “¿Cómo llegaron aquí las cosas?” ancla la espesa capa de fisicalidad y virtualidad, que se queda unos minutos para ser apreciada por el ojo del espectador desde su silla. Fin de la obra.

⁹³ Presentada en el Festival Independiente de Buenos Aires (FIBA) edición 2021.



¿Cómo las cosas llegaron aquí?, dirección e interpretación: Iván Haidar (2020)

The Moonlight Mobile Theater

Observemos otro caso diferente: la compañía de danza japonesa Moonlight Mobile Theater desarrolló una forma atípica de traer espectadores a sus eventos performáticos mientras mantiene el distanciamiento social⁹⁴. Como si se tratara de un artefacto característico del período de experimentación denominado pre-cine, se trata de un escenario circular delimitado por paredes de madera delgada que simulan puertas, cada una dotada de una mirilla, y detrás de las que se disponen cubículos individuales desde donde, cada espectador puede divisar la obra, sentado en un taburete.

A tal efecto, la propuesta al interior del círculo no guarda un frente regular sino que se despliega por el espacio de forma aleatoria. Los performers interactúan con objetos que evocan la estética *dada* mientras un músico ejecuta piezas electroacústicas como parte de la escena.

En la propuesta de The Moonlight Mobile Theater se observa no solo una adaptación orientada al distanciamiento social sino una invitación al juego de “mirar por la ranura”. Un ejercicio que Duchamp ya había propuesto en su cuadro-instalación *Dándose*⁹⁵ (1946-1960). Este último consiste en un ejercicio ilusionista a partir de una pintura visible solo a través de un par de mirillas (una para cada ojo) en una puerta de madera. De modo tal que el efecto producido es el del espectador asumiendo la condición de voyeur, espiando a una mujer desnuda tumbada boca arriba y con las piernas abiertas de par en par, que sostiene una lámpara de gas con la mano, mientras, al fondo se ve un paisaje boscoso con

⁹⁴ Se trata de un dispositivo escénico ideado frente a la necesidad del distanciamiento social en el contexto de la pandemia de Covid-19 de los años 2020 y 2021.

⁹⁵ Título original: *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*.



una cascada cuyas aguas parecen fluir naturalmente (efecto logrado a través de un motor)⁹⁶. La pintura vista a través de los ojos que espían, adquiere ribetes de paisaje onírico.



Puesta de The Moonlight Mobile Theater en un shopping mall en Nagoya, Japón (2020)

Más allá de la cita a Duchamp en el eje enunciativo de complementariedad del tipo “exhibicionismo/voyeurismo”⁹⁷, la obra de la compañía japonesa, refiere al problema que plantean los espacios virtuales, relativo a su carácter cerrado y autorreferencial. Se trata, en efecto de espacios ilusorios autoorganizados y en este caso, el epicentro organizador del dispositivo es el ojo que mira por la ranura. A partir de allí es que se genera una especie de “capricho” estético, al *encerrar* una obra performática teatral en un dispositivo que simula ser de vinculación restringida (característica de los espectáculos generados con dispositivos de precine donde la instancia de producción del filme y la de la recepción por parte del público se encuentran desfasadas en tiempo y espacio), ya que, en efecto, el vínculo restringido sigue funcionando como en cualquier obra teatral convencional (espacios relativamente separados pero con la misma temporalidad en la ejecución y en la recepción).

Inmersión y fingimiento lúdico en la escena contemporánea

Es sabido que la ilusión de realidad es parte constitutiva del sistema perceptivo que nos caracteriza como especie, al ser parte de nuestras respuestas adaptativas. Este fenómeno se

⁹⁶ La obra se divide en tres partes: La puerta: (la chute d’eau) que es un ready-made, una vieja puerta que encontró en Cadaqués; Una cámara oscura: con una frontera de 69 ladrillos (señalada como símbolo de la reversibilidad) que es la frontera entre la realidad y lo aparente; La escena: (le gazd’éclairage) con una iluminación muy cuidada (el mediodía, donde no hay apariencia) y la mujer con el sexo rasurado, que es el centro de la obra.

⁹⁷El concepto de voyeurismo es adoptado por Metz en términos de un deseo de ver que se caracteriza por no querer tocar el objeto deseado, sino por querer que siga siendo distante. El cine permitirá agrandar esta separación entre deseo y objeto por el hecho de utilizar como material la imagen y su poder de jugar con su presencia y ausencia a través de la fluidez de la planificación y el montaje (Metz, 1973).



encuentra intrínsecamente involucrado con nuestra capacidad de apreciación cognitiva y estética –Francastel (1951), Gombrich (1960), Virilio (1988), Quieu (1993), y otros– y, por lo tanto, ha sido un recurso explorado por el arte a lo largo de los siglos.

Por solo mencionar la instancia más reconocida de este fenómeno en el arte de bailar, podemos señalar al *ballet* en su gestación y las técnicas ilusionistas a las que debe el estatus alcanzado como arte canónico. Estas técnicas irguieron en conjunto una verdadera arquitectura al servicio del engaño al ojo, configuradas en recursos como los andamios del escenario a la italiana, la consecuente perspectiva curvilínea redescubierta en el Renacimiento⁹⁸, el sistema de arneses y los objetos de vestuario “protésicos” empleados por los bailarines en sus danzas, por solo mencionar los más reconocidos.

Ilusión y ambigüedad en el arte

Podemos regresar a las observaciones de Maldonado (1994) acerca de que entre lo mental y lo material hay una relación dialéctica sutil:

Es evidente que meterse en una realidad virtual (en un sentido amplio) no es igual que hacerlo en una realidad real. Pero teóricamente nada impide aceptar que nuestra interacción con la primera nos ayuda a adquirir nuevos conocimientos sobre la segunda. Por más que haya grandes discontinuidades hay que admitir, empero, que entre las dos realidades no faltan continuidades igualmente importantes. (p. 76)

El investigador afirma que en las dos realidades se encuentran elementos que tienen al menos una propiedad común: la que permite al observador reconocer una realidad como plausible representación de la otra. Esa propiedad se explica en primer lugar por la correspondencia (y en consecuencia, por la compatibilidad) estructural entre las dos realidades, una relación que en la teoría de los conjuntos podría explicarse como una intersección de dos subconjuntos pertenecientes a un mismo *conjunto ambiente*.

Pero esa correspondencia (y compatibilidad) estructural no puede separarse del papel del observador, sobre todo de las particulares dotes cognoscitivas que le permiten no captar desemejanzas. Porque percibir las dos realidades como si fuesen idénticas (o casi idénticas) por más que no lo sean, implica que en ambos casos entran en juego funcionalmente las mismas estructuras neuronales del cerebro del observador y las mismas estructuras de construir categorías. (1994: 77)

Ahora bien, desde el campo de las investigaciones neurocientíficas aplicadas al arte, Semir Zeki (2006) sostiene que la función del arte es una extensión de la función del cerebro, es decir, la adquisición de conocimiento sobre el mundo de modo tal que el cerebro se enfrenta, constantemente, a situaciones o visiones que están abiertas a más de una interpretación. A partir de esta tesis, Zeki explora los fundamentos neurobiológicos de la ambigüedad en el arte, buscando entender las razones subyacentes a los fenómenos de apreciación estética.

En primer término, el investigador menciona la “ley de la constancia” y la explica señalando que el cerebro solo está interesado en las propiedades constantes, esenciales y no accesorias

⁹⁸ De acuerdo con Maldonado, algunos historiadores de la matemática sostienen que la contribución original de la perspectiva renacentista a la geometría fue menor que la que normalmente se supone. Según este juicio, en la perspectiva no habría nada que no estuviera ya presente *in nuce* en la tradición geométrica de la Antigüedad en Euclides, Apolonio, Arquímedes, Pappo y Ptolomeo.



de objetos, superficies, situaciones, etcétera. Cuando la información que le llega no es constante, el imperativo para el cerebro es eliminar todo lo que es innecesario en su papel de identificar objetos y situaciones de acuerdo a sus características esenciales.

La búsqueda de la constante es relativamente simple cuando la elección en sí es limitada, como en la visión de color. Se vuelve más complejo cuando, al tratar de inculcar significado en este mundo y extraer lo esencial, el cerebro se enfrenta a varias soluciones posibles. Aquí, primero debe determinar cuáles son las posibles soluciones y decidir cuál es la más probable. (2006: 244)

De acuerdo con Zeki, la verdadera ambigüedad resulta cuando ninguna solución es más probable que otras soluciones, dejando al cerebro con la única opción que queda: tratar a todas como igualmente probables y dar a cada una de ellas un lugar en el escenario consciente, pero de una a la vez. En cierto sentido, el cerebro acepta que no hay una sola característica esencial y constante, sino varias en su lugar: “Así, una definición neurobiológicamente basada de la ambigüedad es lo opuesto de la definición del diccionario; no es incertidumbre, sino certeza: la certeza de muchas interpretaciones igualmente plausibles, cada una de las cuales es soberana cuando ocupa la etapa consciente” (2006: 244).

Según el investigador, el proceso implica la posibilidad de *completar el trabajo* de diferentes maneras, cada una de las cuales es tan plausible como las otras. Sin embargo, en los casos de ambigüedad “alta” es probable que, a mayores demandas, se involucren factores cognitivos más complejos. En el arte, la importancia de esta capacidad de aportar múltiples soluciones significa que la operatoria propuesta por la obra se vuelve más amplia y puede abarcar toda una gama de situaciones interpretativas.

Los diferentes niveles de ambigüedad pueden involucrar una solo área cortical o diferentes áreas corticales, con diferentes especializaciones perceptivas; o en adición, factores cognitivos más altos como el aprendizaje, el juicio, la memoria y la experiencia. Ya sea el resultado de la actividad en una sola área o en diferentes áreas, estos diferentes niveles están unidos por un hilo metafórico cuyo propósito es la adquisición de conocimiento sobre el mundo y de dar sentido a las muchas señales que el cerebro recibe. (2006: 246).

Esto es lo que me llevó a ofrecer una definición neurológica de ambigüedad, a saber, que no es vaguedad o incertidumbre, sino más bien certeza, la certeza de diferentes escenarios cada uno de los cuales tiene igual validez que los otros. Es obvio que existe una relación entre obras que muestran tal ambigüedad y obras inacabadas, porque en ambos casos el cerebro es capaz de dar múltiples interpretaciones que son de igual validez al mismo trabajo. (Zeki, 1999: citado en 2006: 263)

Según el investigador, este fenómeno señala una clase de capacidad para adquirir conocimiento que forma parte de la base fisiológica sobre la que se construye la ambigüedad en el arte. Por caso, se refiere a una obra que se encuentra en *estado incompleto* y que permitió a Johann Winckelmann a percibir en ella la presencia de elementos contradictorios que sustentarían tal estado. Se trata de “El Torso Belvedere”⁹⁹.

Winckelmann, de quien Goethe escribió que su don era buscar en el mundo exterior lo que la naturaleza había puesto en su mundo interior, eligió el Torso Belvedere a sabiendas de como este trabajo “inacabado”, representaba a más alta belleza en el arte griego por su capacidad de exhibir la fuerza de su tensión (...) El Torso Belvedere se caracteriza por ser activamente

⁹⁹ Museo Pio-Clementino.



heroico y pasivamente satisfecho. Y estas interpretaciones contradictorias, unidas en una sola figura, pueden convertirse, o llegar a ser aceptables, tanto como las interpretaciones del espectador (aunque solo una interpretación pueda ocupar la etapa consciente en un momento dado. (2006:264)

Zeki señala que el mismo Winckelmann en su análisis sobre el Torso Belvedere atribuye un papel primordial a la imaginación (para nosotros, el cerebro) pues esa inestabilidad en la obra es la que *pide* al espectador la actividad de pasaje continuo de una forma a otra. El punto importante, para Zeki, radica en que, en cierta medida considerable, el estado incompleto de esta obra permite considerar interpretaciones contradictorias que son visualmente convincentes. Y concluye señalando que “Si la función del arte es una extensión de la función del cerebro, a saber, la adquisición de conocimiento sobre el mundo, entonces es lógico suponer que los mecanismos utilizados para introducir significado al, y en el mundo son los mismos utilizados para dotar de significados a las obras de arte. Son esos mecanismos básicos los que los artistas han utilizado con tanto éxito” (2006:264).

Juegos de ambigüedades y dispositivos dancísticos

A la luz de las consideraciones expuestas resulta interesante observar cómo se configura la ilusión de realidad en los escenarios de nuestra contemporaneidad, territorio de los que forman parte los casos convocados para el análisis.

Hemos dado cuenta de cuatro casos en los que el dispositivo escénico articula diferentes configuraciones tecnológicas e incluye al cuerpo en movimiento y a las dinámicas que hacen a la situación de recepción de las obras, para crear un efecto de realidad *otra*. Como ya mencionamos, nuestro *corpus* se compone de propuestas de danza en las que la experiencia de la virtualidad implica tanto a un usuario sentado frente a una pantalla como a un espectador en una sala de teatro (con variantes entre el espacio teatral convencional y espacios tendientes a la experimentación arquitectónica), donde la tecnología alterna entre lo netamente perteneciente a la digitalidad y lo relativo a una variante *low-tech* (que, incluso, en algunos casos involucra tecnología *analógica*).

Estamos ahora en condiciones de abrir el foco y proyectarlo hacia un terreno más amplio, que además contemple la corporalidad y la dimensión cognoscitiva del sujeto receptor participante en el dispositivo escénico. En este sentido creemos pertinente traer las consideraciones que realiza Jean-Marie Schaeffer en el análisis de dispositivos ficcionales de inmersión mimética:

Tomas Favel ha señalado con acierto la distinción entre los dos tipos de representaciones recordando que “la creencia en los mitos es obligatoria” mientras que la adhesión a la ficción es libre y claramente limitada desde el punto de vista espacial y temporal. Las dos características de la ficción –la libre adhesión y la delimitación espacial y temporal– son consecuencias directas del fingimiento lúdico compartido: la adhesión es libre porque el dispositivo ficcional es una ejemplificación del mundo de interacción lúdica, que solo podría establecerse sobre una base voluntaria y, como todo juego, la ficción instauro sus propias reglas, lo que implica una suspensión provisional (y parcial) de las que tienen validez fuera del espacio lúdico. (Schaeffer, 2002 [1999]: 134)



Schaeffer señala que, desde el punto de vista filogenético, el fingimiento lúdico y, por lo tanto, la ficción, habría nacido de ese corte entre la operación productiva de engaños¹⁰⁰ y la actividad de fingimiento en relación con la cual había sido seleccionada en el marco de la evolución biológica. La posibilidad misma de la ficción supone, entre otros aspectos, la existencia de una organización mental compleja que debe poseer al menos dos características: una instancia de control consciente (o atencional) capaz de bloquear los efectos de los engaños preatencionales en el nivel de las creencias, así como una organización atencional sofisticada capaz de distinguir entre lo que pasa por verdadero y lo que pasa por falso.

De acuerdo con el autor de *¿Por qué la ficción?* (2002), otra condición radica en que la situación de fingimiento lúdico compartido solo es posible en el marco de una organización a nivel social en la que la cooperación recíproca es más importante que las relaciones conflictivas. En otras palabras, se requiere de una actitud intencional que se apoya en una relación de transparencia comunicativa y de confianza entre el que produce el engaño y el que es invitado a picar el anzuelo.

Ahora bien, retornemos a los casos convocados, a la luz de estas consideraciones.

El díptico de Pasińska –*Inicjacja* (2017) y *Brzemie* (2018)– explora las posibilidades de movimiento que trascienden el efecto *armónico* del diálogo cámara-cuerpo (característico de la primera etapa de gestación de la Videodanza)¹⁰¹, otorgando relevancia a la exploración de nuevas configuraciones en el nivel del dispositivo. Con respecto a la interpelación a un actor-consumidor, el efecto buscado es el de suscitar *incomodidad*, posicionando al sujeto “*como si* fuera prisionero de una rueda escénica donde él mismo es el eje que la hace girar” o demandándole una actividad de simulación (podríamos decir: *hacer como si* fuera un espectador de variedades teatrales populares del Medioevo). Así, se pone de relieve un verosímil alternativo al convencional, acerca de la condición del enunciatario de videodanza: la de encontrarse sujeto a la cámara-eje (situación antes solapada por una supuesta gramática que podemos enunciar como *de liberación perceptual y afectiva* en el movimiento).

Ahora bien, tal interpelación de nivel cognitivo-emocional, lejos de estar supeditada a la materialidad del video digital, se corresponde con el procesamiento perceptual de la imagen en movimiento, ya sea analógica (fotográfica o animación) o sintética. Operación que Schaeffer explica del siguiente modo:

Tratamos lo que vemos como si lo viésemos porque eso ha tenido lugar, cuando en realidad ha tenido lugar únicamente porque lo vemos. La cámara no ha grabado tal o cual acción porque esta haya tenido lugar, sino que la acción ha tenido lugar para que la cámara pudiese mostrarla según la modalidad del fingimiento lúdico compartido (...) Esto obedece al hecho de que la inmersión perceptiva es inducida por la fenomenología del flujo de imágenes en vez de serlo por la relación de huella. (2002 [1999]: 233)

En otras palabras, el efecto de inmersión, no tiene que ver con la videodanza en sí sino con el dispositivo ficcional que propone el cine; y, sin embargo, el quiebre de verosimilitud se efectiviza respecto de las “convenciones” de la videodanza como lenguaje.

¹⁰⁰ Schaeffer se refiere con este concepto a la ejecución de operadores miméticos materialmente producidos que estimulan determinados bucles preatencionales (genéticamente programados) con el fin de engañar nuestros sentidos y tomar como *real* el universo que se nos presenta.

¹⁰¹ Sobre la gramática de prohibición de utilización de cámara fija en los albores de la Videodanza, ver Veras (2007) y Temperley (2017).



Por su parte, los casos escénicos representan ejemplos de dispositivos ficcionales que corresponden a aquellos que detecta Schaeffer, como caracterizados por servirse de acontecimientos intramundanos como vectores de inmersión¹⁰². Este tipo de dispositivos instauran un espacio real poblado de personas físicas reales pero dotando a este espacio real y a esos personajes reales, de una función mimética.

En esta dirección, es importante señalar que en los casos escénicos convocados, el vector de inmersión no es la simulación de un flujo perceptivo sino la simulación de acontecimientos. Dicho de otra forma, aunque el espacio de la escena sea un espacio ficcional, este ocupa y es, en efecto, un espacio físico, contiene objetos físicos y está poblado por personas reales. Por lo tanto, los universos de la realidad y el de la ficción se superponen ocupando un mismo espacio.

Schaeffer especifica que si el vector de inmersión del teatro no es la simulación de un flujo perceptivo:

hay que pensar que la postura de inmersión del espectador tampoco es la de una experiencia pluriperceptiva. En el teatro no me sumerjo en un mimema que simula una experiencia perceptiva, sino en acontecimientos y acciones. Desde luego, es a través de los actos perceptivos como conozco esas acciones y esos acontecimientos, pero estos actos no constituyen el vector de inmersión mimética sino que son de lo más real. (2002: 235)

La propuesta de *The Moonlight Mobile Theater* juega con este aspecto, dado que el vector de inmersión no está constituido por el hecho de ver y oír los acontecimientos, sino por el hecho de asistir a ellos. De modo tal que lo que se finge en esta obra es la posición física del espectador que simula ser un sujeto que mira por la ranura de un zootropo¹⁰³ pues para acceder al universo propuesto, debe imitar el modo de sumergirse en la experiencia perceptiva cuyo gancho son las huellas luminosas del filme. A esto se suma que el espectador puede elegir libremente y focalizar su atención en tal o cual bailarín o tal o cual parte de la escena, lo que demuestra que su acceso al universo ficcional no pasa por una mimesis de los actos perceptivos como sí sucede en el cine, donde solo es posible dicho acceso a través de la aspectualidad perceptiva remedada por la cámara.

Podemos ir más allá y postular que en esta obra el propio espectador participa como un *performer* más en la escena, pues, al ser convocado a actuar como espectador de un filme del precine, debe sumergirse en una doble simulación: debe simular un “fingimiento lúdico” diferente al del dispositivo teatral mientras, en efecto, interpreta su rol en el juego escénico del teatro.

En cuanto a *Argumentos a favor de la oscuridad y ¿Cómo las cosas llegaron aquí?*, al observar las dinámicas que habilitan estos casos de danza escénica en interacción con la tecnología audiovisual, se presentan aspectos de corte ontológico respecto de la idea de objeto y de su imagen, o, para ser más precisos, a la construcción de cierto estatuto de objeto y de imagen.

¹⁰² Con “vectores de inmersión”, Schaeffer se refiere a los ganchos miméticos que los creadores de ficción utilizan para generar universos ficcionales y que permiten a los receptores reactivar miméticamente esos universos (2002 [1999]: 229).

¹⁰³ Zoótrope, del griego zoe (vida) y trope (girar), invención de 1834 compuesta por un tambor circular con cortes alrededor. El espectador mira a través de los cortes así los dibujos dispuestos en tiras sobre el tambor, que al girar, generan el efecto de imágenes en movimiento.



De hecho, estos aspectos lejos de ser novedosos, ya se encontraban entre los problemas que planteaba la *representación* en los albores de la Filosofía Clásica, problemas que suelen ser ilustrados a través del relato platónico sobre los pintores, Zeuxis y Parrasio, enfrentados para medir sus destrezas. El relato cuenta que Parrasio superó a Zeuxis, quien había pintado unas uvas tan ilusionistas que unos pájaros acudieron a picotearlas. Parrasio invitó a su rival a su taller, para mostrarle su propia obra, y cuando Zeuxis se precipitó a levantar la cortina que cubría el panel se encontró con que no era real sino pintada, después de lo cual tuvo que conceder la palma a Parrasio, que no había engañado a meros pájaros irracionales, sino a un artista. A la fría luz de la razón, la hazaña de Parrasio no es tan admirable. Dentro de la experiencia del desafortunado Zeuxis, la probabilidad de encontrarse con una cortina pintada era seguramente nula. Unos cuantos toques de luz y sombra debieron, pues, bastar para hacerle “ver” la cortina que esperaba, tanto más porque ya estaba arrojado mentalmente hacia la fase siguiente, la que quería develar” (Gombrich, 1998 [1959]: 173).

La particularidad de *Argumentos a favor de la oscuridad* y *¿Cómo las cosas llegaron aquí? Casos que si bien se configuran en dispositivos teatrales*, es decir, en los que el vector de inmersión implica la presencia efectiva de objetos, cuerpos y acontecimientos, encontramos ciertas particularidades.

El físico Alfred Kastler (1976) ha resaltado que, en la escala de nuestros sentidos, estamos acostumbrados a reconocer en aquello que llamamos objetos, dos propiedades fundamentales: la permanencia y la individualidad, propiedades que fueron características en la mecánica clásica. Para este investigador toda construcción icónica se elabora sobre la base de nuestra experiencia pasada con el mundo.

En este sentido, la superposición y alternancia de planos de realidad y virtualidad de objetos y cuerpos intervinientes en estas dos obras interpelan al espectador a desempeñar su rol de tal pero invitándolo a un desvío que consiste en dejarse atrapar en el fluir de estas dos realidades en un goce estético fundado en la ambigüedad, en base a interrogantes y enunciados reflexivos tales como “¿Este objeto es el real o es el virtual?”, o en enunciados reflexivos como “Ese rostro parece más real que el verdadero”; “¿El movimiento es producido por el *performer* o es solo una imagen de síntesis?”, e incluso “Esa persona sentada que veo frente a mí podría ser mi propio reflejo”. Así también es posible afirmar que la misma posición de expectación que busca respuestas a estos interrogantes, se realiza en la misma sala compartida con otros espectadores con idénticos interrogantes, de modo tal que este espacio y su clima *íntimo*, convocan a un juego de reactualización de saberes compartidos.

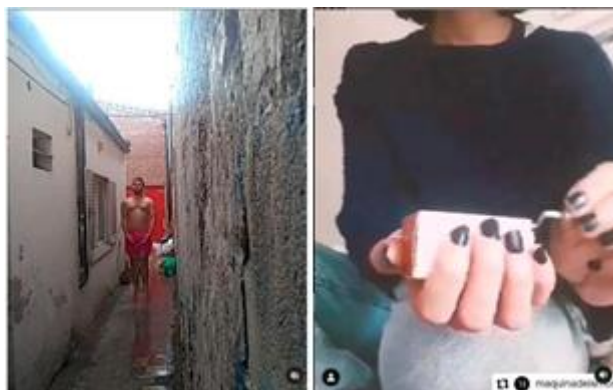
Yendo un poco más lejos, podemos hipotetizar que el goce estético emerge de esta escena de clima intimista en la que el sujeto se ve y se *sabe* preguntándose en silencio lo mismo que se están preguntando lo demás espectadores presentes en la sala, como una capa de afectividades fundada en la contigüidad espacial y activadas por el enunciado: “¿Sabemos que nos engañan pero ¿hasta dónde seremos capaces de sortear la trampa?”.

Volvamos ahora a las propuestas “para la pantalla”, y observemos lo que sucede con las últimas dos convocadas obras: *Danza en Casa* (2020) y *Casa Parangolé* (2021).

La primera consistió en un ciclo curado por la compañía argentina Café Müller en 2020, que invitaba a bailarines profesionales y amateurs a filmar unos minutos de video en el interior de sus hogares, en señal de rebeldía y de defensa de la danza como actividad y forma de vida. Aquí, el punto clave se encuentra en la búsqueda de una posible identificación del espectador con los cuerpos que bailan frente a él. Estos pueden o no ser cuerpos entrenados en la danza



pero, por sobre todo, representan cuerpos confinados (tanto como el suyo propio). Esta búsqueda de identificación se produjo a través de la implementación de recursos diversos, primando el relativo al escenario que consistió en el espacio cotidiano, es decir, en habitaciones hogareñas y el aspecto visual de estética “video casero” (es decir, con ausencia de artificios en el tratamiento de la imagen más allá de los básicos que ofrece cualquier *App* disponible en un teléfono celular).



Capturas de pantalla de *Danza en Casa*, ciclo curado por Compañía Café Müller (2020)

Al observar de cerca esta propuesta curatorial, cabe referir a “El living y sus dobles. Arquitectura de la pantalla chica” (2001) donde Verón da cuenta del efecto de continuidad espacial logrado entre el lugar que ocupa el presentador televisivo de un noticiero y el lugar del espectador.

En este artículo, Verón da cuenta del modo en que los efectos retóricos audiovisuales, el lenguaje informal que emplea el presentador de la noticia para dirigirse a la audiencia y, sobre todo, la mirada a cámara se encuentran con un actor que, haciendo uso de su capacidad perceptiva capta todo ese entramado de estímulos como si el living de su hogar, donde él está situado, continuara a través de la pantalla, incorporando a su privacidad el set televisivo que ocupa el presentador y a este mismo sujeto “que nos mira a los ojos”. De este modo, Verón da cuenta del objetivo de tal ordenamiento enunciativo: conseguir un efecto de credibilidad en la noticia a partir de la cercanía y confianza en el vínculo comunicacional.

Podemos postular que, en línea con esta conceptualización, *Danza en Casa* invitaba a una inmersión en “la vida confinada de todos los días” a partir de la tematización del encierro a través del movimiento corporal y de la contigüidad entre espacios del tipo “mi living”-“su living” (que incluye también, en algunos casos, un refuerzo a partir del contacto por la mirada a cámara). De este modo, el efecto enunciativo logrado es el de una relación *de simetría inclusiva*, una suerte de “Estamos todos pasando por lo mismo, y por eso, vos como nosotros podés habitar tu espacio danzando”.

En el caso de *Casa Parangolé*¹⁰⁴, a modo de presentación, la directora Ivani Santana se dirigía en vivo a los concurrentes (reunión efectuada por la plataforma *Zoom*), explicando que lo que

¹⁰⁴ La expresión “Parangolé” refiere a una necesidad vital de desinhibición intelectual, de libre expresión con sus ritmos dionisíacos y con una comunidad organizada en torno de la creación. A partir de la experiencia con la [danza](#), surge el Parangolé, nombre que el artista plástico Hélio Oiticica (1972) encuentra en una placa que identificaba un abrigo improvisado, construido un mendigo en la [calle](#), en la cual se leía “Acá es el Parangolé”. Las capas coloridas afirman la importancia del [color](#) y



se iba a ver a continuación, era el resultado del trabajo de una residencia artística realizada en confinamiento. Es decir que cada *performer* trabajó desde su hogar y con los objetos y espacios que conformaban su entorno personal.

Casi como una suerte de pequeño manifiesto, Santana dejó en claro que la propuesta implicaba no pensar en un público sino en “visitantes”; no en danza sino en “cuerpos”, y en la obra no como una creación sino como una “invención colectiva”.

Respecto de su configuración semiótica, *Casa Parangolé* consistió en un proceso de producción sostenido en dos ejes principales:

1. En las posibilidades de *reenvíos complementarios* (Verón, 1987) a nivel del espacio físico: cercanía, alejamiento; arriba-abajo, centro-periferia. Por ejemplo, se observa una escena de simulación de una mujer (con las dimensiones de una muñeca) adentro de una caja que habla con un hombre (de tamaño natural) que conversan sobre sus situaciones.
2. En aspectos temáticos y del verosímil social tales como las confesiones sobre los sentires personales, las sensaciones del aprisionamiento entre cuatro paredes, el anhelo por salir al espacio exterior, o por el contrario sentirse protegido en su hogar, vivir la danza como una necesidad, etcétera. Todos estos son aspectos sostenidos a través del movimiento, la verbalización y la expresividad gestual.

En todo momento se privilegió y se presentó como propuesta de inmersión lúdica la cercanía de la cámara al objetivo, generando un entramado de planos detalle y primeros planos y buscando el efecto de engaño a partir de las texturas y formas logrado por la extrema cercanía y la consiguiente fragmentación de cuerpos y superficies.

Las danzas y el movimiento corporal se presentaron supeditados al enfoque y efectos de cámara y a los efectos de edición de la imagen, en simultáneo, de modo tal que, en las primeras escenas, al articularse los cuerpos con los elementos sonoros, el contrapunto logrado funcionó como alternancia entre “lo natural” y lo “sintético”. Una operación similar se generó por el contraste entre escenario cotidiano (“no espectacular”) y el sonido tecnológico de connotación abstracta.

del [movimiento](#) en la obra del artista. Ocurre una incorporación, integración, entre la obra y el partícipe que baila. Se disuelven así las fronteras entre el arte y el cuerpo, entre el artista y el espectador, entre la obra y el usuario. Para Oiticica, tal integración sería capaz de [conducir](#) el espectador a una nueva actitud ética, de participación, colectividad y [cambio](#).



Casa Parangolé (2021). Dir. Ivani Santana

En el plano de la enunciación, y en gran parte gracias a los recursos provistos por la plataforma Zoom, se generó la construcción de un espacio arquitectónico que el sujeto podía transitar y sobre el que podía optar por diversas alternativas de “recorrido”, al punto de ingresar en una sala privada, señalada con la etiqueta “para grupos reducidos”, donde se desarrollaban géneros performáticos “íntimos” (a modo de cabaret que incluían desnudismos en escena pero que también presentan cuerpos transformados *en superficie*, a partir de efectos de edición de imagen).

En el cierre, el visitante era convocado a unirse a una fiesta virtual, bailando en su propio espacio con la consigna de hacer ondear una tela sobre su cabeza. La multiplicación de rostros y brazos agitando las telas provocaba el efecto de danza compartida.

Este final que abre el campo de interacción invitando a una danza festiva sugiere otra de las posibilidades que Schaeffer (2002 [1999]) relaciona con la operación de fingimiento lúdico compartido. Recordemos aquí lo señalado por Schaeffer acerca de que la posibilidad de tal operación implica que se desarrolle “...en el marco de una organización social en la que la cooperación recíproca es más importante que las relaciones conflictivas. En otras palabras, se requiere de una actitud intencional que se apoya en una relación de transparencia comunicativa y de confianza entre el que produce los mimemas y el que es invitado a picar el anzuelo” (p. 148).

Ahora bien, afinando la observación para realizar un ejercicio comparativo entre estas dos últimas obras, *Danza en Casa* y *Casa Parangolé* –que a primera vista parecen tan semejantes en cuanto a su propuesta “intimista” y simetrizante– encontramos que el vector de inmersión



en una y otra son diferentes. En el caso de *Danza en Casa*, el vector de inmersión es el correspondiente a la fenomenología del flujo de imágenes (el mismo que mencionamos para *Inicjaja* y *Brzemie*) mientras que *Danza Parangolé* es la única de estas cinco obras que se encuentra en la categoría de vectorización de la inmersión determinada por la subjetividad mental y comportamental. En otras palabras, se trata de un juego ficcional que incluye al espectador en la acción empíricamente. El *como si* del espacio compartido no fuera acompañado del *como si* de la danza pues el sujeto danza, efectivamente, ubicando su propia pantalla entre la de los *performers*. Lo que en *Danza en casa* se sugiere, quedando a modo de propuesta, en *Casa Parangolé* se efectiviza.

Conclusión: construcción del espacio personal en la danza

Al indagar en los cinco casos convocados para el análisis, hemos detectado, en términos de una gramática de producción de sentido, lo que podemos enunciar con Zaki como “ambigüedad como constante” y en términos de propuesta enunciativa, al fingimiento lúdico, encontrando variantes de ambos aspectos relacionados con las diferencias en la interfase de contacto, ya fuere la pantalla o el dispositivo escenario-sala.

En este sentido, podemos concluir que el espacio de la danza que hoy se propone al espectador para ser *habitado* por este, se aleja de las características del dispositivo arquitectónico tradicional para acercarse a lo que Mangieri identifica como el *espacio personal* o “*spielraum*”¹⁰⁵.

Spielraum es un espacio de juego y de maniobra. Un espacio que para tener esa denominación tiene que ofrecer una cierta elasticidad y plasticidad a los cuerpos operantes y en movimiento. Un espacio al alcance de sus dedos dotado de ciertas “competencias”, un actante que en nuestro caso ha sido tomado como “adyuvante” o en todo caso como un actante de control. Un “espacio o estancia de juego” más o menos familiar o habitable (2019: 34).

Mangieri toma por caso la pintura de Peter Bruegel *La lucha entre el carnaval y la cuaresma* (1559) para buscar relaciones con la obra performática y de *site-specific* del mismo nombre *Final Season-Spielraum*¹⁰⁶:

Es un entorno tensivo entre dos actantes figurativos y figurales como lo son tradicionalmente todavía en algunas culturas, entre la cuaresma y el carnaval (...) asoma la kinesis, la lúdica y la postura del carnaval (...) Hay una relativa calma y una suerte de pacto de convivencia entre las morfologías estables y las emergencias de captura que ya comienzan a surgir. Una incoatividad surgente y emergente alojada todavía en una duratividad instalada en el marco de una escena global pero que está fragmentándose en una multiplicidad de microacciones performativas, de espacios personales e interpersonales con sus propias “reglas de juego” donde los bordes o fronteras de intercambio van configurándose cada vez con mayor definición, estableciendo la

¹⁰⁵ Mangieri (2019) propone, desde la Semiótica del Cuerpo, la posibilidad de construir repertorios figurativos y figurales de la corporeidad y, específicamente, una posibilidad de observación de la morfología de la corporeidad en las artes performativas con eje en el concepto de espacio personal (pp. 34-39).

¹⁰⁶ De Lisa Horvath y Valerie Wolfgang (2018). Este *site-specific* de Horvath y Wolfgang se compone de las tiendas de campaña unipersonales convertidas, de acuerdo con Mangieri, en habitáculos luminosos semejantes a las propuestas de los artistas que hacen uso de burbujas translúcidas. En su interior los cuerpos se mueven, meditan o hacen lugar para los encuentros con el otro.



base figurativa para las dinámicas polemológicas o contractuales de los diversos cuerpos, las fusiones o contrastes. (2019:35)



La lucha entre Don Carnaval y Doña Cuaresma. Óleo sobre tabla de roble 118 x 164 cm.
Museo de Historia del Arte, Viena

Tomando como referencia la obra de Bruegel y las consideraciones que realiza Mangieri sobre la performance del mismo nombre, podemos concluir que los casos analizados en este capítulo también se presentan como propuestas de tipo espacial y ambiental (y aquí extendemos el concepto de *spielraum* para alcanzar la posición del visitante-usuario). De este modo, observamos que lo que tienen en común las obras de danza analizadas aquí con los casos trabajados por Mangieri, radica en que el *paisaje* es transformado en una multitud de espacios personales. Quienes son invitados a la experiencia “sensorial, somática y afectiva, realizan muchas acciones individuales (...) A través de estas acciones se cruzan las trayectorias personales entre sí generando encuentros y relaciones” (2019:36) y, en nuestro caso específico, el epicentro de ese espacio es el receptor.

Sobre esta propuesta enunciativa descansan los siete casos que hemos analizado. Nos encontramos frente a un espectador que, como sus antepasados, los del teatro medieval o el precine, se maravilla con el espectáculo que se mueve frente a él y no necesita, paradójicamente, moverse efectivamente¹⁰⁷, sino movilizarse en un contrato enunciativo: el que propone la ficción. Tales relaciones configuran diversos campos de juego que involucran, asimismo, aspectos psicomotrices y cognitivo-emocionales de parte del usuario, a fin de

¹⁰⁷ Maldonado señala que es casi un lugar común afirmar que nuestra acción perceptiva no es ni pasiva ni neutra. Se trata siempre de una acción intensamente participante: “Se sobreentiende, sin embargo, que es participante en la medida en que es selectiva. Incluso, lo que en el plano geométrico de la configuración en perspectiva puede parecer demasiado deformante (o poco deformante) es un aspecto desdeñable para el observador, que en el nivel subjetivo siempre puede enderezar, por ejemplo, las curvas demasiado curvas, y curvar las rectas demasiado rectas” (1994:23).



completar su “cartografía” personal. Hacer como si estuviéramos en una plaza pública medieval observando una obra teatral que se desliza ante nosotros sobre ruedas de carrmatos, hacer como si estuviéramos inmersos en un praxinoscopio en movimiento eterno, hacer como si fuésemos voyeurs furtivos en un show privado, hacer como si los objetos que se superponen entre sí frente a nosotros correspondieran, efectivamente, a realidades condensadas, e incluso, como nos propone *Danza en Casa*, hacer como si, al mirar la pantalla, nos encontráramos con nuestro propio espacio privado y nuestro cuerpo ordinario. En todos estos casos hay una invitación al simulacro, al hacer “como si”.

En síntesis, el funcionamiento lúdico que proponen las obras convocadas para el análisis no solo demandan una predisposición sensorial activa del visitante-usuario sino que edifican *a su alrededor* un espacio *personal*. Así, es posible observar cómo, a partir del entramado entre una específica configuración espacial y tecnológica y una predisposición cognitivo-afectiva acorde, el observador humano continúa, como antaño, fascinándose por la burla, la trampa y las ilusiones quiméricas, y cómo, en definitiva, es capaz de seguir jugando.

Referencias bibliográficas

- Alonso, R. (2015). *Elogio de la Low-tech. Historia y estética de las artes electrónicas en América Latina*. Buenos Aires: Luna Editores.
- Francastel, P. (1990 [1951]). *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra.
- Gombrich, E. (1998[1959]). *Arte e Ilusión*. Madrid: Debate.
- Kastler, A. (1976). *Cette étrange matière*. París: Editorial Stock.
- Mangieri, R. (2019). *Al alcance de mis dedos: espacios personales en las artes performativas*, Congreso Mundial de Semiótica “Trayectorias”. Buenos Aires: IASS.
- Maldonado, T. (1994). *Lo real y lo virtual*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Metz, C. (1973). Historia/ Discurso: nota sobre dos voyeurismos. En *El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Quéau, P. (1993). *Lo virtual. Virtudes y vértigos*. Barcelona: Paidós.
- Schaeffer, J.-M. (2002 [1999]). *¿Por qué la ficción?* Barcelona: Lengua de Trapo Ediciones.
- Temperley, S. (2017). *Videodanza. Complejidad y Periferia*. Buenos Aires: Editorial RGC.
- Traversa, O. (2009). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. *Revista Figuraciones*, 6, *Estéticas de la vida cotidiana*. Buenos Aires: IIEAC-UNA.
- Veras, A. (2007). Kino-coreografías, entre el video y la danza. En *Dança em foco: videodança*. Río de Janeiro: Sindicato Nacional de Editores de Livros.
- Verón, E. (1987). *La Semiosis Social*. Barcelona: Gedisa.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.



Zeki, S. (2006). Art and Ambiguity. En Turner, M. (ed.) *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford: Oxford University Press.

— (2001). El living y sus dobles. Arquitectura de la pantalla chica. En *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Norma.

— (2013). *La Semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós



¡Bravissimo! Continuidades estilísticas de la obra al saludo en el ballet cómico

Bravissimo! Stylistic continuities from work to stage greeting in comic ballet

María José Rubin

rubinmariajose@gmail.com

Resumen

En este artículo nos proponemos indagar en las continuidades entre obra y saludo en el ballet cómico, atendiendo a algunos rasgos que caracterizan al ballet de repertorio, el clown y las performance drag queen como gramáticas que se intersectan en estos discursos. Interesa particularmente analizar la construcción de un efecto enunciativo de reciprocidad que conmueve, aunque no transforma, el vínculo enunciativo, reclamando por parte del análisis hacer foco en el nivel del dispositivo. Se observará de qué manera rasgos como la mirada “al público”, la doble encarnación de personajes y la continuidad estilística entre obra y saludo colaboran en esta producción de sentido.

Palabras clave: danza, ballet, comedia, estilo, enunciación.

Abstract

This article intends to investigate the continuities between work and stage greeting in comic ballet, attending to some features that characterize repertoire ballet, clown and drag queen performance as grammars that intersect in these discourses. It is particularly interesting to analyze the construction of an enunciative effect of reciprocity that moves, although it does not transform, the enunciative linkage, calling for the analysis to focus on the device level. We shall observed how features such as the look “at the public”, the double incarnation of characters and the stylistic continuity between work and stage greeting collaborate in this production of meaning.

Keywords: dance, ballet, comedy, style, enunciation.



A Oscar, maestro incansable y generoso.
A lxs estudiantes de “las semióticas”.

Introducción

Las despedidas no suelen ser momentos sencillos. Y esto en más de un sentido. En el universo de las obras escénicas, el saludo y el aplauso final constituyen, en general, un momento de pasaje con diversos grados de diferenciación respecto del *texto* (Verón, 1974) de la obra¹⁰⁸.

Resulta interesante observar, por caso, lo que ocurre en el universo del ballet, donde la continuidad estilística de la *obra* en el *saludo* tiende a matizar los límites entre uno y otro momento. Este fenómeno se pronuncia en el ballet cómico, un tipo de discurso que se articula a partir de una relación de “figura-fondo” (Steimberg, 2013) entre dos géneros: a grandes rasgos, el ballet y la comedia.

En este caso, el efecto enunciativo (Metz, 1991) de proximidad o incluso indiferenciación entre obra y saludo se acentúa por la combinación de dos factores. Por un lado, la continuidad de la comedia en el saludo, que refuerza la continuidad de rasgos estilísticos propia del ballet. Por otra parte, la especificidad de ciertos recursos cómicos que apelan a la construcción de un afuera de la escena mediante un efecto de “mirada al público”, conmoviendo el vínculo enunciativo que históricamente ha caracterizado al ballet.

Esto favorece un efecto general de sentido que podríamos llamar de *reciprocidad* entre la obra y sus espectadores, que se monta sobre el cruce de las gramáticas de producción y las de reconocimiento (Verón, 1987) correspondientes a ambos géneros, configurando un dispositivo-enunciación (Traversa, 2011) complejo y particular, de especial interés para abordarlo en clave semiótica.

Notas genérico-estilísticas: continuidades entre la obra y el saludo en el ballet

El creciente virtuosismo en la ejecución de la danza fue uno de los fenómenos que caracterizó el paso del ballet romántico al ballet clásico. Cada uno de estos estilos define, como gramática discursiva, una diversidad de rasgos que se mantienen constantes en distintas obras que adscriben a un mismo modo de hacer (Steimberg, 2013). Entre otras cosas, el estilo –sea clásico o romántico– determina el carácter general de los movimientos que ejecutan tanto el cuerpo de baile como las figuras principales y solistas, al igual que ciertas particularidades de su vestuario.

Una forma clara de observar esto es prestando atención al emblemático tutú, que cae hasta debajo de las rodillas en el caso del ballet romántico, mientras que permanece erguido en el ballet clásico¹⁰⁹.

¹⁰⁸ A lo largo de este artículo se diferenciarán, con fines analíticos, la *obra*, como secuencia narrativa ficcional, del *saludo*, entendido como aquellos momentos que los intérpretes de ballet dedican a realizar reverencias y gestos con los que suscitan, habitualmente, el *comentario* del público mediante vivas y aplausos (o, en algunas culturas, de expresiones reprensivas).



Arabesque y tutú románticos

Se considera que uno de los factores centrales que contribuyó al cambio en la forma del tutú fue la atención cada vez mayor al trabajo de pies de las bailarinas y al consecuente esfuerzo por lograr que su *pointe* (posición de los pies en punta) se destacara (Looseleaf, 2007: 68). Esta diferencia también se corresponde con rasgos que determinan los límites del campo de movimientos en cada estilo. El *arabesque*, por ejemplo, es la pose en que una bailarina sostiene una de sus piernas detrás de sí a una determinada altura del piso. La pose varía en ambos estilos, porque su altura será mayor en el caso del ballet clásico, que valora especialmente la destreza creciente alcanzada mediante una técnica de entrenamiento cada vez más exigido. El tutú erguido, en este caso, hizo posible y visible el *arabesque* a noventa grados.



Arabesque y tutú clásicos

La diferencia de virtuosismo entre ambos estilos guarda relación con el carácter de lo que, siguiendo a Roland Barthes (1972), llamamos “actantes” en el análisis narrativo. Por caso, la

¹⁰⁹ No está de más recordar dos cuestiones: por un lado, el carácter transemiótico de los estilos. Tanto clásico como romántico son estilos que exceden al lenguaje del ballet y que podemos observar en la literatura, la música, la arquitectura. Por otra parte, clásico y romántico son estilos que leemos históricamente, y es por eso que nos resulta posible observar el modo en que se vinculan y contraponen entre sí, *como si* hicieran sistema en el presente a la manera en que, ya lo sabemos, solo lo hacen los géneros (cfr. Steimberg, 2013).



sílfide del ballet homónimo, coreografiado por Filippo Taglioni a principios del siglo XIX según las tendencias de la escuela italiana y dentro del universo temático del romanticismo alemán, se muestra como un ser etéreo y onírico, en muchos casos espectral (Baró González, 2018). En cambio, Odette y Odile, las atrevidas protagonistas (interpretadas habitualmente por la misma bailarina) de *El lago de los cisnes*, fueron coreografiadas ya promediando el siglo por el maestro del Ballet Imperial de Moscú, Julius Reisinger (Wiley, 1985), y responden a los lineamientos de la escuela rusa, fuertemente orientada al desarrollo de la destreza.

La centralidad otorgada al virtuosismo y el despliegue técnico también tiene efectos, en el caso de la danza, sobre el desarrollo de la narrativa. Las obras del coreógrafo francés Marius Petipa, uno de los principales mentores de esta transición del ballet romántico al clásico, incorporan extensos pasajes solistas, en dúos o grupos pequeños (los famosos *pas de deux* y *pas de quatre*), que ponen en pausa la secuencia narrativa (Pérez Soto, 2008: 86). Esto genera hasta el día de hoy que el público aplauda a los bailarines durante la obra y que estos dediquen un momento breve a hacer pequeñas reverencias para saludar y agradecer. Esta interrupción de la secuencia narrativa, que da paso al “comentario” del público y a su reconocimiento por parte de los bailarines, puede leerse como un paréntesis que se introduce en el plano de la ficción, suspendiéndola momentáneamente.

Los rasgos que caracterizan a los estilos y que condicionan, entre otras cosas, las formas del movimiento y del vestuario, tienden a continuar presentes en el momento del saludo. Como señalamos, el saludo mismo en tanto género primario (Bajtin, 1998 [1979]) se introduce durante la obra al finalizar algunos pasajes de virtuosismo. Es así que los límites entre uno y otro momento no son tajantes, aunque en el ballet de repertorio permanecen diferenciados.

La continuidad del estilo de la obra en los distintos saludos, incluido el final, puede observarse especialmente en las reverencias que ejecutan los bailarines, guiadas por ciertos rasgos que caracterizan el estilo de la obra. La posición de los brazos y la profundidad del *plié* (flexión de las piernas) en el momento de saludar al público varían, una vez más, entre la delicadeza del romanticismo (en ballet) y la destreza y arrojo del clasicismo. Esta continuidad constituye una invariante genérica (Steimberg, 2013) del ballet, que lo diferencia de otros géneros de la danza y otros lenguajes escénicos.



Aurélie Dupont como la Sífide (izquierda), Ballet de la Ópera de París, saludo final. Fotograma.
Gillian Murphy como Odile (derecha), American Ballet Theater, saludo posterior a la variación solista.
Fotograma

El ballet cómico: un caso de estudio

Podemos entender el ballet cómico como la articulación de ciertas figuras de la comedia sobre el gran fondo del ballet¹¹⁰. Podríamos pensar, siguiendo a Steimberg (2013), en una “relación estable” entre ambos tipos de discurso, que permite diferenciar una variedad de articulaciones, entre las cuales se encuentran las que establece el ballet cómico con géneros pertenecientes al macrogénero de la comedia, como las actuaciones *drag queen* y el *clown*. Precursores como el Ballet del Trockadero de Montecarlo, con sede en Nueva York, y el Ballet con Humor en Argentina son ejemplo de estas articulaciones.

Ambas compañías están formadas por bailarines varones que interpretan roles femeninos y masculinos, y sus integrantes suelen identificarse con nombres cómicos, como Torcacita Herrera (encarnada por Miguel Moyano) del Ballet con Humor¹¹¹ e Ida Nevasayneva (Paul

¹¹⁰ Una pregunta recurrente respecto del ballet consiste en la necesidad de diferenciar su estatuto como género o lenguaje. Proponemos pensar la categoría ballet como indicadora de rasgos que se adscriben tanto a fenómenos de género (es decir, gramáticas de producción discursiva [Verón, 1987; Steimberg, 2013]) como a la noción de lenguaje (una determinada configuración de materias significantes [Verón, 1974; Metz, 1972]), y por lo tanto plantear la pregunta no en términos ontológicos sino como perspectivas para el análisis en función del objeto que este construya.

¹¹¹ Otros intérpretes de la compañía son Ángel Gomez como Bella Gamba Di Garza; Leandro Ferreira Morais como Pirincha Escalante y Felecindo Ferreira; Marcelo Torus como Consuelo del Badajo de los Andes Alpinos; Emanuel Estrada como Clarita la Grande y Niki Delabrocha; José Rodríguez como Nucha Del Pompis y Josecito Deloscantos; Armando Schettini como Uta Gusta Leverbust; Cesar Diaz como Perla Nasoforte y Hervert Von Callaras; Adrian Dellabora como Nicoleta Dell’Orto; Jorge Alberto como Rosita



Ghiselin) del Ballet del Trockadero¹¹². Estos seudónimos remiten a personajes que se anteponen a aquellos que luego interpretarán durante la obra. Por ejemplo, Paul Ghiselin encarna a Ida Nevasayneva, la bailarina que da vida al cisne creado por el coreógrafo Michel Fokine en *La muerte del cisne*. Surge entonces la pregunta por el estatuto de Ida: ¿se trata de un personaje, como lo es el cisne mismo, que Ghiselin interpreta? ¿O es ella misma una intérprete, un *alter ego* de Ghiselin que desborda, de alguna manera, la escena? Una cosa sabemos con seguridad: en el momento del saludo, quien se revela es la bailarina Ida, que ya ha dado fin a la interpretación del cisne, pero no el bailarín Paul, generando así un efecto de continuidad. Esto es: Paul sigue interpretando a Ida luego de concluida la pieza coreográfica, o bien Ida es más que un personaje del ballet y por lo tanto excede el marco de la obra. Seguiremos pensando en esto. Por el momento, el efecto que nos interesa subrayar es cómo esto refuerza la histórica continuidad estilística del ballet en el saludo, de la que hablamos más arriba.



Ida Nevasayneva (Paul Ghiselin) interpretando *La muerte del cisne*.
Foto de Andrea Mohin/The New York Times

Este mecanismo que parece sostener la ficción más allá de la obra entabla un interesante diálogo con la técnica clownesca contemporánea, que concibe la interpretación en términos de “no-personaje”: a diferencia de lo que ocurre en la actuación teatral, los clown sostienen con su práctica una ambigüedad que desdibuja los límites entre actor y personaje y que constituye una plataforma de comicidad (Borras Rueda, 2003). Por ejemplo, cuando un clown

de los Cerros Norteños y Florindo Flores; Adrián Seijas como Nacha Anorex; Martín Quintana como Tin Grangenio; Daniel Longo como Perica Delongo.

¹¹² Otros intérpretes de la compañía son Robert Carter como Olga Supphozova y Yuri Smirnov; Philip Martin-Nielson como Nadia Doumiafeyva y Kravljji Snepek; Duane Gosa como Kravljji Snepek y los cinco hermanos Legupski (algunos de los cuales también son interpretados por otros bailarines); Joshua Thake como Eugenia Repelskii y Jacques D'Aniels; Giovanni Ravelo como Irina Kolesterolikova y Boris Mudko; Kevin Garcia como Elvira Khababgallina y Sergey Legupski; Haojun Xie como Maya Thickethighya y Nicholas Khachafallenjar; Takaomi Yoshino como Varvara Laptopova y Boris Dumbkopf; Alejandro Gonzalez Rodriguez como Maria Clubfoot y Tino Xirau-Lopez; Ugo Cirri como Minnie van Driver y William Vanilla; Giovanni Goffredo como Varavara Bratchikova y Dmitri Legupski; Trent Montgomery como Ludmila Beulemova y Jens Witzelsucht; Maxfield Haynes como Sascha Altschmerz; Feliz Molinero del Paso como Holly Dey-Abroad y Bruno Backpfeifengesicht; Jake Speakman como Colette Adae y los hermanos Legupski.



rompe con la “realidad escénica” (p. 118) o “sale” de ella, variando rápidamente de una emoción triste a una alegre o apática, sin relación aparente con la secuencia narrativa que se venía desarrollando, esto no es reconocido como una falla o quiebre del contrato de la ficción. En cambio, esta evidencia del artificio se constituye en recurso cómico, y un gesto como el mencionado puede convertirse incluso en un rasgo característico de un clown en distintas obras de las que participe, trascendiendo así la categoría de personaje anclado a un solo texto dramático.

Más aun en el caso de la construcción de una identidad *drag*, la noción de personaje queda reformulada o incluso descartada: si bien no deja de haber una dimensión performática o incluso teatral asociada al *dragqueenismo* (Taylor y Rupp, 2004; Villanueva Jordán, 2017), la drag queen o el drag king ya no guardan vínculo con un texto dramático o guion predeterminado y, asimismo, se pone en juego el factor identitario como clave del acto de transformación.

Ciertos modos de la comicidad en el ballet que trascienden a las compañías cómicas dan cuenta de una circulación de estos sentidos. Como caso podemos considerar la escena protagonizada por la Reina de Corazones en el ballet *Alice in Wonderland*, de Christopher Wheeldon, que retoma ciertos rasgos genéricos de las actuaciones drag queen y clown. El quiebre en el equilibrio de fuerzas que tradicionalmente ubica al bailarín varón como soporte de los giros y piruetas de la bailarina es uno de los recursos mediante los cuales se produce *lo cómico* (Fratlicelli, 2019: 83), al romper con las expectativas de ligereza, gracia y destreza que caracterizan tradicionalmente el desempeño de los roles femeninos en el ballet.



Escena de la Reina de Corazones en *Alice in Wonderland*, Christopher Wheeldon/Royal Ballet.
Fotograma

Por su parte, el recurso de la mirada “al público” durante la interpretación es un rasgo que forma parte de la gramática del clown (Merlín, 2012) y que se propone habitualmente construir complicidad con el auditorio. En términos enunciativos, debemos señalar que esta mirada, en rigor, no observa a nadie en particular (o, si lo hace, resulta imposible de determinar desde la instancia de lectura o espectación de la obra), sino que propone una



enunciación cómplice mediante el artificio de construir un afuera de la escena, y desde él generar un comentario o metatexto (Genette, 1989) sobre el discurso de la obra.



Bella Gamba Di Garza (Ángel Gomez) compartiendo su sorpresa con el auditorio en *La danza de los enredos*, del Ballet con Humor. Fotograma



Ida Nevasayneva (Paul Ghiselin) mostrando al auditorio el tedio de bailar en puntas durante *La muerte del cisne*, por el Ballet del Tockadero. Fotograma

El vínculo enunciativo en el saludo del ballet cómico

La mirada hacia afuera de la escena que introduce el ballet cómico no resulta inédita para el ballet, sino que ya se encuentra presente al interior de la obra, aunque en otro marco, en los saludos que cierran los pasajes más virtuosos, como mencionamos anteriormente. En este caso, el reconocimiento de un afuera de la escena interrumpe momentáneamente la ficción, generando el efecto de desficcionalización que Verón (2003) señala como propio de los usos audiovisuales de la mirada a cámara.



Este recurso, que el autor denomina eje O-O (los ojos en los ojos), no tiene un significado universal, sino que debemos considerar sus efectos de sentido en relación con otros rasgos del discurso en que se inscribe. En el noticiero moderno, que es el objeto de estudio de Verón, el eje O-O propone una enunciación confiable y próxima, mientras que en los saludos del ballet romántico y clásico podríamos interpretar la propuesta de una enunciación cercana que, junto con las reverencias que ejecutan los bailarines, construye un agradecimiento íntimo como pausa o como final, en contraste con la puesta en escena grandilocuente y distanciada del ballet, aunque la continuidad estilística no permita pensar en un corte limpio entre una enunciación y la otra.

Cuando el eje O-O forma parte de la obra (en el ballet cómico, por ejemplo) y no de un momento diferenciado (como es el caso del ballet de repertorio), la distinción entre obra y saludo puede verse matizada, en la medida en que un rasgo de tal peso enunciativo, históricamente destinado solo al saludo, ya no opera como marca que diferencie ese momento y la obra. En el caso del ballet cómico, este acercamiento de ambas instancias conjuga, además, los elementos señalados previamente: la continuidad estilística y la doble encarnación de un personaje que interpreta a otro.

Ahora bien, este eje de los ojos en los ojos se ve condicionado igualmente por las particularidades del dispositivo escénico en tanto modo de gestión del contacto (Traversa, 2001). Mientras que el vínculo no deja de ser *restringido* (Traversa, 2011) —es decir, un vínculo en que el discurso está previamente determinado y la audiencia solo puede observar sin intervenir en él como lo haría en el vínculo pleno de una conversación cara a cara—, lo cierto es que la puesta en escena reúne condiciones particulares: el espacio y el tiempo, en términos estrictos, son compartidos por la obra y la audiencia (aunque responden a reglas diferenciadas), y la ejecución en vivo supone que el discurso está previamente determinado por la coreografía, pero debe actualizarse mediante la interpretación de lxs bailarines.

En este marco, el efecto de desficcionalización del eje O-O se debe pensar en relación con un efecto enunciativo de *reciprocidad*, que opera *como si* fuese propio del dispositivo-enunciación: genera la ficción de que la obra verdaderamente me mira por los ojos de sus personajes, nunca del todo evidenciados como tales, y vuelve entonces posible entablar un vínculo pleno con una instancia que no termina de correr el velo de la ficción. Es decir, que con el aplauso, los *hurras* y *bravísimos* puedo, desde el público, incidir y atravesar el texto de la obra durante el saludo, que se aproxima a ella hasta el punto de indistinguirse.

Palabras finales para continuar

A lo largo de este breve trabajo he buscado exponer algunos de los caminos que llevan a la producción de sentidos que, si bien leemos sobre *la superficie del texto* de una obra, suelen reconocerse como “exteriores” a ella y, en consecuencia, sostienen el supuesto de la obra como un “interior”¹¹³.

El cruce entre elementos que integran las tradiciones del ballet, el clown y el drag dan a las piezas de ballet cómico que mencionamos durante este artículo un carácter particular, que

¹¹³ A esto solemos apodar en clase “paradigma del táper”, el cual consiste en entender el sentido como algo que se ubica “dentro” de los discursos y no, como señala Verón (1987: 127-128), “entre” ellos (es decir, en el intersticio, distancia o desfase entre las condiciones de producción y las condiciones de reconocimiento que “atenazan” un discurso).



acentúa especialmente las continuidades entre obra y saludo, desdibujando sus límites o, quizás sea mejor decir, dando a toda la obra y sus alrededores un estatuto de ficción ampliada, que no comienza con la aparición de un personaje en escena sino que parece extenderse “más allá”, en la construcción de personajes que no solo son interpretados sino que, a su vez, interpretan a otros y saludan al culminar su interpretación.

Esas miradas y reverencias, cuando suscitan el aplauso del público, construyen un afuera de la escena *en* la propia escena, sin transformar el vínculo restringido que caracteriza al dispositivo enunciación escénico. Esta construcción que remite a una exterioridad se monta sobre la larga línea de semiosis que trazan la producción y el reconocimiento de numerosas piezas y las gramáticas que han llegado a generar, por las cuales “leemos” una mirada al público en los gestos de bailarines que propiamente no nos ven, y cuyos ojos, desde una butaca en la fila 15, posiblemente no llegamos a ver.

No es mediante un vínculo pleno con los intérpretes que podemos captar cómo nos “miran” durante un paso cómico y nos saludan mientras los aplaudimos, aunque sea este el efecto de sentido que convoca el discurso. Y si bien los objetos que estudiamos tienden a tensionar las categorías y a hacernos trastabillar durante el análisis, en general no dudamos de la misteriosa distancia que la escena nos impone, sin ninguna necesidad de construir ese muro que, ocasionalmente, sentimos que “rompe”. Así también, este breve artículo busca ser no un punto de llegada, sino una serie de pistas para emprender el análisis de los modos en que ese efecto enunciativo, si lo aceptamos como válido, es construido en la especificidad de cada discurso particular.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1998 [1979]). El problema de los géneros discursivos. En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Baró González, J. (2018). A Glimpse of the Spectral Woman: Romantic Ballet and the Gothic. *Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies*, 8, pp. 231-246.
- Barthes, R. (1972). Introducción al análisis estructural de los relatos. En R. Barthes y otros, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Borras Rueda, M. (2003). El clown: ¿personaje? o ¿no-personaje? Conferencia presentada en la Universidad Pedagógica, Bogotá, Colombia. En línea: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/52/26>
- Fratlicelli, D. (2019). Una lectura enunciativa de la tipología freudiana de lo reidero. En *El ocaso triunfal de los programas cómicos*. Buenos Aires: Teseo, pp. 79-88.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Looseleaf, V. (2007). The Story of the Tutu. *Dance Magazine*.
- Merlín, S. (2012). De payasos, locos, mimos y saltimbanquis. En VV.AA., *Fronteras Circenses*. México: PADID.



- Metz, C. (1991). Cuatro pasos en las nubes: sobrevuelo teórico. *L'enonciation impersonelle ou le site du filme*. Klincksieck: París.
- Metz, C. (1972). El cine, ¿lengua o lenguaje? En *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Pérez Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Steimberg, O. (2013), Proposiciones sobre el género, Recordatorio de la noción de estilo, Naturaleza y cultura en el ocaso (triumfal) del periodismo amarillo. En *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Taylor, V. y Rupp, L. (2004). Chicks with Dicks, Men in Dresses. What It Means to Be a Drag Queen. *Journal of Homosexuality*, 45(3-4), pp. 113-133. https://doi.org/10.1300/J082v46n03_07
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo&Seña*, 12. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- (2011). Dispositivo-enunciación: en torno a sus modos de articularse. En San Martín, Patricia y Traversa, Oscar (comps.) *El dispositivo hipermedial dinámico pantallas críticas*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Verón, E. (1974). Para una semiología de las operaciones translingüísticas. *Lenguajes*, 2. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (1987). *La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- (2003). Está ahí, lo veo, me habla. *Communications*, 38, Énonciation et cinéma. Seuil, París, 1983. Traducción realizada por María Rosa del Coto.
- Villanueva Jordán, I. (2017). “Yo soy una *drag queen*, no soy cualquier loco”. Representaciones del *dragqueenismo* en Lima, Perú. *Península*, 12(2), 95-118. <https://doi.org/10.1016/j.pnsla.2017.06.005>
- Wiley, R. J. (1985). *Tchaikovsky's Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press y Clarendon Press.

