

# **Sonido, Referencialidad e Identidad: El Proyecto Argentina Suena.**

Ruffa M.V.

## **RESUMEN**

El presente artículo se enfocará en el Proyecto de Investigación *Sonido, Referencialidad e Identidad: el Proyecto Argentina Suena* que se llevó a cabo en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Dicho proyecto surgió de la necesidad de analizar el corpus de obras que integra el CD *Argentina Suena*, (editado en el año 2016 por UNTREF Sonoro). Este convocó a diferentes compositores de música electroacústica de diferentes pueblos y provincias del país a que compusieran una obra partiendo del concepto de *Paisaje Sonoro*. Cada compositor debía componer una obra musical electroacústica que represente de algún modo el espacio o la identidad sonora de su Región de origen.

## **ABSTRACT**

This article will focus on the Project Sound, Reference and Identity Research: the Argentina Suena Project which took place at the National University of Tres de Febrero. This project arose from the need to analyze the corpus of works that make up the CD Argentina Suena, (published in 2016 by UNTREF Sonoro). Argentina Suena, invite different electroacoustic music composers from different towns and provinces of the country, to compose a piece based on the concept of Soundscape. Each composer had to compose an electroacoustic musical work that somehow represents the space or the sound identity of their Region of origin.

## **PALABRAS CLAVE**

Sonido, referencialidad, música electroacústica, paisaje sonoro, objeto sonoro, escucha, proceso compositivo, identidad.

## **KEY WORDS**

Sound, referentiality, electroacoustic music, sound landscape, sound object, listening, compositional process, identity.

## INTRODUCCIÓN

La investigación que devino de "Argentina Suena", y de la cual tratará el presente artículo, se enfocó en los siguientes interrogantes como motores de trabajo: ¿Es pertinente pensar en un conjunto de sonidos con "identidad regional" o, por el contrario, sólo se pueden considerar de forma abstracta y por lo tanto independientes del contexto en que se producen?. La música de tipo experimental ¿es necesariamente de carácter cosmopolita o universal, o podemos determinar ciertos rasgos locales en su sonoridad más allá de la presencia o no de cierto color folklórico?, ¿es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora? La resolución de las preguntas descriptas anteriormente, se abordó desde un trabajo de Campo que partió de la selección de tres de las obras que conforman "Argentina Suena". Se enfocó en un análisis que ayude a comprender cómo se construye la percepción y la conceptualización de los eventos sonoros en dos tipos de poblaciones: la que implica a los compositores y la que implica a los oyentes. Para la primera se trabajó en entrevistas abiertas semiestructuradas que buscaron que el autor explique, entre otras cosas, cómo fue concebida su obra. La segunda población, se analizó a partir de sesiones de escucha acompañadas por entrevistas guiadas de las tres obras seleccionadas. El presente artículo expondrá algunos de los resultados de dicha investigación.

*Nunca percibimos, como pretende en el manifestarse de las cosas, primero propiamente dicho un embate de sensaciones, por ejemplo, sonidos y ruidos, sino que oímos silbar la tempestad en la chimenea, oímos el avión trimotor, oímos el automóvil Mercedes, diferenciándolo inmediatamente del Adler. Las cosas mismas están más cerca de nosotros que todas las sensaciones. Oímos, en la casa, golpear la puerta y nunca oímos sensaciones acústicas, ni tampoco menos, ruidos. Para oír un puro ruido necesitamos oír parte de las cosas, quitar nuestro oído de ellas, es decir oír abstractamente.*

Martín Heidegger

## OBJETIVOS

Referencialidad e identidad: el proyecto argentina suena

Se iniciará este apartado proponiéndoles un trabajo de percepción sonora desde la escucha: Cierren los ojos durante unos segundos y escuchen lo que suena a su alrededor, ¿qué escucharon? Seguramente en una primera instancia surgirán los nombres de las fuentes sonoras<sup>[1]</sup> de las cuales emergen esos sonidos escuchados. Profundicemos un poco más: ¿qué de lo que escucharon les es familiar?, ¿hay algún sonido que los emocione?, ¿alguno los identifica? Si tuvieran que transmitirle a un otro de forma sonora lo que

---

<sup>1</sup> FUENTE SONORA: Origen físico y material del cual procede el sonido, como por ejemplo auto, gente hablando, viento, etc.

acaban de escuchar, ¿cómo lo harían?, ¿en qué enfocarían la atención, en la fuente, en el sonido, en las sensaciones que este produce, en lo que representa, en lo que evoca?

## Argentina suena

*Argentina Suena*, nace en el año 2014 en el marco de los proyectos impulsados por el *Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArte)* de la *Universidad Nacional de Tres de Febrero*. El proyecto estuvo coordinado por el Mgtr. Raúl Minsburg, músico electroacústico, investigador y docente de la misma Universidad en la Lic. en Artes Electrónicas.

A partir de la pregunta sobre *cómo suena Argentina actualmente*, cómo vibra, cómo se construye el paisaje sonoro que nos rodea, y teniendo en cuenta que hay sonidos que ya no existen en la cotidianidad sonora del medio (caballos, gritos de vendedores ambulantes, etc.), y que otros modificaron sus características acústicas y formales sumado a la renovación sonora que conforma el corpus sonoro de nuevos sonidos inundando el espacio sonoro, provenientes del crecimiento y las innovaciones técnico-tecnológicas y del incremento poblacional, entre otras cosas, cabe hacer una reflexión de cómo influye este fenómeno en el magma sonoro circundante y en quiénes lo habitamos. En este contexto surgen nociones tales como *Paisaje sonoro*, *Entorno sonoro*, *Espacio Sonoro*, *Memoria sonora* y *Objeto sonoro*, entre otros.

Frente a estos cuestionamientos planteados y cohesionando dos de las corrientes musicales que enfocaron su trabajo en la manipulación sonora: la del concepto de *Paisaje Sonoro* o *Soundscape*, creado por el compositor, ambientalista y pedagogo musical Murray Schafer quién lo explica del siguiente modo: Schafer (1967)

“(…) todo cuanto se mueve en nuestro mundo hace vibrar el aire. Si se mueve de manera tal que oscila más de aproximadamente 16 veces por segundo, este movimiento se oye como sonido. El mundo entonces está lleno de sonido. Escuchen”- (Schafer, pg.11)

Schafer propone una *escucha activa* del entorno y a partir de ella, el delineamiento de un recorte de ese magma sonoro para resignificarlo y transformarlo así en Obra musical.

La otra de las corrientes de manipulación sonora es la de *Objeto Sonoro* que propone el compositor Pierre Schaeffer a quien se cita a continuación: Schaeffer (1988)

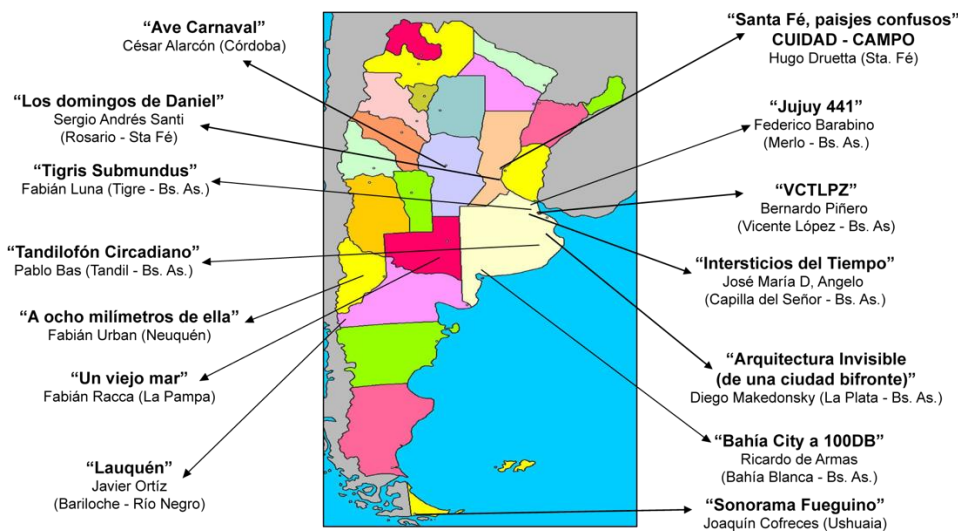
“Si escucho un ambiente sonoro como el que podríamos encontrar en el campo, donde el ruido de un molino se acompaña por alguna música local (...), puedo descubrir, con un esfuerzo de atención, fuentes sonoras naturales (...), mecánicas (...), lenguajes humanos o animales (...) y, finalmente, sonidos convencionalmente musicales salidos del transistor.

Olvidando ahora los orígenes y los sentidos, si no me ocupó más que de los propios sonidos (...) <es posible> captar el concreto sonoro <olvidando la fuente del cual proviene>.” (Schaeffer 1988, pag. 219)

El proyecto *Argentina Suena*, convocó a diferentes compositores de música electroacústica<sup>2</sup> y artistas sonoros del país a que, a partir de las premisas de la manipulación sonora, compongan una *obra musical electroacústica* partiendo de la grabación del *paisaje sonoro* proveniente de la ciudad o del pueblo en el cual habitaran.

El proyecto, intentaba poner al compositor en la búsqueda de una mirada creativa, artística y personal sobre el sonido emergente de la provincia, ciudad, pueblo, en el cual habitaban cotidianamente. De este modo se generó un corpus de catorce obras electroacústicas provenientes de diferentes regiones del país (ver imagen 1):

Imagen 1: Listado de obras y compositores que participaron del proyecto *Argentina Suena*, ubicados en el mapa.



Fuente: Elaboración propia.

## METODOLOGÍA

### Sonido, referencialidad e identidad: el proyecto argentina suena

*Las ciudades que habitamos —y que nos habitan...— son una fuente sonora inagotable e inabordable. Del rumor continuo del tráfico al bullicio de las voces o el redoble de los pasos, infinidad de sonidos pueblan sin tregua cada rincón y cada instante. La ciudad susurra, murmura, dialoga, discute o grita, pero no calla. En ocasiones es el bullicio quien nos convoca, en*

<sup>2</sup> Música creada con medios electrónicos. Puede también combinarse con sonidos o instrumentos acústicos, en ese caso se denomina música mixta.

*otras su ausencia. (...) De la misma forma que el mar o el viento confieren su voz y sus inflexiones a ciertos entornos naturales, la ciudad posee su propio modo de expresión, su propio continuo sonoro.*

~ Ricardo Atienza

Luego de la concreción del proyecto *Argentina Suena*, surgieron diferentes interrogantes referidos al trabajo compositivo y creativo aplicados a la grabación del *Paisaje Sonoro*, uno de ellos cuestionaba si a partir de las consignas planteadas para la composición de cada obra, era posible o no la construcción de una *identidad sonora* particular de cada obra y general del conjunto que identificara, de alguna forma, una *estética compositiva argentina*. Estos cuestionamientos generaron la necesidad de la creación de un marco teórico y académico que lo alojé. Es así que surge en el año 2016, el proyecto *Sonido, referencialidad e identidad: El Proyecto Argentina Suena*. Este se instaura sobre los siguientes interrogantes: ¿Es posible hablar de una sonoridad local en las obras de Argentina Suena?; ¿Es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora?; ¿Qué factores musicales y sonoros pueden influir positiva o negativamente en el reconocimiento de determinados sonidos por parte de un oyente?

#### Equipo de trabajo

El proyecto de investigación tuvo la particularidad de estar conformado por integrantes de tres carreras diferentes de la UNTREF: la *Licenciatura en Artes Electrónicas* representada por el director del proyecto, el Mg. Raúl Minsburg, el Mg. Bernardo Piñero y la estudiante becaria María Paula Miranda. La *Licenciatura en Música*, representada por el Mg. Daniel Juskovski y la Lic. María Vanesa Ruffa y por último la *Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura* representada por la estudiante becaria Laura Pagano.

#### Abordaje de la investigación

Para abordar la investigación, se dividió el equipo de trabajo en dos grupos<sup>[3]</sup>, por un lado, el área encargada de la construcción del Marco Teórico y por el otro el área encargada del Trabajo de Campo. El presente escrito se enfocará más que nada en el trabajo realizado por el equipo encargado del *trabajo de campo*.

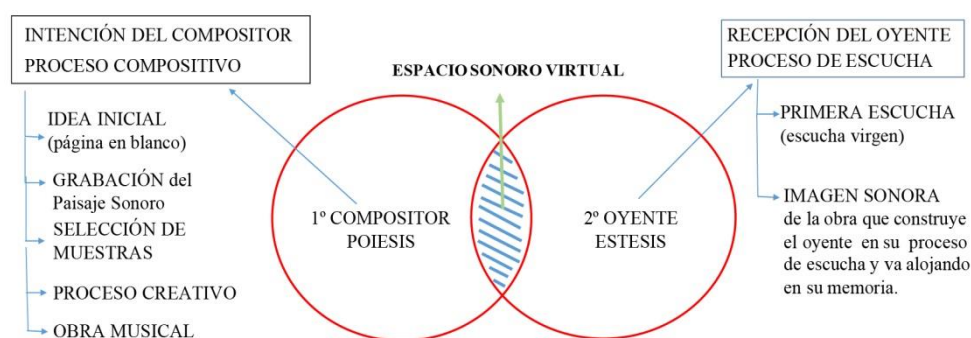
Con el fin de iniciar la investigación desde el *campo*, lo primero que se hizo fue reflexionar sobre la función de la obra musical en su proceso compositivo y perceptivo. Para esto, se seleccionaron dos tipos de dimensiones poblacionales afectadas por nuestro tema de investigación: la del compositor, vinculada a la *poiesis*, es decir, a la intención del

---

<sup>3</sup> Igualmente, si bien hubo dos áreas diferenciadas de trabajo, todas las actividades realizadas siempre tuvieron instancias de puesta en común con todo el equipo de investigación.

compositor en su proceso creativo y sus implicancias en la Obra Musical terminada, y la del oyente, referida a la *estesis*, es decir, a la percepción estética y el proceso de escucha de dicha Obra Musical. A partir de estas dos dimensiones, se ubicó a la Obra Musical como motora del encuentro de ambas dimensiones, es decir, la obra *que suena* que pone en juego en el espacio y tiempo presente la confluencia de la *poiesis* del creador con la *estesis* del oyente. Llamamos a este lugar de encuentro entre ambas dimensiones el *espacio sonoro virtual*. Carmelo Saitta en su libro *El ritmo musical*, explica que el tiempo virtual en las artes es “el tiempo que se construye a través de los procesos formales y sintácticos de la obra y que debe ser comprendido por el perceptor. El perceptor, a su vez, pondrá en juego diferentes operaciones mentales para la aprehensión de la obra de arte, de acuerdo a su especificidad” (SAITTA 2002, pg.2). Es en ese *presente ampliado* o *tiempo virtual* en dónde la Obra pone en acción las convergencias entre aquello que el compositor ha deseado comunicar, representar y describir desde su experiencia personal con su entorno, y lo que el receptor decodifica e interpreta de ese mensaje. Se gesta así una interrelación entre la estructuración de la Forma Musical desde la concepción compositiva y su fusión con la re- construcción de la misma a través del oyente y su escucha en el tiempo real. A continuación, se expone un gráfico que resume lo expuesto:

Imagen 2: Relación entre *poiesis* -intención del compositor- y *estesis* -recepción del oyente-.



Fuente: Elaboración propia.

## Selección del material y la población y metodología de recolección de datos

Para lograr el estudio profundo de las diferentes dimensiones (la del compositor y la del oyente), se trabajó del siguiente modo:

### 1) Selección del material

Teniendo en cuenta que lo que se buscaba era comprobar la existencia de rasgos geográficos identitarios que de algún modo representen las obras musicales de *Argentina Suena*, se decidió utilizar *la escucha* como uno de los medios de obtención de datos. Primeramente, se seleccionó el material sonoro desde el cual se partiría el proceso de recolección. Se eligieron entonces tres obras de las catorce existentes. El criterio de

selección de las mismas, estuvo enfocado en lo que se denomina *nivel de referencialidad*, es decir, cuán referencial era cada Obra con respecto a las fuentes o el *paisaje sonoro* del área geográfica del cual provenía. Finalmente se eligieron tres obras<sup>4</sup> que se ordenaron de mayor a menor referencialidad. Éstas fueron: *Un Viejo Mar* compuesta por Fabián Racca, obra con una gran referencialidad sonora; *Intersticios del Tiempo* de José María D'Angelo se movía entre lo referencial y no referencial y *Bahía City a 100db* de Ricardo de Armas que trabajaba con una extrema no referencialidad.

## 2) Selección de población y metodología de recolección de datos

Una vez seleccionado el material con el cual se trabajaría en el *Campo*, se procedió a elegir a la población que sería expuesta a nuestra investigación. Tomando como punto de partida las dos dimensiones explicadas en la apartado *Abordaje de la Investigación*, se tomaron como fuentes de análisis por un lado a un grupo de oyentes y por el otro a los tres compositores de las obras elegidas. Con respecto al grupo de oyentes, que representarían la dimensión estética, se eligió trabajar con oyentes con un nivel de experiencia media en el campo musical electroacústico. Éstos fueron treinta estudiantes provenientes de las Licenciaturas en Artes Electrónicas y en Música de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Ya seleccionados el material con el cuál se trabajaría y la población a la cual se analizaría a partir de dicho material, se confeccionaron: 1) entrevistas semiestructuradas, ya que éstas permiten cierta libertad y contextualización de las preguntas en el entrevistador y por ende mayor apertura de respuestas en el entrevistado, destinadas a realizarse a cada compositor. -El objetivo era obtener la mirada del creador, su vivencia, su concepción y posicionamiento frente al *paisaje sonoro* que lo circundaba y a partir de la descripción de su *proceso compositivo*, (idea inicial / grabación del paisaje sonoro / selección de muestras sonoras / creación de la obra / obra terminada), comprender el modo en el cual tradujo esas creencias y experiencias en la Obra Musical-2) Por el otro lado, para analizar el impacto de la obra en el oyente, se llevaron a cabo sesiones de escucha. Se dividió a los oyentes en tres grupos, cada grupo debía experimentar la escucha de una de las obras seleccionadas. Las sesiones de escucha constaban de cuatro escuchas de la obra. La estructura de las sesiones era la siguiente:

- a) *Escucha en tiempo real*. En esta instancia, la única información con la que contaba el oyente era la de escuchar un audio, sin conocer ni su origen (compositor, tipo de obra), ni siquiera que era una obra musical. Se le entregaba una hoja de papel en blanco en la cual podían dibujar, escribir palabras, o lo que les surgiera al momento de escucha. El objetivo de esta experiencia, era captar esa primera impresión que generaba la música en la percepción del oyente, esa *escucha virgen*, sin condicionamientos externos más allá de lo que podrían sugerir los sonidos en sí.

---

<sup>4</sup> La totalidad de las obras, se puede escuchar en el siguiente link: <https://soundcloud.com/argentinasuen>

- b) Luego de la *escucha en tiempo real*, se realizaron tres escuchas más, cada una acompañada con un cuestionario que en la medida que se iban sucediendo, las preguntas eran más específicas a nuestro objeto de estudio y se le brindaba al oyente mayor información sobre la obra, (nombre de la obra, compositor, notas de programa) y sobre los objetivos del proyecto de investigación.

### Reflexión sobre el concepto identidad

La necesidad de resolver dos de las preguntas fundantes del trabajo de investigación: ¿Es posible hablar de una sonoridad local en las obras de Argentina Suena?; ¿Es posible que esa sonoridad local sea reconocida por el oyente y considerada como parte de una identidad, en este caso sonora?, gestó un nuevo interrogante en el devenir del análisis de los datos obtenidos en el Trabajo de Campo, ¿qué significa o más bien a qué nos referimos con el término Identidad? Para llegar a la comprensión de este concepto debimos desglosarlo para que, desde sus entrañas significantes, sea posible desembarcar en una definición significativa que nos ayudara a asociarla a nuestro centro investigativo.

Desde el campo de la sociología y en algunas corrientes filosóficas, el término *identidad* es la resultante del conjunto de lo que denominan *huellas*. Poul Ricoeur, (como se citó en Neus Bou Belda, 2015), las divide en tres tipos: la huella escrita en soporte material, que podría estar representada por una huella dactilar o una huella en el terreno, entre otros ejemplos. La huella como impresión-afección "*en el alma*", referida al conjunto de marcas con las que cargamos y convivimos a nivel afectivo y por último, la huella o impronta corporal representada en nuestras características físicas o en nuestra postura corporal gestada a lo largo del tiempo, que refleja en parte nuestras vivencias. Este conjunto de huellas íntimas y personales que se van acumulando a través de nuestras experiencias vivenciales, combinadas con las huellas que van quedando impregnadas en el patrimonio cultural del que formamos parte, que va recreándose constantemente y que van construyendo una *Identidad compleja*. En palabras de Javier Marcos Arévalo:

"(...) El patrimonio intangible (...) base de la identidad, la creatividad y la diversidad cultural, es un patrimonio vivo continuamente recreándose, que cobra vida a través de los seres humanos y de sus prácticas y formas de expresión. Mediante las manifestaciones patrimoniales la gente reconoce y recuerda su pertenencia a un grupo social ya a una comunidad (...) la tradición, la trasmisión de la cultura entre las generaciones, se construye a partir de la contemporaneidad. La tradición cobra pleno sentido cuando los contemporáneos la reviven y de este modo se la apropian. La tradición (...) actualiza y renueva el pasado desde el presente". (Arévalo 2010, pg.2)



## RESULTADOS Y DISCUSIÓN

### Análisis de datos - avance

El análisis de los datos, aún se encuentra en proceso de trabajo, igualmente constó de un análisis comparativo entre las respuestas obtenidas por los compositores y los oyentes.

A continuación, se exponen algunos extractos de respuestas de ambos actores (oyentes y compositores):

Imagen 3: Transcripción de extractos obtenidos en las sesiones de escucha de la obra Bahía City del compositor Ricardo de Armas, en contraste con otras citas obtenidas de la entrevista realizada al compositor de la obra.

#### INTENCIÓN DEL COMPOSITOR *POIESIS*

De lo **abstracto** a lo **referencial**

**Sonidos de Bahía Blanca procesados, con síntesis y re-síntesis hasta deformarlos, haciendo que pierdan e nivel smiótico su signo, su referencialidad.**

**Nuevos niveles de significación, a través de atmósferas polisémicas, polisemánticas, multisignificativas**

#### RECEPCIÓN DEL OYENTE *ESTESIS*

**Episodios electrónicos - sonidos ambientales - sonidos que buscan ponerse en contexto constantemente.**

**Escucho una obra acusmática en la que , a mi entender, hay una constante *convivencia entre lo referencial y lo no referencial*. Hay una *intención de ambigüedad* que está presente a lo largo de todas las secciones, en distintos niveles, desde la *ambivalencia de algunos materiales, hasta la ambivalencia de la forma*.**

**La *combinación de timbres y comportamientos* muy variados, me pasea por un *mundo creado pero a la vez real*. Real sólo en su contenido sino también en su forma de desenvolverse**

***Bahía City a 100db***  
**RICARDO DE ARMAS**

Imagen 4: Transcripción de extractos obtenidos en las sesiones de escucha de la obra *Intersticios del Tiempo* del compositor José María D'Angelo, en contraste con otras citas obtenidas de la entrevista realizada al compositor de la obra.

INTENCIÓN DEL COMPOSITOR <i>POIESIS</i>	RECEPCIÓN DEL OYENTE <i>ESTESIS</i>
SILENCIO	Escuché como va <b>cambiando de ambientes</b> , distintos lugares, siempre al exterior, y el <b>paso del tiempo</b>
<b>Sonidos imperceptibles</b> que van configurando la <b>trama de la escucha</b> y a partir de allí se va como expandiendo	Escuché una <b>transición de escenarios</b> mayoritariamente de la naturaleza. <b>Por momentos intervenían eventos sonoros más tecnológicos.</b>
<i>VIDA, MOVIMIENTO.</i> Algo o alguien se expresa a través de él y pide ser escuchado	Un universo en constante transformación con ciertos momentos de "orden" y "caos"
Los <b>intersticios sonoros</b>	diversos espacios naturales en los que me situo dado los sonidos de la fauna y los acontecimientos naturales (campo, playa, río, bosque). Sobre el final escucho a un pueblo y a una peña.
círculos concéntricos que se amplían en relación al jardín	
<i>ESPIRAL</i>	

***Intersticios del Tiempo***  
**JOSÉ MARÍA D'ANGELO**

Tomando el concepto de *huella* como construcción de una Identidad compleja y multidimensional, podemos esbozar que en el *espacio sonoro virtual*, que se mencionó en la sección abordaje de la investigación del presente artículo, al momento en que se pone en juego el encuentro entre la intención del compositor y la percepción del oyente, los elementos que viajan de un lado hacia el otro tienen que ver, más que con referencias geográficas, con elementos conceptuales y fundantes de las creencias compositivas del creador de la obra que al mismo tiempo cohesionan con el acervo de huellas materiales, afectivas y corporales que carga el receptor que al conjugarse construyen una identidad por momentos personal e individual y por otros colectiva. Es la *Obra que suena* la que pone en juego y acciona el *espacio sonoro virtual*. Ricardo de Armas habla de la búsqueda de una *significación polisémica de los eventos sonoros*<sup>5</sup>, los oyentes perciben al escuchar su Obra, ese juego ambiguo entre lo referencial y lo no referencial, entre lo "creado y lo real"<sup>6</sup>, oyen y decodifican ese *multisentido sonoro* y lo representan tanto sea en palabras como en dibujos. En el caso de José María D'Angelo y su búsqueda personal de irradiar luz sobre los sonidos que se dan en el *entre*, esos sonidos casi imperceptibles que existen en lo que él llama *Intersticios del tiempo* y sobre el cual descansa su idea y su procedimiento compositivo, sumado a otro procedimiento particular de gestar una obra con un movimiento espiralado, en la cual el devenir del discurso musical nace en el sonido del fruto de un árbol cayendo en el suelo del jardín de su casa, y va avanzando en círculos concéntricos hacia el exterior de forma *espiralada* hasta llegar a un pueblo a 30 km de ese centro. Los oyentes, al igual que en el caso de la obra de Armas, construyeron la imagen sonora de la Obra a partir de esos principios compositivos que plantea D'Angelo y expusieron en sus comentarios cuestiones tales como "escuché una transición de escenarios", o "escuché cómo va cambiando de ambientes, distintos lugares, siempre al

<sup>5</sup> Ver Imagen 3, *Intención del compositor*.

<sup>6</sup> Ver imagen 3, *Percepción del oyente*.

exterior y el paso del tiempo”<sup>7</sup>. Incluso uno de los oyentes expuso en la hoja en blanco de la *escucha en tiempo real* el siguiente dibujo:

Imagen 5: Representación gráfica de la obra de José María D’Angelo realizada por un oyente que participó en las sesiones de escucha. El dibujo fue realizado luego de la primer escucha de la obra. Este último ejemplo muestra cómo la síntesis del concepto de la obra, se filtró a través de la *Obra en acción, de la obra sonando* en el receptor de la misma.



## CONCLUSIONES

A modo de conclusión, es pertinente retomar las preguntas que se expusieron al inicio de este artículo.

Teniendo en cuenta que a lo largo del trabajo se observó que la identidad como concepción cerrada sería sesgar sus alcances y dimensiones, limitar el conjunto de sonidos conformantes de las obras expuestas en el presente artículo en una “identidad regional” o sólo considerarlos de forma “abstracta independientes del contexto” en el que se producen, sería separar la obra musical del medio en el cual se desarrolla y en el cual tiene existencia. La *obra que suena* construye su propio contexto que se combina con la regionalidad sonora que se encuentra en potencia en la intención del compositor y, al mismo tiempo vibra en quien la escucha. Por ende, sólo se podría tomar la música experimental como universal, siempre y cuando lo universal esté relacionado con lo complejo, con lo diferente y no con lo homogéneo. La obra musical es universal en tanto que puede ser percibida por oyentes provenientes de diferentes lugares geográficos, habitantes de diferentes culturas, entre otros, pero no desde su complejidad polisémica como expresaría Ricardo de Armas. La *Obra que suena*, pone en juego las creencias e intenciones del compositor que, al momento de ser escuchadas por el oyente se fusionan con las creencias, con las huellas del segundo y se construye entonces una nueva dimensión identitaria en la obra.

---

<sup>7</sup> IDEM 7

A continuación, y como cierre de este artículo, se exponen palabras del poeta Octavio Paz sobre el poema como obra artística, que ayudan a comprender esa resignificación constante que experimenta la Obra de Arte:

*El poema es una secuencia en espiral y que regresa sin cesar, sin regresar jamás del todo, a su comienzo. Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos leer el universo, podemos vivir el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto. (...) La poesía es la otra coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos.*

- Octavio Paz

## BILBIOGRAFIA

- [1] Arévalo, J. M. (2010). "El patrimonio como representación colectiva; la intagibilidad de los bienes culturales". *Gazeta de Antropología*; N° 26 /1, 2010, Artículo 19. URI: <http://hdl.handle.net/10481/6799>. Patrocinador: Grupo de Investigación Antropología y Filosofía (SEJ-126). Universidad de Granada
- [2] Atienza, R. (1997-2017). "Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana". Publicado en [www.cvc.cervantes.es](http://www.cvc.cervantes.es). Alcalá, Madrid
- [3] Bauman, Z. (2004). "Modernidad Líquida". Fondo de Cultura Económica. Tercera reimpresión. Buenos Aires, Argentina.
- [4] Cádiz, R. (2003). "Estrategias auditivas, perceptuales y analíticas en la música electroacústica". *Resonancias* 13. (2003). Publicado en: <https://www.dropbox.com/s/723w425otdk3ocm/C%C3%A1dizResonancias%20n%C2%BA%2013.pdf?dl=0>.
- [5] Cullen, C. A. (2006). "Interculturalidad: desafíos, promesas, riesgos". Buenos Aires, Argentina.
- [6] Fornet-Betancourt, R. (2000). "Interculturalidad y Globalización: ejercicios de crítica filosófica intercultural en el contexto de la globalización neoliberal". Editorial Frankfurt/M.: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation. San José, Costa Rica. Editorial DEI.
- [7] Holland, D. (2011). "An empirical investigation into heightened listening as an access tool for electroacoustic music". Monfort University, Leicester.
- [8] Kusch, R. (1978). "Esbozo de una antropología filosófica americana". Ediciones Castañeda. Buenos Aires, Argentina.

- [9] Landy, L. (2009). "The something to hold on to factor" in timbral composition. University College Bretton Hall, Wakefield, UK. Publicado en: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494469400640291>
- [10] Neus Bou, B. (2015). "Huellas en la Memoria". Universidad Politécnica de Valencia
- [11] Paz, O. (1974). "Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia". Editorial Seix Barral, Barcelona
- [12] Pellinski, R. (2005). "Encarnación y experiencia musical". Revista Transcultural de Musica, número 9, Barcelona, España. Publicado en: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82200914.pdf>
- [13] Reich, S. (1969). "La Música como proceso gradual". Artículo aparecido en Anti-Illusion : Procedures/materials. Marcia Tucker and James Monte. Whitney Museum of American Art. New York.
- [14] Saitta, C. (2002). "El Ritmo Musical". Saitta Publicaciones Musicales. Buenos Aires, Argentina.
- [15] Schafer, M. (1967). "El Nuevo Paisaje Sonoro". Ed. Melos. Buenos Aires, Argentina, 1967.
- [16] Scheffer, P. (1988). "Tratado de los objetos musicales". Alianza Editorial. Madrid, España.
- [17] Zarlenga, M. I. (2015). "Lugar y Creatividad, hacia una sociología de los procesos de creatividad cultural urbana". Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona.