

# Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por las redes de comunicación

(The de-construction of narratives and sound territories in the global spaces of the contemporary networks)

Kaiero Claver, Ainhoa  
CRAL (EHES). Colegio de España (CIUP). 7, Bd Jourdan.  
F-75014 Paris  
ainhoakaiero@hotmail.com

BIBLID [1137-4470 (2010), 17; 365-388]

Recep.: 24.04.2009

Acep.: 24.11.2009

---

*Las nuevas redes de comunicación y las nuevas formas de interacción social están posibilitando la deconstrucción de antiguos territorios sonoros y la apertura de nuevos espacios acústicos. En este artículo nos proponemos reflexionar acerca de esta reconfiguración de los espacios y las identidades, valiéndonos del análisis de ciertas manifestaciones ligadas a la música experimental y el arte sonoro.*

*Palabras Clave: Territorio sonoro. Lugar antropológico. Narrativas espaciales. Sociedad en red. No lugares. Música experimental. Instalaciones sonoras. Hiper-espacios virtuales.*

*Komunikazio-sare berriak eta gizar-tean elkarreragiteko forma berriak direla medio, antzinako soinu-lurraldeak deseraikitzen ari dira, eta soinu-espazio berriak irekitzen. Artikulu honetan, espazio-en eta identitateen konfigurazio berriari buruz hausnartzen dugu, musika esperimentalarekin eta soinu-artearekin loturiko zenbait agerpenen azterketan oinarrituta.*

*Giltza-Hitzak: Soinu-lurraldea. Toki antropológikoa. Kontaketa espazialak. Sareko gizar-tea. Ez-tokiak. Musika esperimentalak. Soinu-instalazioak. Hiper-espazio birtualak.*

*Les nouveaux réseaux de communication et les nouvelles formes d'interaction sociale permettent la déconstruction d'anciens territoires sonores et l'ouverture de nouveaux espaces acoustiques. Cet article est une réflexion sur cette reconfiguration des espaces et des identités, à partir de l'analyse de certaines manifestations liées à la musique expérimentale et à l'art sonore.*

*Mots-Clés : Territoire sonore. Lieu anthropologique. Narratives spatiales. Société en réseau. Non-lieux. Musique expérimentale. Installations sonores. Hyperespaces virtuels.*

## INTRODUCCIÓN

La expansión contemporánea de las redes de transporte, información y comunicación está siendo acompañada por una transformación sustancial de las prácticas económicas y socio-culturales. Algunos teóricos como Manuel Castells han llegado incluso a plantear el modelo de una “sociedad en red” con el objeto de describir el despliegue y la naturaleza de estas nuevas formas de interacción social. En las últimas décadas hemos asistido igualmente al surgimiento de una nueva teoría de la cultura (Pierre Levy, Marc Augé, Paul Virilio, entre otros), donde se analizan las nuevas concepciones del tiempo y del espacio, de la sociabilidad y de la identidad que actualmente se están desarrollando en el seno de una cultura tecnológica y mediática, que algunos han venido a calificar como postmoderna.

En este artículo abordamos principalmente la alteración ocasionada por estas transformaciones sociales en nuestras concepciones del espacio y de la identidad. Y lo haremos atendiendo a las particularidades sonoras que definen nuestros espacios y establecen una identidad territorial. Lo que nos interesa principalmente es vislumbrar cómo las nuevas interacciones sociales posibilitadas por las redes de transporte y telecomunicación están contribuyendo a deconstruir y transformar los antiguos territorios sonoros y, consiguientemente, a abrir nuevos espacios acústicos aún por analizar.

Para ello, estableceremos primeramente un marco teórico que dé cuenta de las características que definen y articulan un territorio sonoro. Veremos cómo la simbolización concreta de un territorio, pasa por la posibilidad de articular narrativamente las características sonoras ligadas a las prácticas sociales desarrolladas en un espacio.

En un segundo momento acometeremos un intento de describir y conceptualizar los nuevos espacios acústicos surgidos a raíz de la expansión de las redes de comunicación y transporte, y ligados a las nuevas formas de interacción social. Expondremos para ello algunas consideraciones teóricas sobre el modelo de “sociedad en red” de Manuel Castells y sobre las nuevas concepciones del espacio elaboradas por Marc Augé (los “no lugares”) y Michel de Certeau. Nuestra disertación sobre los nuevos espacios sonoros contemporáneos estará acompañada, así mismo, por un análisis de ciertas manifestaciones ligadas al arte sonoro y la música experimental. Ello se debe a que estas manifestaciones proporcionan precisamente un excelente laboratorio de reflexión sobre esta redefinición de los espacios sonoros en nuestra actualidad. Realizaremos principalmente un exámen de las manifestaciones artísticas pertenecientes a dos músicos experimentales destacados del panorama español: los conciertos de campanas de Llorenç Barber y los montajes sonoros realizados por José Iges.

### 1. LOS “LUGARES ANTROPOLÓGICOS”

En su libro *Los no lugares. Introducción a una antropología de la sobremodernidad*, Marc Augé (1992) establece una neta separación entre lo que viene a

designar como “lugares antropológicos” y aquellos “no-lugares” que proliferan cada vez en mayor número en la etapa actual del capitalismo tardío y globalizado. Nos interesa en este primer apartado desarrollar algunas consideraciones sobre este concepto de los “lugares antropológicos”, para discernir, en un segundo momento, su diferencia respecto a esos otros espacios que están fomentando las nuevas redes de información, comunicación y transporte.

Tal como señala Carrillo (2004: 45), el término “espacio antropológico” fue inicialmente utilizado por el filósofo Merleau-Ponty para designar el espacio existencial indisociable de nuestra experiencia del mundo y, por tanto, de nuestro ser específico en el mundo. Augé traduce este concepto filosófico en términos socio-culturales, al definir el “lugar antropológico” como una construcción simbólica y concreta del espacio que genera un marco de referencia legible por todos los que lo habitan, dotándoles de un emplazamiento específico dentro del mismo.

Los “lugares antropológicos” son aquellos territorios concretamente simbolizados por una sintaxis social delimitada y estable, en el seno de la cual cada individuo ocupa su plaza. La configuración espacial del “lugar antropológico” refleja a la perfección la sintaxis social del colectivo que lo habita: la praxis económica, social, política y religiosa del grupo se plasma claramente en la demarcación y configuración simbólica del territorio, a través del establecimiento de sus fronteras, la articulación de sus pueblos y ciudades, la disposición del hábitat o las reglas establecidas para la residencia. El dispositivo espacial expresa así el discurso social en el que todo miembro se reconoce, permitiendo pensar simultáneamente la identidad y la relación: la identidad compartida del grupo, la identidad particular de un grupo o un individuo respecto a otro, y la identidad singular de un grupo o un individuo no parecida a ningún otro. Los “lugares antropológicos” se definen, por último, por la estabilidad de estas disposiciones y categorías espaciales. Es decir, precisan de una cierta permanencia, de la cual la memoria histórica da testimonio. Los tres rasgos fundamentales que los caracterizan pueden, por tanto, resumirse en ser identitarios, relacionales e históricos.

El concepto de “lugar antropológico” establece así una vinculación entre las prácticas sociales de un colectivo y la demarcación de unas categorías espaciales que acotan un territorio concretamente simbolizado, en el que sus miembros se reconocen y se definen. El paso de esta praxis social a las categorías espaciales que configuran un “lugar antropológico”, requiere, sin embargo, la mediación de una articulación narrativa. Es en este punto donde resulta pertinente abordar el concepto de “identidades narrativas” desarrollado por Paul Ricœur.

### **1.1. La construcción narrativa de las identidades**

El filósofo francés (Ricœur 1990) fue uno de los pioneros en comprender la importancia de la narración como estrategia simbólica que permite pensarnos y construir el sentido de nuestra identidad. El concepto de “identidad narrativa”

comprende de esta manera una dialéctica continua entre las interacciones que desplegamos en relación con los otros y con nuestro entorno, y la reflexión o comprensión narrativa que elaboramos acerca de las mismas y que contribuye a forjar un sentido de nuestra identidad.

Tal como señala Jerome Bruner (2004) desde el campo de la psicología, los individuos producimos continuamente relatos sobre nuestra vida que nos permiten interpretar nuestra experiencia y auto-construirnos. La configuración de nuestra experiencia en formas narrativas es precisamente la que posibilita construir la perspectiva de una totalidad de sentido, frente a la inmanencia y contingencia de nuestras interacciones cotidianas.

Desde el campo de las ciencias sociales, también se señala cómo las identidades sociales se forjan a través de la consolidación de determinadas narraciones culturales. Partiendo de la multiplicidad caótica de interacciones y sucesos que se producen en el curso de los encuentros concretos entre actores sociales, generamos tramas argumentales donde seleccionamos y relacionamos hechos que nos permiten comprender el mundo, a los otros y a nosotros mismos desde una perspectiva determinada. La consolidación paulatina de las múltiples narrativas que elaboramos acerca de nosotros y de los "otros" para dar cuenta de la realidad que nos rodea (sobre todo de aquellas narrativas que se alzan como dominantes), contribuye posteriormente a la sedimentación de determinadas categorías estables que utilizamos para describir a los actores sociales (cf. Vila 1996).

## **1.2. La articulación narrativa de los espacios**

La narración es, por tanto, una estrategia simbólica esencial que nos capacita para poder re-presentarnos en el mundo. Mediante la elaboración de tramas narrativas, nos forjamos un sentido de la identidad al localizarnos en un espacio determinado. Es aquí donde la forma narrativa se revela esencial a la hora de construir unas coordenadas espacio-temporales en las que poder reconocernos y emplazarnos. Ese espacio existencial indisociable de nuestra experiencia o de nuestro ser en el mundo al que se refería Merleau Ponty, precisa en cierta manera de una narrativa para poder articularse. La construcción narrativa permite precisamente configurar esta experiencia de un "yo" que se localiza en un mundo o espacio determinado. Gracias a la elaboración de sus interacciones en tramas narrativas, los personajes de un relato van construyendo unas coordenadas espaciales y una configuración territorial que les permite comprender la posición de uno mismo y la de los otros. La narración contribuye así a articular un territorio, a la vez que a inscribir, posicionar y definir la identidad de cada uno.

La dialéctica que se establece entre la práctica del espacio y su configuración narrativa, es la que nos ofrece la posibilidad de hacer una experiencia del mismo y habitarlo. Los "lugares antropológicos" como espacios existenciales que habitamos, necesitan, por tanto, de una articulación narrativa para poder llegar a constituirse. Las interacciones cotidianas de un colectivo (con el entor-

no, con otros grupos, entre ellos mismos), generan una práctica del espacio que se traduce en diferentes percepciones, experiencias y sucesos. Las tramas narrativas ayudan a seleccionar y ordenar estas percepciones y a construir una re-presentación del territorio que delimita su hábitat, posibilitando así su orientación en el seno de unas coordenadas espaciales determinadas. Con el tiempo, la sedimentación de estas narrativas va dando paso al establecimiento de unas categorías espaciales específicas que son compartidas por todos los habitantes (se trata, por tanto, de unas co-referencias espaciales), las cuales definen el territorio en el que los miembros de una comunidad se inscriben y se reconocen.

Los mitos o relatos fundacionales de numerosas comunidades, por ejemplo, muestran claramente esta configuración simbólica narrativa de un “lugar antropológico”. La mayor parte de estos relatos recogen la fundación, por parte de las acciones pasadas de sus dioses o de sus ancestros, de los principales ejes y puntos cardinales (geográficos, edificaciones, etc.) que delimitan y definen su territorio. También nuestras ciudades, regiones y países modernos, se encuentran simbólicamente configurados por narrativas que describen su origen, desarrollo y articulación concreta, en relación con las interacciones desplegadas por su comunidad a lo largo de la historia. Es así como las narrativas posibilitan la constitución y el asentamiento de unos “lugares antropológicos” que se definen como identitarios, relacionales e históricos.

Si, por un lado, la dialéctica entre la praxis social del espacio y su elaboración narrativa posibilita el asentamiento gradual de unas categorías simbólicas espaciales que definen un “lugar antropológico”, por otro, estas categorías influyen y determinan, a su vez, la práctica y experiencia que hacemos de este territorio. Se instaura así una relación de interdependencia, de ida y vuelta: las prácticas y narrativas sirven a asentar determinadas categorías espaciales; nuestras prácticas, experiencias y narrativas del espacio se encuentran determinadas por estas categorías simbólicas ya sedimentadas. Las nuevas prácticas y narrativas se tejen a partir de estas categorías de lugar establecidas y, al mismo tiempo, contribuyen a renovar y desarrollar nuevas coordenadas espaciales.

## **2. TERRITORIOS SONOROS**

### **2.1. El “lugar antropológico” como territorio sonoro**

Los “lugares antropológicos” poseen una determinada identidad sonora. La configuración espacial de un territorio no se define solamente por una disposición de elementos físicos y visuales, sino también por las “marcas o inscripciones sonoras” que en él se registran y que imprimen en él una determinada orientación y experiencia. Tal como señala Barthes (1991: 246), el sonido es uno de los principales elementos a la hora de definir y articular el territorio en el que uno se reconoce. Un aspecto que podemos comprobar fácilmente, cuando percibimos una sensación de desorientación y extrañamiento al encontrar sonidos “ajenos” en un determinado paisaje sonoro que nos resultaba familiar. El

“lugar antropológico” se define, por tanto, igualmente como un territorio dotado de una configuración e identidad sonora concreta.

La simbolización sonora de un territorio se encuentra íntimamente ligada a las prácticas sociales que en él se desarrollan. Las interacciones entre los miembros de una comunidad, y entre éstos y su entorno, generan un campo acústico o paisaje sonoro<sup>1</sup> conformado por una diversidad de sonidos (del clima, del entorno natural, de la manipulación de materiales, de los intercambios lingüísticos y culturales, etc.). Las narrativas (cotidianas, literarias e incluso audiovisuales, como es el caso del cine a lo largo del siglo XX) contribuyen a seleccionar y asociar determinados elementos acústicos de ese entorno, para acotar y configurar un territorio dotado de una especificidad sonora. La consolidación de estas narrativas da por resultado la demarcación de un territorio acústicamente definido en el que los miembros de una comunidad se reconocen y se localizan, sirviendo así a la construcción de una memoria y de una identidad individual y colectiva. Por lo tanto, la narrativización de estos espacios acústicos ayuda a codificar y dotar de un significado específico a esos sonidos, los cuales pasan a ser “marcas” asociadas a la configuración simbólica de un territorio y a la identidad del colectivo que lo habita.

## 2.2. La narrativa musical de los espacios

La música (canciones, etc.) pudiera igualmente considerarse como una articulación narrativa que selecciona, asocia y configura, de manera concreta, sonoridades procedentes de su entorno. La música, como forma narrativa, también permite construir unas coordenadas espacio-temporales en las que uno se reconoce y localiza. Por un lado, la sintaxis sonora (modelos como las fórmulas modales, la tonalidad, etc.) construye unas referencias espaciales internas que posibilitan la orientación y la localización de la escucha<sup>2</sup>. Por otro, las sonoridades musicales remiten al entorno acústico y social en el que se producen.

La referencia de los sonidos musicales a las sonoridades de su entorno puede ser más o menos explícita. Puede darse una imitación, y también una inclusión de determinados sonidos procedentes del entorno acústico: la imitación del canto de los pájaros en la música de algunas comunidades, la imitación de los fenómenos de la naturaleza en la evocación campestre de una sinfonía clásica

---

1. Recogemos aquí algunas de las consideraciones desarrolladas por Woodside (2008) en relación al concepto de “paisaje sonoro” elaborado por Murray Schafer (1977). Hemos realizado, sin embargo, algunas modificaciones en este concepto al intentar establecer una diferenciación entre las nociones de “paisaje sonoro” y de “territorio sonoro”. La primera aludiría simplemente al campo acústico que encontramos en un espacio, mientras que la segunda se referiría a su articulación simbólica concreta dentro de una codificación discursiva.

2. Como afirma Ruben López Cano (1999), la música podría conceptualizarse como un topos o lugar demarcado por una serie de “repertorios indexicales” para el reconocimiento, ya sean intratextuales o referentes a modelos musicales interiorizados (fórmulas modales, sintaxis tonal, etc.), o bien peritextuales o referidos a todos los usos y costumbres que rodean la música como acto social instituido.

(*La pastoral de Beethoven*, por poner un ejemplo) o la inclusión de numerosos sonidos grabados (trenes, sirenas, etc.) en las músicas populares electrónicas. Pero más allá de esta referencia explícita, la música también alude a las sonoridades de su contexto de una manera más sutil e indirecta. Cabría afirmar que incluso los sonidos musicales más “abstractos” no dejan de remitir al campo acústico disponible que se da en un espacio o en una época determinada<sup>3</sup>.

En términos generales, las canciones y piezas instrumentales recogen una multiplicidad de características sonoras de su medio: desde el idioma, con sus fonemas, ritmo declamatorio y las inflexiones de voz características, pasando por determinados ritmos (naturales, de trabajo, etc.) presentes en ese contexto, hasta la sonoridad de los materiales que se utilizan en el entorno y que además sirven para fabricar sus instrumentos de música (conchas, maderas, metales, arcillas, señales electrónicas, etc.). Un ejemplo de esta vinculación entre la sonoridad de determinados materiales y los instrumentos de música, lo encontramos en el caso de la txalaparta del País Vasco, instrumento que sufrió una transformación al pasar de un ámbito rural en el que se fabricaba con maderas autóctonas, a otro industrial en el que comenzó a construirse con hierro, recogiendo así los materiales y las sonoridades metálicas presentes en el nuevo entorno.

La música, por tanto, al igual que cualquier otra narrativa, también recoge y articula en totalidades de sentido las sonoridades pertenecientes a un espacio, producidas por las prácticas sociales que en él se desarrollan. El espacio recibe una articulación narrativa a partir de la selección y ordenación musical de sus principales características acústicas. Esta narrativización musical contribuye así a la codificación de unas “marcas sonoras” que definen simbólicamente un territorio y la identidad de aquellos que en él se reconocen y se inscriben. Con el paso del tiempo, la sedimentación de estas narrativas puede dar paso a la asociación “categórica” de determinadas características sonoras con un territorio señalado y la comunidad que en él habita. Podríamos considerar, en este sentido, a la música, como una de las principales estrategias simbólicas que posibilitan la construcción y asentamiento de una identidad territorial.

### **3. DE LOS TERRITORIOS MODERNOS A LAS AUTOPISTAS DE LA POSTMODERNIDAD**

#### **3.1. Los “no-lugares” frente a los “lugares antropológicos”**

Tal como hemos ido desarrollando en los apartados anteriores, los “lugares antropológicos” son aquellos territorios acotados y dotados de cierta estabilidad. Se trata de espacios que se hallan concretamente simbolizados por una determinada configuración física, plástica y sonora que remite a las prácticas, a las experiencias compartidas y a la identidad de una comunidad. La sociedad

---

3. Véanse, a este respecto, algunas consideraciones recogidas en el artículo de Woodside (2008).

moderna se encuentra atravesada por una multiplicidad de territorios simbólicamente delimitados: territorios geográficos como los países, las regiones, los valles, las ciudades, los barrios o las calles; espacios interiores como las viviendas privadas o las instituciones públicas consagradas a diferentes actividades (religiosas, laborales, ocio, etc.). En todos ellos encontramos tanto “marcas visuales”, como “inscripciones sonoras” (sonidos ambiente y también discursos sonoros, incluido el musical<sup>4</sup>), que adquieren una significación precisa dentro de una codificación territorial vinculada a las prácticas que se desarrollan en ese lugar. Pensemos en una iglesia, por ejemplo, con una codificación simbólica del espacio, materializada en la disposición física de sus elementos (arquitectónicos y de mobiliario) y en toda una serie de “inscripciones sonoras” que encontramos usualmente (silencio, ritmos pausados y monótonos, susurros, rezos, música de órgano, etc.). Tal como apuntamos anteriormente, esta codificación simbólica del espacio posee una cierta estabilidad a lo largo del tiempo. Se trata además de una codificación compartida, que proporciona un marco de referencia “objetivo” para la orientación, experiencia y práctica del lugar, de todos los miembros que lo habitan o lo frecuentan (los “habituales”).

Frente a estos lugares concretamente simbolizados, encontramos la afloración contemporánea de aquellos espacios “otros” que Marc Augé ha venido a calificar como “no-lugares”. Se trata de unos espacios intersticiales que se abren “entre” diferentes delimitaciones territoriales, facultados por las redes de información, de comunicación y de transporte actuales. La afloración de estos espacios, por tanto, guarda una estrecha relación con la emergencia de un nuevo modelo de “sociedad en red” que algunos autores vienen a señalar como característico de la etapa del capitalismo globalizado y “post-industrial”.

### **3.2. “La sociedad en red”**

La “sociedad red” es en realidad una noción acuñada por el sociólogo Manuel Castells. A través de ella se pretende dar cuenta de toda una serie de transformaciones operadas a partir de la segunda mitad de los años 70, en los dominios económico y socio-cultural. Al colapso y la desmantelación de los modelos pertenecientes al viejo “paradigma” de la sociedad industrial (como el modelo de producción y distribución fordista, la importancia del Estado nacional, el keynesianismo y su modelo basado en una incentivación de la demanda, la articulación de una conciencia de clase, etc.), le sigue una reconversión y dinamización de la economía caracterizada por unas nuevas coordenadas. Entre ellas destacan: la importancia creciente, en la economía, de la producción y distribución de bienes inmateriales (gracias al incremento del sector servicios y de las telecomunicaciones), e incluso, más allá, la emergencia de una “sociedad de la información” (Castells 1997) basada principalmente en la producción,

---

4. La música puede conceptuarse aquí tanto como una narración sonora que ayuda a codificar las sonoridades que se producen en el entorno, como una “marca o inscripción sonora” que se inscribe en ese espacio. Esta diferencia se correspondería, en cierto sentido, con esa doble determinación intratextual (narración sonora) y peritextual (marca sonora que se produce en un contexto) de los “repertorios indexicales”, a la que se refería López Cano.



intercambio y circulación generalizada de conocimientos y de toda clase de bienes simbólicos; el carácter transnacional de una economía dominada por la deslocalización de las empresas multinacionales, posibilitada igualmente por las nuevas redes de información, comunicación y transporte; un nuevo modelo "post-fordista" que flexibiliza la producción, y distribución para adaptarse con mayor celeridad a los cambios de unos mercados cada vez más dinámicos y plurales (Lash y Urry 1987); la intensificación de la movilidad del capital y de los flujos monetarios más allá de las barreras regionales y nacionales, con objeto de ajustarse del modo más flexible a las demandas de un mercado fluctuante y global; la creación de nuevos modelos de gestión empresarial (Boltanski y Chiapello 2002) que contribuyen a una reorganización más flexible del mundo laboral, gracias a la diversificación de las tareas y los proyectos, el fomento de la circulación y el continuo intercambio del capital humano, la precarización y flexibilidad en todos los terrenos (horarios, salarios, despidos, etc.) y, consiguientemente, un proceso de fragmentación e individualización que conduce a una pérdida gradual de la conciencia unitaria de clase.

Este incremento e intensificación de los flujos de ideas, capitales, productos y personas<sup>5</sup>, incentivado por las nuevas directrices económicas y posibilitado por las redes de transporte y las tecnologías de información y comunicación (las denominadas TIC), está contribuyendo a un desmantelamiento de las viejas categorías modernas que articulaban y dividían el espacio social<sup>6</sup>. En el espacio moderno, la localización de cada individuo se producía a través de su inscripción sucesiva en diferentes categorías estables de identificación social y colectiva: individuo, familia, trabajo, comunidad, región, estado, orden universal. En la actualidad, las interacciones e intercambios facultadas por los nuevos dispositivos de transporte y comunicación pluridireccionales, están produciendo un desdibujamiento de estas categorías, si bien el espacio social moderno aún continúa gozando de cierta operatividad (aún seguimos identificándonos como miembros de una familia, de un estado, de una comunidad, de un sector profesional, etc.).

La sociedad en red plantea un nuevo modelo rizomático y descentralizado en el que un número ilimitado de agentes interaccionan y se intercambian continuamente informaciones, productos, etc., en el seno de una red potencialmente infinita que no llegamos nunca a vislumbrar. Estos intercambios sociales pluridireccionales se encuentran facultados no sólo por las redes de comunicación electrónicas (Internet sería un claro ejemplo), sino también por esas otras redes de comunicación que constituyen los transportes. En el límite, podríamos hablar incluso de una nueva configuración del capitalismo global, constituida por una red abierta de focos (ciudades, empresas, individuos, etc.), que actúan como nodos que atraen y diseminan los flujos de capital financiero, informacional,

---

5. Pensemos, por ejemplo, en el turismo o en la movilidad de capital humano exigida por las fluctuaciones de mercado laboral.

6. En el capítulo de introducción de su libro *Arte en la red*, Carrillo (2004: 15-30) ofrece un excelente recuento de esta de-construcción de las categorías sociales modernas en el seno de la nueva "sociedad en red".

humano, etc., gracias a las autopistas del transporte y la telecomunicación. Estas interacciones entre individuos y colectivos, cada vez más cambiantes y diversificadas, vehiculadas a través de las nuevas redes de comunicación, están generando una reconfiguración del espacio social. Tal como señala Anthony Giddens (1991), el espacio social postmoderno, lejos de constituir un marco estable, se encuentra atravesado por una densa trama de narraciones individuales que se disuelven y reconstituyen continuamente, fruto de su interacción reflexiva. En cierta manera, podríamos afirmar que esta trama de interacciones dinámicas y pluridireccionales está erosionando la estabilidad de las viejas categorías sociales (familia, comunidad, Estado, etc.), en las que los individuos se emplazaban y se reconocían.

#### **4. LA AFLORACIÓN DE LOS “NO LUGARES”**

Junto a la desarticulación paulatina de las categorías que dividían y articulaban el espacio social moderno, también encontramos un desdibujamiento de los territorios físicos y simbólicos que éstas aparejaban (hogar, barrio, lugar de trabajo, país, etc.). El mapa territorial cartografiado por las interacciones circunscritas en las categorías estables del espacio social moderno (Estados, regiones, etc.) aún sigue vigente, pero sobre él se superpone una trama de autopistas (transportes terrestres, aéreos, redes de telecomunicación como Internet) que facultan el desplazamiento, flujo e interacción reticular entre una masa potencialmente infinita de agentes que se proyecta a escala global. Estas redes de comunicación están contribuyendo a la emergencia de nuevos espacios de encuentro, que, si bien se sitúan al margen o “entre” las antiguas delimitaciones territoriales, también ocasionan una alteración sustancial e incluso una deconstrucción de los emplazamientos o “lugares antropológicos” anteriormente sedimentados.

Los “no lugares” a los que se refiere Marc Augé (1992) son precisamente estos espacios “entre”, abiertos por las redes de comunicación. Se trata, por tanto, de corredores destinados al tránsito, a la canalización de los flujos dinámicos del capitalismo, más que a la residencia o la habitación: metros, aeropuertos, centros comerciales, etc. Los “no lugares” son espacios señalados con numerosas inscripciones (líneas, paneles, diseños, textos, sonidos) que pueden ser constantemente variadas, alterando completamente la articulación del lugar para adaptarse de manera flexible a los flujos que canalizan.

##### **4.1. Espacios neutros**

A diferencia de los “lugares antropológicos”, estos espacios genéricos no se encuentran concretamente simbolizados. Podrían conceptualizarse como unos espacios vacíos que admiten continuamente nuevas inscripciones y proyectan cada vez una configuración distinta del lugar. Pensemos, por ejemplo, en la proliferación actual de esos módulos genéricos, vacíos y multi-funcionales, que nos permiten rearticular constantemente el espacio con el solo desplazamiento de

ciertas señalizaciones ya existentes o la inserción de otras nuevas y distintas. Se trata, por tanto, de unos espacios neutros que carecen de una simbolización concreta y permanente y, consiguientemente, de una identidad en específico.

Este aspecto se ve además acentuado por la posibilidad de clonar estos espacios anónimos e impersonales por todas los rincones del planeta. Tal como señala Carrillo (2004: 45), los “no lugares” no registran la experiencia del grupo o de la comunidad cultural, sino que son siempre “como nuevos” e idénticos en cualquier parte del mundo, y se encuentran diseñados para un usuario transeúnte, individual y anónimo, que acaba englobándonos a todos (pasamos así del concepto más concreto de “habitante” al de un “usuario” genérico).

## **4.2. Hiper-espacios**

Las inscripciones puntuales que insertamos en la inmensidad de esos espacios vacíos tampoco llegan a articular ni delimitar un territorio. Pensemos ahora en esas grandes superficies de los centros comerciales, donde la ubicación puntual de diferentes paneles y señalizaciones sólo genera una acumulación sucesiva de diferentes perspectivas descentradas. La lógica de estos hiper-espacios, como los califica Fredric Jameson<sup>7</sup>, se asemeja a una superficie lisa por la que deambulamos descubriendo continuamente una perspectiva detrás de otra, pero sin que seamos capaces de circunscribir una totalidad espacial. Es la misma lógica que encontramos en el hipertexto (Internet), donde el internauta se desplaza de un link a otro y se proyecta continuamente en nuevas pantallas, sin llegar a delimitar un territorio en el que poder emplazar su posición actual.

Los “no-lugares” nos incapacitan para articular una narrativa coherente a partir de los múltiples estímulos dispersos que recibimos en nuestra práctica del espacio. De ahí que seamos incapaces de re-presentarnos un territorio en el que poder orientarnos. La sensación de desorientación que nos embarga al recorrer un centro comercial ejemplifica claramente este sentido de desterritorialización. A esta desorientación del transeúnte individual, debemos añadir la posibilidad de establecer múltiples recorridos, prácticas y perspectivas de ese espacio por parte de los innumerables usuarios que lo transitan, sin que se dé una percepción unitaria y sintética que ayude a articular unas co-referencias espaciales objetivas y a simbolizar concretamente ese lugar. Ya sea desde la perspectiva móvil de un transeúnte o desde la interacción entre perspectivas de una multiplicidad de usuarios, los hiper-espacios permanecen siempre inabarcables e ilimitados.

## **4.3. Espacios virtuales**

Otra característica que define a los “no-lugares” es su proyección como espacios virtuales. En realidad, un espacio vacío y no simbolizado es, en cierta mane-

---

7. Véase el análisis de Jameson sobre el hotel Westin Bonaventure construido por el arquitecto y urbanista John Portman (Jameson 2001: 57-64).

ra, un espacio que posibilita todas las configuraciones. O lo que es lo mismo, un espacio con una "potencialidad ilimitada", o virtual. Pierre Levy (1999) establece una clara dicotomía entre los conceptos de "lo actual" y "lo virtual". Siguiendo a este autor, podríamos definir "lo actual" como aquello concreto, consumado y dotado de forma (aquello que tiene "lugar") y "lo virtual" como una tendencia a la actualidad, es decir, la realidad en estado de potencialidad infinita o como impulso ilimitado de diferir y devenir siempre otra distinta. En palabras de Levy (1999: 18), "lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización."

Un espacio virtual podría, por tanto, definirse como un espacio atravesado por un nudo de tendencias o fuerzas, un espacio fronterizo en el que se entrecruzan innumerables vectores y que puede dar "lugar" a diferentes configuraciones. Esta noción nos remite a una nueva diferenciación, establecida por Michel de Certeau, (1990) entre los conceptos de "espacio" y de "lugar". El "lugar" se concibe como un orden "actual" donde los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia, es decir, como una configuración instantánea de posiciones, dotada de cierta estabilidad, que nos permite pensar tanto las relaciones, como la identidad que une a esos componentes. El "espacio", por el contrario, viene a ser calificado como un "lugar practicado", es decir, como un cruce de móviles o transeúntes que transforma continuamente la configuración y disposición de los elementos. Frente al carácter claro, posicional y estable del "lugar", este espacio fronterizo, atravesado por múltiples vectores, se muestra ambiguo, conflictual y performativo.

Las interacciones diversas y cambiantes de los móviles y transeúntes, generan un alumbramiento y una disolución de diferentes lugares actuales que se suceden ininterrumpidamente. Esta movilidad del espacio practicado proyecta así un desplazamiento constante de lugares efímeros y puntuales, que impide la sedimentación de unas determinadas categorías espaciales y, consiguientemente, de una identidad territorial. En nuestro recorrido por un hiper-espacio, la continua sucesión de perspectivas descentradas nos incapacitaba para poder representar una totalidad espacial. En este caso, es el desplazamiento de lugares sucesivos a lo largo del tiempo el que genera un exceso de vistas y nos impide formar la percepción unitaria de Un "lugar". Lo que un espacio virtual nos revela es que, pese a quedarnos emplazados en un sitio, nuestra perspectiva de un lugar es absolutamente precaria y se descentra, debido a esta alteración ininterrumpida de las configuraciones espaciales.

Los "no lugares", como espacios destinados a la canalización y el tránsito de flujos, muestran claramente esta condición de unos espacios virtuales caracterizados por una potencialidad de diferir ilimitada. El internauta que, al desplazarse por diferentes links, desemboca en un sitio previamente registrado, descubre que éste se encuentra completamente rediseñado por las múltiples interacciones entre otros usuarios. Esta reconfiguración perpetua no es exclusiva de los espacios virtuales electrónicos, también la encontramos en otros "no lugares" emblemáticos, como el metro o los centros comerciales. Un usuario que se desplaza por un centro comercial, puede descubrir que la movilidad de las interac-

ciones económicas y sociales (tiendas que abren y cierran, etc.) ha provocado una completa reinscripción de ese espacio. Y más allá, cabría incluso afirmar que esta condición virtual se está extendiendo potencialmente a todos los enclaves (ciudades, calles, etc.) que atraviesan los flujos del capital. La especulación inmobiliaria de los últimos años ha mostrado suficientemente la de-construcción y redefinición constante de los emplazamientos de la ciudad. Como ya señalamos, las interacciones y el intercambio de flujos promovido por la “sociedad en red”, está ocasionando una de-construcción y transformación acelerada de los territorios anteriormente sedimentados.

Cabe concluir, por tanto, que frente a esos territorios o “lugares antropológicos” delimitados, dotados de cierta permanencia y una identidad concreta, los “no lugares” se definen como espacios inabarcables (hiper-espacios), dinámicos (virtualidad) y neutros. La practica de estos espacios nos impide articular una experiencia narrativa y, consiguientemente, simbolizar un territorio acotado en el que poder reconocernos y emplazarnos. En los siguientes epígrafes, trataremos de dilucidar algunos aspectos que atañen a esta desarticulación de los territorios sonoros en los nuevos espacios abiertos por las redes de comunicación.

## **5. LOS NUEVOS ESPACIOS SONOROS DE LAS REDES DE COMUNICACIÓN**

Los nuevos canales de comunicación e interacción abiertos por las redes de transporte y por las tecnologías de la información y la telecomunicación (radio, televisión, Internet, móviles, etc.), están contribuyendo igualmente a una desestabilización de los territorios sonoros previamente acotados. Los flujos de personas facultados por las redes de transportes y dinamizados por las nuevas coordenadas económicas (la creciente movilización del capital humano, así como el incremento de desplazamientos incentivados por el turismo), nos sumergen en nuevos paisajes sonoros que se asemejan cada vez más a una torre de Babel. Más que en los emplazamientos concretos destinados a la habitación o a la interacción comunitaria (determinados barrios, bares, etc.), esta pluralización de los paisajes acústicos se pone de manifiesto en esos espacios de tránsito en los que usuarios de muy diversa procedencia, se cruzan produciendo un magma sonoro integrado por diferentes idiomas, diferentes estilos de música, etc. A este magma disperso de estímulos sonoros, debemos añadir la ubicación, en estos espacios (metros, zonas comerciales, etc.), de pantallas y altavoces que proyectan músicas y paisajes sonoros cambiantes producidos en otros lugares.

Las tecnologías de grabación y telecomunicación (radio, telefonía, Internet, etc.) también están facultando un intercambio y una circulación sonora sin precedentes. En cierto sentido, podríamos entender estas tecnologías como sensores que abren nuestra percepción a un campo acústico desconocido e ilimitado. Estos sensores nos ponen en contacto con un espacio acústico situado más allá de nuestros hábitos mentales y perceptivos, y, por tanto, de los sonidos codificados que articulaban un territorio en el que nos reconocíamos. De la misma manera que las redes de transporte son puertas que permiten la entrada a visitantes y voces procedentes de otros espacios, las tecnologías son instrumentos

que expanden nuestra percepción hacia un universo desconocido, a través de la amplificación de un sub-mundo de ruidos infinitesimales e inaudibles, la captación de voces y sonidos procedentes de otros tiempos (como voces de gente ya fallecida) o de otros espacios invisibles, etc. Nuestra cotidianidad se encuentra atravesada por una multiplicidad de canales tecnológicos que nos proyectan continuamente más allá del territorio sonoro en el que nos circunscribíamos. Actualmente podemos navegar a través de los múltiples canales de los espacios electrónicos (Internet, “zappings” televisivos o radiofónicos), donde se juntan y entrecruzan una infinidad de tiempos y espacios sonoros. Otras voces y sonidos pueden además proyectarse sobre nuestro entorno sonoro cotidiano: grabaciones de músicas o sonidos de otros lugares (como los sonidos de una jungla, por ejemplo), voces de desconocidos que irrumpen desde puentes telefónicos, etc.

La inmersión de estas tecnologías y canales en nuestra cotidianidad provocó desde un inicio un cierto sentido de extrañamiento perceptivo. Muestra de ello son el aura misteriosa y los numerosos relatos esotéricos que acompañaron el despliegue y afianzamiento gradual de estos aparatos electrónicos, a los que se concebía como médiums que nos ponían en contacto con el más allá y se asociaba con fenómenos paranormales<sup>8</sup>. En opinión de Douglas Kahn (1999: 70), las tecnologías han provocado un desplazamiento revolucionario, al fomentar una escucha fuera de las limitaciones impuestas por una recepción encerrada en el ámbito de la expresión y del discurso. Desde este punto de vista, la tecnología fomentaría un oído más “neutral” y menos limitado por la selección de la cultura, capaz de captar todo tipo de sonidos a los que se equipara en un mismo nivel (una “panauralidad” sin jerarquías).

Tanto estas tecnologías de telecomunicación, como la expansión de las redes de transporte, contribuyen así a la emergencia de nuevos campos sonoros, potencialmente ilimitados, caracterizados por una “panauralidad”, una ausencia de jerarquías y, consiguientemente, una cierta neutralización e indiferencia acústica. Frente a esos lugares acotados y concretamente simbolizados por inscripciones y “marcas sonoras” dotadas de un significado específico, los “no-lugares” nos sumergen en espacios acústicos indiferenciados, atravesados por signos sonoros cambiantes y no catalogados que pueden generar una cierta sensación de desorientación y ruido, dificultando así nuestra localización y reconocimiento en el seno de un territorio.

### **5.1. Las músicas *ambient* y la neutralidad de los espacios acústicos**

Tal como apuntamos anteriormente, los territorios sonoros se definen por una determinada identidad acústica. Esta identidad se encuentra posibilitada gracias a la permanencia de ciertas características sonoras, ligadas a las prácti-

---

8. Como relata Eric Davis (2002), desde la invención de la nueva tecnología de grabación y telecomunicación, se suceden los relatos esotéricos que conciben estos aparatos (el teléfono, la radio, etc.) como médiums que nos abren a un contacto con el más allá. Esta vinculación de la tecnología con fenómenos paranormales se encuentra vigente actualmente.

cas comunitarias que en él se desempeñan. La delimitación de estas características acústicas, se articula simbólicamente a través de narrativas y discursos que asocian y confieren un significado específico, a las “marcas sonoras” que se registran en ese emplazamiento. La codificación de estas “marcas sonoras” proporciona, además, un marco objetivo legible para todos los miembros que lo frecuentan o lo habitan.

La circulación sonora actual nos confronta con una desarticulación paulatina de estos lugares, debido a la diversificación de usuarios y modalidades de escucha, a la creciente ambivalencia de los signos sonoros, a la continua transformación de los espacios acústicos y, consiguientemente, a la incapacidad de articular narrativas que nos posibiliten simbolizar y circunscribir un territorio.

Uno de los aspectos a reseñar es precisamente el carácter ambivalente de los signos sonoros que nos rodean en los “no-lugares”. Lejos de comprender un emplazamiento en el que la gente se reúne en una situación y actividad concreta para tener una experiencia compartida, los “no lugares” son espacios de tránsito atravesados por una multiplicidad de usuarios anónimos y de actividades e interacciones distintas. De ahí deriva, en cierta manera, una dispersión y multiplicación tanto de los focos de producción sonora, como de las perspectivas de escucha. Circulando por los espacios del metro, por ejemplo, podemos toparnos con la interpretación de una pieza de Mozart por parte de un violinista asentado en una esquina. La percepción de dicho evento sonoro variará dependiendo de cada usuario, principalmente de su grado de competencia para descifrar esa música, y del grado de atención que le presta en función de la actividad o circunstancia en la que se encuentra en ese momento (esperando, corriendo para alcanzar el metro, etc.). Puede ser que uno la identifique, que otro la reconozca vagamente, que otro tan sólo la advierta sin llegar a reconocerla, e incluso que alguien ni siquiera repare en ella y la confunda con un fondo sonoro indiferenciado. Estas experiencias divergentes difícilmente confluirían, por tanto, en la descripción de un mismo “objeto sonoro”<sup>9</sup>.

Más que como “marcas sonoras” que remiten a una experiencia e identidad colectiva, estos sonidos se conciben como signos no codificados que carecen de un significado determinado a priori y pueden ser interpretados en función de múltiples perspectivas. Resulta interesante, a este respecto, reparar en las músicas de ambientación que emergen en estos espacios. Y especialmente en las músicas ambient que se diseñaron específicamente para ser proyectadas en “no-lugares” como metros, aeropuertos, etc. Tal como señala su creador, Brian Eno (2004), la música ambient se concibe como un tejido sonoro neutro que emerge entrelazado con otros múltiples estímulos acústicos del entorno, y que no impone a priori un determinado tipo de escucha y puede percibirse de manera diferente, como un hilo musical o como un ruido de fondo, en función del usuario y la atención que se le presta.

---

9. Aludimos aquí al concepto acuñado por Pierre Schaeffer (2004) de “objeto sonoro”. Para éste compositor, la percepción o escucha objetiva de un sonido grabado podía dar lugar a una entidad real, a la que calificaba “objeto sonoro”.

En realidad, nuestra percepción de la mayor parte de eventos sonoros que se producen en los “no-lugares”, se presta a esta escucha ambivalente que oscila entre el ruido y el sentido. Pensemos, por ejemplo, en nuestro desplazamiento a lo largo de un aeropuerto internacional, donde escuchamos un magma de voces e idiomas ajenos que para nosotros resultan indescifrables e indiferenciados, hasta que topamos finalmente con el reconocimiento de alguna palabra que, sin embargo, para otros usuarios puede ser irreconocible y pasar desapercibida como ruido de fondo. Nuestra experiencia acústica de estos espacios se asemeja a la de algunas músicas experimentales electrónicas que proyectan un ruido blanco, sobre el que puntualmente descubrimos alguna configuración sonora con sentido.

Los “no lugares”, por tanto, son esos espacios sonoros neutros, carentes de una identidad sonora local específica, destinados a un tránsito internacional de usuarios anónimos. Espacios estandarizados y repetidos a lo largo de todo el planeta, que se encuentran saturados de estímulos sonoros indiferenciados (multiplicidad de voces y lenguajes, músicas, señales acústicas, etc.), con los que, exceptuando algún breve instante de reconocimiento, no nos identificamos. De ahí, tal vez, la actitud de ciertos usuarios que prefieren aislarse deliberadamente de estos entornos acústicos indiferenciados y sonorizar su trayectoria a través de la escucha individual, en un mp3 o un walkman, de músicas que para ellos sí comprenden un significado.

## **5.2. El arte de la instalación y los espacios sonoros virtuales**

Otra característica que define los paisajes sonoros abiertos por las redes de transporte y telecomunicación es su transformación continua. Aspecto que podemos encontrar tanto en los espacios electrónicos de Internet, con esa constante re-configuración sonora de los “sitios” provocada por las interacciones entre usuarios, como en los espacios físicos consagrados al tránsito y la canalización de los flujos. Los “no lugares” carecen de una simbolización acústica concreta y, por tanto, pueden considerarse como unos espacios vacíos que contienen potencialmente todas las configuraciones sonoras posibles.

Esta condición virtual de los espacios actuales ha sido puesta de relieve por numerosas manifestaciones del arte sonoro y de la música experimental. La música de John Cage, por ejemplo, establece claramente este paradigma de los “no lugares”, al desplazar la atención de las configuraciones sonoras “actuales”, al silencio o espacio vacío “entre” sonidos que los separa y los contiene. A diferencia del territorio acotado de la tonalidad donde el espacio sonoro se encontraba pre-configurado, Cage parte de un espacio vacío y no simbolizado, es decir, de un espacio virtual potencialmente ilimitado, susceptible de generar cualquier clase de inscripción y configuración sonora. Muestra de ello es una de sus partituras más emblemáticas, 4' 33", constituida simplemente por una estructura rítmica vacía. La obra se concibe así como un contenedor temporal o un espacio, entendido, frente a la noción más concreta de lugar, en su acepción más abstracta y genérica de longitud o distancia entre dos puntos cronométricos.



cos. En este marco temporal vacío, vienen a inscribirse los sonidos-ambiente producidos en la sala. La mayor parte de partituras de Cage plantean estos marcos espacio-temporales, en los que el cruce y la interacción entre múltiples y diversos agentes (músicos, público, agentes naturales, etc.) provocan una renovación perpetua de las inscripciones acústicas y una alteración constante de las configuraciones sonoras.

Las instalaciones sonoras, sobre todo en su modalidad interactiva, responden a este mismo tipo de premisas. Algunas instalaciones realizadas en los espacios vacíos del museo, plantean un desplazamiento y una redefinición constante de la perspectiva de lugar, debido a la alteración continua de las inscripciones visuales, lumínicas y sonoras que se proyectan en ese marco. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en las instalaciones audio-visuales interactivas de Concha Jerez y Pepe Iges (*Terre di Nessuno* (2002), *Net Opera* (2004))<sup>10</sup>. En ellas, los desplazamientos y movimientos de diferentes espectadores, captados por sensores y traducidos digitalmente a movimientos de ratón, generan una recombinación ininterrumpida de los materiales sonoros y visuales tomados del contexto mediático. Esta reconfiguración no depende de las acciones de un solo espectador, sino de la interacción entre las diversas personas que se desplazan por ese espacio. Sin duda, estas instalaciones guardan un estrecho paralelismo con esos espacios indefinidos, destinados al tránsito, que son constantemente re-configurados por la multiplicidad de interacciones que a lo largo del tiempo se producen entre diversos usuarios.

Otras instalaciones se plantean como intervenciones concretas que se realizan en lugares previamente acotados y simbolizados (un edificio, espacios de una ciudad, etc.). En este caso, la intervención se dirige a de-construir ese entorno como forma cerrada con una geografía establecida y un discurso definido por una práctica social. La finalidad de la intervención consiste precisamente en generar grietas o vacíos que abran ese lugar previamente acotado, de manera que se puedan situar nuevas inscripciones que re-definan completamente de nuevo el espacio. La instalación de estas nuevas inscripciones, ya sea a partir de la ubicación o reubicación de objetos que actúan como obstáculos visuales, de juegos de luces, o de señales sonoras, imprime una reorientación sustancial que, en parte, provoca una desorientación del habitante en su práctica y experiencia del entorno. Un ejemplo lo encontramos en la instalación Puente sonoro Colonia-San Francisco de Bill Fontana, donde se produce una mezcla de dos paisajes sonoros distintos, gracias al empleo de las nuevas tecnologías de telecomunicación. Valiéndose de la transmisión vía satélite, Fontana crea una interferencia en un entorno habitual de la ciudad de Colonia, al proyectar en él sonidos ajenos procedentes de un puente de San Francisco. Al igual que en otras instalaciones sonoras de Max Neuhaus<sup>11</sup>, la inclusión de estos nuevos elementos acústicos produce un extrañamiento y una re-codificación completa de ese espacio.

---

10. Para mayor información, consúltase el catálogo de cada una de estas instalaciones.

11. Para más información sobre las instalaciones sonoras de Max Neuhaus, véase Ariza 2003: 188.

Lo que se muestra en este tipo de intervenciones es que la estabilidad y permanencia de un lugar es completamente ilusoria, y que los espacios son susceptibles de re-configurarse constantemente, mediante la aparición de otras interacciones que imprimen nuevas inscripciones sonoras. Pasamos así de un lugar simbólicamente establecido, a un espacio virtual en el que la apertura a una red potencialmente ilimitada de interacciones, genera un desplazamiento de lugares que se proyectan como pantallas continuamente re-codificadas.

### **5.3. Los conciertos de campanas de Llorenç Barber y la virtualización de los espacios urbanos**

Los conciertos de campanas de Llorenç Barber no hacen sino trasladar esta misma virtualización de los emplazamientos concretos urbanos, a la escala global de una ciudad entera<sup>12</sup>. En realidad, el modelo de intervención sonora de Llorenç Barber guarda una estrecha relación con las interacciones en red desarrolladas en la “sociedad de la información”. El dispositivo ideado por el músico experimental valenciano parte de la dispersión de una pluralidad de focos de producción y recepción sonora, situados a lo largo y ancho de la ciudad: campanarios, barcos que emiten sonidos de sirenas, músicos apostados en las azoteas o que deambulan por las calles, auditores que se ubican en colinas cercanas, en los altos de los edificios o se desplazan siguiendo los rastros sonoros por un laberinto de calles, etc. Estos agentes diversos, a los que debiéramos añadir igualmente la intervención de determinados agentes medio-ambientales (viento, etc.), actúan como nodos que canalizan y difunden un número limitado de enunciados sonoros (principalmente fórmulas rítmicas), dentro de una red infinita de reflexiones.

Un mismo enunciado sonoro puede así diseminarse por todos y cada uno de los rincones de la ciudad, gracias a la interacción entre múltiples agentes humanos y naturales que lo reciben y lo reproducen. El enunciado sonoro circula de un campanario a otro, generando una masa acústica cinética que se re-configura continuamente mediante la acción del viento y de las condiciones atmosféricas (humedad, etc.). La expansión difractada de esta masa sonora se ve así mismo acrecentada por su rebote y reflexión contra las paredes, esquinas y suelos que sirven de tubos resonadores por los que transita el sonido. Este eco producido es una nueva repetición añadida al cúmulo de reflexiones en que se descompone esta masa sonora en su difusión acústica.

El entramado de reflexiones generado a partir de la interacción entre múltiples factores y agentes alumbró geografías sonoras efímeras y transitorias, continuamente cambiantes. Los conciertos de campanas de Llorenç Barber contribuyen a alterar sustancialmente la percepción de los espacios urbanos, desestabilizando la configuración práctica, sonora y espacial previamente sedimentada. Lejos de proyectarse como un territorio concretamente simbolizado por una prácticas sociales circunscritas y delimitadas, la ciudad se re-concep-

---

12. Para más información sobre estos conciertos de campanas, véase la monografía de López Cano (1997). Puede consultarse igualmente el capítulo dedicado a Llorenç Barber de Kaiero (2007).

tualiza como un espacio virtual, susceptible de re-definirse continuamente fruto de la interacción reflexiva entre una red potencialmente infinita de agentes.

Las perspectivas desde las que se perciben estos flujos sonoros son además múltiples y dinámicas. Cada auditor representa un foco que elabora una percepción de las configuraciones sonoras completamente distinta. Las perspectivas de escucha desplegadas a lo largo de la ciudad pueden ser infinitas, de manera que resulta imposible sintetizarlas en una perspectiva global que establezca un marco de co-referencias objetivas. De la misma manera, la percepción individual de cada persona es dinámica y fluctuante. Un auditor afincado en un sitio comprobará que su perspectiva del lugar se reconfigura continuamente, debido al constante vaivén reflexivo de los flujos sonoros. El transeúnte que se desplaza practicando un nomadismo auditivo, por su parte, asistirá a una continua sucesión de estímulos sonoros que abren perspectivas de lugar cada vez diferentes.

Esta incapacidad para generar marcos de referencia objetivos, así como la propia imposibilidad del usuario para articular una perspectiva de lugar definida y re-presentarse el espacio, son características de la inmersión en un hiper-espacio inconmensurable. La práctica de estos hiper-espacios sonoros genera una acumulación de perspectivas sucesivas y fluctuantes, que impiden toda articulación narrativa que delimite un mapa territorial en el que orientarnos. En el apartado que sigue, analizaremos esta dificultad para narrativizar los “no lugares” y, consiguientemente, la afloración actual de manifestaciones sonoras y musicales que nos sumergen en un ambiente acústico indefinido.

## **6. LA DESARTICULACIÓN DE LAS NARRATIVAS DEL ESPACIO SONORO**

### **6.1. La desorientación de la escucha en la música experimental**

La música experimental nos ofrece numerosos ejemplos de este tipo de manifestaciones sonoras, carentes de una configuración narrativa que permita orientarnos en el espacio. Tal como señalamos anteriormente, esta articulación narrativa de la música era la que permitía establecer unas coordenadas espacio-temporales y, consiguientemente, emplazar y orientar la escucha dentro de un marco delimitado. También apuntamos que la narración musical de determinadas características acústicas de nuestro entorno, facultaba la simbolización de un territorio sonoro en el que podíamos reconocernos.

Los dos procedimientos más característicos de la música experimental, la indeterminación desarrollada a partir de John Cage y el minimal, nos confrontan precisamente con una desarticulación de estas narrativas que configuraban un espacio sonoro. La de-construcción de este espacio sonoro conlleva, a su vez, la pérdida de emplazamiento y de orientación por parte de una escucha, que se ve inmersa dentro de un hiper-espacio acústico sin límite e indiferenciado.

Tanto el minimal, como la indeterminación, acometen una disolución de la dialéctica entre cambio y permanencia que se opera en la construcción narrati-

va del espacio<sup>13</sup>. Como apuntamos, la configuración narrativa de nuestra experiencia es la que nos permite crear una mediación continua entre nuestra práctica (acción y cambio) del espacio y su sedimentación en determinadas categorías espaciales (permanencia). En el caso de la música, esta dialéctica entre cambio y permanencia se ve ejemplificada por los procedimientos de variación. La música experimental desmonta estos procedimientos, al disociar por un lado el cambio continuo (la indeterminación), y por otro la extrema repetición (el minimal).

Los procedimientos de azar de Cage, por ejemplo, plantean un cambio absoluto en el que nada permanece. Asistimos así a una sucesión ininterrumpida de estímulos sonoros radicalmente distintos, que provoca una acumulación de percepciones descentradas entre las que no podemos establecer ninguna asociación o vínculo. Esta incapacidad de la escucha para relacionar los eventos sonoros y construir unas configuraciones espaciales dotadas de sentido, es la que genera una sensación de desorientación e indiferencia acústica. La música minimal, recurre al extremo contrario para producir esta misma experiencia sonora. En este caso se parte de la repetición exhaustiva de un mismo enunciado (un acorde, un sonido, etc.), que, lejos de fijar una perspectiva de escucha, la descentra en un haz de percepciones disociadas. Si, en el primer caso, el cambio continuo nos impedía fijar una perspectiva central desde la que relacionar los sonidos y configurar el espacio, en el segundo, es la propia perspectiva inmóvil de un enunciado repetido la que se desestabiliza y se descentra en una multiplicidad de percepciones cambiantes.

La música experimental nos proyecta así en una estructura rizomática, donde cada punto nos atrae como un estímulo autónomo (tanto el cambio continuo, como la repetición, impiden el establecimiento de relaciones) y, a su vez, actúa como un trampolín que nos enlaza con el resto de percepciones acústicas. Al igual que en la estructura rizomática de un hiper-texto, la constante ramificación de las perspectivas sonoras no nos permite delimitar un lugar en el que poder reconocernos, ni emplazarnos (como afirma John Cage, *un@* nunca sabe dónde está). La música experimental, por lo tanto, nos sumerge en la experiencia de un “no lugar” o un hiper-espacio ilimitado, virtual y carente de una identidad sonora.

## **6.2. La ciudad resonante y la articulación rizomática de los hiper-espacios**

Esta imposibilidad de re-presentarnos el espacio se muestra igualmente en el montaje sonoro *La ciudad resonante* de José Iges. En este caso, lo que se plantea es la imposibilidad de configurar narrativamente un territorio a partir de la selección y asociación de determinadas características acústicas procedentes de un entorno. *La ciudad resonante* está publicada en un CD y en un libro que lleva el mismo nombre (Iges: 1998). La grabación recoge la interacción entre el montaje sonoro realizado por Iges con los sonidos pertenecientes a diferentes

---

13. Para profundizar en estos procedimientos experimentales anti-narrativos, véase el capítulo “La música experimental como estética postmoderna” en Kaiero (2007).

ciudades europeas, tomando a Madrid como eje, y la improvisación “ruidista” con instrumentos inusuales y electrónica de Pedro López. En el libro, Iges se pregunta acerca de la posibilidad de retratar sonoramente una ciudad (en este caso Madrid) y sobre la mejor manera de hacerlo. Expone primeramente la posibilidad de adoptar una perspectiva subjetiva o bien tratar de reflejarla objetivamente, buscando sus sonidos característicos a nivel estadístico (Iges 1998: 4). Sin embargo, el montaje desplegado por este autor parece desmentir la posibilidad de articular una narrativa que defina la ciudad como un territorio acotado con una identidad sonora específica.

En este montaje, el paisaje sonoro madrileño se proyecta como un magma caótico de sensaciones en el que estamos inmersos, sin poder llegar a establecer una síntesis objetiva que lo defina. Los sonidos de Madrid son grabados a través de una deriva individual, con un micrófono que recoge diferentes señales o sensaciones acústicas que le salen al encuentro, conduciéndonos de una perspectiva a otra en una sucesión infinita incapaz de acotar un territorio como totalidad y como objeto. El montaje sonoro tiende así mismo a una articulación rizomática: la ciudad se recorre sin trazar ningún plan previo, como si se tratara de un “hipertexto” que nos conduce de un *link* a otro y en ocasiones desemboca en un sitio repetido que, no obstante, se encuentra reconfigurado por la interacción con otros usuarios. Como señala José Iges, esta concepción de la ciudad no es la de un territorio sonoro definido y estable, sino la de un “organismo vivo en continua transformación (...)”, una obra en proceso que genera siempre texto sonoro segregado, multidireccional y reticular (...)” (Iges 1998: 14). Iges fusiona además los sonidos procedentes de otras ciudades europeas con el paisaje sonoro madrileño, aludiendo así a la constante circulación de información sonora actual que hace que el paisaje urbano se reconfigure constantemente y que difícilmente se pueda hablar ya de un territorio sonoro estable y característico.

*La ciudad resonante* de Iges, por lo tanto, nos aleja de toda configuración narrativa que delimite un lugar antropológico dotado de una identidad sonora. En su lugar, nos propone un recorrido rizomático a través de una ciudad concebida como un *hiper-espacio* inconmensurable, en constante transformación (*virtualidad*) y plagado de signos sonoros ambivalentes que pueden ser interpretados desde diversas modalidades de escucha.

## 7. CONCLUSIÓN

En este artículo hemos querido reflexionar acerca de las transformaciones sustanciales que se están operando en nuestra práctica y experiencia de los espacios sonoros, debido al incremento de la movilidad y el intercambio de los flujos (de capitales, personas, etc.) facultado por las nuevas redes de transporte y telecomunicación. Las interacciones dinámicas y multidireccionales de la “sociedad en red” están contribuyendo a una desarticulación paulatina de las categorías modernas que dividían el espacio social y, consiguientemente, a la de-construcción de los territorios simbólicos asentados que éstas llevaban apa-

rejadas. Como consecuencia, hemos hablado de la afloración de unos nuevos espacios de encuentro, que si bien, por un lado, se superponen y atraviesan los mapas territoriales establecidos, por otro, están ocasionando una erosión y transformación gradual de estos lugares previamente sedimentados.

De esta manera, hemos establecido una neta separación entre unos “lugares antropológicos” delimitados, dotados de una estabilidad y una identidad sonora específica, y esos espacios “otros” ilimitados, virtuales y neutros, que Marc Augé ha denominado los “no-lugares”. En realidad, la separación entre ambos conceptos remite a una diferencia sustancial entre ciertos espacios destinados a la cohabitación de comunidades sedentarias (“lugares antropológicos”) y otros espacios que se destinan más bien al tránsito e intercambio entre agentes movilizados (“no lugares”). Podríamos afirmar que la alternancia entre estos dos tipos de espacios es un aspecto que se ha dado a lo largo de toda la historia. El asentamiento de comunidades y territorios determinados se ha compaginado siempre, en cierta manera, con la existencia de rutas y espacios que facultaban la circulación y el intercambio. Lo que resulta insólito en nuestra edad contemporánea, no obstante, es el predominio creciente de estos espacios de circulación sobre los espacios de asentamiento. Este predominio de la movilidad y el intercambio hace que los lugares y territorios configurados se desechen con rapidez y vivan en un estado de crisis perpetua. Esta precariedad de los emplazamientos territoriales también repercute en la construcción cada vez más ambivalente de las identidades colectivas e individuales. Como ya señalamos, las personas encuentran una dificultad creciente a la hora de “emplazarse” y de definirse.

Partiendo de esta dicotomía, hemos definido dos espacios sonoros esencialmente diferentes. Por un lado encontramos los “territorios sonoros” correspondientes al concepto de “lugares antropológicos”. En ellos encontramos la constancia de unas prácticas del espacio comunitarias, que permiten una articulación simbólica y narrativa del lugar y, consiguientemente, el asentamiento de unas marcas y discursos sonoros que definen su identidad. Por otro, encontramos esos campos acústicos indefinidos que se corresponden con el concepto de los “no lugares”. Las interacciones diversas y cambiantes, potencialmente abiertas a una red ilimitada de usuarios, que se desarrollan en estos espacios crean un paisaje sonoro, saturado por una multiplicidad de estímulos indiferenciados, que se transforma continuamente y que resulta difícil de delimitar. De ahí la dificultad para construir experiencias narrativas que nos permitan re-presentar un territorio y asentar las “marcas sonoras” que definen su identidad. La práctica y experiencia de estos espacios, lejos de toda configuración narrativa, recibe más bien una articulación de carácter rizomático, la cual se asemeja a una continua proyección des-territorializada, a través de los infinitos estímulos sonoros y perspectivas, de un vasto afuera desconocido e inconmensurable.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido*, col. Monografías nº 39. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2003.
- AUGÉ, Marc. *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil, 1992.
- BARTHES, Roland. *The Responsibility of Forms*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991.
- BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- BRUNER, Jerome. "Life as narrative". En: *Social Research* 54 (1), 1987; pp. 11-32.
- CARRILLO, Jesús. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra, 2004.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información*, vol.1, La sociedad red. Madrid: Alianza, 2000.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. 1. Arts de faire. París: Gallimard, 1990.
- DAVIS, Eric. "Recording Angels. The esoteric origins of the phonograph". En *Undercurrents. The hidden wiring of modern music*, ed. Rob Young. New York/London: Continuum, 2002; pp. 15-24.
- ENO, Brian. "Ambient Music". En: *Audio Culture. Readings in Modern Music*, antología de Christoph Cox y Daniel Warner. N.Y-London: Continuum, 2004; pp. 94-97.
- GIDDENS, Anthony. *Modernity and Self-Identity*. Cambridge: Polity, 1991.
- IGES, José. *La ciudad resonante. Los límites del decorado*. Madrid: Ministerio de Fomento, 1998.
- IGES, José/ JEREZ, Concha. *Terre di Nessuno*. Catálogo de la instalación presentada en la Fundación Telefónica. Madrid: Fundación Telefónica, 2002.
- IGES, José/JEREZ, Concha. *NET-OPERA*. Catálogo de la instalación presentada en la Iglesia de San Cipriano (Zamora), en la Bienal de Pintura de la Ciudad de Zamora (17 de noviembre-12 de diciembre de 2004). Zamora: Ayuntamiento de Zamora, 2004.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- KAHN, Douglas. *Noise Water Meet. A History of sound in the Arts*. Cambridge/Massachusetts: The Mit Press, 1999.
- KAIERO CLAVER, Ainhoa. *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008. Publicación en formato digital: <http://www.tdx.cat/TDX-0229108-163407>. (Depósito Legal: B-10146-2008).
- LASH, Scott y URRY, John. *The end of Organized Capital*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- LEVY, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós, 1999.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música plurifocal: Conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. México, D.F.: JGH Editores, 1997.

Kaiero, A.: Deconstrucción de narrativas y territorios sonoros en los espacios globales abiertos por...

LÓPEZ CANO, Rubén. "El compositor in fábula, el receptor confuso y el músico verdadero. O breves apuntes para una guía de usuario de la Música Plurifocal de Llorenç Barber". 1999. Versión on-line: <http://www.geocities.com/lopezcano/Compositor.html>

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

SCHAEFFER, Pierre. "Acousmatics". En *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Antología de Christoph Cox y Daniel Warner. N.Y-London: Continuum, 2004; pp. 29-39.

SCHAFER, Murray. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books, 1977.

VILA, Pablo. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review (TRANS) # 2* (ISSN: 1697-0101), 1996. Publicación en formato digital: [www.sibetrans.com/trans/](http://www.sibetrans.com/trans/)

WOODSIDE, Julian. "La historicidad del paisaje sonoro y la música popular". En *Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review (TRANS) # 12* (ISSN: 1697-0101), 2008. Publicación en formato digital: [www.sibetrans.com/trans/](http://www.sibetrans.com/trans/)