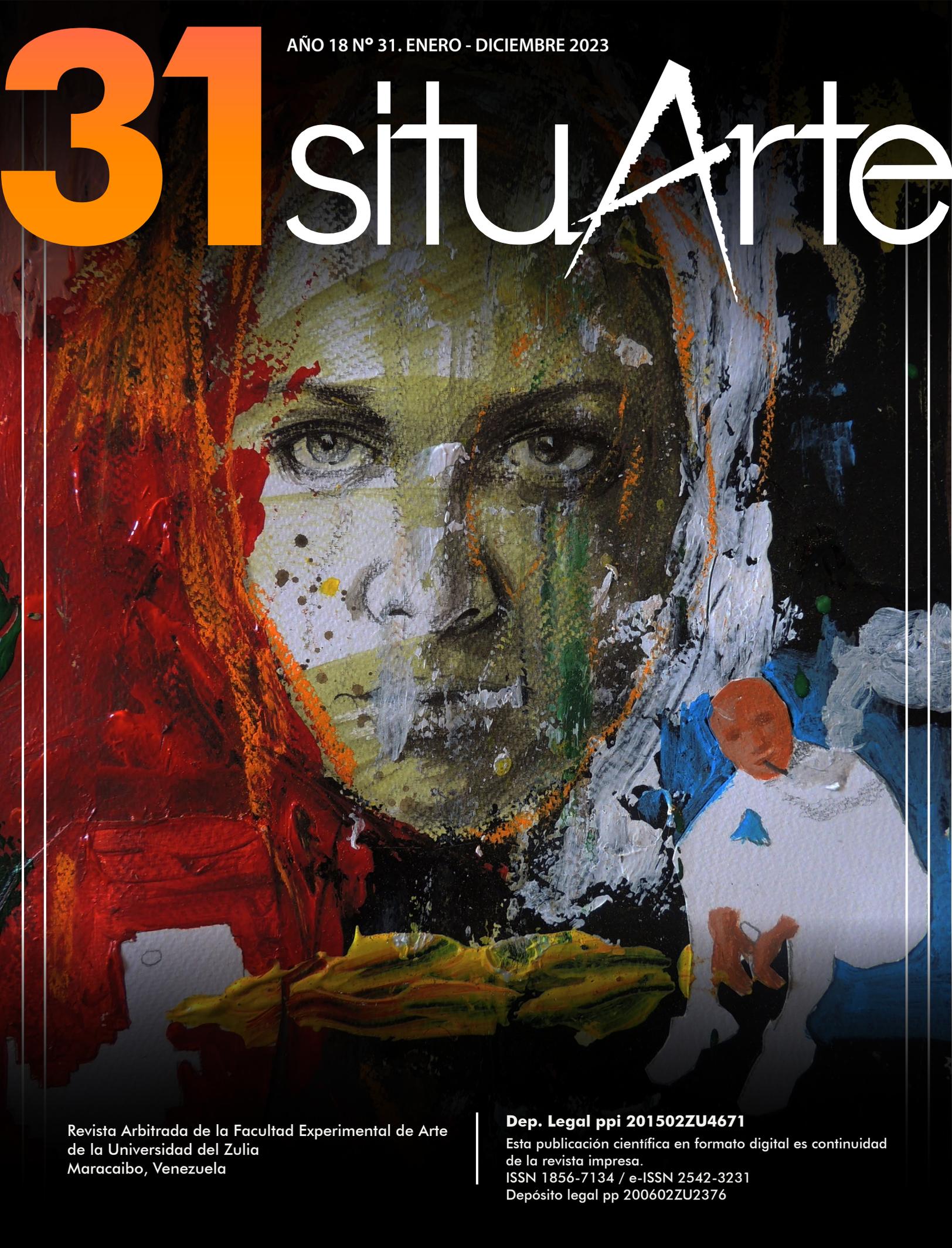


AÑO 18 N° 31. ENERO - DICIEMBRE 2023

31 situArte



Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad
de la revista impresa.

ISSN 1856-7134 / e-ISSN 2542-3231

Depósito legal pp 200602ZU2376

HIATOS Colectivo: intervención sonora de Barcelona

HIATOS Collective: Barcelona Sound Intervention

Recibido: 24-02-23
Aceptado: 16-04-23

Cateri Muro y Raúl Suárez

Village Therapy, Sunbury, Australia
SONO, Barranquilla, Colombia
hiatoscolectivo@gmail.com

Resumen

Este artículo presenta el proyecto de investigación artística HIATOS Colectivo mediante una intervención sonora de la ciudad de Barcelona, España, explorando la dimensión espacial de la música a través del enfoque de investigación artística centrada en el arte como fundamento teórico. El objetivo de la investigación es la reflexión de cómo la dimensión sonora interactúa con el entorno urbano y cómo la espacialidad influye en la percepción dentro del concepto de "obra abierta". La metodología incluye una serie de instalaciones sonoro-espaciales en diferentes lugares de la ciudad a través de la cartografía y de derivas situacionistas como técnicas de generación de datos, utilizando la tecnología de geolocalización sonora ECHOES, logrando una comprensión más profunda de la interconexión entre música y espacio. Las conclusiones destacan la importancia de la espacialidad sonora, su rol en la percepción y en la conexión emocional, así como su potencial terapéutico.

Palabras clave: Intervención sonora, espacialidad, música, deriva.

Abstract

This paper presents the artistic research project HIATOS Collective through a sound intervention in the city of Barcelona, Spain, exploring the spatial dimension of music through the approach of art-centred artistic research as a theoretical foundation. The aim of the research is to reflect on how the sound dimension interacts with the urban environment and how spatiality influences perception within the concept of "open work". The methodology includes a series of sound-spatial installations in different parts of the city through mapping and situationist drifts as data generation techniques, using ECHOES sound geolocation technology, achieving a deeper understanding of the interconnection between music and space. The conclusions highlight the importance of sound spatiality, its role in perception and emotional connection, as well as its therapeutic potential.

Keywords: Sound Intervention, Spatiality, Music, Drift.

Identidad

HIATOS está formado por unos ejes guías de la investigación, los cuales a su vez habitan el continente de la metateoría sistémica (Bertalanffy, 1968) a través de conceptos como la retroalimentación circular y los sistemas abiertos, así como otros matices que pueblan este espacio teórico-práctico. El primer concepto hace referencia al entendimiento del mundo de manera no-lineal, trascendiendo la dicotomía causa y efecto, y repensando cómo una variable afecta al mismo tiempo que está siendo afectada; por otro lado, los sistemas abiertos –en los cuales hay un flujo de intercambio de información entre su interior y su exterior–. Los ejes que sostienen el presente proyecto de investigación son los siguientes:

Hodológico: En un acercamiento antropológico del sentido del espacio, Bollnow (1969) plantea el espacio hodológico (*hodos*: camino) como espacio posible de movimiento, tomando en cuenta el espacio humano como espacio vivido y existencial.

Investigación Artística: En este caso, las derivas por el espacio teórico desembocan en prácticas y “accionares” artísticos que buscan aportar cambios a través del cuestionamiento y la crítica puesta en escena, abriendo fisuras y relieves en los espacios que lo posibiliten.

Terapéutico: Se reivindica el poder simbólico sublimatorio del arte para encuadrar y sostener procesos terapéuticos, explorando desde la investigación artística las posibles implicaciones de la concepción del espacio y de la dimensión sonora en la salud biopsicosocial.

Ontológico: Se busca repensar y problematizar la dicotomía sujeto-objeto, mente-cuerpo, ser-entorno, trabajando con los conceptos sistémicos de retroalimentación, sistemas abiertos, *embodied mind*.

Sonoro: Dentro de las perspectivas del concretismo musical a través de conceptualizaciones como objeto o paisaje sonoro, se extiende el concepto musical hacia la complejidad de la percepción sensorio-espacial del sonido.

Asimismo, este acrónimo forma un concepto subyacente del hiato como espacio intermedio, como ruptura de los circuitos conocidos y las ropas que ya tienen el molde propio, al experimentar otras posibilidades que conecten con la creatividad como consecuencia de la vida –en cuanto flujo errante e imprevisible (Segato, 2018)–; al generar espacios de pausa, de silencio –urgencias en la existencia activa exigida por la producción y la competencia– necesarios para la conservación del sí mismo (Montes, 2011).

El doble juego del principio colectivo trata, por un lado (como esa pausa que ha de ser también social), de tomar los espacios de tránsito en busca de una reconexión dentro de la ciudad que puede llegar a ser “estrechante” y consumante. Por otro lado, es un proyecto que busca ser colaborativo, extensivo a nivel de elaboración. Finalmente, recogiendo ambas, se trata de una perspectiva integradora

de investigación colectiva como metáfora misma y como sentido consecuente del trabajo compartido entre los autores.

Justificación

Tradicionalmente la música es considerada como un arte del tiempo; en su transcurrir brinda estructura y organización temporal. Esto quizás sea posible porque el sonido es un movimiento que, además, es recíproco: producido por un movimiento vibracional, produce a su vez movimiento vivencial. Por tanto, todo lo que al movimiento se refiere ocurre en un transcurrir temporal. A modo de ejemplo, el caminar, acción tan inherente al espacio, transcurre también e indudablemente en el tiempo. Como el tiempo y el espacio suelen asociarse muy estrechamente, varias son las ideas que se han trazado en cuanto a música y espacio; sin embargo, parece que al espacio sólo se le reserva título en tanto que tiempo: “espacio temporal”.

Sciarrino, citado en Parry (2014), apunta cómo, en el tránsito del s. XVIII al s. XIX, la música occidental pasa de un principio temporal a uno espacial (forma sonata, gran sinfonía, construcción). No es casual que algunos filósofos como Schopenhauer (2016) o Goethe trazaran comparaciones estructurales entre música y arquitectura, con premisas como “la arquitectura [es] música petrificada” (Goethe, 23 de marzo de 1829), una idea que viaja en el imaginario de compositores, intérpretes y hasta oyentes: música como arquitectura temporal.

La música (como movimiento) no solo “arquitecta” poéticamente el tiempo, sino que también lo hace con el espacio, como potenciador en la creación de atmósferas, situaciones, escenarios donde emoción y afecto son elementos legítimos de significación (Pire, 2005). Comúnmente ambiente y atmósfera suelen ser utilizadas como sinónimos; sin embargo, la noción de *ambiance* (ambiente) es más cercana a la tradición francófona, por ello asociada al movimiento situacionista. A través de sus prácticas (como las derivas) o del *détournement*, procura situaciones construidas como respuestas dinámicas –vivas, subjetivantes– a las situaciones dadas –eternas, ajenas, objetivas–.

El término *Atmosphäre* que ha sido ampliamente estudiado en la tradición germana, en cambio, entiende la atmósfera como un “portador espacial de estados de ánimo” (Bernard, 2017, p. 22), produciendo la dinámica de retroalimentación entre el *Stimmung* (emoción, ánimo) que se expande en el espacio, deviniendo en estímulos corpóreos registrados en el *Leib* (conciencia corporeizada). Para los situacionistas existen elementos constituyentes dentro de las situaciones construidas: rígidos (arquitectura) y blandos (colores, temperatura, sonido). Entre los blandos, se encuentra el paisaje sonoro y, consecuentemente, su construcción diseñada: la música, por lo que, fenomenológicamente, esta puede ser agente de afecto –afectando y siendo afectada de vuelta– a través

de la percepción. Esta agencia permite la capacidad de crear atmósferas diferentes.

Como este trabajo es un tejido amalgamado “derivado-de-las-derivas” por el espacio teórico, si bien toma el situacionismo como encuadre metodológico de investigación, está ceñido al concepto de “atmósferas”, debido al protagonismo subjetivo y accionante de la corporeidad; además, práctica y teoría han de ser consecuentes, así como planteado por el situacionismo. Se tiene entonces un entrecruzamiento entre la construcción de situaciones y el protagonismo corpóreo de la interacción recíproca –donde, al afectar el espacio, este afecta de vuelta al sujeto, volviéndose así una interacción subjetivante–. También, para evitar caer en ideas de *música decó* (como la *ambience music*), se suscribe el concepto de “atmósferas” por su doble acción de percepción-producción, donde la persona es sujeto y no solo objeto del acontecer musical; especialmente, porque es común asociar al oyente con una condición pasiva de receptividad.

Así, a través de las atmósferas, se problematiza el dualismo sujeto/objeto que también encuentra lugar en el principio de obra abierta (Eco, 1989). Con este principio, desde el accionar continuo que permite la combinatoria de la obra (tecnologías materiales incluidas), se hace posible la intervención socio-espacial al construir situaciones que involucren acciones presentes en un mundo donde la mayoría de las personas va con audífonos por la calle, aislada del entorno colectivo. En este caso, el paisaje sonoro responde a una situación determinada, de la cual no se puede escapar físicamente hablando, porque los oídos no tienen puertas.

De esta manera, en la era del semiocapitalismo, varios referentes son abstraídos a un nivel donde incluso el valor de cambio es indeterminado, relacional, despegándose cada vez más del cuerpo del mundo, ampliando así la existencia dentro de la triada mantra/hermenéutica/pragmatismo. Por ende, en este trabajo, la dimensión espacial se mueve entre lo geométrico y lo vivencial (abstracción/corporeidad) como propuesta psicosocial.

Como las funciones de un sistema dependen de su estructura (Bertalanffy, 1968), incentivar el aspecto espacial en las obras musicales amplía la fluidez del sentido al involucrar el cuerpo –permitiendo romper la concepción lineal del tiempo y del mundo, como en el danzar, donde el movimiento no es a través del espacio sino en el espacio– y al romper la idea direccional del avance frontal –ligada al utilitarismo productivo de la existencia activa–, posibilitando entonces la entrada en los matices de la complejidad.

Por esto, en la práctica se busca trabajar y poetizar: 1) trabajar abiertamente con la dimensión espacial, descubriendo desde el cuerpo el despliegue musical en el espacio (cuyo desarrollo está sujeto a la exploración del visitante para incitar una relación resonante con el espacio/

obra); y 2) poetizar desde lo corporal como pliegue ante la fuga abstracta sin fin, también como “respuesta-propuesta-pregunta” hacia el artista, caminante solitario, que carga en su núcleo la posibilidad del encuentro no utilitario, por cuanto recurre a la creación de situaciones sin caer en la paradoja condicional de volver esto también una situación dada. La intención es poder crear hiatos como brechas, fisuras en lo establecido, a través de la creatividad subjetivante; proporcionar un *détournement* desde un flujo abierto.

Metodología

Desde el año 2022 hasta principios de 2023, la deriva fue tanto una práctica como un marco teórico fundamental dentro de la investigación, traducida a nivel físico (aprendiendo y permitiendo la experiencia de perderse para entrar en relación vibrante con la ciudad), así como a nivel teórico (discutiendo y compartiendo textos e ideas atravesadas por los ejes de investigación antes descritos). De estos espacios surgieron contenidos artísticos de distintas modalidades tales como ensayos, collages, microfilms, poemas, performances, que incluso abrieron otros encuentros colaborativos con diferentes artistas. El binomio arte-espacio atraviesa constantemente esta propuesta a través del cuestionamiento pertenencia-función: ¿Cuál es el lugar que ocupa toda esa elaboración volitiva necesaria dentro del flujo vital vinculante? ¿Dónde se produce el encuentro? Por lo general el autor no se encuentra con el otro directamente sino mediante la obra; cuando el público la recibe –siendo partícipe de esta–, dicha línea se desdibuja, llevando así el diálogo o la relación a una dimensión más íntima.

Consecuentemente, el trabajo predominante a nivel artístico que sostiene la investigación teórica fue realizado de manera colaborativa desde la conceptualización y elaboración de obras sonoro-locativas, gracias a la herramienta tecnológica del sitio web “Echoes”. Estas obras sonoro-locativas comparten un interés por la dimensión espacial de la música como paralelismo de la dimensión espacial de la existencia humana. Son obras que se tejen sobre la realidad híbrida del mundo físico-digital, tergiversando la capa de datos y haciendo uso poético de los dispositivos tecnológicos del panóptico geográfico (Álvaro, 2011).

La localización y movimiento del visitante afectan la experiencia de estos espacios, configurando la dinámica conceptual de obras abiertas en donde “cada representación explica la composición, pero no la agota” (Eco, 1989, p. 41). Se busca una exploración activa por parte del visitante, el cual absorbe la figura del oyente e intérprete; a la manera de un improvisador de jazz, desdibuja las líneas entre músico y compositor. Este punto es interesante por sus implicaciones sobre la jerarquía comunicacional, por un lado, y por la riqueza que ofrece a nivel de construcción musical, por otro.

Asimismo, el conjunto de las obras sonoro-locativas generó una intervención de mayor escala sobre Barcelona, “ciudad-sobre-ciudad” (toma de poder y subjetivación poética respecto a la reificación del espacio) con el cual se planteaba realizar circuitos-talleres donde la obra se convirtiese en una “metaobra” respondiendo a un principio de cartografía social (Habegger & Mancila, 2006). Esta cartografía social permitió construir un conocimiento amplio e integral del territorio para que, desde otro tipo de perspectiva y comprensión de la realidad territorial (cómo se habita, cómo se vive el territorio), se pudiese incentivar una capacidad de agencia sobre la elección colectiva y consciente de las formas de transitarlo.

La idea de cartografiar y expandir el concepto a circuito-talleres estuvo enfocada en abrir el espacio donde el trabajo colectivo tomara protagonismo para resquebrajar los circuitos establecidos, caminar con otros pies que permitieran sentir, escuchar y ver todas las incontables ciudades posibles escondidas en una sola (aparentemente) ciudad. Abrirse a la reflexión compartida, incluso para cuestionar el predominio espacial dentro del concepto de turismo. La cartografía de los circuito-talleres a nivel geográfico se ilustra en la figura 1.



Figura 1
Mapeo de la intervención sonora de Barcelona.

Obras

Ahora siguen algunas consideraciones con respecto a las obras en concreto, desde su nacimiento, el proceso de elaboración, hasta cómo devinieron en conceptualizaciones propias de “formas sonoras espaciales”. Como parte del proceso de instalación espacial, pensando en la accesibilidad que permita el acercamiento colectivo, se decidió que en los espacios intervenidos sonoramente, es decir, donde se encuentran las obras sonoro-locativas, se realizaran instalaciones gráficas con *stickers* que indicaran la ubicación de la obra, proporcionando instrucciones en código QR para entrar en ellas (Fig. 2).¹



Figura 2
Instalación de los stickers.

“Liberación a través de la audición”

Se trata de una obra colectiva resultado de una investigación antropológico-sonora del imaginario colectivo acerca del final de la vida. En la tradición tibetana, el *Bardo Thodol* es una etapa intermedia o espacio de transición por donde pasa el alma para alcanzar su siguiente nivel. Esta etapa tiene una duración de 49 días en los cuales el alma es guiada por el camino a seguir con indicaciones recibidas audiblemente (recordando el valor evolutivo de la audición). A este proceso se le denomina “liberación por la audición durante la etapa intermedia” (Wentz, 1927, p. 12).

¹ En el siguiente enlace se encuentra un registro audiovisual de una de las instalaciones: <https://youtu.be/wxH4PobsQhE>.

A través de las redes sociales y el grupo de WhatsApp del colectivo se hizo una encuesta preguntando cuáles sonidos les gustaría escuchar a las personas al final de la vida (pensando en el *Bardo Thodol*, pero sin dar más explicaciones); la mayoría de la gente respondió: “el mar”. A partir de esto, la propuesta consistió en enviar tales sonidos grabados por ellos mismos para hacer un trabajo colaborativo.

Aunque de igual modo se hizo una versión temporal con un microfilm para que pudiese ser difundida con los participantes¹, originalmente estuvo pensada para la interpretación espacial. En la tradición tibetana del *Bardo* como espacio intermedio de transición, quien recibe la información sonora de la liberación yace en el plano físico mientras su alma transita con las instrucciones recibidas auditivamente.

La obra está localizada en el cementerio del Poblenou, en Barcelona. Los cementerios simbolizan espacios de transición, plantean la pregunta de cómo sería poder recrear lo que el alma experimenta en ese estado de movimiento transicional con los sonidos de esta obra.

“Origen-Es”

Esta obra está instalada en el mar, a propósito de la idea evolucionista que plantea el mar como un lugar de origen común para la animalidad-humanidad (Darwin, 1859). Está compuesta entre la orilla y el mar adentro, metáfora de la idea del circuito inicio-fin, cual caras de una misma moneda procurada también por la obra anterior (“Liberación a través de la audición”), en donde el mar funge de imaginario sonoro recurrente, de arrullo aliviador, acompañante. Fue retomada la idea de sonidos iniciales determinando los finales, del latir del corazón. Una reflexión en la pluralidad del origen (las múltiples dimensiones involucradas, los orígenes también sonoros) así como en la dimensión rítmica y su relevancia en el movimiento – signo vital– inseparable de la imagen sonora del *humming*, arrullos vocales, donde significado y significante eran aún una Pangea. La idea ontológica primigenia fue la de la *Environmental Music Therapy* (Rossetti, 2020).

“Fantasma N° 1”

La “forma fantasma” deriva de la idea de los “no-lugares” (Augé, 2000): espacios de anonimato dentro de la ciudad que suelen ser de tránsito y no llegan a construir la suficiente significación personal o relacional para ser tomados como un “lugar”. ¿Qué lugar? El siguiente nivel espacial. Todo espacio baldío de significado se convierte en un lugar en tanto se cargue de vivencia, de significación existencial-relacional. En este caso, uno de los circuitos de tránsito más comunes en la cotidianidad son las calles que conducen al lugar de residencia.

1 Se puede acceder a ella en el siguiente enlace: <https://youtu.be/sQjKmDeKCpw>

En cuanto a la obra presente, hay un camino que siempre llama la atención al salir del metro, un pasadizo directo, pequeño, solitario, que podía estar y no-estar a la vez. Se decidió tomar este como un espacio inesperado para intervenir sonoramente. Luego de una somera investigación en internet, resultó que ese espacio es llamado “La plaza fantasma”, porque un par de años antes, el paso directo al metro había estado clausurado por un muro y, gracias a la acción vecinal, fue habilitado posteriormente. Esta obra representa una viñeta a la reivindicación colectiva y el accionar en conjunto para retomar los espacios propios que, si bien pueden ser no-lugares, siguen siendo parte de la cotidianidad.

“Carrer de Tordera, at night”

Esta obra nace de una deriva nocturna por el barrio de Gracia. El Carrer de Tordera se encuentra en pleno centro de Gracia. Durante esta deriva, adquirió una atmósfera íntima y pacífica. La búsqueda de este trabajo fue plasmar esa atmósfera nocturna que, como indica Minkowski citado en Bollnow (1969), envuelve, permea, acerca al espacio a la par que al misterio. Se eligió un diseño sencillo dividido en tres secciones el cual genera, a grandes rasgos, dos lecturas diferentes, dependiendo del lado por el que se entre a la obra². Su disposición gráfica se observa en la figura 3.

“MA 1”

La idea generadora de “MA” fue la de intervenir virtualmente en los espacios negativos de la ciudad, en sus silencios. En este sentido, “MA 1” se elabora en el solar de Carrer del Marroc con Carrer de Bac de Roda. Este espacio está especialmente negado al encontrarse la sede de la Guardia Urbana de Sant Martí en frente. El solar se compone de dos partes diferenciadas, una cementada y otra con vegetación descuidada. En la pared derecha se puede leer en un graffiti: “Lo siento por ensuciar”. Este espacio despertó un material musical fantasmal/apocalíptico: jirones de sonido que casi no llegan a unirse, timbres metálicos y saturados, ritmos mecánicos.

La estructura de la obra tiene un punto focal en el centro del mapa donde se activa un audio que sirve de suelo atmosférico. La obra se desarrolla incitando a recorrer las cuatro esquinas del solar. En el campo más práctico, la idea de lo fantasmal permitía una fácil conexión entre distintos audios, y entre audios y espacios de silencio. Su posición y elementos característicos se observan en la figura 4.

Es interesante subrayar la cercanía de la sede de la Guardia Urbana, la cual es poetizada e incorporada en la propia experiencia como parte de los dispositivos de vigilancia y control utilizados de manera artística.

2 En el siguiente enlace se pueden escuchar los dos posibles resultados generales del paseo por la pieza: <https://www.youtube.com/watch?v=d6eQ7NxzbUI>

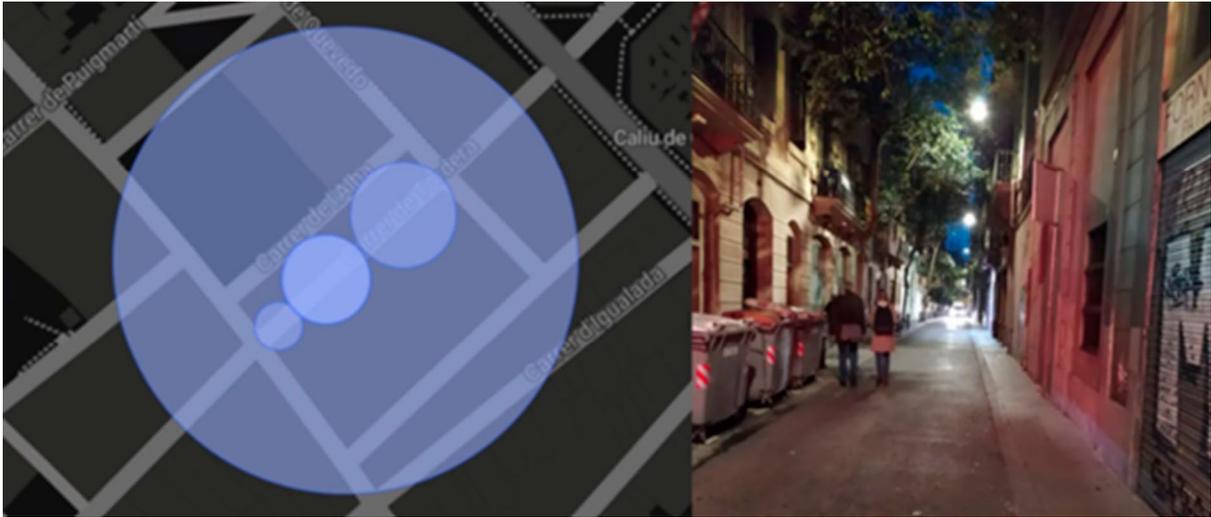


Figura 3
 Materiales de “Carrer de Tordera, at night”.



Figura 4
 Materiales de “MA 1”.

“MA 2”

Como indica Breton (2022), toda ciudad es subjetiva; se dibuja a partir del transitar cotidiano. Avenida del Coll del Portell era parte de un recorrido que los autores de este trabajo de investigación artística tomaban regularmente para ir a casa. Después de la avenida, cruzaban el Parque del Carmelo; pinos y caminos de tierra.

En su tramo final, esta avenida desemboca a una entrada del Park Güell y a un pequeño solar vallado. El solar resultaba atractivo para trabajar por tres razones: 1) por ser espacio negado, físicamente existente, de fácil acceso, pero no transitado (al menos durante la preparación y performance del presente proyecto), en contraste con la afluencia de la siguiente parcela, la entrada al Park Güell; 2) por el graffiti visible en una de las paredes interiores del recinto: “Me da miedo crear porque creo que lo haré mal”, al cual viene

dada una respuesta desde la intervención realizada sobre la capa de datos; y 3) por su estructura espacial. Tomando la entrada como referencia, se abren tres zonas: a la izquierda, la pendiente sube entre los árboles; a la derecha, está escalonada en tres niveles; al centro surgen los restos de una estructura en un pequeño desnivel, de fácil acceso desde la derecha.

La obra fue creada con un primer audio común en la entrada desde el cual se ramificaron tres rutas ascendentes. Una mayor interacción entre la ruta central y la derecha, también mayor en el nivel superior que en el inferior, pues es en el superior donde se encuentran las tres rutas; así, los fragmentos de audio buscaban más flexibilidad en sus posibilidades de combinación, ampliando así el espacio vivencial de modo significativo a través de la música. Su posición y elementos característicos se observan en la figura 5.



Figura 5
Materiales de "Límites".



Figura 6
Materiales de "MA 2".

"Límites"

Carrer López de Catalán es un lugar con carga emocional en la historia de los autores con Barcelona (pasando así de la búsqueda de ciertos espacios en los dos "MA" al trabajo sobre un lugar específico). Su estructura de callejón hace que se tenga que entrar y salir por el mismo camino; situación que alimentó un diseño en el cual el final del callejón pudiese resignificar los audios del camino,

ahora en orden inverso (similar a lo que ocurría en Carrer de Tordera).

"Límites" trató de atomizar al máximo los audios, de manera que fuesen altamente responsivos a los movimientos del visitante y, por ende, muy inmersivos; esta atomización llevó a un desborde del material. Se optó entonces por ocupar las tres calles cercanas, dando lugar a un diseño más complejo. Su disposición gráfica se observa en la figura 6.

Discusión

Pensar en la variable espacial de la música no anula la variable temporal: se busca así reivindicar otras caras de la música, ampliando la perspectiva en cuanto a sus posibles funciones, a su sentido más profundo, sin tener que subordinar ninguna de las anteriores. Esta visión actual es posible, por un lado, gracias a su retórica (conceptos como la inmersión y la realidad aumentada) y, por otro, al desarrollo tecnológico que la ha canalizado. De esa manera, se abre una oportunidad para que la música juegue nuevos roles dentro de un campo interdisciplinario en otras áreas temáticas que incluyen tecnología, arquitectura, filosofía, antropología y psicología: perspectiva consecuente con los ejes de investigación de HIATOS Colectivo que buscan complejizar la especialidad musical para plantear nuevas preguntas que a su vez lleven a otros caminos y espacios.

Asimismo, dentro de dichos ejes se encuentra el concepto de terapia, que en este caso hace referencia a una forma de psicoterapia, más concretamente a través de la musicoterapia. Por lo cual, dentro de la investigación artística, se contempla la escucha constante de las posibles vías sustanciales que podría tomar en el sentido terapéutico; es decir, en su función de cuidado y alivio frente al padecimiento, pensando así en proponer lo que se llamaría “musicoterapia locativa”: la ampliación del espacio vivencial a través de la música, entendiendo el espacio físico-matemático en correspondencia con dicho espacio vivencial. En este caso, la musicoterapia en el ámbito hospitalario es un marco referencial: por una parte, por la experiencia de los autores en este espacio; y por otra, por la notoriedad con la que se puede apreciar el ejemplo, incluyendo planteamientos teóricos como el de Rossetti (2020). Futuras vías de investigación artística podrían reflexionar sobre cómo se puede permear la psicogeografía del mundo sonoro de una persona con un valor terapéutico sostenible en entornos urbanos, públicos y cotidianos, buscando una mejora en la orientación en las cuatro esferas: personal, temporal, espacial y situacional.

A través de propuestas como los viajes sonoros, la reminiscencia del historial musical –e incluso el *songwriting* para la posteridad– podría leerse como un proceso que procure la modificación espacio-temporal de la percepción del individuo. Así como es posible desarrollar formas musicales inherentes al espacio y al enfoque, queda abierta la cuestión sobre la generación de propuestas innovativas que sean extensibles a otras áreas de la musicoterapia y, en general, hacia la concepción de una terapia espacio-sonora.

Consideraciones finales

Tras un día de ruta, los caminantes llegan al atardecer al campamento, allí montan su tienda, se quitan las botas, se asean y comparten la experiencia con otros caminantes; dificultades, consejos, encuentros con animales, fuentes. Como apunta Bollnow, el camino se convierte en uno de los símbolos primitivos de la vida

humana, y apenas se puede trazar un límite entre el camino literal y el figurado (Bollnow, 1969).

Como parte de las reflexiones finales, dentro del transcurrir del proyecto, los autores/caminantes varias veces se toparon contra el muro creativo de la innovación y contra el aparente callejón sin salida de la utilidad. Repensamos la creatividad como acto vital en el cual aunque aparentemente todo está dicho, pero cambian las maneras de decirlo; desde el paradigma estético (Guattari, 1991), el cómo y el qué no están separados. Entonces, de una forma u otra cambia lo dicho, porque cambia la perspectiva, el ángulo desde el cual se escucha. Consecuentemente, cambia lo escuchado; la forma de presentarlo y representarlo.

Con este trabajo se compartió una parte del camino propio entrecruzado en espacios comunes construidos deriva a deriva, *homo aviator*, que haciendo honor a su condición trashumante, se detiene, contempla y medita el camino ya andado; deja a su paso un *Shul*, término tibetano que hace referencia al sendero en tanto que huella –a la impresión de algo que estuvo ahí, liberando obstrucciones, cortando malezas–, dispuesto como camino posible y como aporte andante (Solnit, 2020). Se debe seguir la ruta a la deriva, con la esperanza de compartir más vida, más música, en otro espacio y otro atardecer.

Referencias

- Álvaro, S. (2011). Arte y Medios Locativos: interacción en el espacio híbrido de la ciudad. *Disturbis*, 9(1), (s.p.).
- Augé, M. (2000). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Bernard, S. (2017). *Atmósfera activa*. Barcelona: EINA, Centro Universitario de Diseño y Arte de Barcelona.
- Bertalanffy, L. v. (1968). *Teoría general de los sistemas*. New York: George Braziller.
- Bollnow, O. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Biblioteca Universitaria (n. 13).
- Breton, D. L. (2022). *Elogio del caminar*. Madrid: Siruela.
- Darwin, Ch. (1859). *On the origin of species by means of natural selection, or, The preservation of favored races in the struggle for life*. London: J. Murray.
- Eco, U. (1989). *The open work*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goethe, J. W. von (23 de marzo de 1829). *Conversation with Eckermann (letter addressed to Johann Peter Eckermann)*.
- Guattari, F. (1991). *Le tre ecologie* (R. d'Este, trad.). Casale Monferrato: Sonda. (Obra original publicada en 1989).
- Habegger, S.; & Mancila, I. (2006). *El poder de la Cartografía Social en las prácticas contrahegemónicas o La Cartografía Social como estrategia para diagnosticar nuestro territorio*. Disponible en: <http://beu.extension.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/365>

- Montes, A. (2011). *El grito*. Madrid: Siruela.
- Parry, N. (2014). Navigating Sound: Locative and Translocational Approaches to Interactive Audio. En K. Collins; B. Kapralos; & H. Tessler (eds.). *The Oxford Handbook of Interactive Audio* (pp. 31-44). Nueva York: Oxford University Press.
- Pire, F. (2005). De la música a la arquitectura. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 6(14), 178-204.
- Rossetti, A. (2020). Environmental Music Therapy (EMT): Music's Contribution to Changing Hospital Atmospheres and Perceptions of Environments. *Music and Medicine*, 12(2), 130-141. doi: 10.47513/mmd.v12i2.742
- Schopenhauer, A. (2016). *Sobre la música*. Madrid: Casimiro.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Solnit, R. (2020). *Una guía sobre el arte de perderse*. Madrid: Capitan Swing.
- Stanghellini, G. (2023). Homo œconomicus: A Key for Understanding Late Modernity Narcissism? *Psychopathology*, 56(3), 173-182. doi: 10.1159/000525678
- Wentz, E. (1927). *The Tibetan Book of the Dead*. Oxford: Oxford University Press.