

# Aproximaciones semióticas al *field recording*: del sonido en-sí-mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido<sup>1</sup>

Federico Buján<sup>2</sup>  
Universidad Nacional de Rosario (UNR)  
Universidad Nacional de las Artes (UNA)  
[fbujan@gmail.com](mailto: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 dentro del dominio 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.

---

<sup>1</sup> 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, Universidades Nacionales del Litoral, Santa Fe, 2021 (pp. 163-184). Dicho libro fue resultado de un proyecto de investigación inscripto dentro del programa INNOVART, patrocinado bilateralmente por los gobiernos de Francia y Argentina, que involucró equipos de trabajo de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), la Universidad Nacional del Noroeste (UNNE) y la Universidad de París 8 (Université Paris 8, Vincennes-Saint Denis).

<sup>2</sup> Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Post-doctorado por la Escola de Comunicações e Artes de la Universidade de São Paulo (USP) y post-doctorado CONICET. Profesor Titular en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), actuando en los niveles de grado y posgrado (maestría y doctorado). Profesor responsable de cátedra en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de San Andrés (UDESA) y docente e investigador en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Contacto: fbujan@gmail.com

## **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 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.*

## **1. 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.

## 2. 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).<sup>3</sup> 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.

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.

---

<sup>3</sup> 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.

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)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> 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 discurrir 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 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.

La experiencia acusmática, 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 acusmática, 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 garantiza 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 adecuación<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> 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

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 acusmática, 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.<sup>6</sup>

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 *soundscapes*. 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 quienes 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

---

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).

<sup>6</sup> 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 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 investigará 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).

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).

### **3. 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 Schafer, 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 inscripta 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 reducida<sup>7</sup>. Esta concepción, en síntesis, enfatiza el carácter autorreferencial que pueden comportar las *field recordings*.

---

<sup>7</sup> 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, inscripta 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.

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 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.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> 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 díadas 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)

#### **4. 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 inscrita, 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 significativo 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 significativa 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 significante 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 obra<sup>9</sup>.

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).

---

<sup>9</sup> 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 with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States, *Aisthesis*, 10 (2), pp. 151-162.

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.

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 contemporáneas<sup>10</sup>, 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.<sup>11</sup> 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

---

<sup>10</sup> “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).

<sup>11</sup> 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](http://umap.openstreetmap.fr/es/map/mapa-sonoro-de-bahia-blanca_93106#13/-38.7146/-62.2544)).

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 producciones<sup>12</sup>; 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, 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 sónicas 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.

---

<sup>12</sup> 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).

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, Pablo (2019). Territorios sonoros/Cartografías del tiempo. Grabaciones de campo y sonidos geolocalizados: mapa sonoro como forma. *I Simposio Internacional de Arte Sonoro*, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), 17-33.

Benson, Stephen; Montgomery, Will (Eds.) (2018). *Writing the Field Recording. Sound, Word, Environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Böhme, Gernot (2000). Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, Vol. 1, Nro. 1, 14-18.

Buján, Federico (2019). La emergencia de la semiosis y de los mundos sonoros: precondiciones de la narratividad musical. *Revista Chilena de Semiótica*, Nro. 12, 114-128.

Calleja, Marianela (2017). Problems with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States. *Aisthesis*, 10 (2), 151-162.

Chaves, Rui (2013). *Performing sound in place: field recording, walking and mobile transmission* (Doctoral Thesis). Belfast: Queen's University Belfast.

Chaves, Rui; Iazzetta, Fernando (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), 123-133.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

Cox, Christoph (2001). Abstract Concrete: Francisco López and the Ontology of Sound. *Cabinet*, N°2, [www.cabinetmagazine.org/issues/2/abstractconcrete.php](http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/abstractconcrete.php) [Consultado: 2021-04-10].

----- (2009). Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, 14(1), Cambridge University Press.

Demers, Joanna (2010). *Listening through the Noise. The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press.

Di Scipio, Agostino (2016). Sound object? Sound event! Ideologies of listening and the biopolitics of music, [http://www.artweb.univ-paris8.fr/IMG/pdf/di\\_scipio.pdf](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», en: Makis Solomos, Roberto Barbanti, Guillaume Loizillon, Carmen Pardo Salgado, Kostas Paparrigopoulos (Eds.), *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde*, 35-46.

Edelman, Gerald & Tononi, Giulio (2000). *A universe of consciousness. How matter becomes imagination*. New York: Basic Books.

Hatten, Robert S. (2018). *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Kane, Brian (2014). *Sound Unseen. Acousmatic sound in Theory and Practice*. New York: Oxford University Press.

Kim-Cohen, Seth (2009). *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic art*. New York: Continuum.

Krause, Rainer (2019). Cartografía sonora La Isla [reconocimiento]. *I Simposio Internacional de Arte Sonoro*, Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), 201-213.

López, Francisco (1997). Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom, <http://www.franciscolopez.net/pdf/schizo.pdf> [Consultado: 2021-03-02].

----- (1998). Environmental sound matter, <http://www.franciscolopez.net/env.html> [Consultado: 2021-03-02].

----- (2004). Against the Stage, [www.franciscolopez.net/stage.html](http://www.franciscolopez.net/stage.html) [Consultado: 2021-03-08].

----- (2014). Music dematerialized?. En: Miguel Carvalhais & Pedro Tudela (eds.) *Mono Magazine*, vol. 2, *Cochlear Poetics: Writings on Music and Sound Arts*. Porto, Universidade do Porto, 95-100.

Luhmann, Niklas (1998). *Sistemas Sociales: lineamientos para una teoría general*. Barcelona: Anthropos.

Maes, Laura (2013). *Sounding Sound Art. A study of the definition, origin, context, and techniques of sound art* (Doctoral Thesis). Gent: Universiteit Gent.

Peirce, Charles Sanders (1978). *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Schaeffer, Pierre (1959) [1952]. *¿Qué es la música concreta?*. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (1988) [1966]. *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.

Solomos, Makis (2018). From Sound to Sound Space, Sound Environment, Soundscape, Sound Milieu or Ambiance ... *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, vol. 41, No. 1, 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*, Vol. 38 (N° 1-2), 94-106.

Thibaud, Jean-Paul (2011). A Sonic Paradigm of Urban Ambiances. *Journal of Sonic Studies*, Leiden University Press (LUP), 1 (1), 1-14.

Traversa, Oscar (2014). *Inflexiones del discurso. Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Verón, Eliseo (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.

Voegelin, Salomé (2014). *Sonic Possible Worlds. Hearing the continuum of sound*. New York: Bloomsbury.

Western, Tom (2018). Field Recording and the Production of Place. En: S. Bennett & E. Bates (Eds.) *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*, New York, Bloomsbury Academic, 23-40.

**Cómo citar:**

BUJÁN, Federico (2021). Aproximaciones semióticas al *field recording*: del sonido en sí mismo a las complejas tramas de la circulación del sentido, en: Antoine Freychet, Alejandro Reyna y Makis Solomos (Eds.) *Escuchando lugares: el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, ISBN: 978-987-749-340-5. Ediciones UNL, Universidad Nacionales del Litoral, Santa Fe (pp. 163-184).