

La ciudad como fuente de sonidos para la creación sonora¹

M.M. Otto Castro Solano

Doctorante del programa de Tecnología musical de la
Universidad Nacional Autónoma de México
ottoalexander.castro@ucr.ac.cr

Resumen

Los pioneros del paisaje sonoro trataron con precaución y cautela los sonidos de la ciudad, subrayando en varios artículos su compromiso con la conciencia auditiva dentro de la urbe.

Han pasado varias décadas desde el planteamiento del paisaje sonoro y es conveniente volver a revisar algunos conceptos propuestos por estos pioneros con el fin de valorar una metodología artística que escuche los sonidos de la ciudad de una manera más cercana al ámbito de la creación sonora.

Palabras clave: ciudad, composición, escucha, paisaje sonoro urbano.

The city as a source of sounds for the sound creation

Abstract

The soundscape pioneers treated the sounds of the city with caution, emphasizing in their work their commitment to an auditory conscience within the city. Several decades have passed since this approach and it seems convenient to review some of the concepts initially proposed by these pioneers to assess an artistic methodology that listens to the city in a more meaningful way that is closer to the field of sound creation.

Keywords: city, composition, listening, urban soundscape.

Importancia de la ciudad

La ciudad es un lugar importante para nosotros porque allí vivimos, compartimos, nos relacionamos. Es en la ciudad donde parece que somos individuales y colectivos a la vez, debido tanto al anonimato que solemos percibir como también a la sensación de estar dentro de conglomerados humanos, ajenos a nosotros o incluso parte de nuestra vida.

1. El presente trabajo forma parte de la investigación de la tesis de Maestría en música con énfasis en Tecnología Musical de la Universidad Nacional Autónoma de México. Agradezco a mi tutor el Dr. Rodrigo Sigal Sefchovich por su guía en mi investigación, asimismo, agradezco a la Universidad de Costa Rica por su apoyo para realizar esta investigación a través de la beca otorgada.

Lewis Mumford,² el pionero estadounidense del urbanismo, afirma que la ciudad tiene sus orígenes posiblemente en la aldea, santuario o caserío que ha integrado desde sus inicios la vida social (Mumford [1961] 2014, 12). Las ciudades nacieron muy posiblemente por esa fuerte vinculación hacia lo gregario del ser humano y para solventar a través del grupo social necesidades que en solitario requerirían más esfuerzo o incluso serían imposibles. Aprendimos desde los orígenes de la ciudad a construir a través de los otros. Tenemos una fuerte vinculación social y afectiva con la ciudad que no podemos fácilmente desdeñar.

¿Cómo podríamos definir a la ciudad? La ciudad, en un primer acercamiento a su definición, se contrapone con lo rural al entenderse como un conglomerado de edificios, plazas y calles con una cantidad importante de habitantes, sobre todo, dedicados a los servicios industriales y comerciales.³ La ciudad se contrapone, entonces, a la vida rural, a ese imaginario de lo no-industrial y lo alejado de las fábricas y las máquinas –es decir, contrapone la producción en serie a una producción más manual y artesanal–.

La ciudad es un centro que brinda trabajo a la mano obrera. "Oportunidades" para los locales, y posiblemente para muchas personas que provienen de afuera de la ciudad o de la periferia. La ciudad, a través de sus estrategias y posibilidades, se llena entonces de sonido de multitud.



Figura 1 / Flujo vehicular en la avenida circuito interior Melchor Ocampo, Ciudad de México (foto del autor).

En este aspecto, la ciudad proyecta a través de su sonido ese movimiento dinámico vinculado a las acciones de sus habitantes. El sonido es la huella de lo social –su organicidad y su vitalidad quedan en lo aparentemente efímero y transitorio–. De esta forma, la ciudad dista mucho de ser esa imagen como la que observamos en una postal, idílica y fija en el tiempo, siendo más bien un lugar dinámico de cambio constante, tal y como lo señala el músico y teórico Brandon LaBelle cuando afirma que “la ciudad como condición topográfica, como un conjunto de estructuras y sistemas, espacios y culturas, cuerpos y reglas, es también, debido a tales intensidades y su mezcla, el lugar del cambio perenne” (LaBelle 2010, 107).

2. Este urbanista, sociólogo y filósofo estadounidense (1895-1990) es conocido por su libro *El mito de la máquina*, de 1967. También puede revisarse su obra *The City in History*, del año 1961.

3. El Diccionario de la Real Academia Española (RAE) define a la ciudad bajo estas características. Acceso: 22 de febrero de 2018. <http://dle.rae.es/?w=ciudad&o=h>. El geógrafo español Manuel Terán define a la ciudad como “una agrupación más o menos grande de hombres sobre un espacio relativamente pequeño, que ocupan densamente, que utilizan y organizan para habitar y hacer su vida, de acuerdo con su estructura social y su actividad económica y cultural” (Terán 1964, 1).

Aunque la ciudad puede presentar un nivel importante de polución sonora es a través de ese espacio que está nuestra huella en donde nos dibujamos y reflejamos.

Paisaje sonoro del bosque a lo urbano

¿En qué medida es posible construir obras sonoras que tomen del paisaje sonoro urbano parte de su construcción artística?

Si pensamos un momento sobre los sonidos que abarcan las ciudades, muy posiblemente constataremos que una cantidad importante está constituida por materiales sonoros considerados ruidosos. El ruido es un material sonoro etiquetado así por implicaciones contextuales. En algunos escritos de los pioneros del paisaje sonoro se evidencia una señal de alerta sobre los niveles de polución sonora que presentan las ciudades. Como un ejemplo de las citas que denotan al ruido de forma negativa podemos recordar la afirmación de Murray Schafer, que en su libro *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) asevera: “La contaminación acústica se da cuando el hombre no escucha con atención. Los ruidos son los sonidos que hemos aprendido a ignorar” (Schafer [1977] 1994, 21).

También coincidimos con la estudiosa sonora Ana Lidia Domínguez⁴ cuando dice que el ruido en la ciudad es una forma de violencia y puede ser un material sonoro de impacto para la salud de sus habitantes, pero también coincidimos en que el ruido es contextual y pertenece a la expresión de una cultura (Domínguez 2014, 112).

En vez de escuchar el ruido de forma peyorativa y con una carga negativa por su vinculación con la polución sonora –situación que no podemos negar–, podemos apreciarlo a partir de su utilidad como material sonoro para obras de paisaje sonoro urbano, en tanto constituye uno de los elementos sonoros más característicos del sonido de la ciudad.

La ciudad produce una cantidad importante de sonidos generados en su mayoría por sus habitantes, pero también reflejados, filtrados y amplificadas a través de las máquinas que el mismo hombre crea y acciona.

Los sonidos de la ciudad se aparecen, presentan y exhiben de forma compleja, imbricada, yuxtapuesta y orgánica. Esta situación de la escucha, ese enjambre sonoro que se presenta en la ciudad crea especies de enigmas sonoros, de ambigüedades en la identificación de su fuente, de acertijos dados por la no referencialidad a un sonido conocido, específicamente, cuando los sonidos son replicados por las reflexiones de las paredes, por túneles o múltiples sonidos que se forman por conglomerados de sonidos, dando como resultado una masa sonora amorfa y difícil de identificar.

Por ejemplo, a quién no le ha pasado estar en una zona alta (puente, piso alto de un edificio, mirador) desde la cual puede escuchar ampliamente la ciudad y oír un enjambre sonoro en vez de identificar sonidos por separados. Es posible identificar alguno que otro sonido, pero

4. Doctora en ciencias antropológicas por la UAM-Iztapalapa, maestra en antropología social por la ENAH y licenciada en ciencias de la comunicación por la Universidad de las Américas (Puebla, México). Docente e investigadora de la Universidad Pedagógica Nacional. Es autora del libro *La sonoridad de la cultura. Cholula: una experiencia sonora de la ciudad* (2007).

en general se escucha la mayoría de esos sonidos como un tejido complejo y orgánico. Esta pérdida de toda individualización de los sonidos no solo ocurre en la ciudad, sino también en la selva,⁵ como lo afirma el artista sonoro español Francisco López:

Al igual que mucha otra selva tropical, es un lugar bastante ruidoso. La diversidad de sonidos de agua (lluvia, corrientadas), junto con la banda de sonidos creados por una cantidad grande de insectos o ranas, conforman un ambiente maravillosamente potente con una banda ancha de intensa complejidad (López 2004, 86).

No resulta más o menos prístino el sonido de la ciudad que el de la selva, como lo afirma Francisco López. Los dos tienen intensidades y complejidades diferentes, pero siempre con una organicidad imperante.

Es entonces cuando podemos descubrir que la ciudad está compuesta por una cantidad de sonidos que nos pueden servir para crear composiciones sonoras, incorporando y vinculándonos con ese entorno inmediato sobre el cual parece no haber la suficiente atención y estudio.

La ciudad es un lugar de intercambio económico, social y afectivo, que nos convoca, nos atrae y es vital para nuestro desarrollo como individuos y en colectividad, dentro del cual, con nuestra acción, también conformamos el tejido sonoro. Es decir, somos parte de ese enjambre de sonidos que la habitan. Establecer un rechazo a la exploración de los sonidos que allí se gestan y a los cuales nosotros contribuimos es no querer ver nuestro espacio dentro de la ciudad y la fuerte vinculación que nos une a ella.

Ecós del paisaje sonoro

En un inicio, los pioneros del World Soundscape Project (WSP) plantearon la idea de que el entorno cotidiano inundado de sonidos podía estudiarse a través de registros sonoros con el fin de heredar a futuras generaciones una *imagen* sonora, tal vez lejana pero un indicio de la realidad captada por medio de la tecnología, de una localidad en particular. Era básicamente un rito simbólico con una carga sentimental depositada sobre un soporte, en este caso, magnético. Se deseaba, a través de este proceso, revivir por medio de una grabación que se había realizado desde una intencionalidad subjetiva, una escucha particular. Es decir, brindar a otros, a través de la tecnología, un fragmento espacio-temporal.

Entonces, ¿por qué después de tantas décadas seguimos recolectando ese entorno sonoro, capturándolo y registrándolo? Por una parte, nos gusta la idea de capturar situaciones, eventos e instantes y mostrarlas a otras personas. Se podría decir que muchos de nosotros nos hemos tomado el tiempo de registrar ese evento lleno de afectividad a través de una fotografía. Por ejemplo un cumpleaños, la graduación de alguien, el homenaje de algún familiar, el paseo, algún lugar nuevo que nos llama la atención. Pero podría incluso asegurar que pocos guardan

5. Artista sonoro español (Madrid, España, 1964-). Se recomienda la escucha del disco *La selva* del año 1998, con grabaciones realizadas en la reserva de *La Tirimbina* en el lugar conocido como La Virgen del Cantón de Sarapiquí, provincia de Heredia, Costa Rica. También pueden revisarse los ensayos que el autor brinda desde su página web. Acceso: 20 de febrero de 2018. <http://www.franciscolopez.net/essays.html>.

un registro sonoro de esos viajes o eventos importantes para la conformación de su historia personal. He allí tal vez una particularidad que tienen los interesados en el paisaje sonoro: el deseo de fijar instantes a nivel de lo sonoro más que de lo visual.

Por otro lado, hay un grupo que toma del paisaje sonoro sus metodologías y estrategias y las aplica a campos que los pioneros del paisaje sonoro nunca pensaron, como por ejemplo levantar un mapa de los sonidos urbanos, incluyendo muchos sonidos “ruidosos” o “molestos” que son parte fundamental de la vida de las personas en una ciudad si pensamos en el sonido habitual de ese lugar, que lo identifica; o conocer la ciudad a través de caminatas por sus calles, avenidas, plazas y alamedas para reconocer en ella un trazo sonoro.

El sonido de la ciudad

Sonidos ensordecedores, repetitivos, incesantes, molestos, estruendosos, chillantes, crepitantes, yuxtapuestos, enmascarados. Esta descripción de sonidos nos recuerda a la taxonomía propuesta por los rumoristas⁶ en su *L'arte dei Rumori*⁷ (1913), la cual se vincula con los materiales sonoros que habitan por lo general en una urbe.

Si todos estos sonidos son tan habituales para nosotros, ¿por qué no los entendemos desde esa cercanía? Sonidos de la ciudad que la atraviesan y la cruzan, son constantes y recurrentes. Será entonces posible lo que afirma el musicólogo Rubén López Cano cuando expresa: “iniciar un concierto de ciudad no significa romper con el silencio. Significa romper con el ruido urbano y con la rutina que lo genera” (López Cano 1997, 67). Esta cita remite al análisis que hace López Cano de la obra del artista sonoro español Llorenç Barber, que deja claro que al enfocar nuestra atención en la ciudad debemos hacerlo no solo con el órgano de la mirada sino, en este caso, con el del oído. De esta cita podemos resaltar la perpetuidad del sonido en la ciudad, la dificultad de escuchar ese fondo sonoro constante que, como un eco, funde cualquier memoria de sonido anterior.



Figura 2 / El andar como parte del conocimiento de los sonidos de la ciudad (foto del autor).

6. Tabla disponible en: <https://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>.

7. Luigi Russolo (1885-1947) escribe, en 1913, el manifiesto *El arte de los ruidos*. Este texto es importante por la reflexión que lleva a cabo sobre lo industrial, las máquinas y sus sonidos dentro de la sociedad.

El andar. Primera metodología en la escucha del sonido de la ciudad

Una de las mejores formas de conocer la ciudad es cruzarla, atravesar sus calles, deambular sus avenidas, parques y plazas, así como sus callejones, entre otros lugares. Caminar por ella nos da una referencia de su topografía y nos seduce a construir una cartografía dejando en ella nuestra intencionalidad, marcas y puntos precisos de nuestras referencias sonoras. Estos puntos de huella son los que después se pueden convertir en útiles guías para las sesiones de registro sonoro. Caminar es una opción, pero antes de llegar a caminar debemos deambular, perdernos en la ciudad y volver a encontrarnos con ella. Es la manera de identificar por nosotros mismos cómo suena esa ciudad, qué lugar nos parece importante y cuál dejaríamos atrás.

Ya encontrado el lugar que deseamos registrar deberíamos, a modo de metáfora, detener el tiempo, tomar distancia de nuestras percepciones y escuchar, solo escuchar porque a través de ese simple pero complejo ejercicio que es escuchar con detenimiento es que podemos establecer una guía temporal de nuestras grabaciones más adelante. Cuando hemos deambulado, recorrido, caminado y nos hemos detenido, podemos regresar a nuestro estudio y en nuestra casa revisar las anotaciones, nuestra bitácora, con el fin de planear un recorrido posible y, por otro lado, establecer una estrategia de grabación.

Es conveniente recordar en este punto a Brandon LaBelle cuando afirma: "La experiencia de la acera de la ciudad, como zona de vida peatonal, está en parte moldeada por una continua inundación y movimiento de actividad sónica" (LaBelle 2010, 93-94). La acera, ese espacio dedicado al peatón, es un sendero de introducción a los sonidos de la ciudad en donde el escucha se convierte en caminante y su andar le permite percibir el sonido no solo con el oído, sino con el cuerpo.

Describiré a continuación la metodología utilizada en mi obra *Olinda*, de la serie *Paisajes sonoros urbanos*: una vez en Morelia, estando en una de las calles contiguas a la avenida Madero, me percaté de que a las cinco de la tarde pasaba una gran cantidad de barrenderos con sus botes, que se movían en el espacio gracias a unas ruedas de metal que tenían en su base. El sonido era intenso y, además, se multiplicaba de vez en cuando en su pasar en medio de las paredes paralelas de cantera rosa y de otros materiales que están de un lado al otro de la calle. Teniendo la hora exacta en que marchaban estos barrenderos, decidí establecer un plan de grabación, el cual consistió en registrar su recorrido estableciendo una sola grabación en donde podía ir tomando decisiones en el mismo momento que registraba y que pudieran afectar la composición sonora. Fue así como utilicé la grabadora no solo como una herramienta de registro, sino como un dispositivo con el que tracé mis decisiones compositivas en el mismo momento en que iba registrando el sonido. Acercándome, alejándome, metiéndome en medio de cada bote, corriendo o caminando: eso produjo en el resultado sonoro final una toma muy orgánica que registró varios planos y no solo una grabación en una sola posición o siguiendo a la distancia aquel evento.

Conclusiones

A través de las ideas propuestas en este texto podemos concluir que una de las metodologías importantes a incluir dentro de los estudios del paisaje sonoro puede ser el andar y cómo a

través de él nos vinculamos con el sonido del entorno. El andar nos ayuda a vivir la experiencia sonora desde nuestra escucha, ya que no es lo mismo percibir un sonido agachado, inclinado, boca arriba, corriendo, detenido, de pie, caminando, en la acera, en un parque o en una plaza. Esta experiencia se puede transmitir o impregnar en nuestra intencionalidad a través de los medios tecnológicos cuando llevemos a cabo las grabaciones de campo. La experiencia personal con el sonido de un entorno es fundamental para entender cómo este se desarrolla y habita en un lugar determinado.

Existen dos niveles de lectura de los sonidos dentro de la ciudad. Por un lado, podemos encontrar los sonidos evidentemente asociados a ella, como los que producen todo tipo de personas, máquinas y medios de transporte, entre otros; y, por otro lado, los sonidos que despierta, cruza, filtra o recoge la ciudad a través de sus callejuelas, ventanas, túneles o cualquier otra conformación arquitectónica, los cuales también deben ser tomados en cuenta. Es decir, los materiales arquitectónicos, así como sus formas, son criterios fundamentales para estudiar el sonido que se produce dentro de la ciudad. Estos sonidos, reflejados o filtrados, nos hablarán de la forma, condición y vinculación social y hasta económica de la ciudad.

Los sonidos dentro de una ciudad no deben ser jerarquizados a través de categorías como “buenos” o “malos”, sino a través de una identificación de esos sonidos con el lugar que los alberga, acercándolos a aspectos sociales y económicos. El sonido es parte de ese lugar. La calidad del sonido no se divide en “prístino” o “borroso”, sino en sonidos que contienen diferentes características tímbricas importantes a valorar para la creación sonora.

Por último, el paisaje sonoro no solo es aquel que se produce en la selva o en el bosque, sino que la ciudad contiene una gran variedad de sonidos a explorar que pueden ser de interés para los creadores sonoros. Sirva este texto para proponer otros caminos creativos de los habituales con respecto al paisaje sonoro, en donde la ciudad sea nuevamente valorada por lo que es: ese recinto en donde vivimos, nos relacionamos cotidianamente y que constituye un reflejo de nuestras acciones.

Bibliografía

- Augoyard, Jean François, Andra McCartney, Henry Torgue, and David Paquette, eds. 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Careri, Francesco. 2013. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Domínguez, Ana Lidia. 2014. “Vivir con ruido en la Ciudad de México. El proceso de adaptación a los entornos acústicamente hostiles”. *Estudios Demográficos y Urbanos* 29 (II): 89-112.
- Guber, Rosana. 2011. *La etnografía: método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Iges, José. 1998. *La ciudad resonante*. Madrid: Ministerio de Fomento.

_____. "Soundscapes: una aproximación histórica". Acceso: 10 de febrero de 2017. <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>.

LaBelle, Brandon. 2010. *Acoustic Territories*. Nueva York: Continuum.

López Cano, Rubén. 1997. *Música plurifocal: conciertos de ciudades de Llorenç Barber*. Bibliotheca Litterarum Humaniorum 4. México: JGH Editores.

López, Francisco. 1988. *La selva*. Rotterdam: V2_Archief.

_____. 2004. "Profound Listening and Environmental Sound Matter". En *Audio Culture. Readings in Modern Music*, editado por Cox C. & Warner D. Nueva York: Continuum.

Lynch, Kevin. 1960. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Mumford, Lewis. [1961] 2014. *La ciudad en la historia*. Traducción de L. E. Revol. Logroño: Editorial Pepitas de Calabaza.

Schafer, Murray. "Nunca vi un sonido". Acceso: 8 de diciembre de 2017. <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/schafer.html>.

_____. [1977] 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Toop, David. 2013. *Resonancia siniestra: el oyente como médium*. Buenos Aires: Caja Negra.

Westerkamp, Hildegard. 1988. "Listening and Soundmaking: A Study of Music as Environment". Tesis de Maestría, Universidad de Simon Fraser.

_____. "Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro. Explorando conexiones y diferencias". Acceso: 3 de marzo de 2018. <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/westerkamp.html#pie>.

R