

## **Paisaje sonoro.**

### **Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo.**

La voz de mi abuela discutiendo con mi mamá acerca de cómo servir la cena. Mi papá hablando y mis dos tíos riendo. Los pasos de mi abuelo yendo de un lado al otro y el chocarse de los platos al ponerlos él sobre la mesa. El descascarar de un vino. El televisor a lo lejos, que proviene de la cocina junto con la voz de mi abuela. En la calle, algunas demostraciones tempranas de pirotecnia entremezcladas con los autos que parecen apurados por no llegar a tiempo a sus casas.

Así sonaba el momento previo a la cena en las navidades de mi infancia, aquellas de 1993 o 1994. Al día de hoy me es posible, si cierro los ojos, revivir esa sonoridad característica, que vuelve a mí en forma de recuerdo sonoro. Ese, es el paisaje sonoro de mis navidades, es decir, el universo sonoro que me rodeaba en ese momento, en el año 2018 de la calle Sarmiento, y desde mi propia perspectiva.

La idea detrás de la palabra *soundscape* –paisaje sonoro– fue moldeada por Murray Schafer y, si bien la define en su libro *The tuning of the world* –La afinación del mundo– que fue editado en el año 1977, ya desde la década anterior estaba a la cabeza del World Soundscape Project<sup>1</sup>, un proyecto de la Simon Fraser University que con fines ecológicos, apuntaba a la conciencia sonora del ambiente, en el que también se encontraban otros pioneros del área: Barry Truax, Bruce Davis, Peter Huse y Howard Broomfield.

Describiéndolo como la agrupación de todo sonido audible que nos rodea, Schafer unió por primera vez las palabras *Sound* –sonido– y *landscape* –paisaje– creando no solo un nuevo concepto que trascendería hasta nuestros días, sino una disciplina de estudio en sí misma, ligada precisamente a la caracterización de espacios a partir de su entorno sonoro, permitiéndonos conocer a través de aquello que los sonidos nos revelan por sí mismos.

A pesar de no haber acuñado el término, Barry Truax es tal vez, junto a Hildegard Westerkamp, el mayor exponente tanto en la composición electroacústica de paisajes sonoros como en un extenso desarrollo teórico proveniente de años de investigación y creación, acerca de las posibilidades de este subgénero de la música electroacústica. Apoyándose en los desarrollos previos realizados por Pierre Schaeffer a partir de la

---

<sup>1</sup> Se puede acceder a más información acerca de este proyecto a través del sitio de la Simon Fraser University: <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

utilización de sonidos provenientes de registro microfónico en la llamada *música concreta* y de los aportes de Luc Ferrari con su propuesta de *música anecdótica* en cuestión de la narrativa que puede sostener una pieza sonora atendiendo a la referencialidad y el significado de los sonidos incluidos, Truax se interesó particularmente por el lugar en que se posicionan estéticamente los compositores al trabajar con material sonoro evocativo proveniente del entorno, agregando a la definición de paisaje sonoro de Murray Schafer que los sonidos originales deben necesariamente ser reconocibles en las producciones electroacústicas y tanto el contexto como las asociaciones simbólicas que están implícitas en él, deben hacerse presentes en aquella persona que participe de la escucha (Truax, 2008).

Ya que tenemos claro que un paisaje sonoro incluye todo sonido de determinado entorno podríamos preguntarnos si estos sonidos pueden clasificarse de alguna forma. Al respecto Almo Farina (2014) nos explica que existen tres fuentes o circuitos de los cuales provienen los sonidos que coexisten en mayor o menor proporción dentro de todo paisaje sonoro, a las cuales llama geofonías, biofonías y antropofonías y que están diferenciadas por su origen mismo. Así, las geofonías están producidas por agentes naturales no vivos –como el viento, volcanes, el mar, la lluvia, terremotos–; las biofonías provienen de los animales –cantos, pasos, voces–; y las antropofonías son resultado de toda aquella maquinaria creada por el hombre –motores, cuchillas, ruedas, sonidos industriales<sup>2</sup>– (Farina, 2004).

Con todos estos conceptos sobre la mesa, demos un paso más: pensemos en una grabación de campo de principios del siglo pasado en una metrópolis de ese entonces. Vayamos más allá de las tecnologías disponibles y pensemos en el registro en sí mismo. Está claro que los sonidos que encontraremos en esa grabación no serán los mismos que encontraríamos si la comparáramos con una grabación actual. Así como a partir de un registro visual –una fotografía, por ejemplo– podemos advertir cómo se ve esta metrópolis, un registro sonoro nos brinda información complementaria acerca de cómo se escucha. ¿Qué pasaría entonces si comparáramos los registros sonoros de esta ciudad de hace años con los actuales? a este análisis de los cambios de entorno sonoro de ciudades u otros sitios habitados por el hombre a partir del sonido también se lo conoce

---

<sup>2</sup> Los ejemplos son los originales que propone Almo Farina para explicar los tres tipos de fuentes sonoras que componen al paisaje sonoro.

como antropología sonora, una disciplina que trata precisamente de estudiar y describir la vida social, interpretándola a través de narrativas provenientes de los distintos registros audibles y su mutación a través del paso del tiempo.

John Levack Drever (2002), profundiza esta relación refiriéndose al punto de convergencia existente entre la etnografía y la música electroacústica. Entendiendo que la etnografía comprende métodos y estrategias de investigación cualitativa en pos de comprender distintos aspectos de una comunidad o grupo social –sus valores, creencias, reglas– y siendo la principal fuente de información para la antropología cultural, el autor plantea que tanto esta disciplina como la composición de paisajes sonoros convergen en el trabajo de campo, en la cercanía con la gente y en que los resultados de ambas reflejan complejamente a las culturas que retratan (Levack Drever, 2002).

Continuando con esta línea, y en relación a las posibilidades sociales de la experimentación con paisajes sonoros, se vislumbra también un perfil comunitario: la práctica de la cartografía sonora, busca generalmente la construcción colectiva y colaborativa de distintos mapas, en los cuales los registros sonoros se organizan geográficamente caracterizando una zona o región determinada, con el objetivo de concientizar y promover desde la propia identidad sonora de ese espacio, pero también buscando resguardar para la posteridad el registro documental, como patrimonio inmaterial de sus creadores y habitantes.

Dice Jean-François Augoyard (1997), que cuando estos habitantes que se sienten identificados con determinados eventos sonoros realizan una escucha activa<sup>3</sup>, pueden trascender los espacios reales para protagonizar situaciones más abstractas. En una primera instancia, al percibir un estímulo conocido fuera de contexto y reproducido por un altavoz –por ejemplo, en un concierto electroacústico–, a partir de su propia representación sonora y de su experiencia previa de conocer cómo funciona un altavoz y qué puede llegar a esperar en un concierto, el oyente entiende que no es más que una reproducción y que escapa a la construcción realista de una percepción contextualizada (Augoyard, 1997).

Sin embargo, a partir de este estímulo reproducible, referencial y reconocible de su entorno acústico cotidiano podemos pasar a una etapa psicoacústica posterior denominada anamnesis, en la que se produce una simbolización proveniente de la

---

<sup>3</sup> Entendiendo las diferencias entre *oír*, *escuchar*, *entender* y *comprender* propuestas por Pierre Schaeffer en Tratado de los objetos musicales (2003), donde *oír* involucra una actitud pasiva, *escuchar* implica dirigirse activamente al sonido, *entender* busca una contextualización posible del estímulo sonoro y *comprender* es la conclusión del proceso, donde ese contexto se corresponde o no con lo escuchado.

evocación del estímulo sonoro, que permite reconstruir aquello que lo contextualizaría. Es el típico caso en que escuchamos solo el primer acorde de una canción que conocemos muy bien e inmediatamente nuestra cabeza continúa con lo que sigue. Este continuar con lo que sigue, también recibe un nombre propio: fonomnesia. Esta última, es la etapa más abstracta e implica el acto de escuchar un sonido que no estamos oyendo físicamente. Es la memoria sonora en sí misma. Y es a través de una fonomnesia que pude, por ejemplo, describir al comienzo de este texto los sonidos que me rodeaban siendo niño.

Ahora bien, pensando al paisaje sonoro como una forma creativa de composición sonora y sobre todo como un subgénero de la música electroacústica, debemos entender que estas producciones no siempre son representaciones fieles de la realidad que representan. También Truax (2012) aborda esta problemática comprendiendo que la práctica compositiva en general –a menos que el estilo del artista esté muy impuesto o sea un sello claro en su obra– oscila entre representaciones más o menos realistas de los entornos encontrando dos categorías de las que se sirve para definir dos situaciones paradigmáticas en relación a la fidelidad que guardan con el mundo real.

Por un lado, entonces, encontramos a la fonografía, que pretende transparencia –Levack Drever (2002) habla en cambio de objetividad y neutralidad, pero lo tomamos como equivalente– al evitar toda manipulación posterior a la grabación de campo (Truax, 2012). El problema que debemos conocer de esta pretendida objetividad está, así como en la fotografía, en que la grabación será solo una porción de la realidad, y de hecho será la porción que el operador del grabador haya decidido registrar, eligiendo este qué incluir y qué excluir.

Opuestamente, encontramos al paisaje sonoro virtual, que como práctica compositiva, habilita al autor a utilizar técnicas electroacústicas para ampliar las posibilidades de sus producciones basadas en grabaciones de campo, en lugar de pretender una representación literal (Truax, 2012). No solo se convierten en herramientas plausibles de su uso el ajuste de niveles en una mezcla, la ecualización o la enfatización de la imagen estéreo, sino que también recursos narrativos como la elipsis temporal, la inclusión de personajes que sirvan de anclaje para distintos puntos de escucha, procesos y distorsiones de espacio y tiempo, compresiones, desarrollos, sustituciones y adaptaciones libradas a la creatividad de cada compositor en búsqueda de un realismo simulado que evoque el contexto, pero qué también sea también disparador de nuevas sensaciones en el oyente.

El mismo Truax, describe una de sus piezas, ‘Pendlerdrøm<sup>4</sup>’ –que en español significaría ‘el sueño del viajero’–, en la cual simula un viaje en tren desde el punto de escucha de un viajero, quien al quedarse dormido realiza un constante ida y vuelta entre el entorno sonoro inmediato y uno surrealista perteneciente a sus sueños, que son reflejados por obvias yuxtaposiciones de espacios acústicos propuestos por el autor.

Es así que motivado en particular por este concepto del paisaje sonoro virtual, por el viaje retratado en ‘Pendlerdrøm’ y por un interés especial que tengo desde pequeño por el sonido que los trenes provocan dentro de los túneles subterráneos, comencé el año pasado un proyecto de investigación creación en el que construyendo paisajes sonoros intento retratar de forma particular los espacios urbanos de las distintas ciudades por las que circulan estos trenes, en los que se puede atender a partir de la escucha a costumbres específicas, distintas tecnologías que utilizan, horas del día o incluso en algunos casos realizar un esbozo de los usuarios del transporte.

Los paisajes sonoros en todos los casos están construidos exclusivamente con registro de campo realizado durante viajes en los trenes y caminatas por las estaciones y andenes de cada ciudad, donde siempre el material crudo excede fácilmente la hora de grabación para concluir en fragmentos de aproximadamente cinco minutos en los que se condensa los rasgos que más significativos me hayan resultado según la experiencia vivida en cada ocasión.

Cada viaje tiene una fase de preproducción en la cual recopilo información antes de subirme siquiera al tren, lo que me permite salir a *cazar* determinadas situaciones sonoras de antemano: cuáles son las estaciones importantes o más transitadas, cuáles son las cabeceras, cuáles son las conexiones, si hay estaciones bajo tierra o a nivel, lo antiguo o moderno de cada línea, e incluso hablo con la gente del lugar obteniendo –casi siempre– los datos más reveladores. Solo entonces, y con un plan de producción en mente enciendo el grabador y emprendo el viaje, que suele entretenarme por mañanas o tardes enteras.

Para de una vez por todas poner en acción todos los conceptos desarrollados más arriba, los invito a revivir sonoramente cuatro pequeños viajes, los cuatro primeros trabajos que forman parte de este proyecto:

---

<sup>4</sup> La pieza de Truax se puede acceder a través del sitio de la Simon Fraser University:

<https://www.sfu.ca/~truax/pendler.html>

## **Dirección Observatorio**

( <https://soundcloud.com/alejandro-brianza/direccion-observatorio> )

Cerca del centro histórico de la Ciudad de México –el Zócalo–, la estación Pino Suárez es el punto neurálgico entre las cabeceras Cuatro caminos / Tasqueña de la Línea 2 y Pantitlán / Observatorio de la Línea 9 del metro de la ciudad.

El título que elegí para este fragmento es precisamente lo que la cartelería del metro indica, Dirección Observatorio, cabecera que además de transportar a los pasajeros que regularmente salen del centro por el oeste de la ciudad, es base de la Central de Poniente –o Central de autobuses del Oeste- por lo que le toca a esta noble línea de metro hacerse cargo de todos aquellos pasajeros que salen con destinos de mediana y larga distancia y claro, de sus valijas y pertenencias.

El metro de la Ciudad de México, como el de tantas otras grandes ciudades es sonoramente rico por los vendedores ambulantes que conviven en él, que a pesar del amontonamiento de gente, se las ingenian para avanzar con sus productos y llevar el pan a sus casas.

## **Linha vermelha**

( <https://soundcloud.com/alejandro-brianza/linha-vermelha> )

Este paisaje sonoro retrata un pequeño viaje entre las estaciones Bresser - Mooca y República, de la Linha Vermelha del metro de la ciudad de São Paulo. Es notable la poca cantidad de gente, indicándonos que a pesar de ser esta la línea más transitada de todo el sistema de metro paulista, el viaje no se desarrolla en hora pico.

Aquellos eran días de incansables tormentas y me resulta llamativo cómo la inclemencia de la lluvia y los constantes cambios de temperatura se ven reflejados en toses y estornudos de distintos tipos que sin duda caracterizan el paisaje.

## **Combinación con Línea B y D**

( <https://soundcloud.com/alejandro-brianza/combinacion> )

Para variar un poco la temática del viaje en subte, preferí retratar en este paisaje sonoro una de esas situaciones en las que todos nos vimos involucrados más de una vez: las combinaciones.

Largas caminatas con escaleras hacia arriba y hacia abajo, acompañados por la horda de

gente que, al igual que nosotros, desciende del tren en busca de continuar su viaje en otra dirección.

Me resulta interesante pensar regularmente realizar este recorrido al menos dos veces a la semana, y que sin embargo el mundo sonoro que habita estos pasillos es a grandes rasgos muy similar en cada oportunidad: charlas entre compañeros de trabajo, llamadas telefónicas –hace años que estar en el subte dejó de ser una excusa para decir que *no hay señal* y no atender el teléfono–, artistas callejeros y aquellos que piden una moneda para poder vivir que, llamativamente, también se encuentran siempre en los mismos rincones.

Para la realización de este paisaje sonoro elegí el nodo de combinación más transitado de toda la red de subtes de Buenos Aires, aquel que combina las Líneas C, B y D, realizando una caminata entre los andenes de las estaciones Diagonal Norte, 9 de Julio y Carlos Pellegrini: si planificamos bien la combinación, subimos en Plaza Constitución lo más atrás posible –porque la salida está atrás de todo en Diagonal Norte–; escaleras hacia arriba, un descanso y escaleras hacia la derecha; una vez más a la derecha y estamos en el andén de 9 de Julio de la Línea D –trenes a Congreso de Tucumán–; para llegar a la Línea B hay que seguir hasta el final del andén donde después del pasillo y del hall, encontramos las escaleras hacia abajo que nos llevan al andén central de Carlos Pellegrini.

### **Metro, calidad de vida**

( <https://soundcloud.com/alejandro-brianza/metro-calidad-de-vida> )

Al subir al Metro de Medellín, uno difícilmente tenga dudas de dónde está, hacia dónde va, qué tiene cerca y cómo combinar con otros transportes. Las voces provenientes de los altoparlantes del metro se ocupan no solo de indicarnos los nombres de las estaciones sino aquellos atractivos culturales que están cerca, autopistas y otras vías de acceso. Además nos aconsejan acerca de cómo comportarnos mientras estamos dentro del sistema de Metro bajo la premisa de vivir la cultura metro en una sintonía de amabilidad y respeto.

Las grabaciones son de un día domingo por la tarde justo antes de anochecer, por lo que la gente se escucha distendida y hay mucha presencia de niños que vuelven de paseo con sus familias. Particularmente es llamativo uno que, cansado, le reclama a su padre la elección de regresar a su casa en metro ya que para él en taxi es más rápido.

Para la realización de este paisaje sonoro realicé registro de campo en un viaje ida y vuelta por el Metro, una de las formas en que más me gusta salir a grabar: subí en la

estación Industriales y viajé hacia las afueras de la ciudad, en dirección La Estrella, estación terminal donde el tren detiene su marcha y luego del lógico recambio de pasajeros, retoma el recorrido en dirección opuesta. Así, volví a visitar las mismas estaciones y sobre pasando mi punto de origen llegando esta vez a Universidad, estación a donde en verdad me dirigía.

Los objetivos de un proyecto de investigación creación de este tipo están ligados fuertemente a la exploración de las características propias de cada espacio urbano retratado en relación a los estímulos sensoriales que despiertan en el oyente.

Más que conclusiones, se abren interrogantes en diversas direcciones. ¿Podríamos preguntarnos cómo sonaban las navidades de nuestra infancia y reconstruir un resultado a partir de nuestra memoria con el recurso de la fonomnesia? ¿Qué podemos conocer y aprender de estas líneas de metro desde esta serie de registros sonoros? ¿Qué es lo identitario de cada espacio y en qué medida se vincula con la memoria de los usuarios?

Realizar ejercicios de grabación de campo y edición de paisajes sonoros brinda la posibilidad de re-vivir momentos y sensaciones y alimentar conciencia sonora de los lugares que habitamos cotidianamente. No obstante escuchar lo producido por otros también puede ser una buena oportunidad para re-pensar los espacios y así relacionarnos con ellos desde otra perspectiva para la generación de conocimiento.

Quisiera en este punto del camino recorrido agradecerles Miguel Garutti y a Sergio Espinoza por colaborar con sus grabadores de mano en las situaciones más adversas y también a Sara Restrepo Rojas, de Medellín; Pérola Mathias, de São Paulo, Jessica Rodriguez, de Ciudad de México y Lucas Morrone, de Buenos Aires por participar del proyecto fotografiando los metros de sus ciudades.

## Referencias

- Augoyard**, Jean-François (1997). *La sonorización antropológica del lugar* en Amerlinck, Marijosé (editora). Jalisco, Mexico: Ed. Universidad de Guadalajara.
- Böhme-Mehner**, Tatjana (2012). *Between Meaning and Meaningfulness – “Understanding” Anecdotal Music*. Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference. Estocolmo.
- Farina**, Almo (2014). *Soundscape ecology. Principles, Patterns, Methods and Applications*. New York: Springer.
- Levack Drever**, John (2002). Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7 pp. 21-27.
- Schaeffer**, Pierre (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Música.
- Schafer**, Murray (1977). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Truax**, Barry (1999). *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: Cambridge Street Publishing.
- Truax**, Barry (2008). *Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic Music as Soundscape*. *Organised Sound*, 13 (2), pp. 103-109.
- Truax**, Barry (2012). Sound, listening and place: the aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17 pp. 193-201.