

Paisaje sonoro como archivo documental alternativo. Los casos de Griselda Sánchez y Elena Castillo



Luis Álvarez Azcárraga
luisalvaz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7362-985X>
Universidad Autónoma de Aguascalientes

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

Resumen

Se analiza y reflexiona en torno a las producciones de paisaje sonoro de Elena Castillo y Griselda Sánchez desde el punto de vista del archivo alternativo y el anarchivo. El paisaje sonoro es un género del arte sonoro que tiene el objetivo de darle énfasis a los elementos sonoros de un entorno concreto. Sin embargo, tomando en cuenta el concepto de 'escucha situada', así como los procesos decoloniales en torno a la creación artística latinoamericana, existen artistas de sonido que utilizan inquietudes personales y necesidades locales, como lo son sonidos de las fiestas, de la calle, voces y lenguas, protestas sociales, para generar sus piezas sonoras. A su vez se toma en cuenta que ambas artistas publican paisajes sonoros en plataformas abiertas, que también sería una de las características de un archivo alternativo o anarchivo.

Palabras clave: anarchivo, archivo alternativo, archivo sonoro, paisaje sonoro, arte sonoro

Abstract

This article analyzes the soundscape productions of Elena Castillo and Griselda Sánchez from the point of view of the alternative archive and the anarchival. Soundscape is a genre of sound art that aims to emphasize the sound elements of a specific environment. However, taking into account the concept of 'situated listening', as well as the decolonial processes regarding Latin American artistic creation, there are sound artists who use personal concerns and local needs, such as sounds of traditions, of the street, voices and languages, social protests, to generate their sound pieces. At the same time, it is taken into account that both artists publish their soundscapes on open platforms, which would also be one of the characteristics of an alternative or anarchival archive.

Keywords: anarchival, alternative archive, sound archive, soundscape, sound art

Introducción

Cuando se piensa en archivos, generalmente se viene a la mente una pila de documentos, cajas de cartón, folders apilados o carpetas empolvadas. Aunque esta imagen pueda parecer un cliché guarda cierta relación con una premisa básica de la academia logocentrista, que es darle prioridad al texto y a los datos, cuando se trata del resguardo y la sistematización archivística. Didi-Huberman[1] se pregunta cómo ocurre el milagro para que un texto o una imagen sobrevivan, cómo llegan a su estado de impresión o diseminación sin ser destruidos. Seguramente alguien los conservó con cuidado, porque pensaba que se trataba de algo valioso, algo que valía la pena preservar para el futuro, que alguien valoraría. Los seres humanos guardan y preservan aquello que aman, y también aquello que dé testimonio de su paso por la tierra.

Habría que preguntarse, pues, ¿qué pasa con los archivos de aquello que, en primera instancia, es intangible?, por ejemplo, la música, la voz, los sonidos. La voz y la música sólo se pudieron registrar y archivar, hasta que se codificaron en un soporte físico; la voz en las palabras (que a su vez fueron fijadas en piedra, papiro, papel); y la música en un sistema de escritura musical (por ejemplo, el sistema de notación occidental). Los archivos sonoros, con registros sonoros fijados en soportes electromagnéticos, electrónicos y digitales, surgieron hasta finales del siglo XIX, con el fonógrafo de Thomas Alva Edison[2]; y muchos de ellos desaparecieron antes de que hubieran podido resguardarse.

[1] Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* (Grupo Planeta (GBS), 2004).

[2] Luz María Sánchez Cardona, *Sonar: navegación, localización del sonido en las prácticas artísticas del siglo XX*, Primera edición, Documentos DAH / Departamento de Artes y Humanidades (Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018).

Como señala Rodríguez Reséndiz[3], los archivos y registros sonoros son recientes, con respecto a bibliotecas y museos, y comenzaron a aparecer en bibliotecas universitarias de Estados Unidos, alrededor de las décadas de 1950 y 1960. Fue hasta 1969, que se establecieron las primeras reglas archivísticas para los fonoregistros, con la aparición de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales:

El desarrollo de la archivología y el interés por los documentos sonoros coincidió con la creación de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) en Ámsterdam en 1969. El surgimiento de la IASA tuvo como propósito contar con un foro para alentar la cooperación entre archivistas y bibliotecarios quienes tenían bajo su resguardo documentos sonoros.[4]

Sin embargo, cabe señalar que hubo un interés genuinamente archivístico y etnográfico con respecto al sonido, desde que fue posible registrar el sonido mediante tecnologías mecánicas y eléctricas. Ejemplar es el caso de Carl Lumholtz, quien en 1898 realizó grabaciones en 70 cilindros de cera de la comunidad wixárica de Santa Catarina Cuexcomatlán, en Jalisco. Estos cilindros se encuentran en *Archives of Traditional Music de la Universidad de Indiana*. [5] Asimismo, hay que señalar que tanto Béla Bartók y Zoltán Kodály realizaron grabaciones de música tradicional y del folclore húngaro y rumano, durante el verano de 1906, inspirados en el trabajo de su compatriota Béla Vikár, quien en 1896 también había registrado sonidos del campo y comunidades tradicionales a través de un fonógrafo.[6]

A pesar de la importancia que comenzaron a tener los documentos sonoros, la mayoría de los registros son desechados, tanto por las instituciones públicas como las privadas. La mayoría de la información tiene que ser descartada porque no es posible almacenarla, no se cuenta con los recursos o no se considera que la información tiene valor. ¿Qué pasa con los sonidos del medio ambiente o los sonidos característicos de un lugar?, ¿Cómo se almacenan? Unas pocas personas, desde la ecología acústica, han comenzado a resguardar estos sonidos, pero no siempre de una manera sistemática o con conocimientos de archivística, sino desde lo personal, subjetivo; tanto para construir una memoria de lo sonoro como para realizar piezas sonoras, que van desde el radioarte, hasta la instalación.

[3] Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, «La preservación digital sonora», *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información* 30, n.o 68 (2016): 173-95.

[4] Rodríguez Reséndiz, 175.

[5] Regina Lira Larios, «Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898», *Indiana, Ibero-Amerikanisches Institut*, v. 34, n. 2, 2017., 2017, <https://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/600>.

[6] David Taylor Nelson, «Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology», *Musical Offerings* 3, n.o 2, accedido 28 de enero de 2023, <https://doi.org/10.15385/jmo.2012.3.2.2>.

Archivo y anarchivo

Tradicionalmente el archivo (del griego *ἀρχή*, “origen”) es un lugar de legitimación del conocimiento, en donde se almacena lo más valioso de la cultura. Lo que no está en el archivo es desechado. Por otro lado, hay instituciones que retienen, recaban, sistematizan y utilizan grandes cantidades de información, pero no las ponen en circulación. Este tipo de control de información, y la instauración del poder a través de quien la posee y administra, es denominado ‘monopolio del conocimiento’ por Harold Innis[7]. Algunas instituciones gubernamentales en Estados Unidos, Europa y América Latina han puesto en circulación ciertos archivos, debido al interés público que suscitan y por las nuevas leyes de acceso a la información. La relación del archivo y el Estado es contradictoria, porque, por un lado, no hay estados (gobiernos) sin archivos (memoria); pero, el archivo puede convertirse en quien delate las acciones de las autoridades estatales[8]. Por esta razón, es muy común que estos archivos estén censurados a partir de tachaduras y oscurecimiento de grandes tramos de información.

Jarpa pone el énfasis en el archivo como tachadura, como borratura intencional por parte de los poderes fácticos que administran la información. Al evocar la potente imagen de los documentos desclasificados de la CIA sobre América Latina, llenos de tachaduras negras que ocultan burocráticamente los datos de la historia, Jarpa plantea la necesidad de re escribir la historia éticamente (Arendt), en oposición a las historias que los poderes hegemónicos e imperiales promueven.[9]

Tachar, borrar o destruir archivos supone, pues, la desaparición de conocimientos y saberes, así como un daño a la memoria colectiva y al derecho a la restauración de daños ocurridos en el pasado. El conocer el pasado a través de una diversidad de documentos, formatos, conocimientos, es una prerrogativa reconocida y protegida por muchos mecanismos legales, pero que en la práctica se queda corta. Antonio Lafuente[10], así como otros autores y autoras como Romero[11], Vázquez Veiga[12] y Marquina[13], se han percatado que los archivos no sólo son producidos por los órganos oficiales; y tampoco son necesariamente producto de la sistematización de los documentos.

[7] Harold Adams Innis, *Empire and Communications* (Rowman & Littlefield, 2007).

[8] Achille Mbembé, «El poder del archivo y sus límites», *Orbis Tertius* 25, n.o 31 (junio de 2020), <https://doi.org/10.24215/18517811e154>.

[9] Michael Lazzara, Fernando A. Blanco, y Wolfgang Bongers, «La performance del archivo: re imaginar memoria e historia en América Latina», *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 12, n.o 1 (2014): 7.

[10] Antonio Lafuente, «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes» (Wikimanía 2015, Ciudad de México, 2015), https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes.

[11] Pedro G Romero, «Anarchivos» (Memorias y olvidos del archivo, Outer Ediciones, 2010), 181-93.

[12] Adela Vázquez Veiga, «BIComún: anarchivo audiovisual de memorias pasadas, presentes y futuras en espacios sociales urbano-rurales», Anademia.Edu, 2019, https://www.academia.edu/40931312/BICom%C3%BAn_anarchivo_de_memorias_comunes.

[13] Daniel Tomás Marquina, «Anarchivo y producción contrahegemónica del relato. El paisaje cultural de l’Horta como caso de estudio», ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, n.o 8 (31 de marzo de 2021): 19-33, <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14638>.

En ocasiones la gente simplemente guarda, recopila, almacena y distribuye sus archivos de maneras diversas, fuera de las convenciones archivísticas. Cuando un grupo de personas se hace cargo de sus testimonios, documentos y saberes, y además lo hace de maneras creativas, está creando un ‘anarchivo’ o un antiarchivo.

En el anarchivo las lógicas del testigo, el reportero o el auditor son sustituidas por los imaginarios del artista, el activista y el amateur. Más que poner los objetos al servicio de la pureza, objetividad o completitud de los argumentos con los que construimos el mundo que habitamos, la función del anarchivo es explorar los mundos posibles, habilitar un teatro de la diversidad, dar cobijo a la incertidumbre, las emociones, los traumas, lo ordinario, lo balbuciente o lo disfuncional. En el anarchivo queremos dar cuenta de lo que hemos experimentado pero no sabemos decir.[14]

Crear un anarchivo no es pensar en la organización, la síntesis o la sistematización; sino en la provocación, el deseo y el afecto. Al realizar un anarchivo, una persona pone su subjetividad en primer plano, así como las otras subjetividades, y los objetivos en común. El anarchivo, además, tiene la capacidad de convertirse en un sitio procomún o de los comunes digitales, para que las personas lo construyan de forma colectiva y abierta.

En general, los artistas que realizan procesos de archivo, operan bajo el esquema de anarchivo, del ‘arte de la memoria’, evadiendo jerarquías historiográficas o de los medios masivos de comunicación. La idea de archivo artístico que buscan ciertos artistas es la de subvertir los espacios hegemónicos que administran tradicionalmente el tiempo histórico y su interpretación.

Al subvertir el ordenamiento del archivo o al exhibir de forma divergente sus sistemas de operación mediante los mismos medios en que estos se llevan a cabo, la práctica artística es capaz de crear nuevas formas de subjetivación.[15]

El arte sonoro y el paisaje sonoro como mecanismos de enunciación política

El concepto de ‘paisaje sonoro’ fue propuesto por el compositor canadiense Murray Schafer en la década de 1970[16]. Este compositor quería establecer un puente entre la grabación sonora y el almacenamiento de archivos, pues hasta ahora se pensaba en los sonidos grabados solamente dentro de sus cualidades tímbricas, estéticas y utilitarias. Asimismo, planteaba la situación de la pérdida de los paisajes sonoros tradicionales, con la llegada de nuevos sonidos producidos por la industrialización y la tecnologización del mundo[17].

[14] Lafuente, «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes».

[15] Andrés Maximiliano Tello, «El arte y la subversión del archivo», *Aisthesis*, n.o 58 (diciembre de 2015): 141.

<https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>.

[16] R Murray Schafer, *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world* (Simon and Schuster, 1993).

[17] G Barrios y C Ruiz, «El paisaje sonoro y sus elementos», *Revista Quehacer Científico en Chiapas* 9, n.o 2 (2014): 57-61.

El paisaje sonoro comenzó a sistematizarse dentro de otro campo de estudio, denominado ‘ecología acústica’, que pretendía analizar los sonidos naturales y culturales de acuerdo a su ubicación. Esta disciplina en crecimiento también se comenzó a preocupar por la desaparición de ciertos sonidos, o la contaminación acústica y cualquier modificación en el entorno acústico.

El campo de la música electroacústica y el llamado Arte Sonoro se encuentran al margen de algunas discusiones estéticas, pues su naturaleza efímera y experimental los sitúa en los ámbitos más formales del estudio artístico donde, sobre todo, se toman en cuenta las características morfológicas y acústicas de estos fenómenos (ver los estudios de Gibbs[18], Kahn[19], Landy[20], Licht[21], Rocha[22] y Wishart[23]). Sin embargo, una posible diferencia conceptual entre el concepto Arte Sonoro y el de música electroacústica podría generar la suficiente controversia como para separar ambos términos, ya no desde sus coincidencias formales sino desde el uso social y epistémico que se hace de ambos.

En este sentido, el Arte Sonoro, en especial como práctica sonora alternativa, de la cual se han adueñado diversos artistas latinoamericanos, incluso tratando de modificar el concepto desdeñando las directrices europeas, puede servir como ejemplo de una práctica que trasciende los cánones estéticos para alcanzar el ámbito político y social. El propio término ‘arte sonoro’ podría cuestionarse desde un punto de vista decolonial. Como señala Mayra Estévez:

Como lo he venido sosteniendo, las prácticas artísticas con sonido en Latinoamérica proliferan bajo formas de control y conocimiento; es decir, como el otro necesario de la autouniversalización de las vanguardias europeas y norteamericanas de inicio y mediados del siglo XX. Al punto que facilitaron condiciones de posibilidad para que el discurso del desarrollo fuera posible, en el proceso de cambio de los sistemas de valores de la colonialidad a la poscolonialidad[24].

Si se toma en cuenta el anterior argumento es posible encontrar un punto de partida para estudiar al Arte Sonoro desde un enfoque que abarque sus posibilidades discursivas, narrativas y de vínculo con la sociedad. Mukarovsky[25] señala que el arte siempre se ha relacionado con los fenómenos extraestéticos.

[18] Tony Gibbs, *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design* (AVA Publishing, 2007).

[19] Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts* (The MIT Press, 1999).

[20] Leigh Landy, *Understanding the Art of Sound Organization* (The MIT Press, 2007).

[21] Alan Licht, «Sound Art: Origins, Development and Ambiguities», *Organised Sound* 14, n.o 1 (abril de 2009): 3-10, <https://doi.org/10.1017/S1355771809000028>.

[22] Manuel Rocha, «Arte sonoro en México», *texto del folleto del disco compacto correspondiente a RAS. Revista de Arte Sonoro* 7 (2004).

[23] Trevor Wishart, On Sonic Art, ed. Simon Emmerson, *New and rev. ed. Contemporary music studies* 12 (Taylor and Francis; Routledge, 2002).

[24] Mayra Patricia Estévez Trujillo, UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina* (Centro Experimental Oído Salvaje, 2008), 39, <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1180>.

[25] Jan Mukarovsky, *Escritos de estética y semiótica del arte* (Gustavo Gili Barcelona, 1977).

El límite de la esfera de los fenómenos estéticos de la de los fenómenos extraestéticos no está delimitado claramente. En este sentido es importante señalar que, a diferencia de la Música Electroacústica, que parece tener límites estéticos muy definidos –ya que está hecha para una escucha tradicional– el Arte Sonoro no tiene los límites estéticos tan claros, pues gran parte de la producción de los artistas sonoros poseen una carga social y epistémica muy clara en su obra, por lo que parece que no delimitan del todo la función estética de la extraestética.

En el caso de la Música electroacústica y el Arte Sonoro, parecería que es la primera la que tiene una función estética predominante, pues como la poesía, no tiene una función comunicativa explícita, mientras el Arte Sonoro, que puede transmitir mensajes textuales, tiene una función comunicativa más evidente, en el sentido de la prosa u otras artes. Una de las cosas que critica Mayra Estévez y otros artistas latinoamericanos, es que la dimensión instituida dictada desde los centros culturales hegemónicos (Europa y Estados Unidos) domine los gustos y las formas de hacer arte de los países latinoamericanos, por lo que propone un arte de la periferia, un arte de los rechazados y de los sin nombre.

El artista sonoro poblano Zael Ortega, señala que lo más importante del arte sonoro y la composición electroacústica es la ‘escucha situada’:

Lo que me parece importante (...), [es] el espacio de escucha de la pieza, y no el espacio del compositor; el espacio del compositor incluso pasa a segundo término, y después del cual también estaría el espacio compuesto, es decir, el espacio compuesto estaría conformado por los sonidos mismos en términos composicionales, pero para mí lo más importante es el espacio de escucha.[26]

Este tipo de escucha es la que el compositor (el creador, realizador) queda en segundo plano porque el control que tiene sobre su obra no está totalmente determinado por él mismo, sitúan en un lugar privilegiado al receptor de la obra, pero sólo si percibe el mensaje que en particular plantea la composición.

La pieza *Oídos de Acero* de Zael Ortega es un buen ejemplo, porque a pesar de que podría asociarse con la *musique concrète* (música concreta) de Pierre Schaeffer o con la música electroacústica, dicha obra fue realizada como un homenaje a un ferrocarrilero y luchador social, Salvador Zarco Flores, quien peleó en contra de la privatización de Ferrocarriles Nacionales de México. Asimismo se trata de un homenaje a los ferrocarrileros, pues el autor considera que se trata de un gremio muy importante para el desarrollo de algunos de los movimientos sociales y políticos más representativos en México durante el siglo XX.

[26] Citado en Luis Álvarez Azcárraga, «Remix: La dimensión política del arte sonoro como extensión de sus cualidades estéticas. Una visión desde la teoría de medios y la evolución cultural» (Maestría en Estética y Arte, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013), 158.

Sin embargo, el sentido extraestético de la obra cobra fuerza por la parte estética, ya que el creador también hace un análisis del ferrocarril como objeto epistémico, es decir, al usar sonidos concretos de ferrocarril, intenta situar al escucha en las circunstancias del ferrocarril como un elemento fundamental en la historia de las revoluciones sociales del país[27].

En el sentido técnico del término, las manifestaciones del Arte Sonoro que mantienen la tradición grabada de la música concreta y electroacústica, tendrían características de reproductibilidad técnica[28], porque está emparentado con las técnicas de grabación y distribución masiva del sonido, así como su almacenamiento en dispositivos. Algunas piezas de Arte Sonoro como *Oídos de acero* de Zael Ortega poseen un valor extraestético porque pretenden mostrar un mensaje social concreto, en este caso, un homenaje a Salvador Zarco Flores. Sin embargo, como el mismo Zael Ortega señala, si el ejercicio auditivo de la pieza no se hace desde una ‘escucha situada’, la valoración de la pieza podría modificarse y no diferir de la escucha tradicional de una pieza de música, ya sea instrumental, electrónica o electroacústica.

Sobre estas cuestiones, Mayra Estévez se plantea cuestiones importantes:

¿Cuáles son los lugares de enunciación de estas prácticas que ayudan a pensar alternativas a la colonización? ¿De qué manera emergen posiciones críticas desde lo local que movilizan nuevas formas de activismo cultural como estrategias suplementarias de resistencia, frente a y en contra de, las apropiaciones discursivas del arte que, mediante las tecnologías de sonido, han generado representaciones de poder? ¿Cómo ciertas prácticas salen de la pesadilla del desarrollismo y descentran este discurso dominante, al tiempo que resisten a las formas de representación moderna de Latinoamérica como lo exótico o el drama social?[29]

De acuerdo con esta concepción, surgen alternativas de proyectos culturales y artísticos que además son dispositivos para renovar los paradigmas dominantes que vinculan a las personas con el arte, pero también con la política y los problemas sociales que aquejan a las comunidades. Si el sujeto receptor de la obra no se conecta a ésta con oídos que no sólo capten los sonidos, sino el discurso y las posibilidades que plantea la obra, difícilmente se podría hablar de una ‘escucha situada’. Pero cuando incluso el público puede participar en las producciones sonoras, ya sea a través de radios comunitarias o de experimentos sonoros colectivos, los resultados pueden ser enriquecedores.

[29] Estévez Trujillo, UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina*, 100.

En el Arte Sonoro, no sólo desaparece la presencia del operador del micrófono, sino que también tiende a desaparecer la del editor y el compositor, pues los sonidos viven por sí mismos como si fueran construcciones espontáneas del paisaje circundante. Aquí es cuando el artista aprovecha la capacidad política y social del medio, porque si puede disolverse en él, también puede provocar y sugerir transgresión; es decir, devenir ‘político’.

El Arte Sonoro latinoamericano, llamado ‘estudios sonoros desde la región andina’ por Mayra Estévez (con un poco de etnocentrismo, ya que muchos países latinoamericanos no nos encontramos cerca de los Andes) es político e intenta hacer comunidad, y por lo tanto es ritual; sin embargo, ya no propone un objeto lejano al cual venerar, sino uno cercano a todos, uno que está en los paisajes sonoros de las comunidades de todos los pueblos del mundo. Quizá es por eso que el Arte Sonoro en Latinoamérica trate de encontrar su individualidad, no haciendo política en los partidos, sino ‘Política de Cables’ como lo dice Fabiano Kueva, uno de los integrantes del Centro Experimental Oído Salvaje, de Quito, Ecuador, “(...) que es una serie que se adecúa según espacios y circunstancias, intentando deconstruir los discursos oficiales y los relatos históricos mediante dispositivos epistémicos: sonoros-radiales-tecnológicos (...)”[30]. El arte sonoro de Kueva y el que nombra Estévez como ‘estudios sonoros’, no pretende transformar el poder político hegemónico, sino acompañar las realidades situadas de las personas, a través de su imaginación sonora. O como lo señala Catherine Walsh:

El fin no es una “sociedad ideal” como un abstracto universal, sino el cuestionamiento y la transformación de la colonialidad del poder, saber y ser, siempre concientes (sic) de que estas relaciones no desaparecen, pero que sí puede ser transformadas y (re)construidas de otra manera. (citado en Estévez, 2008, pág. 105)

Otros productos artísticos como el de Fabiano Kueva, el de AC y DC, Romper la ley de Christian Proaño, *Transmisiones* del consorcio Pasquino, *Colombeat* de EntreCasa, entre muchos otros proyectos como el de *Pueblo Nuevo en Chile*[1] (aunque un poco más asociado a la música electroacústica), son un conjunto de prácticas epistémicas que tienen la intención de rebasar las fronteras estéticas que han sido establecidas por las instituciones para hacer una regulación del arte. Y como lo señala Mayra Estévez:

[30] Estévez Trujillo, 103.

[31] «Pueblo Nuevo Netlabel», Pueblo Nuevo Netlabel, accedido 28 de enero de 2023, <https://pueblonuevo.cl/>.

(...) el uso social de las tecnologías se torna instrumento de conocimiento y medio creativo, cuya particularidad es su utilidad a la hora de agenciar acciones políticas, frente al conjunto de relaciones que, en nuestro contexto latinoamericano, develan la condición poscolonial desde la cual emergen los discursos.[32]

Paisaje sonoro como archivo sonoro alternativo

Llegando a este punto, es pertinente hablar sobre los medios de distribución del Arte Sonoro, el paisaje sonoro y el radioarte. Parece ser que a la ‘industria cultural’ no le interesan los dispositivos artístico sonoros alternativos o experimentales, y más bien estos luchan por sobresalir un poco del bombardeo mediático y propagandístico que promueve la cultura hegemónica con su ‘razón instrumental’. La radio pública y comunitaria ha sido una pequeña ventana para la creación y difusión de sonidos experimentales, radioarte, paisajes sonoros y poesía sonora. Asimismo, los festivales de Arte Sonoro, como Tsonami; la misma Bienal Internacional de Radio; y otras plataformas han estimulado la creatividad sonora y radial. Pero, ¿es suficiente? Internet se ha convertido en una plataforma ideal para las y los creadores sonoros, quienes hacen diseños sonoros para documentales o películas; dan talleres; suben sus audios con licencias libres a plataformas; se han interesado por el archivo sonoro, no solamente para crear obras, sino para almacenar sonidos naturales o culturales que podrían desaparecer.

El arte sonoro y el paisaje sonoro se encuentran dentro de la cultura del “hágalo usted mismo” y se han alejado de las industrias e instituciones culturales. Algunas artistas sonoras y radioartistas, como Griselda Sánchez Miguel o Elena Castillo, incorporan a su arsenal de difusión de sus piezas, sitios de Internet para su disfrute libre y gratuito, incluso usando licencias libres.

A partir de las plataformas y repositorios sonoros en Internet, han surgido iniciativas colectivas para capturar paisajes sonoros, mapearlos y archivarlos, para construir una memoria sonora colectiva. Wikimedia México realizó una campaña en 2020 titulada ‘Sonidos de cuarentena’, para que las personas subieran audios en la plataforma Wikimedia Commons. La Fonoteca Nacional tiene un ‘Mapa de sonidos de México’, que es elaborado por usuarios y usuarias. Estas plataformas se transforman en archivos alternativos o anachivos de sonido, sin un catálogo definido o un discurso oficial.

[32] Estévez Trujillo, UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina*, 105-6.

En este sentido, la artista y diseñadora sonora poblana Elena Castillo Merino (conocida como Elenetric), con su proyecto ‘Para escucharte mejor’[33] utiliza Internet Archive e invita a personas a grabar sus propios paisajes sonoros y compartirlos en ese archivo alternativo, y realizar una cartografía de paisajes sonoros de la Ciudad de Puebla. Asimismo el proyecto busca hacer conciencia sobre la contaminación acústica en zonas de la ciudad con alta afluencia, como la Central de Autobuses CAPU, Plaza Crystal, el Centro histórico, el mercado 5 de mayo, el Parque Benito Juárez, el Centro Comercial Angelópolis y ferias. En el caso del archivo comunitario creado por Elena Castillo, se pueden encontrar sonidos de la calle, de la ciudad, de la naturaleza, todos cercanos al entorno local, y que juntos narran la historia de una localidad, realidades diversas y espacios complejos (Ver imagen 1).



Imagen 1. Captura de pantalla del proyecto ‘Para escucharte mejor’ de Elena Castillo, disponible en archive.org[34]

En *Pregones A Medianoche San Martín Texmelucan*, Verónica Rondero grabó a un rondero con su silbato, mientras otros sonidos, como los ladridos y los grillos acompañan el sonido. Asimismo, deja su testimonio por escrito, que acompaña la pieza:

[33] Elena Castillo, «Inicio», Para Escucharte Mejor, 6 de marzo de 2019, <https://web.archive.org/web/20190306043451/https://paraescuchartemejor.com/>.

[34] Disponible en: <https://archive.org/details/fav-elentric>

Rondero es un apellido de origen español. Mis ancestros rondaban por las calles de noche pregonando con ciertas frases que el pueblo estaba seguro. Ahora en ciertos lugares esa tradición aún permanece, por ejemplo aquí en Texmelucan se escuchan por la noche a aquellos que rondan sonando un silbato indicando que ésta es tranquila y segura, el segundo 45 de este audio es prueba de ello.[35]

Por su parte, Griselda Sánchez Miguel (conocida también como Lluvia Obsidiana), artista sonora, productora radiofónica, escritora y académica de Oaxaca, ha usado grabaciones de paisajes sonoros, tanto naturales como de manifestaciones u otras fuentes sonoras de su localidad, para crear piezas sonoras que se convierten tanto en documento sonoro como en pieza de arte. Como ejemplo propongo *Pedimento*, pieza sonora en el que la artista coloca voces de personas (hombres, mujeres) de la Mixteca alta de Oaxaca quienes piden y agradecen por las lluvias y el agua de los manantiales. Las voces se mezclan con sonidos de festividades, cohetes, sonidos de paisajes sonoros locales. Es una obra donde el carácter ritual y comunitario del medio sonoro se hace presente. Como ella misma señala:

Esta pieza es resultado de varios años de registro de campo en la Mixteca Alta, de la cual soy originaria. Cada año asistimos al lugar donde nace el agua y en donde habita el señor del monte, llamado también dueño, rey del lugar, de la tierra, del agua. A él se le agradece, mediante un cuidadoso ritual, el acceso al agua. En el caso de otras comunidades, las ceremonias son para pedir la llegada de las lluvias. Los discursos corren a cargo del parangonero del pueblo, ellos son quienes hacen el puente entre los humanos y los entes sagrados.[36]

En otra obra, *Ojo de Remolino*, Griselda Sánchez utiliza un poema escrito por Lukas Avendaño, en el que le habla a su hermano Bruno, desaparecido en Tehuantepec en 2018. En la pieza se escucha una voz recitando el poema, junto con sonidos de campanas, como implorando por su regreso. La pieza estaba acompañada con un texto, en el que Griselda pedía que el poema sonoro, junto a otros realizados con los textos de Lulas, fueran compartidos junto a las exigencias de la aparición de Bruno.[37] Griselda Sánchez ha usado varias plataformas para compartir sus piezas; algunas de las cuales se encuentran en álbumes colectivos en Soundscape y Bandcamp. Sin embargo, también tiene un espacio personal en el repositorio Espora, algunos de los cuales tienen licencias Creative Commons. (Ver imagen 2)

[35] Verónica Rondero, *Pregones A Medianoche San Martín Texmelucan* Verónica Rondero, 2020, <http://archive.org/details/pregones-a-medianoche-san-martin-texmelucan-veronica-rondero>.

[1] Griselda Sánchez Miguel, «Pedimento - 2017, el año en que todo es posible», iVoox, 2017, https://www.ivoox.com/pedimento-audios-mp3_rf_18387199_1.html.

[37] «Con poesía demandan presentación con vida de Bruno Alonso Avendaño», vocesnuestras.org (blog), 2018, <https://vocesnuestras.org/informativo-mesoamericano/audio/mexico-con-poesia-demandan-presentacion-con-vida-de-bruno-alonso-avendano/>.



Imagen 2. Captura de pantalla con un fragmento del archivo sonoro de las piezas de Griselda Sánchez Miguel. [38]

Conclusiones

Los gestos artísticos sonoros de Griselda Sánchez y Elena Castillo, no buscan el virtuosismo esteticista que es palpable en las piezas sonoras de artistas europeos o norteamericanos, o deslumbrar con técnicas de síntesis sonora, sino usar el sonido como un vehículo de significados que se adentren en la sensibilidad acústica de los lugares de los que provienen. Estas piezas conforman documentos abiertos al diálogo, son archivos sonoros que se construyen de manera comunitaria, a partir del amor y afecto por el territorio propio, con un sentido de recolectar los saberes que se transmiten por la oralidad y los sonidos humanos y naturales.

Para realizar estos proyectos hay un proceso de discriminación, pues como al tomar una fotografía, quien registra el sonido elige los elementos, los edita y los transforma al realizar el montaje de las piezas, pero lo hacen dándole prioridad a la importancia de los sonidos dentro de un entorno determinado. Asimismo, la idea de paisaje sonoro, en el sentido schafferiano o de la producción sonora (con sus posibilidades técnicas para aplicarse en las producciones audiovisuales[39]), pasa a ser una herramienta para conocer los espacios cotidianos que pasan por alto, o en un acto de emancipación de los sonidos y los ruidos que circundan de manera anárquica y se escabullen por los oídos.

[38] Disponible en <http://media.espora.org/u/morenita/>

[39] Michel Chion, *El Sonido: música, cine, literatura...*, trad. Enrique Folch González, Paidós comunicación (Paidós, 1999).

Aquí vale la pena mencionar que las propuestas de Elena Castillo y Griselda Sánchez también transgreden la autoría tradicional, pues sus propuestas de anarchivo son comunitarias. Si bien ellas tienen la iniciativa y guían el micrófono o las instrucciones del proyecto, dejan que los participantes propongan y se conviertan en partícipes activos. Estas características también son parte del proyecto político de los ‘estudios sonoros’ de América Latina; una marca de identidad y de transformación de los proyectos artísticos sonoros, tanto en su vertiente experimental como en su práctica comunitaria.

Bibliografía y otras fuentes de consulta

1. Álvarez Azcárraga, Luis. «Remix: La dimensión política del arte sonoro como extensión de sus cualidades estéticas. Una visión desde la teoría de medios y la evolución cultural». Maestría en Estética y Arte, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2013.
2. Barrios, G, y C Ruiz. «El paisaje sonoro y sus elementos». *Revista Quehacer Científico en Chiapas* 9, n.o 2 (2014): 57-61.
3. Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. Itaca, 2003.
4. Castillo, Elena. «Inicio». Para Escucharte Mejor, 6 de marzo de 2019. <https://web.archive.org/web/20190306043451/https://paraescuchartemejor.com/>.
5. Chion, Michel. *El Sonido: música, cine, literatura...* Traducido por Enrique Folch González. Paidós comunicación. Paidós, 1999.
6. vocesnuestras.org. «Con poesía demandan presentación con vida de Bruno Alonso Avendaño», 2018. <https://vocesnuestras.org/informativo-mesoamericano/audio/mexico-con-poesia-demandan-presentacion-con-vida-de-bruno-alonso-avendano/>.
7. Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Grupo Planeta (GBS), 2004.
8. Estévez Trujillo, Mayra Patricia. UIO-BOG. *Estudios sonoros desde la Región Andina*. Centro Experimental Oído Salvaje, 2008. <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1180>.
9. Gibbs, Tony. *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design*. AVA Publishing, 2007.
10. Innis, Harold Adams. *Empire and Communications*. Rowman & Littlefield, 2007.
11. Kahn, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. The MIT Press, 1999.
12. Lafuente, Antonio. «Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes». Ciudad de México, 2015. https://www.academia.edu/14834106/Los_laboratorios_ciudadanos_y_el_anarchivo_de_los_comunes.
13. Landy, Leigh. *Understanding the Art of Sound Organization*. The MIT Press, 2007.
14. Lazzara, Michael, Fernando A. Blanco, y Wolfgang Bongers. «La performance del archivo: re imaginar memoria e historia en América Latina». *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 12, n.o 1 (2014): 1-13.

15. Licht, Alan. «Sound Art: Origins, Development and Ambiguities». *Organised Sound* 14, n.o 1 (abril de 2009): 3-10. <https://doi.org/10.1017/S1355771809000028>.
16. Lira Larios, Regina. «Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898». *Indiana, Ibero-Amerikanisches Institut*, v. 34, n. 2, 2017., 2017. <https://ru.historicas.unam.mx/handle/20.500.12525/600>.
17. Marquina, Daniel Tomás. «Anarchivo y producción contrahegemónica del relato. El paisaje cultural de l'Horta como caso de estudio». *ANLAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, n.o 8 (31 de marzo de 2021): 19-33. <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14638>.
18. Mbembé, Achille. «El poder del archivo y sus límites». *Orbis Tertius* 25, n.o 31 (junio de 2020). <https://doi.org/10.24215/18517811e154>.
19. Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. Gustavo Gili Barcelona, 1977.
20. Nelson, David Taylor. «Béla Bartók: The Father of Ethnomusicology». *Musical Offerings* 3, n.o 2. Accedido 28 de enero de 2023. <https://doi.org/10.15385/jmo.2012.3.2.2>.
21. Pueblo Nuevo Netlabel. «Pueblo Nuevo Netlabel». Accedido 28 de enero de 2023. <https://pueblonuevo.cl/>.
22. Rocha, Manuel. «Arte sonoro en México». texto del folleto del disco compacto correspondiente a RAS. *Revista de Arte Sonoro* 7 (2004).
23. Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. «La preservación digital sonora». *Investigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información* 30, n.o 68 (2016): 173-95.
24. Romero, Pedro G. «Anarchivos», 181-93. *Outer Ediciones*, 2010.
25. Rondero, Verónica. *Pregones A Medianoche San Martín Texmelucan Veronica Rondero*, 2020. <http://archive.org/details/pregones-a-medianoche-san-martin-texmelucan-veronica-rondero>.
26. Sánchez Cardona, Luz María. *Sonar: navegación, localización del sonido en las prácticas artísticas del siglo XX*. Primera edición. Documentos DAH / Departamento de Artes y Humanidades. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018.
27. Sánchez Miguel, Griselda. «Pedimento - 2017, el año en que todo es posible». *iVoox*, 2017. https://www.ivoox.com/pedimento-audios-mp3_rf_18387199_1.html.
28. Schafer, R Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Simon and Schuster, 1993.
29. Tello, Andrés Maximiliano. «El arte y la subversión del archivo». *Aisthesis*, n.o 58 (diciembre de 2015): 125-43. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812015000200007>.
30. Vázquez Veiga, Adela. «BIComún: anarchivo audiovisual de memorias pasadas, presentes y futuras en espacios sociales urbano-rurales». Academia.Edu, 2019. https://www.academia.edu/40931312/BICom%C3%BAn_anarchivo_de_memorias_comunes.
31. Wishart, Trevor. On Sonic Art. Editado por Simon Emmerson. *New and rev. Ed. Contemporary music studies* 12. Taylor and Francis;Routledge, 2002.