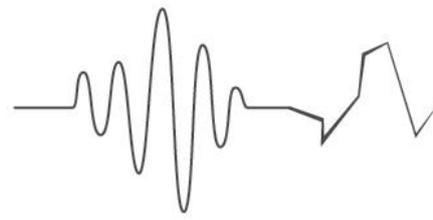
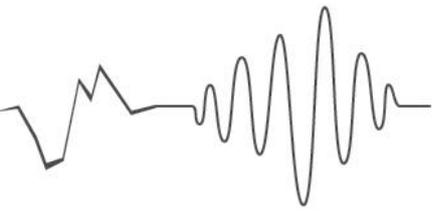


TRANSIRE



# TRANSIRE

---

SONIDO Y AFECCIÓN  
UNA EXPERIENCIA SENSORIAL

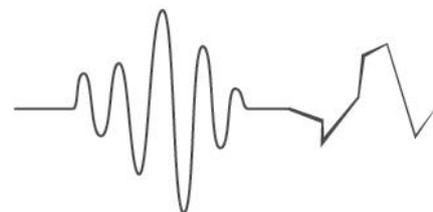
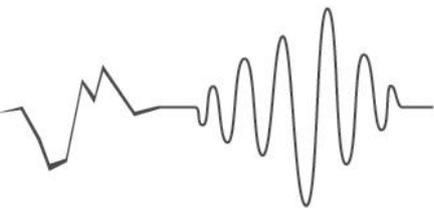
TESINA DE GRADO COLECTIVA



AUTORES MA. CAROLINA CLERICI

JEREMÍAS WALTER

((BREVE)) MANUAL DE USO



**TESINA DE GRADO  
COLECTIVA**

---

**AUTORES**

MA. CAROLINA CLERICI  
JEREMÍAS WALTER

**TUTORA**

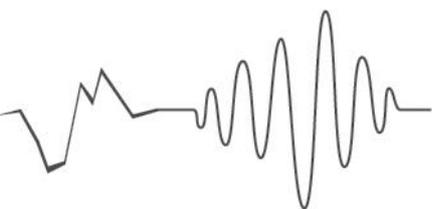
CLARA LÓPEZ VERRILLI

---

**ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y  
RELACIONES INTERNACIONALES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**

---

**ROSARIO / AGOSTO 2016**



## ÍNDICE



<b>LOS ARTESANOS</b>	6
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	7
<b>INTRODUCCIÓN</b>	8
HACE UN AÑO	10
<b>CUERPO</b>	12
¿CÓMO SE ESCUCHA DEBAJO DEL AGUA?	14
HACER LO INNECESARIO	16
SALE CON FILTRO	21
¿QUÉ ES UN PAISAJE SONORO?	27
EL SONIDO DEL SILENCIO	31
<b>AGUAS</b>	33
INTENSIDAD E INTENCIÓN	35
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> Y OTROS RECURSOS	38



# LOS ARTESANOS



**PABLO "EL MAGO" MASINI**

**SUPERPODER:** PENSAR A LA VELOCIDAD DEL SONIDO

**DEBILIDAD:** VOLVER REALIDAD LAS LOCURAS DE CARO Y JERE



**CAROLINA "LA ESQUIZO" CLERICI**

**SUPERPODER:** ULTRA DETALLISMO

**DEBILIDAD:** EXASPERARSE RÁPIDAMENTE



**JEREMÍAS "GUTURAL" WALTER**

**SUPERPODER:** GRITAR COMO EL MISMÍSIMO LUCIFER

**DEBILIDAD:** NO MANEJAR LA INTENSIDAD

# AGRADECIMIENTOS

A PABLO, PORQUE SIN ÉL NUESTRAS LOCURAS SEGUIRÍAN SIENDO  
UNA IDEA.

A CLARA, PORQUE PRESTÓ OREJA Y PACIENCIA,

A LOS ENTREVISTADOS, PORQUE SIN ELLOS SÓLO SERÍAN "RUIDOS RAROS".

A DIEGO R. POR PRESTAR UN POCO DE SU ARTE DIBUJANTE

A NOSOTROS, PORQUE SIN NOSOTROS, NO HABRÍA TRANSIRE.



# INTRODUCCIÓN

TRANSIRE  
ATRAVESAR  
IR MÁS ALLÁ  
CAMINAR  
CRUZAR EL PASILLO  
ABRIR LA PUERTA  
SENTIR EL VIENTO  
FRENAR  
RESPIRAR  
ANDAR  
APLICAR EL FILTRO  
SUMERGIRSE  
  
Y ESCUCHAR

## HACE UN AÑO

Éramos dos comunicadores en busca de un tema para recibirnos, éramos un par de amigos con ganas de hacer de nuestro trabajo final de Comunicación Social algo que nos significara más allá del título. En Rosario sucedía algo que nos interesaba: las ceremonias de Ayahuasca<sup>1</sup>.

Fue así que a partir de un trabajo documental de Audiocreativa<sup>2</sup> sobre el consumo de esta infusión, decidimos salir en búsqueda de más información. Nos preguntamos y le preguntamos a aquellos que alguna vez habían experimentado con ayahuasca cómo se sentían durante el "viaje", qué percibían, qué elementos de la ceremonia tenían un efecto sobre ellos. Por la experiencia previa del documental sonoro, ya no partíamos de la nada, sino sabiendo qué queríamos descubrir (o al menos intentar hacerlo). Notamos que el Sonido era uno de los elementos más llamativos en estas prácticas. Entonces, cual cazadores, salimos en búsqueda de nuestra presa. Grabador en mano nos pusimos a recorrer Rosario a través de los diferentes entrevistados. De estos encuentros, nacieron testimonios que hablaban de muerte, de amor, de familia; había imágenes "psicodélicas", animales salvajes y música que sanaba. El sonido tomaba fuerza en los relatos; algunos mencionaban la presencia del afuera (gritos, llantos, grillos, agua, viento) mientras que otros referían a sonidos internos (diálogos con uno mismo,

---

<sup>1</sup> Nombre común: Ayahuasca, Ayahuasa, Iagé, Yagüe, Yagé.

El término *Ayahuasca* proviene del quechua y está formado por "aya" que significa "cuerpo muerto", "muerto" y por huasca que significa "cordel gordo" o "soga", la traducción más acertada es "la liana que permite ir al lugar de los muertos", con este nombre se define a una liana usada en las pociones de ayahuasca la *Banisteriopsis Caapi*. Mucha gente piensa que la ayahuasca es el líquido resultante de hervir la citada planta, pero esto es un error, los efectos enteogénicos no proceden de ella sino de otras especies ricas en triptaminas (DMT) que se añaden al brebaje, como comentan los indios Shuar "las visiones están en las venitas del yagí" (nombre con el que designan a la *Diplopterys Cabrerana*, fuente de triptaminas usada por ellos).

Los indios del amazonas descubrieron una forma de poder tomar el DMT oralmente, mezclando la planta que lo contiene con la *Banisteriopsis caapi*, que es rica en  $\beta$ -carbolicinas que actúan como inhibidor de la monoamino oxidasa (IMAO), con lo cual el DMT no es anulado y puede actuar.

<sup>2</sup> Seminario electivo de la carrera de Comunicación Social.



conversaciones con otros, melodías desconocidas), pero todos incluían la presencia de lo sonoro en el proceso de *mareación*<sup>3</sup>.

Después de ese primer acercamiento venía el verdadero desafío: dar coherencia a esa multiplicidad de testimonios, volver hacia nosotros para entender "cómo suena" todo eso que sintieron -y sentimos. Cómo vibra, dónde se siente, a qué se parece y así producir una pieza sonora.

#### Objetivo general

producir una pieza sonora que dé cuenta de la capacidad afectiva del sonido sobre un cuerpo;

#### Objetivos específicos

Indagar acerca de las posibilidades expresivas del lenguaje sonoro y explorar en las experiencias personales de los entrevistados, reconociendo los elementos sensoriales en el relato.



*Mayo '15 - Roldán - Ceremonia Cofán Yagé a cargo del Taita Nelson Díaz Queta* Cual antropólogos que quieren conocer hasta el fondo, participamos de una experiencia de Ayahuasca en primera persona, lo que nos permitió conocer sus efectos y así también dialogar con los demás participantes, quienes nos enriquecieron con sus testimonios.

<sup>3</sup> El término "mareación" se refiere al proceso de trance en el que entra la persona luego de un breve tiempo de la ingesta de Ayahuasca.

A black circle with a slightly textured, hand-drawn appearance. Inside the circle, the word "CUERPO" is written in a white, uppercase, sans-serif font, centered horizontally and vertically.

CUERPO

«YO SOY CUERPO Y  
ALMA», AFIRMA EL  
NIÑO. ¿POR QUÉ  
RAZÓN NO HEMOS DE  
HABLAR COMO LOS  
NIÑOS?

NIETZSCHE

## ¿CÓMO SE ESCUCHA DEBAJO DEL AGUA?

La pregunta parecía tonta. Aun así, nadie contestó de manera concreta.

- Es como estar en otra habitación...
- No tendría que ser así; el aire no es como el agua, son cuerpos distintos.
- En parte sí quizás, pero además, es como más difuso, todo se pierde un poco más.
- Se sostiene un poco más... el agua es más densa que el aire.

Nadie respondió. Hicimos silencio mientras manteníamos las miradas fijas en el vacío. Todos pensamos lo mismo hasta que alguien por fin lo dijo: ¿Cómo puede ser, nunca nos metimos en una pileta?

Por supuesto que todos lo hicimos, nos metimos en una pileta, e incluso, escuchamos allí dentro. Refreshamos la memoria, anduvimos para atrás y recordamos un juego: hablar debajo del agua y que el otro adivine lo que decíamos. No era un juego fácil, pero tampoco difícil. En realidad, con las palabras más cortas y reconocibles, la sencillez era extrema: cualquiera reconoce la palabra “mamá” aun debajo del agua. Lo divertido, el desafío, era decir palabras largas, más o menos complejas. “Teletransportador”, indescifrable.

Pero lo que nosotros queríamos hacer no era un sonido de dos personas hablando debajo del agua, sino que el oyente escuchara esas voces o sonidos viniendo desde afuera. Allí la memoria se quedaba corta. Seguramente todos hemos oído, sumergidos, sonidos que provienen desde afuera. Pero no lo recordábamos. Había que meterse a la pileta y escuchar. Sólo escuchar.

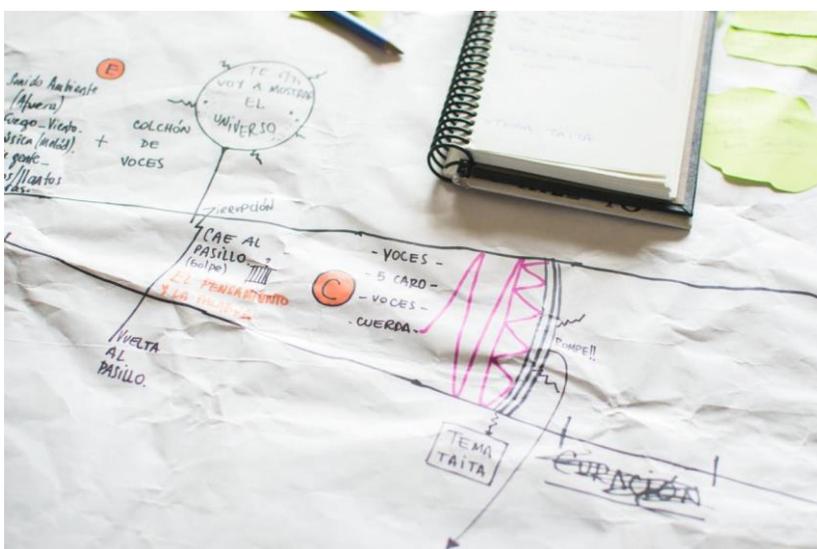
Así fue para nosotros trabajar con sonido, crear una pieza sonora. Se trata de un diálogo. Ya sea sentados alrededor

de la mesa, grabando o editando con el software, lo indispensable para un trabajo en equipo de estas características, fue el diálogo. Diálogo a la hora de crear ideas y a la hora de pensar cómo llevarlas a cabo. En realidad no es posible pensar estos momentos por separado, es decir, el de los contenidos y el de las formas. Sobre todo cuando los recursos son escasos y no se cuenta con un estudio profesional para llevar a la práctica el guión. Por ejemplo, no se puede pensar en la metáfora de la vuelta al vientre materno, sin pensar a la vez: cómo sería llevada a cabo (momento pragmático); cómo sería posible su registro y edición (momento técnico); cómo sería interpretado.



El diálogo es el método donde, casi sin filtros, se pasa de una idea a otra, se elaboran los pasos a seguir, o se descartan ideas. El diálogo es algo así como un cerebro colectivo donde es el grupo el que encamina la imaginación: eso es una estupidez/ eso es imposible de hacer/ eso no se va a entender/ acá tenemos algo/ ¡esta es una buena idea!

Se podría decir que la clave para realizar esta pieza sonora fue el error. Equivocarse, hacer de más, hacer algo totalmente innecesario, dar la vuelta al mundo para descubrir que lo que buscábamos estaba al lado nuestro, en ese costado que no estábamos viendo.



## HACER LO INNECESARIO



La foto llega una mañana al grupo de whatsapp. Pablo nos muestra en qué estuvo trabajando los últimos días. A primera vista no distinguimos qué era qué: unos cables, circuitos, soldadora, estaño, etcétera.

- ¿Qué es eso?
- Un micrófono.

¿Un micrófono? ¿Dónde? No sabíamos cuál de todas esas cosas era un micrófono.

Una segunda foto nos acerca un poco más, pero no demasiado:



- ¿Y ese estetoscopio?

- No es un estetoscopio. Es un micrófono para escuchar en el agua.

Sin avisarnos, Pablo se puso a trabajar en la idea de un hidrófono (un micrófono sumergible). Hasta ese momento habíamos trabajado con dos tipos de micrófonos: un grabador de entrevistas Tascam estéreo que nos había proporcionado la facultad y con el que registramos la mayor parte de las entrevistas; y un micrófono dinámico Shure que pertenecía a Pablo y con el que grabamos el resto de las voces, sonidos, ruidos y gritos.

Pero claro, no podíamos sumergir el micrófono en el agua sin electrocutarnos y, tal vez más importante, destruir nuestros modestos y -por esto- más preciados instrumentos. Ya sabíamos cómo era escuchar por debajo del agua; utilizando nuestros propios cuerpos como campo de prácticas nos metimos a la pileta y escuchamos. Voces, cantos, música. Sólo escuchamos. Al salir, coincidimos en que la audición por debajo del agua se parecía a muchas cosas, pero a fin de cuentas no era exactamente ninguna de estas. Porque, en realidad, no estábamos escuchando *debajo del agua*, sino *en el agua*. Esto que parece una verdad de Perogrullo, fue en su momento revelador: no quedaba otra alternativa que, de algún modo, sumergir un micrófono en el agua y registrar lo que queríamos.

Pensamos muchas alternativas. Alquilar o incluso comprar un micrófono sumergible quedaron descartadas rápidamente por la total ausencia de fondos. Las finalistas, por ende, fueron tres:

- a. meter el micrófono dinámico dentro de un tupper, y sumergirlo a medias dentro de una palangana con agua;
- b. meter el micrófono dentro de un preservativo, encintarlo bien y sumergirlo así en la palangana;
- c. meter el grabador Tascam en un recipiente hermético y el mismo final: la palangana.

Utilizando una vez más el sentido común, fuimos de lo más simple a lo más complejo: opción C. Pero era enero y la facultad no abría hasta el próximo mes, por lo que, rápidamente, quedó descartado el grabador Tascam. La opción B casi que ni fue discutida; Pablo no estaba dispuesto a meter su micrófono en un condón, el lubricante podría dañarlo. Así, por descarte, accedimos a la opción A. La idea parecía rebuscada, pero ya no encontrábamos otra alternativa. Necesitábamos un tupper con la profundidad necesaria para que se sumerja en el agua, pero sin que se moje el micrófono. Lamentablemente el resultado no fue el esperado. El tupper hacía las veces de barrera de sonido en vez de un enlace con el agua, y lo que se oía era más un ruido que de repente suena en el espacio que un sonido que se escucha en el agua.

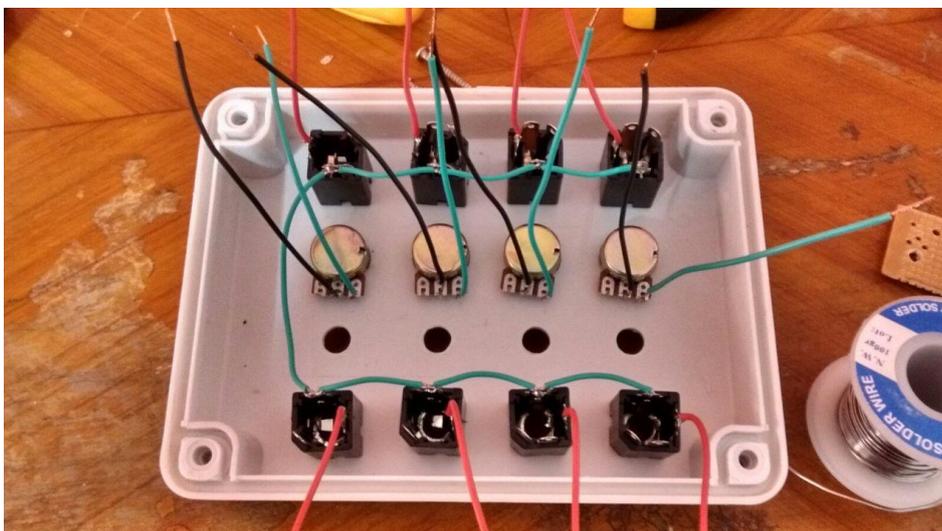
Ese día nos fuimos de la reunión frustrados, con la sensación de que la idea era imposible de llevar a cabo - al menos con nuestros medios- y que, lamentablemente, íbamos a tener que descartar una idea que nos parecía redonda, cerrada, el final perfecto y casi improvisado para la pieza sonora.

EJEMPLO DE  
IDEA  
SURGIDA DEL  
DIALOGO



Un par de días después nos llega el mensaje con la foto del hidrófono. Mientras nosotros pensábamos las

alternativas para el final truncado, Pablo se quedó trabajando en su micrófono sumergible. La idea era asombrosamente sencilla (para un sonidista, claro): se trataba de dos discos piezoeléctricos<sup>4</sup> soldados a un cable plug. El problema seguía siendo que no soportaría la sumersión, por lo que optamos por recubrirlo; primero con cinta aisladora, pero viendo que presentaba filtraciones, recurrimos a la pintura aislante. El dispositivo requería además de un preamplificador que mejore la señal, el cual también fue construido completamente y desde cero. Todo un trabajo artesanal y autogestivo. Lo interesante es que en todo el proceso de elaboración, no se gastaron más de cincuenta pesos.

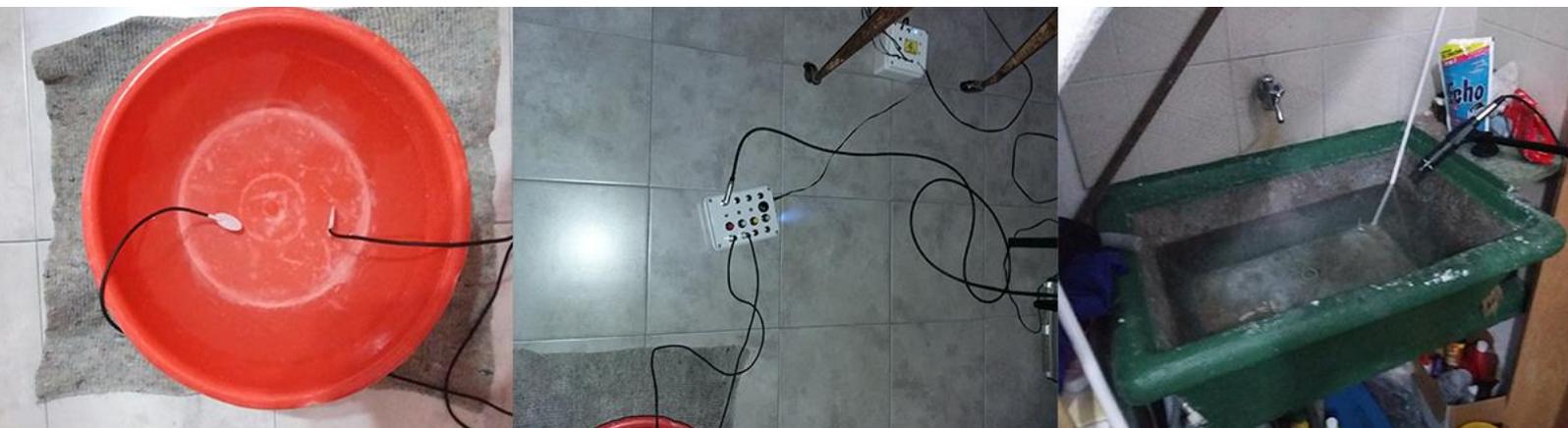


Pero cuando se trabaja con sonido, no todo sale bien. Mejor dicho, las cosas no salen bien cuando uno lo espera, que no es más que la conjugación de la ley de Murphy: si algo puede salir mal, saldrá mal. Los hidrófonos (pues eran dos, ya que se requería grabar en estéreo) pasaron la primera y segunda pruebas. Resistían la sumersión y, no sólo eso, también grababan bastante bien. Estaban preparados para la grabación final. Así dispusimos del set: palangana, agua, hidrófonos, parlantes reproduciendo la canción a capela que sería escuchada *desde el vientre*.

---

<sup>4</sup> Un sensor piezoeléctrico es un dispositivo para medir, entre otras cosas, los golpes y movimientos. El material genera un voltaje cuando se deforma su superficie, transformando las lecturas en señales eléctricas.

Falló. No repitieron el éxito de las pruebas piloto. Entraba ruido. ¿El cable? ¿El preamplificador? ¿La pintura? Probamos con todo. Reajustamos cables, re-soldamos, re-pintamos. No mejoró. Hasta pareció empeorar.



La desilusión fue total. Todo el trabajo, toda la elaboración de un dispositivo que, en los últimos días se había vuelto más un fin que un medio, **se veían tirados por la borda sin siquiera poder hacer un solo registro para la pieza sonora.**

Hacer una tesina es, por estas situaciones, un momento estresante en la vida de los estudiantes. Pero el elemento negativo es, a la vez, un estímulo: el tiempo nos corre y no nos da espacios para la frustración. Nos rehusábamos a desechar la idea del vientre. Recurrimos entonces a una herramienta tan antigua como la génesis de este proyecto: los pluggins<sup>5</sup> y los filtros<sup>6</sup>, dos herramientas de vital importancia en la pieza, tanto para la creación como para la corrección de sonidos.

 Jeremias Walter  
18:36 Hoy Resolver ⋮

Sólo de momento. Más adelante descubrimos la capacidad que tenían los micrófonos para captar sonidos que vibren en cuerpos sólidos, y los utilizamos para simular la caída de un cuerpo al suelo.

<sup>5</sup> Software que trabaja dentro de otro programa llamado "host" o "huesped". El mismo ejecuta procesos específicos que se complementan con los que ejecuta el programa host.

<sup>6</sup> Dispositivos encargados de modificar o eliminar frecuencias específicas dentro de un espectro de trabajo determinado. Éstos no solo pueden eliminar ciertas frecuencias, sino que también son capaces de atenuar o magnificar las frecuencias deseadas.

## SALE CON FILTRO

Trabajar con sonido es trabajar con lo inesperado. El sonido es intempestivo por naturaleza, aun cuando se pretende registrarlo. Ningún plan es suficiente, ningún cronograma agota las posibilidades, siempre habrá *algo que se escape* o, peor, *algo que se meta*. El ruido está. Siempre estuvo y siempre estará.

Hemos entrevistado a muchas personas, y nunca lo hicimos en un estudio de grabación. Las razones fueron dos: cuestiones obvias de agenda y para no importunar a aquel que nos concede su voz y su experiencia; pero también comprendimos desde el principio la importancia de la comodidad del entrevistado, de entrar en su terreno, de “manejar su código” (si quisiéramos citar manuales para entrevistas). Para nuestra tarea era vital que El Otro no se sienta tal, y que entremos, de algún modo, en comunión. No descubrimos nada nuevo: como comunicadores hemos aprendido desde los primeros años la importancia del ambiente de la entrevista, tanto para el periodismo como para la investigación.

El problema es que esos manuales no están destinados para alguien que trabaja *estéticamente* con sonido. Un creador sonoro debe tener en cuenta que todo puede quedar registrado, que siempre puede aparecer algo inesperado y que podemos escuchar diez veces una grabación y encontrar algo nuevo cada vez. Si el ruido siempre va a estar, entonces debemos trabajar con el ruido y no pese a él. Esto es lo que hicimos en TRANSIRE. Las entrevistas fueron registradas no sólo en distintos lugares como parques, bares, casas (con sus pájaros, trenes, autos, perros y grupos de personas); sino además con distintos dispositivos. Para ser precisos, un primer cuerpo de entrevistas los realizamos con el grabador Tascam, y un segundo cuerpo con el micrófono Shure dinámico, placa de sonido y notebook.



La decisión se basó en el hecho de que, en un primer momento, teníamos la intención de generar acercamientos a los entrevistados, empaparnos de sus experiencias, de sus tonos, de lo que dicen y de sus silencios. Para este momento no habíamos planeado tener en cuenta esos audios como herramientas finales de trabajo, sino como un registro inicial, *interno*. Para esto elegimos el Tascam: pequeño, portátil, discreto, no requería de cables ni placas. El segundo momento era el de los audios finales: aquellos que tenían que ser más prolijos y finos, donde los ruidos deberían ser mínimos (habíamos planeado grabar en el LABSO) y propondríamos a los entrevistados recrear ciertas partes de sus testimonios (para conseguir la calidad de audio). Por supuesto que esto falló. El resultado fue que las primeras grabaciones, tomadas con el Tascam, fueron tanto o más valiosas que las últimas. Al final, terminamos usando ambos registros. Esto fue un problema: lo que entorpecía el audio ahora no sólo eran los ruidos que provenían del exterior, sino las diferencias que se generan insalvablemente por utilizar dos dispositivos diferentes.

¿LO  
FUÉ?

El Negro fue nuestro tercer entrevistado. Casi de manera improvisada (decimos casi porque, siempre listos, llevábamos el grabador en la mochila), nos invitó a su casa para charlar sobre las ceremonias de ayahuasca. El tenía muchas experiencias, pero nunca las había registrado. Al principio se mostró reticente, se notaba que no le agradaba ser grabado. Poco a poco se fue soltando y lo notamos auténtico, elocuente, pasional. Era él: el Negro que conocíamos de los bares. Así, lo que iba a ser un registro inicial, un primer acercamiento sobre el que luego íbamos a profundizar, se volvió una entrevista muy valiosa, rica y profunda tanto en forma como en contenido. Pero el audio no era el mejor.

Ahora bien, la entrevista del Negro era muy valiosa y singular como para volver a repetirla. Se perdería la

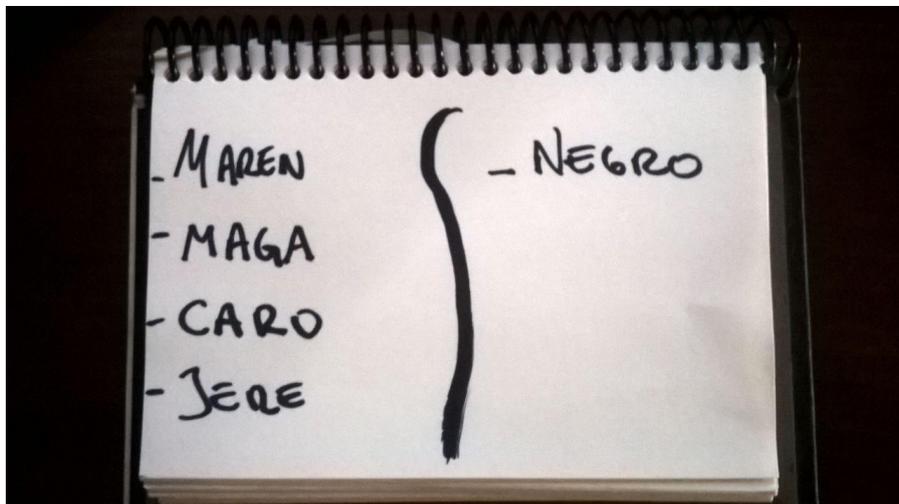


Carolina Clerici  
10:39 19 may.

Resolver

A modo anecdótico podríamos confesar que en un momento, ingenuamente, teníamos la intención de grabar gran parte con ese grabador (relacionado con la odisea de conseguir el sonido "bajo el agua"). Maduramos junto a la pieza, crecimos en su hacer.

naturalidad, se tocarían temas distintos o, lo que es peor, se caería en la actuación. Sin contar que, además, sería difícil volver a concretar un encuentro con él y registrarlo. Al final, teníamos dos tipos de entrevistas:



En la primera columna, aquellas que se grabaron con el Shure. En la segunda, la del Tascam, la problemática, la ruidosa. La primera solución fue rechazada desde el vamos: no íbamos a grabarlo otra vez.

Aquí es donde los filtros hacen su ingreso estelar y terminan siendo uno de los pilares de la pieza sonora. Lo primero que probamos fue usarlos para tratar de *limpiar* el audio del Negro. No funcionó. Se lo notaba artificial, muy manipulado, y para colmo, el ruido no terminaba de desaparecer. Volvimos a contemplar, muy a nuestro pesar, la idea de volver a grabarlo. *Pausa para comer*. Cuando en vez de ideas aparecen los temores y las puertas que se cierran, lo mejor es parar. La solución ya iba a aparecer, como siempre, charlando, intercambiando, imaginando, divagando: comunicando.

- ¿Y si en vez de limpiar el del negro *ensuciamos* los otros?

- ¿Eh?

- Claro, ya vimos que no se van a poder limpiar los del Negro; ustedes dicen que no da volver a grabarlo... ensuciamos el resto.

EL TONO DE  
PABLO A  
VECES ERA  
SINIESTRO

- Pero va a quedar horrible, ¿cómo vamos a hacer?
- Y, habría que probar.

Pablo había tirado una punta, no era la solución, pero era una pequeña luz. Como todo en este audio, habría que trabajarla hasta el cansancio. Tocando, guardando, borrando, volviendo a tocar, incrementando, disminuyendo, sumando, restando, apagando la computadora y volviéndola a prender, encontramos el camino. Trabajando con los filtros llegamos a un punto medio en el que limpiábamos un poco el audio del Negro, y ensuciábamos otro tanto los otros cuatro.

Así establecimos el formato de las cinco voces que formarían parte del cuerpo sonoro. Cada una con su tono particular, con sus colores y hasta con su panelización<sup>7</sup>, para identificarlas, para que no pierdan singularidad, potenciándolas incluso con las herramientas digitales. Elaboramos un tipo de sonido particular, congruente con el resto de la pieza, pero a la vez con ese detalle, ese ruido que marca una separación, buscada, en la trama sonora. Las voces entrevistadas nos detienen a la vez que nos vuelven a traer a tierra. Tienen ruido, no son perfectas, las voces que escuchamos son humanas, como la del oyente. Son voces que podemos ubicar, a la derecha, a la izquierda, al centro o en los grises, construyen un espectro, un cuerpo espacial que está allí fuera.

Hablamos de un *allí fuera* para hacer una distinción importante. Invitamos al oyente a volver a escuchar: en el minuto 5:35 de la pieza podemos oír parte del relato de una experiencia. Ahora compárelo con lo que aparece en el minuto 17:10, donde comienza la sección que hemos llamado “Las cinco Caro” y que trata de presentar parte de lo

---

<sup>7</sup> La panelización es, básicamente, la distribución sonora de las fuentes de sonido, de manera que se construye así un cuerpo espacial en el que, a través de la audición, podemos ubicarnos de algún modo en el relato. Se trata de aprovechar al máximo las posibilidades del sonido, en nuestro caso, estereofónico.

vivido por una de las entrevistadas durante una ceremonia de ayahuasca; un diálogo interno, casi esquizofrénico, donde la interacción de las partes consiguen un ritmo que se vuelve frenético, como acostumbra a suceder bajo el efecto de la infusión. Es la misma voz. La misma persona. Los mismos elementos para el registro. Pero suena distinto. ¿Cómo? Gracias a los filtros. ¿Por qué? Porque se trata de dos situaciones diferenciadas, de dos paisajes sonoros bien distintos. En uno, las voces son registradas, y queremos hacerlo saber. Está el oyente y una persona *más allá* que me habla, como dijimos, tal vez a mi izquierda, o más al centro, pero a una distancia de mí. Tal vez habrá notado usted que a lo largo de la pieza sonora, cada voz mantiene su panelización, su posición en el espacio. Un efecto utilizado para arraigar y dotar de identidad a cada entrevistado. En el otro paisaje sonoro (minuto 17:10), esa voz está dentro de mí. Se mueve en mis oídos, en mi cabeza, en mí cuerpo. Las panelizaciones fluyen, se disocian unas veces y confluyen otras. El efecto buscado es lograr que el oyente sienta esas voces dentro suyo, como si viviera él mismo la experiencia.

Este ejemplo nos sirve para explicar la importancia de los filtros de audio como herramienta a la hora de diseñar un paisaje sonoro. A través de los filtros, se pudieron arreglar imperfecciones de innumerable cantidad de elementos a lo largo de la pieza. Así es como surgió la frase de Pablo “sale con filtro”, ante nuestros temores por la desprolijidad de un audio. Se trataron de soluciones funcionales a la vez que estéticas. Con filtros hemos podido solucionar diferencias de registro por la naturaleza de los dispositivos utilizados; creando a partir de una salida obligada como fue *ensuciar* los audios, una marca de estilo para las voces entrevistadas. La imperfección, el ruido y lo inesperado, vemos en este ejemplo, sirven para reencaminarse en la narración, y crear a partir de ello, una nueva forma de decir. El proceso creativo fue constantemente así. Si bien había un

plan y ciertas guías de relato, pocas veces sabíamos cómo íbamos a continuar, y nos obligábamos constantemente a redefinir el todo, pensando nuevas ideas y encajando nuevos elementos. ¿Qué vendrá después de la escena del pasillo? ¿Cómo seguimos después del viaje del robot? ¿Dónde metemos a las cinco Caros? No lo sabíamos, pero de a poco fuimos aceptando y hasta disfrutando de lo intempestivo.

## ¿QUÉ ES UN PAISAJE SONORO?

(O DE LOS BICHOS DE ZANJA QUE NO SON RANAS)

**H**ay unos bichos de zanja que no son ranas, pero que están ahí. ¿Dónde? Allí, afuera, donde se acumula el agua, algún charco no contaminado por las ruedas de un colectivo. ¿Por qué no son ranas? Porque no croan. Hacen un pitido -no encontramos mejor palabra para definir tal sonido- que se asemeja al de una rana, pero que creemos que no lo es. En todo esto que relatamos no hay más que impericias. Definimos a medias algo que creemos es un animal pero no sabemos cuál, se parece a una rana pero no “canta” igual.

Roldán suena así. Sin esos bichos, no sería Roldán. Pero tampoco podemos decir que Roldán *es* por el sonido de esos bichos; que distinguimos éste pedazo de tierra, o cualquier otro en la periferia de una gran ciudad, por un pitido del cual siquiera sabemos su origen certero. Pero está allí. Nunca olvidemos esto. Porque si de repente se apagan esos bichos, nos damos cuenta de que estaban; como el motor de una heladera: notamos que está allí porque de repente hace silencio. Es sorprendente: nos hacemos conscientes de la existencia de algo a través de una señal de no existencia.

Ésta podría ser una definición de lo que es un paisaje sonoro. Una nube de sonido que percibimos con el cuerpo pero que se nos escapa a la conciencia. Se trata de un sonido constante que, a fuerza de costumbre, hemos hecho equivalente al silencio; como dice Ramón Pelinski, la vida cotidiana tiene una banda sonora, si no la escuchamos es porque estamos acostumbrados a oírla.

En **TRANSIRE** tratamos de recrear, esforzándonos por ser lo más realistas y exhaustivos posible, algunas escenas de lo que fue la ceremonia de ayahuasca en Roldán. En una de ellas el oyente se encuentra allí, en el instante previo a la toma, en el campo abierto mientras se acerca a una gran

fogata: el centro de la ceremonia, y el chamán está a punto de iniciarla con sus ícaros<sup>8</sup>. Para componer este paisaje sonoro recorrimos uno a uno los sonidos que lo conforman. Las pisadas y los chasquidos del fuego no alcanzaban.

- Grillos. Estaba anocheciendo y los grillos no pueden faltar.

- Entonces pasos, fogata y grillos. ¿Nada más? ¿Viento?

- No recuerdo viento. Además está el del pasillo y tiene mucha presencia.

- Si, no podemos insistir tanto con el viento. Va a perder significado.

Entonces los montamos en el programa de edición. Grabamos los pasos sobre un suelo que no sea ni de pura tierra ni de césped, sino una combinación de elementos. Queríamos darle su singularidad, su distinción con las demás pisadas dentro de la pieza. El sonido de los grillos fue descargado desde una página web. Procedimos de la manera habitual: escuchamos decenas de grillos distintos, hasta encontrar el que más se acercaba al de nuestra imaginación. Insertados, entonces, los grillos -previo paso por los filtros para eliminar imperfecciones- la escena debía sonar como la habíamos escuchado aquella vez. Faltaba. No estaba mal, pero le faltaba un toque final que eran, claro, los bichos de zanja que no son ranas.

Nosotros no representamos nada. Lo que hicimos, lo que hace un realizador sonoro, es crear. Incluso las representaciones más perfectas son creaciones nuevas. Ni la fotografía escapa de ello: el fotógrafo elige a través de un lente determinado, en un momento determinado, tomar una escena determinada. Por supuesto que había allí otros sonidos además de los trabajados. Y no se escuchaba lo mismo desde nuestro punto que desde aquel diametralmente opuesto. Ni siquiera nosotros oímos lo mismo: uno

---

<sup>8</sup> Canto chamánico.

escuchaba un viento, el otro no. Si el viento estaba o no, para el caso no importaba.

Crear con sonido es disponer de posibilidades infinitas para un producto que no lo es. Los sonidos que nos rodean son de un espectro inabarcable: matices que van desde lo imperceptible a lo aturdidor; desde lo natural como el sonar de un grillo, hasta lo artificial, digital, robótico; desde ese que sonó una vez y se perdió, a aquel que se hace repetitivo hasta el hartazgo; sonidos que producen relajación, luego placer, luego terror. El único límite es la imaginación y es por ello la herramienta más valiosa del creador sonoro.

Nuestro relato fue construido a partir de un fluir de historias y experiencias diversas que descubrimos confluyendo en una comunicación de cuerpos posible fuera de lo conocido; por ende de espacios y tiempos plurales que alimentan este relato.

De aquí, que la manera de contar se vuelve de índole fantástica, proponiéndole al oyente/participante dejar a un lado sus juicios y prejuicios para adentrarse en un nuevo mundo construido desde lo multisensorial, o como dicen Poggian y Hays:

Por consiguiente, las obras fantásticas exigen un espíritu abierto, dispuesto a aceptar la posibilidad de diferentes alternativas, pero, sobre todo, reclaman una voluntad de juego.

subvirtiendo así el orden establecido. Creamos un tiempo figurado y un espacio que se expande y contrae, que puede ser palpado y caminado; utilizamos recursos "realistas" que permiten al oyente situarse en el ambiente, pero luego le soltamos a un universo de texturas y momentos, donde el que oye completa con lo que habita en su imaginación.



Jeremias Walter

16:12 1 jun.

Resolver

Decidimos construir el paisaje sin viento, debido a su connotación; a su relación con otros elementos dentro del producto.

La particularidad de los paisajes sonoros creados para esta producción reside en su flexibilidad. Si bien, como dijimos, se hace uso de elementos cotidianos y conocidos para crear el anclaje, deseamos y creamos la posibilidad de que sean completados por la sensibilidad de cada oyente particular. Es una historia de historias, una suerte de metamundo.

## EL SONIDO DEL SILENCIO

Pareciera que el silencio se ha vuelto un objeto inalcanzable, un ideal, una creación imaginaria. Instintivamente el ruido se nos aparece como la contracara de ese silencio tan anhelado. La palabra todopoderosa, la cadena incesante de mensajes, el exceso de información, han hecho del silencio un bien preciado -y por tanto, escaso. Apelar al silencio se ha vuelto hoy un acto revolucionario, “contracultural”, como dice David Le Bretón.

Así como un silencio vale más que mil palabras, la música sin aquel, simplemente *no sería*. Mozart decía con razón que la música no está en las notas sino en el silencio que hay entre ellas. De esto podemos inferir que el silencio no está allí: hay que crearlo, imaginarlo, cazarlo. Porque, aceptémoslo, el silencio como tal, como oposición al sonido, no existe. Es una definición por contrarios que no se puede llevar a cabo, que no tiene resultado. No hay silencio. Donde haya atmósfera y oídos (donde haya vida), no habrá silencio. Basta con cerrar los ojos una madrugada en las afueras. Allí, lejos del tráfico y del andar humano un día creímos encontrar el silencio, el sosiego. Pero si hubiéramos abierto los tímpanos un poco más, si hubiéramos contenido la respiración, hubiéramos escuchado la brisa en las hojas de los árboles, o los yuyos. Y si eliminamos el viento, y aguzamos los oídos otro poco, oiremos el latido de nuestro corazón. Donde haya vida, no habrá silencio. Porque nos hacemos microscópicos y escuchamos respirar a una babosa, o cambiamos de frecuencia y entendemos por qué se alarma el perro cuando nosotros no escuchamos nada. Tal vez el silencio está compuesto por sonidos inaudibles, o audibles en otras escalas. No hay silencio, hay sutilezas de sonidos y oídos para (no) percibirlos.

Y si no existe, hay que hacerlo. Como creadores sonoros tuvimos que cazarlo, aunque al final, siempre se nos

escapara. Pero el hecho de salir de caza es más significativo que la presa con la que se vuelve a casa. Salir de caza para nosotros fue dialogar. Probar, equivocarnos y volver a dialogar. Así nació la pista "Silencio Pasillo". Necesitábamos, en los comienzos de la pieza, de un silencio signficante, que no es lo mismo que la ausencia de sonido.

- Le falta un silencio a eso.
- ¿Dónde?
- A toda la escena, le falta un silencio.
- ¿Cómo a toda la escena?
- Claro, un silencio de fondo.
- ¿Vos decís como un eco, algo que de la idea de soledad?
- No. No es un eco. Pero no es silencio. Es *el sonido del silencio*.

Creamos entonces a partir de filtros y pluggins (una vez más), probando hasta el hartazgo (una vez más), esa frecuencia que, concluimos, era la que estábamos buscando como *silencio*. Un silencio de soledad, o desolación. Una sutileza de sonido. Un silencio que está lejos de ser un espacio vacío, un hueco en el continuo signficante de las palabras. El silencio puede ser en sí mismo signficante porque rebalsa de palabras. El silencio no tiene por qué ser lo mudo, la *ausencia de*, lo inaudible. Silencio puede ser, a veces, el ruido más ensordecedor, así como una palabra puede no decirnos nada. Nada es más relativo (y hasta falso) que la oposición entre palabra y silencio. Ambos se refieren, ambos se construyen entre sí, ambos son activos y signficantes; pero como dice Le Bretón, la palabra prescinde con menos facilidad del silencio que éste de aquella.

05-10-2006  
Reedición  
"El silencio, aproximaciones" de David Le Breton  
Rebelión



sounda edición

**EL SILENCIO**  
aproximaciones



ES EL MUNDO DEL  
AGUA, EN EL QUE  
TODO LO VIVIENTE  
QUEDA EN  
SUSPENSO; DONDE  
YO SOY  
INSEPARABLEMENTE  
ÉSTO Y AQUELLO,  
DONDE YO  
VIVENCIO EN MI AL  
OTRO Y EL OTRO  
ME VIVENCIA  
COMO YO.

CARL JUNG

## INTENSIDAD E INTENCIÓN

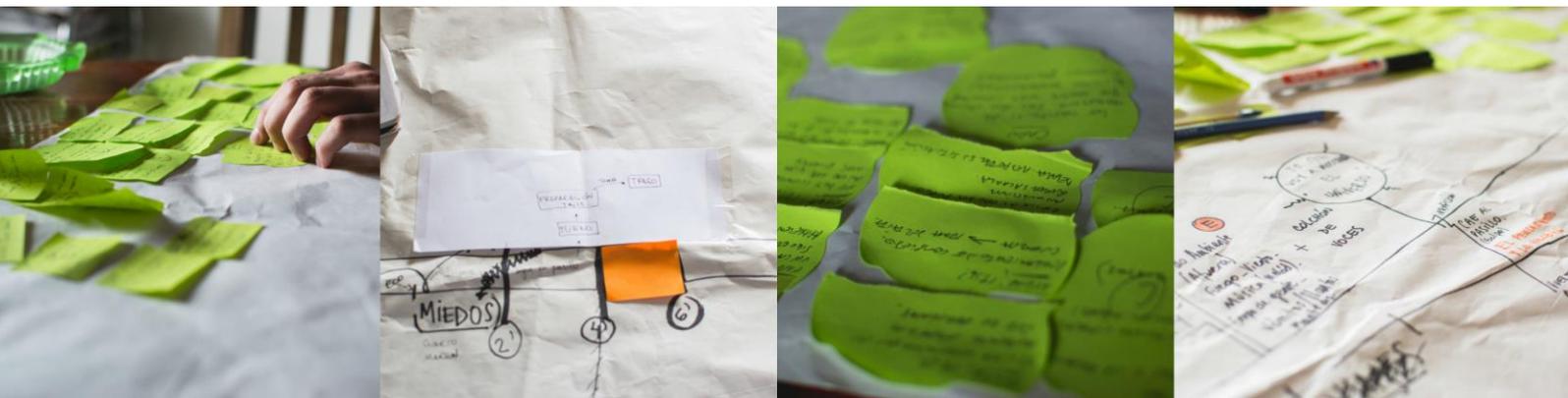
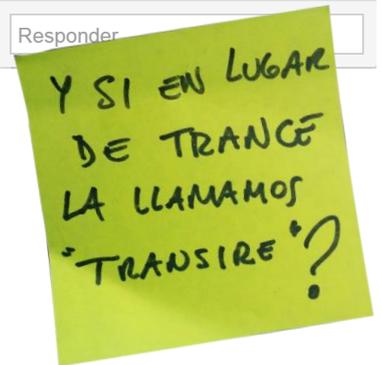
TRANSIRE es una pieza sonora que ha sufrido constantes cambios desde su génesis. Resbalosa y, por momentos, inasible como el agua que se escurre de nuestras manos, siempre ha rehuido de las definiciones. Para muestra sobran los ejemplos. El más elocuente: hasta último momento la pieza carecía de título. Y nada nos asegura que éste sea el título final; tal vez mañana sea presentada en éste o aquel círculo de oyentes con otro nombre.

Por imprevisible que haya sido la pieza, siempre se ha elaborado con la conciencia de que debe ser sentida. No basta con ser percibida, el sonido debe ser acompañado hasta el final por el oyente; después de todo, sus oídos son los que dan existencia al *árbol que cae en el bosque*. Esta producción, que contó con algún plan de trabajo, con escasos guiones pero sí con muchas notas (papelitos, anotaciones, libretitas, micropistas, voces en off y más papelitos), nunca se olvidó de quien la construye en última instancia: el oyente.

 Carolina Clerici  
10:31 Hoy Resolver

Nota: De hecho, casi la última edición que hicimos en este documento fue reemplazar la palabra "NOMBREDELAPIEZA" por "Trance".

Responder



Desde el principio nos preocupaba generar ese nexo entre lo que imaginábamos, entre lo que nos afectaba y aquel que recibe la obra. Por eso fuimos ideando una serie de islas o guías del relato. En un principio pensamos apoyarnos en

voces de sabiduría, de autoridad. Fue así como tuvimos la intención de utilizar la voz de Aníbal como referencia, un ingeniero agrónomo vuelto chamán a fuerza de años de experiencia. Con el tiempo supimos entender que la mejor manera de llevar adelante el proyecto era ser sinceros con nosotros mismos, con nuestros entrevistados y con nuestros oyentes. Así fuimos abandonando la idea de la gran isla: voces en off ficcionando lecturas de Carl Jung; la voz del yagé confundida con el viento y sugiriendo al oyente/caminante la próxima escena.

Usamos la voz como un efecto de sonido más, entonces un locutor hubiera desarmado el tono del relato

En lugar de esto, las voces se convirtieron en una herramienta más. Aparecieron las pequeñas islas: sonidos, filtros, música, ruidos, silencios, guturales, voces, registros, sintetizadores. Es que aprendimos a dejarnos llevar por lo desconocido, aprendimos a gozar y explotar ese “no sabemos cómo va a seguir”. A medida que la pieza (nos) maduraba, dejamos de entender a la palabra como el elemento del orden y al sonido como el elemento creativo. Comprendimos que la riqueza la alcanzábamos con la combinación de ambos (deshaciendo ese “ambos”) en el fluido sonoro de aquello que entendíamos como pasillo, cuarto, bosque, fuego.

TRANSIRE estaba creciendo sin que nos diéramos cuenta. Perdió las grandes islas, las guías impuestas artificialmente, desde arriba, para ir ganando espacio esas corrientes que surgen desde abajo, eso que Farabet llama “trabajo subterráneo”. Este relato cuenta, desde allí, con dos caras: intensidad e intención, la una no podía perder de vista a la otra. Dejarse llevar no es dejarse estar ni abandonar la voluntad. Por el contrario, es la voluntad de fluir o, al menos, intentarlo.

*La percepción empírica del sonido no basta, también debe existir la posibilidad de “leerlo”, por vagabundo e imprevisible que sea.*

Palabras y sonidos en el éter.  
Escribir con sonidos...  
René Farabet

Y si hablamos de fluir, no podemos dejar de hablar de movimiento. El sonido es movimiento, vibración. Se traslada a través de ondas y es percibido por el oído, el cual tiene un vínculo directo con lo más íntimo de una

persona; dice Le Breton que lleva el mundo al corazón de uno, cuando la vista lo lleva hacia fuera del mismo. Había que escuchar nuestros ritmos. Era algo así como componer una canción especial. ¿Y qué tiene una canción? Una melodía, un ritmo. En una suerte de disco temático, fuimos inventando, improvisando, haciendo de cada escena un tema. Jugamos con sintetizadores, con modificadores; vomitamos e hicimos vibrar una cuerda de guitarra hasta romper un muro, improvisamos una caída en el vacío imaginando que estábamos en el espacio. Cada escena está marcada con su propio ritmo, que a su vez tiene una emoción y un valor especial dentro del ritmo general de la pieza entera. Pieza que tiene un objetivo: que el oyente se sienta afectado al oírla, a su modo, como nosotros lo sentimos al momento de construirla.



BIBLIOGRAFÍA

## AUTORES CON LOS QUE DIALOGAMOS

### Y HASTA NOS PELEAMOS

Paolo Fabbri; Ricardo Haye y Stella Maris Poggian; Gilles Deleuze; Sol Rezza; Lea Lvovich; Diana Taylor; Carlos Castaneda; Jaime Rubio Angulo; René Farabet; Rosa Ma. Mateur Serra; Daniel Toledo; Raul Pelinski; Fernando Andacht; Ramón Pelinski; Diego Viegas y Néstor Berlanda; Carl Jung; Friedrich Nietzsche; David Le Breton; Nina Cabra, Martín Caparrós.

### ALGUNOS TÍTULOS

#### DE LOS QUE SALIERON CITAS

•FABBRI, Paolo, 2000 (1998), *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa.

•LE BRETON, David, 2006 (1997), *El silencio*, Madrid: Sequitur.

•CABRA, Nina, 2006, “Comunicación o las resonancias del cuerpo”,

XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, Bogotá.

•VIEGAS, Diego y BERLANDA, Néstor, 2012, *Ayahuasca, medicina del alma*, Buenos Aires: Biblos.

•REZZA, Sol, 2009, “El mundo es un paisaje sonoro (3 percepciones respecto al paisaje sonoro)”, en *Revista Sonograma*. N° 4, tomado de

<[http://sonograma.org/num\\_04/articles/sonograma04\\_solRezza\\_paisajeSonoro.pdf](http://sonograma.org/num_04/articles/sonograma04_solRezza_paisajeSonoro.pdf)> (Acceso 31/05/2016)

•LVOVICH, Lea, 2009, *Lo radiofónico. Aportes al estudio de sus potencialidades*, Tesis de maestría, Rosario, Facultad de Ciencia Política y RR.II. – U.N.R.

•JUNG, CARL, 1970, *Arquetipos e Inconsciente colectivo*, Barcelona: Paidós.

•RUBIO ANGULO, Jaime, 1998, “Escuchar”, en *Revista signo y pensamiento*. Vol. XVII, N° 33, pp. 13-20.

•NIETZSCHE, Friedrich W., 1992 (1883-91), *Así habló Zaratustra*, Buenos Aires: Editorial Planeta.



## ALGUNAS WEBS

- Etimologías de Chile:  
<http://etimologias.dechile.net/?trance>
- Wikipedia (para aproximaciones iniciales)
- Sol Rezza: <http://radio-arte.com/sol-rezza/>
- Revista Telos: <https://telos.fundaciontelefonica.com/>  
(Artículos sobre sonido y Radio Arte)
- Free Sound: <https://www.freesound.org/> (Biblioteca de sonidos para cuando no los podíamos crear)
- Youtube (Ambientes, bandas de sonido, temas musicales)

## MÚSICA

- Tool, 10000 Days, 2006, *Wings for Mary - Pt I.*
- Chamán Don Antonio Muñóz
- La Polla Records, No somos nada, 1987, *Señores del Jurado.*
- Maren, 2016, *La Niña Salvaje* (versión de la canción andina "El Niño Salvaje").

