



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**Obra en proceso: El contraste de estímulos sonoros
en el paisaje del Sur de la Ciudad de México como
elementos de una propuesta artística.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
LUIS MANUEL GUERRERO BARBOSA

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRO SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ

Xochimilco, Cd. Mx.

Septiembre de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En recuerdo de Ana.

Por fin he comprendido tu silencio.

A hombros de gigantes

Aceptar la influencia que los grandes maestros han tenido en la constitución de los individuos que somos hoy día no es un rasgo de falsa modestia: es el reflejo de un juicio saludable, que reconoce la fertilidad del campo donde ha tenido la oportunidad de cultivar sus reflexiones.

La deuda que tenemos con el pasado reverbera desde inhóspitas cavidades hasta nuestros oídos, estremeciendo el suelo que pisamos, sin ocasión alguna para eludir una verdad inobjetable: nosotros tenemos la posibilidad de advertir un horizonte soleado, todo un océano que se extiende por regiones desconocidas –inundando nuestra curiosidad con la incertidumbre sobre sus límites– debido a la fortaleza de los gigantes sobre los que nos hemos posicionado, sin los cuales, no habría otra cosa que llenase nuestra visión y entendimiento, salvo por una áspera y monocroma pared.

Sin embargo, he de aclarar algo antes de continuar: ¿quiénes son esos gigantes, esos grandes maestros, que sin mayor inconveniente nos permiten subir a sus robustos hombros para contemplar tales maravillas? No pienso reducir la noción de *gran maestro* a los sabios que dictan la historia del pensamiento contemporáneo: años de historia y arduo ejercicio filosófico se han encargado de reivindicarlos y, en buena medida, me he encargado de hacerles justicia a unos cuantos de ellos en el presente trabajo. Contra esa pobreza del pensamiento, quiero hablar de los atributos que constituyen a un gran maestro.

Por encima del fango de la erudición inútil, el clasismo intelectual, los títulos académico-nobiliarios o cualquier otra pretensión esnobista, los grandes maestros se caracterizan por atender al principio más básico de la maestría: no es el impulso narcisista de la perfección técnica ni la búsqueda del elogio ciego lo que torna grande al maestro, sino la disposición a enseñar, a compartir su depurada experiencia– labrada por miles de aciertos y errores– y la urgencia por alentar el aprendizaje autónomo en sus pupilos, con el fin de mostrarles que todo lo enseñado son fórmulas aprendidas por alguien más que, en algún momento, deberán ser superadas por la condición vital que tienen en sus manos aquellos a los que un humor jovial ensancha sus corazones. Maestros, grandes maestros como ellos, se pueden encontrar en distintas partes y momentos de la vida, sin querer decir con esto que su presencia supere en cantidad a los granos de arena de una playa. Apenas los dedos de una mano nos pueden servir para enumerarlos.

¿Son iguales los maestros para todos y cada uno de nosotros? Eso es algo que sólo la vida misma que nos hemos forjado revela con el flujo del tiempo. ¿Los hemos conocido ya a todos antes de los veintitrés años? Probablemente no, pero con seguridad a ellos les debemos que nuestro andar por la vida sea menos errante que en aquel primer momento, cuando empezamos a descubrir las complejidades de la existencia.

No puedo hablar por todo el mundo ni esperar un consenso unánime cuando platico sobre mis maestros. Quizá ustedes, lectores, puedan argüir a favor de los suyos: decirme lo virtuosos que son y que en su propio éxito reflejan los destellos de la increíble sabiduría de sus gigantes. Ante ello no puedo argumentar nada en contra, pues no es materia de discusión. En estas páginas, sólo puedo hablar de mis propios guías, a quienes debo la fortaleza espiritual y ambición por llevar al límite de lo excepcional cualquier proyecto que me proponga.

El presente trabajo no es solamente mío: es –en una gran e incalculable medida– la labor de mi madre, Eustolia Barbosa Torres, que con su apoyo en cada aspecto de mi vida he conseguido este importante logro profesional. La gratitud que guardo en mi corazón hacia ella es imposible de verbalizar, a pesar de las millones de combinaciones y significados que se pueden articular con las veintisiete letras del abecedario. De igual manera, la ayuda y aliento incondicional que recibí de la voz de mi hermano Alexis Guerrero Barbosa lograron ser los contrapesos emocionales que requerí en el momento preciso, cuando cruzó por mi mente dejar de lado todo esto.

Reitero que estas palabras se quedan cortas en muchos y variados sentidos, pero es pertinente denotar de alguna manera la maestría de su ejemplo, con la que han iluminado mi camino. Es importante dar a conocer, a los que hoy tienen esta investigación en sus manos, que las reflexiones aquí vertidas emergen gracias al amor de una familia.

...cui honorem, honorem.

Mayo, 2017

Obra en proceso

Índice

Introducción 1

Capítulo 1.

Paisaje sonoro y *soundscape*: divergencias y convergencias entre dos palabras 6

1.1 *Lanschap*, landscape y paisaje. Genealogía y desarrollo del término..... 8

1.2 Landscape y *soundscape*. Definiciones. 13

1.3 Paisaje sonoro y *soundscape*..... 30

Capítulo 2.

Paisaje: un campo interdisciplinario para el arte sonoro y las artes visuales..... 35

2.1 *Cómo obtener éter sonoro de un field recording*: Una disputa ontológica sobre el sonido en-sí-mismo. 35

2.1.1 Grabación de campo ≠ field recording..... 38

2.1.2 *Tommy, can you hear me?*: Si un árbol cae en el bosque y nadie está cerca para oírlo ¿Hace algún sonido?..... 43

2.1.3 ¿Para qué nos sirve el éter *sonoro*?..... 51

2.1.4 Políticas del *field recording*: ¿Qué responsabilidades adquirimos cuando presionamos *record*?..... 54

2.2 Outside The Wall: el sonido más allá de la Música..... 58

2.2.1 Peter Cusack y el periodismo sonoro: sobre el reconocimiento de las implicaciones sociales del sonido. 60

2.2.2 El *sonido rupestre* y la *actitud Lo-fi* : en defensa del *record* pobre. 63

2.2.3 Artistas visuales y sonoros en la intervención . Referencias teórico/prácticas 74

Capítulo 3.	
‘Obra en proceso’	79
3.1 Una obra en proceso. Un paisaje en transformación. Una identidad variable.	80
3.2 ¿Cómo planear una ‘obra en proceso’?.....	88
3.2.1 Contexto.....	88
3.2.2 Desarrollo de las propuestas sonoras	91
3.3 De la calle a la computadora: Producción de audios	98
3.3.1 <i>¿Por qué Ireneo Funes era un mal recorder?</i> La síntesis y el olvido dentro del proceso creativo de una pieza sonora.....	99
3.4 Planeación + Presentación del proyecto x Ninguna Respuesta = Búsqueda de alternativas	102
Aftermath. Conclusiones.....	107

Bibliografía, hemerografía y videografía

Anexo de requerimientos técnicos y especificaciones museográficas

Agradecimientos especiales

“There are places i’ll remember all my life,
though some have changed;
some forever –not for better–,
some are gone and some remain.
All these places have their moments,
with lovers and friends, i still can recall;
some are dead and some are living.
In my life, i’ve loved them all.”

–John Lennon, *In my life*.

Introducción

El interés por la ciudad, en tanto tema de investigación, ha devenido como un problema artístico en mi trabajo desde hace, relativamente, poco tiempo: a finales del 2014 y principios del 2015 comencé una serie de dibujos digitales que estaban basados en los recorridos que realizaba por las colonias y avenidas de la zona centro de la ciudad de México. El resultado visual era similar a una cartografía basada en la memoria corporal de mi andar. En parte, los recorridos realizados en esa zona se debían a la oferta de museos, a la compra de materiales para la carrera y en parte, al simple gusto por la caminata sin propósito, pero ¿Cuál era el sentido de representar tal situación? La pulsión que dirigió aquella serie gráfica se gestó a partir de mi entendimiento sobre la enorme cantidad de tiempo que pasaba fuera de mi hogar: no sólo del departamento donde vivo, sino de todo el *modus vivendi* que implica vivir en Tláhuac, zona en la que crecí. Comencé a percibir eso como un tiempo en el que estaba bajo una especie de nomadismo, sin establecerme en ningún lugar, construyendo recuerdos y símbolos más de mis caminatas o viajes en transporte que de mi permanencia en determinado sitio. Estar fuera de casa por más de 12 horas al día, cantidad de tiempo sumada a las 7 u 8 horas de sueño, me dejaba poco tiempo para pensar en si el lugar al que llamaba “hogar” tenía algún significado real para mí.

En determinado momento del 2016, mi participación en proyectos de arte me impulsaba a recorrer y estar en otros lugares en los que me sentía absolutamente extranjero: evidentemente, visitar un lugar no conlleva a ningún tipo de crisis, pero el hecho de pasar más tiempo *fuera de casa*, volverme partícipe de otras dinámicas de vida,

me permitió advertir una serie de diferencias, que fracturaron la noción de aquella ciudad única en cientos de barrios distintos entre sí, en los que la organización, la distribución económica, el uso de suelo, entre otras tantas *verdades eternas* sobre la urbe, me parecieron insuficientes en comparación con los hechos. A mediados de ese año decidí ordenar estas impresiones y vivencias en términos artísticos y como un proyecto más serio: a partir del arte sonoro, produje piezas que tomaban esta condición fragmentada de la(s) ciudad(es). La elección del medio sonoro me brindó herramientas y preguntas que permitieron una exploración sumamente rica, pues implicaba una nueva manera de pensar y representar que hasta ese momento, a partir de lo visual, no había considerado en toda su complejidad. El fenómeno urbano dista de ser aprehensible en formatos visibles o materiales: al igual que las ondas sonoras, las ciudades se propagan, resultan significativas y luego desaparecen a través del tiempo para dar paso a otras, en ocasiones, sin otra cosa que avale su existencia excepto la memoria y los relatos de sus habitantes.

Luego de varios aciertos y errores, pensamientos y meditación sobre las cualidades de lo que produje como artista, en este trabajo presento ‘Obra en proceso’: un proyecto de paisaje sonoro.

Decidí establecer territorialmente el proyecto ‘Obra en proceso’ a la zona limítrofe de Tláhuac porque –a partir de lo que he hablado aquí sobre la cantidad de cambios que suceden en la(s) ciudad(es)– con dificultad podría decir que es el lugar donde se aloja algún tipo de identidad significativa para mí como individuo: he *lanzado raíces* en ninguna parte, en mis recorridos. Es una tierra extraña cuando no la pienso como la delimitación geográfica en la que se encuentra lo que llamo casa. De algún modo, en ‘Obra en proceso’ trato de hilar las hebras de un tejido descompuesto por una

imagen urbana poco planificada, en la que las franquicias transnacionales se encuentran a la vuelta de una parroquia antigua y esculturas de los habitantes precolombinos.

No trato de *recuperar* algún tipo de herencia cultural o probar que la identidad esta arraigada a un territorio, pero sí estoy interesado en saber lo que ocurrió en razón de lo que acontece en la actualidad en el lugar que habito: del mismo modo, con una condición un tanto extranjera –mediada por todo lo aprendido *afuera*– me aventuro a conocer el lugar extraño en el que nací y crecí. ¿Qué lo hace igual o diferente a otros tantos territorios en la periferia? En este sentido, concentrándome en la investigación, mi objetivo de trabajo se puede definir como el desarrollo de una metodología interdisciplinaria que vincule la producción artística y teórica, tanto de las artes visuales como del campo del arte sonoro –específicamente el *soundscape*–, sin embargo, esto no implica una fusión caprichosa de disciplinas: la comparación de sus estrategias y tradiciones permitirá el reconocimiento de una nueva posibilidad basada en recursos específicos mediados por las intenciones vivenciales descritas anteriormente, que no son enteramente subjetivas, pues corresponden a un contexto que afecta a otras cientos de miles de personas en la Ciudad de México.

Este proyecto artístico de carácter teórico/práctico se compone de dos fases que no han sucedido jerárquicamente: mientras he dejado patentes mis ideas y reflexiones en torno a los medios y problemas relacionados con disciplinas como el arte sonoro y la intervención en espacio público, llevé a cabo la producción *plástica* del proyecto, y viceversa; mientras me he encontrado fuera, capturando sonidos, he maquetado la arquitectura teórica de este texto basada en la experiencia.

De tal estructura, se desprenden tres capítulos: el primero de ellos titulado, **Paisaje sonoro y *soundscape*: divergencias y convergencias entre dos palabras** concierne a una investigación rigurosa en torno al tema y etimología del paisaje, concepto que ha sido de gran ayuda para contextualizar históricamente mis posturas e ideas en torno a la ciudad, pero que en relación al concepto de *soundscape* –traducido controvertidamente como *paisaje sonoro*– propuesto por el músico canadiense R. Murray Schafer, tiene que ser matizado con detenimiento. Atender al empleo de estas palabras en una propuesta artística tiene un propósito más ambicioso que el de la búsqueda de una traducción adecuada: utilizar la terminología gestada en una disciplina como las artes visuales para la denominación de un proyecto que implica el sentido del oído puede llevarnos a la confusión de alcances y propósitos de uno u otro campo.

El segundo capítulo titulado **Paisaje: un campo interdisciplinario para el arte sonoro y las artes visuales** contiene disertaciones en torno al *field recording*, materia disciplinaria para el desarrollo de las piezas sonoras que corresponden a la *praxis* artística que me compete, en la que juegan un papel importante circunstancias más allá de los problemas relacionados con la técnica o los adelantos tecnológicos, dando importancia a los atisbos de la memoria. En ello, se vuelve menester una reflexión acerca del sonido en relación a circunstancias específicas de carácter social y cultural, en las que su incursión como medio artístico se vuelve más compleja que la llana exploración lúdica con propósitos musicales.

El tercer capítulo, titulado simplemente ‘**Obra en proceso**’, se concentra en la descripción metodológica de la producción artística desarrollada para el Sistema de Transporte Colectivo Metro: se detallan los pormenores de la elección tras este espacio,

su valoración arquitectónica, vínculo con los propósitos estudiados en el primer capítulo, procesos creativos; procedimientos técnicos necesarios para concretar las obras y las soluciones de exposición/difusión a través de internet, ante el caso omiso por parte de la administración del metro respecto a la presentación de este proyecto en sus instalaciones. Si bien lo largo de todos y cada uno de los apartados se emplean los recursos teóricos y formales de la licenciatura en Artes Visuales, dada la condición interdisciplinaria de la investigación, la alusión a otros campos de conocimiento como el arte sonoro, la filosofía, el urbanismo, el diseño de audio y la historia de la música *pop* es inevitable, enriqueciendo no sólo el aparato crítico de los argumentos, sino la definición creativa de cada una de las piezas planteadas.

Capítulo 1. Paisaje sonoro y *soundscape*: divergencias y convergencias entre dos palabras

“Entonces le resulta claro que él no conoce un sol ni una tierra, sino sólo un ojo que ve un sol y una mano que siente una tierra; que el mundo que le rodea existe sólo como representación, es decir, sólo en relación a otro, al ser que lo representa, que no es sino él mismo.”

Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*.

Han pasado ya más de treinta y nueve años desde que Raymond Murray Schafer, compositor y escritor canadiense, comenzó a utilizar el término *soundscape* para referirse a una manera muy particular de entender el entorno: a partir de la estimulación sonora a la que nos encontramos expuestos día con día, compuesta tanto por sonidos tranquilos como por una incomprensible masa *ruidosa*, nos adentramos al mundo desde otro punto de partida, en el que la consciencia de escucha conlleva a una consciencia ecológica de los estragos que la *vida moderna* induce en nuestro cuerpo y en las relaciones sociales y culturales que practicamos. La propuesta de Murray Schafer, formalizada en el *World Soundscape Project* –desarrollado con la colaboración de otros estudiantes y músicos a finales de los años 60’ y principios de los 70’¹– sentó un precedente para el estudio del sonido más allá de la exploración musical, o como un fenómeno netamente físico y cuantificable, pues dirigió sus esfuerzos hacia una investigación de los estímulos sonoros en un plano inmediato de la vida cotidiana: qué diferencias se podrían reconocer entre grabaciones de un entorno rural y un entorno urbano, qué tipo de dinámicas de vida se

¹ Barry Truax, *The World Soundscape project*, disponible en: <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

reconocen a partir de lo que se escucha y cómo esto posibilita soluciones –de la mano de la participación social e institucional– para el planteamiento de un diseño del paisaje sonoro *saludable*.

A pesar de la repercusión mundial que esta iniciativa ha tenido, poco se ha reparado en la constitución del término *soundscape*. Claramente, y el mismo Murray Schafer lo menciona, *soundscape* es una palabra derivada de *landscape*², que por su traducción al español quiere decir paisaje, sin embargo, ¿Qué tanto de la historia del paisaje –o mejor dicho, el *landscape* desarrollado en las artes visuales– se encuentra operando en el *soundscape*? Aunado a esto, las disertaciones se complican con la traducción de *soundscape* al español: Paisaje sonoro, por la estructura semántica que presenta, devela una distinción muy clara con el anglicismo del que se pretende traducir, a la vez que dibuja sus límites con el paisaje *a secas*, mediante el adjetivo “*sonoro*”.

Disertar sobre el término *paisaje sonoro* en relación a *soundscape* es más que una empresa enfrascada en el correcto uso del lenguaje: utilizar la terminología gestada en una disciplina como las artes visuales para la denominación de un proyecto que implica el sentido del oído, puede llevarnos a la confusión de alcances y propósitos de uno u otro campo. Esto ha generado problemas en las metodologías y el análisis de varias propuestas. Referente al cruce entre artes visuales y arte sonoro, José Iges escribía sobre su relación a partir de la instalación sonora:

“No podemos pasar por alto que uno de los problemas principales en el que aquí nos ocupa (...) es el de la confusión terminológica, responsable involuntaria de apreciaciones sesgadas que,

² Raymond Murray Schafer, (1992) *Hacia una educación sonora*, (trad. De Violeta Hemsy de Gainza y Laura Hayes) Primera edición en *Teoría y Práctica del arte: 2006*, coedición de CONACULTA y Dirección General de Publicaciones Radio Educación, pág. 12

procediendo <<por defecto>> desde territorios artísticos lo bastante conocidos e inventariados, extrapola peligrosamente sus conclusiones a estos nuevos dominios.”³

La cita de Iges resulta importante para el planteamiento de este trabajo, ya que apunta hacia un cruce interdisciplinario concreto que me interesa desarrollar (paisaje sonoro en tanto intervención sonora), del cual, la delimitación terminológica y las definiciones de los campos artísticos requieren una aclaración.

Con el propósito de no incurrir en este tipo de equivocaciones, es necesario revisar a fondo la constitución y desarrollo del *soundscape* en relación al *landscape*, para así comprender los procesos de valoración de ciertas producciones artísticas que se catalogan como *soundscape*, de tal suerte que el término *paisaje sonoro*, empleado en la reflexión teórico-práctica de este trabajo, no resulte gratuito o abstraído del devenir histórico que conlleva su utilización y proponga su ruptura al contemplar elementos de su desarrollo visual y sonoro.

1.1 *Lanschap*, *landscape* y *paisaje*. Genealogía y desarrollo del término

¿Cómo se puede asociar la misma idea-concepto a las palabras *landscape* y *paisaje*?

A pesar de la bifurcación formal que el *landscape* ha tenido hacia disciplinas como la arquitectura, la geografía o –como en el caso que nos interesa– el arte sonoro, es históricamente innegable que sus extensiones disciplinarias provienen del género pictórico. Como explica Orlando Campos Reyes –arquitecto/paisajista– la pintura de paisajes se empieza a desarrollar a partir del siglo XIV en Italia y se consolida a lo largo

³ José Iges, (1999) *Territorios artísticos para oír y ver* en *El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, catálogo de exposición, Koldo Mitxelena, Kulturanea, editado por Diputación Foral de Gipuzkoa, España, pág. 11

de los siglos XVI y XVII⁴, específicamente –y en esto convergen diversos investigadores⁵– en Holanda, país donde se origina el término *lanschap* (sic.) para referirse a la porción de tierra representada en un cuadro. De tal genealogía, se puede inferir la constitución del término *landscape* en la lengua inglesa.

Pero ¿Cómo es que *paisaje* se vuelve una traducción válida para el español? Campos Reyes prosigue con su explicación mencionado que la lengua francesa –la lengua *vulgar* más desarrollada en aquella época–, aportó el término *paisaje*, que posteriormente sirvió de modelo para las demás lenguas europeas. El arquitecto aclara que aunque este vocablo francés no es similar en su composición alfabética al holandés, sí se adoptó como equivalente en su significado⁶. Así se desarrollaron distintos términos derivados de la forma francesa, como *paesaggio* en Italia, o *paisaje*, para naciones hispanohablantes.

Sin embargo, el rastreo del término realizado por Campos Reyes es somero en comparación con las investigaciones de Javier Maderuelo, arquitecto e historiador del arte, quien reconoce dos raíces lingüísticas: una germánica, de la cual se desprenden palabras como *lantschaft* en alemán, *lanschap* en holandés y *landscape* en inglés, además de otra latina, de la cual derivan *paessaggio* en italiano, *paysage* en francés y *paisaje* en español⁷. Esta diferencia es más compleja en la medida en que *landscape* o *paisaje* no funguen solamente como variaciones en el lenguaje: el desarrollo en determinados territorios perfiló una sensibilidad y un significado distintos. Mientras que en la raíz

⁴ Orlando Campos Reyes, (2003) *Del paisaje a la Ciudad*, Revista Bitácora núm. 7, mayo 27 de 2003, Departamento de Urbanismo. Facultad de Artes Universidad Nacional, Bogotá, Colombia, pág. 45.

Disponible en: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18779>

⁵ *ibid* pág. 45.

⁶ *Op.cit.* pág.45

⁷ Javier Maderuelo, (2007) *El paisaje: génesis de un concepto*, editorial ABADA, España. Pág. 24.

germánica, *landscape* refiere a una demarcación geográfica y política, íntimamente relacionada con la idea de la propiedad de suelo, en la que la palabra era utilizada para denominar genéricamente al área rural⁸/periférica de los centros más desarrollados—urbanísticamente hablando—, la raíz latina de *paisaje* refería a los modos de vida, a sus habitantes y, en general, a toda una dinámica de vida rural.

Esto devino en un tratamiento particular en la pintura acorde a las regiones en las que se trabajaba y que se representaban: colores, figuras plasmadas, esquemas de composición, etc. Sin embargo, con el paso de los años —específicamente en el siglo XIX— y las investigaciones realizadas por historiadores del arte, las diferencias sustanciales se fueron amalgamando, al punto de que *landscape* y *paisaje* resultaron conceptos homólogos debido a que, en el fondo, siempre estuvieron mediados por el juicio de los seres humanos; rasgo que las hacía afines, en donde se condensó la justificación de la palabra primero, el género pictórico después y cuya apreciación provenía de un ejercicio interpretativo realizado por los *paisanos*, como define Maderuelo:

“El paisaje no es (...) lo que está ahí ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural. El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. La palabra paisaje (...), reclama también algo más: reclama una interpretación, la búsqueda de un carácter y la presencia de una emotividad.”⁹

Con esta breve explicación de las terminologías relacionadas, podemos comprender la razón por la que la traducción de *landscape* como *paisaje* no parece

⁸ Ibid.

⁹ Ibid. Pág. 38.

representar obstáculo alguno. Aunado a ello, el desarrollo histórico y la reflexión de la disciplina del paisaje se complementa desde distintas partes del mundo: desde México hasta Inglaterra en el siglo XIX, por ejemplo, el paisaje se piensa, pero con una selección de motivos, técnicas y propósitos de representación particulares.

Si bien se pueden reconocer afinidades, hay un aspecto a considerar en la constitución de *landscape* que presenta una diferencia con la palabra paisaje, y que significa un parteaguas para entender la aparición del *soundscape*: en tanto palabra compuesta, en la que *land-* se podría traducir como tierra o nación, y el sufijo *-scape* es una manera de referirse a la representación o forma de un lugar¹⁰, *landscape* es un término volátil en su constitución, capaz de mutar en diferentes *modalidades*¹¹. De tal manera, tenemos neologismos como *walkscape*¹² o *cityscape*¹³. A diferencia del *landscape*, la palabra paisaje no parece haber permitido tal reconfiguración de su

¹⁰ La etimología de *-scape* como sufijo es un tanto incierta: si bien algunos diccionarios etimológicos en línea señalan una raíz germana reconfigurada en *-scype* o *-scipe*, formas de un inglés viejo, con el cual se refiere a la pertenencia de ciertas personas a un grupo, (deviniendo en la forma moderna *-ship*) no hay documentos suficientes para argumentarlo. Por otra parte, la palabra *shaft*, con la cual se denominaba a un librero o estantería en general, nos brinda un rastro más preciso del posible desarrollo de un entendimiento paisajístico de la tierra: nosotros, como lo denotamos con las citas previas de Javier Maderuelo, somos los que *colocamos* afectos o experiencias acerca de un lugar en los “estantes de la memoria”. En este sentido, es necesario mencionar a la palabra griega *σκοπός* (*skopós*), con la cual se denominaba a una dimensión del acto de ver más compleja y atenta que el simple proceso retiniano, en la que la actividad intelectual juega un papel importante.

Es aquí donde encuentro la pertinencia para referirnos a *-scape* como una condición representativa que surge de la conciencia en relación a un lugar, que no se limita a la construcción mimética de una imagen. *Shaft*, término consultado en Friedrich Kluge (1881) *Etymological Dictionary of the German language*, traducido al inglés por John Francis Davis –1891–, editado por George Bell & Sons y Macmillan & Co. Reino Unido. Pág. 299.

¹¹ *Ibid* pág. 24.

¹² Término acuñado por el arquitecto italiano Francesco Careri en su libro *Walkscapes. El andar como práctica estética* para referirse al andar como una actividad creativa capaz de transformar simbólica y físicamente tanto el espacio natural como el antrópico.

¹³ Término utilizado para denominar la pintura o fotografía de paisaje enfocada en la representación de entornos urbanos.

estructura a pesar de ser igualmente una palabra compuesta¹⁴. En su lugar, contamos con adjetivos añadidos al concepto, por ejemplo, paisaje urbano, paisaje rural, paisaje natural o paisaje artificial –por mencionar algunas de las tantas variaciones–, todas ellas adscritas implícitamente en su definición. Pero, continuando con el análisis de la palabra, nos encontramos con una parte hasta ahora poco tomada en cuenta del paisaje: en el sufijo, -aje, o atendiendo a su raíz francesa moderna –*paysage*– ¿Qué se designa con –*age*?

En la lengua francesa moderna, –*age* desempeña tres valores distintos y que suelen estudiarse por separado¹⁵: el primero de ellos asociado como un valor denominal colectivo, es decir, un conjunto de identidades del mismo tipo; el segundo utilizado para señalar el estado de un sujeto u objeto. Por ejemplo, el estado de empleo laboral de alguien como empleado o el de una viuda como estado de viudez; pero es el tercero el que resalta *ad hoc* a la línea de esta investigación, pues denomina una acción: por ejemplo, la palabra *lavage* denomina al proceso de limpieza de alguna prenda u objeto.

Sin detenerme demasiado en las complejidades de la lexicología de la lengua francesa, rescataré una de sus características como sustantivo deverbal: el sufijo –*age* indica acciones causadas por un agente externo¹⁶. Este aspecto nos revela el vínculo entre el paisaje (*paysage*) con el significado de la palabra holandesa *lanschap*: la

¹⁴ *païs-* (tr. *país*) en una forma del francés que ha caído en desuso. Esta palabra evolucionó a *pays-* (tr. *país*) de la mano de una forma moderna del francés y el sufijo –*age*, utilizado para denominar una acción. Esto será explicado con detenimiento en los siguientes párrafos.

¹⁵ Jean- Claude Anscombre, *El sufijo –age en los sustantivos deverbales del francés moderno: un operador causativo* compilado en *Lexicografía de las lenguas románicas: Aproximaciones a la lexicografía moderna y contrastiva Volumen II (2015)*, editado por Domínguez Vázquez, María José / Gómez Guinovart, Xavier / Valcárcel Riveiro, Carlos y coordinado por Sánchez Palomino, María Dolores y Domínguez Vázquez María José, editorial de Gruyter GmbH, Berlin/München/Boston Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck Gedruckt auf säurefreiem Papier, impreso en Alemania. Pág. 50.

¹⁶ *Ibid.* Pág.52.

representación de un fragmento de tierra en un cuadro. Aquí, el agente externo que acciona es el pintor que, mediante ciertos materiales, consigue realizar una imagen de un territorio. Sin embargo, en la medida en que ha avanzado el tiempo, el paisaje como una acción exclusiva de las artes visuales se ha expandido hacia otras posibilidades de acción: incluso la observación o la escucha se vuelven determinantes en la conformación de una imagen *imaginaria* de un paisaje, prescindiendo de la necesidad de una referencia objetual-sensible¹⁷.

Hasta este punto, la investigación se ha enfocado netamente en la etimología de la palabra para comprender la posibilidad del *soundscape* como un término afín al *landscape*, sin embargo, es en la definición conceptual donde comienzan las discrepancias, y la aparente derivación de uno de los términos se vuelve altamente cuestionable.

1.2 Landscape y *soundscape*. Definiciones

¿Qué se ha entendido por paisaje¹⁸ a lo largo de cuatro siglos? Las acepciones son tan variadas como complejas no sólo en su definición *per se*: las condiciones históricas, políticas y sociales han influido en la delimitación de algo más que un género artístico, pues desde el siglo XX se puede reconocer una incursión del paisaje en campos *distantes* como la arquitectura (especializada como paisajismo), la geografía, la filosofía y la

¹⁸ Dado que los idiomas aceptan la equivalencia entre *landscape* y paisaje como términos comunes para un concepto particular, a partir de este punto solo se utilizará la palabra *landscape* cuando sea necesario explorar su complejidad etimológica en relación al *soundscape*.

música¹⁹. A pesar de ello –y aunque el propósito de esta investigación se encuentre orientado hacia el campo de las artes visuales y el arte sonoro– es pertinente retomar las investigaciones de personajes de otras áreas, pues al tener una raíz plástica, las líneas de pensamiento en torno al paisaje son importantes para comprender momentos de cambio y ruptura. Para este caso, las disertaciones del geógrafo español Joan Nogué son de un profundo interés.

Como mencionamos anteriormente, el despliegue disciplinar en torno al paisaje ha generado consecuencias en el entendimiento del propio concepto. Uno de ellos es la asociación entre la palabra –con toda la historia que conlleva– y el campo del que se habla.

Es común denominar paisaje a la porción territorial, usualmente natural o rural, que vemos pasivamente al pasar por un automóvil en el horizonte. Se asocia convencionalmente con una extensión medida en hectáreas y compuesta por bosques, cerros o planicies. Sin embargo, ¿Hasta qué punto las palabras traicionan la experiencia? Recordando el nacimiento del término en el apartado 1.1, el paisaje, o mejor dicho *lanschap*, era el término utilizado para denominar a la representación pictórica y al constructo cultural de una porción de tierra, no a la porción de tierra en sí. Hasta la fecha, prevalece en el *sentido común*, un binomio dentro de la palabra que nos conduce al uso indiscriminado de paisaje como una representación artística y como algo dado ya en el mundo, mayoritariamente, en dimensiones territoriales que no están intervenidas por la construcción o el diseño arquitectónico. En pocas palabras, en la ambigua noción de *naturaleza*.

¹⁹ Disciplina de la que se hablará con cuidado, pues mucho del entendimiento del *soundscape* está mermado por la condición musical.

Este problema no pasa desapercibido a Nogué, y sobre esto entabla una disociación:

“Nosotros entendemos por naturaleza un entramado físico, químico y biológico cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter material y energético; el paisaje, en cambio, es un complejo cuya organización y dinámica se fundamenta en interrelaciones de carácter social y cultural, sobre una base natural, material.”²⁰

La separación realizada por Nogué posibilita dos cosas para la consideración de quienes se propongan un trabajo artístico desde el paisaje: la primera de ellas es el reconocimiento del ser humano como agente activo en la configuración del paisaje. Aún si hubiera podido pasar como algo inobjetable u obvio, en el entendimiento común con el que ejemplificábamos la perspectiva *naïf* del paisaje, lo anterior resulta *una vuelta de tuerca*. Después de todo, continua Nogué, “Una extensión natural no se convierte en paisaje hasta que nosotros no separamos, no desprendemos de ella un fragmento.”²¹

Esta reflexión en torno al paisaje, a pesar de provenir de la geografía, no se desentiende de la génesis pictórica del concepto y despeja las pretensiones naturalistas del paisaje: todo paisaje, se puede inferir, es un artificio, se trate de un cuadro colocado en algún salón o de una intervención artística o arquitectónica realizada en un lugar. De tal suerte, es una iniciativa desprovista de objetivos tangibles la idea de pensar en un sólo paisaje o un *paisaje total*: en relación a su cualidad fragmentaria, terminaría por anularse en su propia contradicción.

El segundo aspecto a considerar es la inmaterialidad del paisaje: si bien una propuesta de paisaje se puede concretar en un objeto de carácter artístico, en el diseño

²⁰ Joan Nogué, *El retorno del paisaje*, revista Enrahonar núm. 45, 2010, 123-136, pág. 124.

²¹ Joan Nogué, op cit. 124

arquitectónico, o en una obra sonora, el paisaje no ocurre en el objeto sensible. En buena medida, es una construcción social y cultural²². A partir de este juicio, la valoración que hace el filósofo francés Alain Roger del paisaje como “una determinación sociocultural producto de una operación perceptiva”²³, revela una dimensión intersubjetiva del paisaje, en la que su papel se torna más complejo, pues opera a un nivel simbólico, con un grado de indeterminación muy elevado respecto a sus alcances. A lo sumo, con el propósito de que esto no resulte incomprensible, Nogué señala al paisaje como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza²⁴. Sin embargo, esta última concepción del paisaje presenta una serie de problemas para el campo del arte. ¿Cómo es que se puede realizar una transformación colectiva de la naturaleza desde el paisaje si, en esencia y por tradición, el paisaje conlleva a la representación de un fragmento? ¿No sería esto una limitación para la práctica artística, en la que el factor subjetivo juega un papel importante? Y sobre todo ¿En qué términos podría establecerse un consenso entre los miembros de una sociedad a fin de proponer un paisaje? La respuesta a estas interrogantes no se encuentra dada en la disciplina ni en su historia, sino en la transformación del territorio que se realiza en consideración de las necesidades culturales y económicas de una comunidad o nación. En el *facto*.

A lo largo del tiempo, los paisajes se han realizado desde la perspectiva de los artistas, los cuales han legado a través de sus obras *un* sentir, una valoración de determinado territorio y una postura estética: la obra del pintor inglés Joseph Mallord William Turner, dentro de la expresividad de sus pinceladas, desdibuja el terreno que

²² Joan Nogué, op cit. 125

²³ Alain Roger, (1997) *Breve tratado del paisaje*, editorial Biblioteca Nueva, edición 2007, España, pág. 20.

²⁴ Joan Nogué, op cit. Pág. 126.

representa. Caso similar ocurre posteriormente en México, con Gerardo Murillo, en el que las cualidades orográficas, las condiciones climatológicas y la estructura compositiva realizada a partir de curvas, convergen en un paisaje *activo*, en movimiento, que rehúye la iniciativa de petrificarlo en una imagen visual realizada con pigmentos.

Pero no hay que perderse nuevamente en el ensueño romántico del paisaje natural: el paisaje y su canon, en tanto una construcción social y cultural, cambia a la par de que los individuos accionan en el entorno. La constante modificación de los territorios por procesos de extracción de recursos o con el fin de habitar –ya sea por iniciativa de un grupo social o con un proyecto inmobiliario de por medio– repercute en las posibilidades de realizar o proponer un paisaje, o bien, en la valoración de las representaciones de territorios que se habían realizado en el pasado. En este sentido, la condición colectiva descrita por Nogué en torno al paisaje no se encuentra precisamente en el proceso creativo: la colectividad acciona en el territorio y los artistas en el planteamiento de la representación. Son agentes indisociables de un solo proceso.

Ante la inminente transformación, pueden surgir reacciones de índole variada: bien podría emerger una postura arcaica que procura la condición natural del paisaje y condene el avance de dicho cambio en el territorio, o bien, surgirá una comprensión del cambio inminente, a la par que se presentan formas de tratamiento de estas nuevas improntas en el territorio y la realización del paisaje. Sobre este punto, Nogué es muy claro al comentar:

“Si aceptamos, como señalábamos más arriba, que el paisaje es el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza, esto es la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado, debemos aceptar su intrínseco

carácter dinámico.”²⁵

Es en la consideración del carácter dinámico del paisaje donde se puede comenzar con el análisis y la propuesta tras el *soundscape* para comparar un poco las implicaciones paisajísticas en este proyecto de carácter sonoro.

Recordando la breve introducción al concepto de *soundscape* con la que abrimos el 1.1, *soundscape* procura una comprensión del entorno a partir de la escucha, que puede devenir en una infinidad de formas de presentación. Murray Schafer, define en *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (1977) el *soundscape* como “cualquier campo de estudio acústico, pudiendo hablarse de una composición musical como un *soundscape*, un programa de radio o un entorno acústico”²⁶. Tal definición, por el momento, resulta lo suficientemente amplia para dudar de sus alcances y su relación con el paisaje, convergiendo simplemente como un neologismo derivado de *landscape*. Aunque esta definición se encuentra en su obra más célebre, el germen de las investigaciones vertidas en aquel libro se puede advertir en una publicación lanzada un año antes, en la que establece un límite en cuanto a la derivación de *soundscape* a partir de *landscape*:

« Paisaje sonoro » (*soundscape*) es la expresión que empleamos para describir el entorno acústico. Sus propiedades no son, evidentemente, las mismas que las del «paisaje espacial» o «visual» (*landscape*)²⁷.

²⁵ Joan Nogué, op cit. Pág. 127.

²⁶ “*The soundscape is any acoustic field of study. We may speak of a musical composition as a soundscape, or a radio program as a soundscape or an acoustic environment as a soundscape*”.(tr. de M.G) de Raymond Murray Schafer, (1977/1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books.Vermont, USA, pág. 7

²⁷ Raymond Murray Schafer, *El mundo del sonido. Los sonidos del mundo* compilado en *El correo*, noviembre, 1976 año XXIX, (tr. Francisco Fernández-Santo) Publicación mensual de la UNESCO,Place de Fontenoy, 75700 París, pág. 5.

Sin embargo, Murray Schafer no define los aspectos que hacen a uno y otro campo distintos. *Grosso modo*, encontramos conceptos como *keynote*²⁸ y *soundmark* como elementos que simbolizan sonidos arquetípicos y señales, por las cuales el analista del *soundscape* encontrará características propias del ambiente en términos sonoros²⁹.

De la amplia gama de campos de estudio que pretende cubrir el *World Soundscape Project*, se pueden reconocer como medulares al menos tres líneas:

-La primera de ellas, refiere a un proceso de diseño del *soundscape* a partir de la escucha, el cual, describe Murray Schafer, “se logra a través de la estimulación de grupos cada vez más numerosos de personas que aprendan a escuchar los sonidos que les rodean con una mayor atención crítica³⁰.

-La segunda refiere a un proceso de limpieza de la *polución sonora* que la vida moderna— en la medida en que sea rodeado de más y más artilugios o aparatos mecánicos— ha producido, deviniendo en una contaminación sonora que ha generado severos problemas para el ser humano, tales como la disminución de la capacidad auditiva o el estrés³¹. El campo de acción del *soundscape* plantea una negociación entre los ciudadanos modernos y la posibilidad de transformación de los ambientes sonoros, con el fin de dar a conocer

²⁸ De hecho, la comprensión del concepto se vuelve más complicada cuando incursionan términos musicales como la *keynote*. ¿Cómo podría establecerse un punto de referencia para los sonidos de un ambiente? ¿No resultaría ello una arbitrariedad?

²⁹ “What the soundscape analyst must do first to discover the significant features of the soundscape, those sounds which are important either because of their individuality, their numerousness or their domination. (...) For the first two parts (of the book) it will be enough to categorize the main themes of soundscape, by distinguishing between what we call keynote sounds, signals and soundmarks.” Raymond Murray Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Op cit. pág. 9.

³⁰ Murray Schafer (1992) *Hacia una educación sonora op cit. pág. 14-15*.

³¹ Murray Schafer (1992) *Hacia una educación sonora op cit. pág. 13*.

los peligros que el aumento del ruido supone en la salud.³² Este aspecto del *soundscape* lo ha ligado profundamente con iniciativas ecológicas.

-La tercera línea plantea una conservación de los sonidos y el *embellecimiento* de las características esenciales del *paisaje sonoro mundial*³³. Murray Schafer ha señalado en distintas publicaciones, a lo largo de los años, el obstáculo que la vida moderna ha significado para una escucha atenta del entorno. Dice en una ocasión: “Hoy hay que ir a lugares muy apartados de la vida moderna para poder escuchar algunos de los bellos acordes de la gran «sinfonía de la naturaleza»”³⁴. Haciendo énfasis en la preservación de los sonidos, el WSP funge como una fonoteca, encargada del resguardo de sonidos en el formato de una grabación, recopilada por distintas personas a lo largo y ancho del mundo.

Es en la enumeración de las propuestas del *soundscape* en donde se empiezan a trazar los límites sobre cuán acertada es la derivación del término *soundscape* a partir del *landscape*.

Una de las primeras críticas que podemos enunciar surge en la consideración del nombre mismo del proyecto del que se gestaron las reflexiones en torno al *soundscape*. Recordemos la condición fragmentaria con la que se desarrolló el *lanschap*. ¿Cómo se puede elaborar la representación de un trozo de territorio si se intenta generar un *soundscape* mundial? Desde este punto, tomando en cuenta lo que definíamos al inicio de este apartado como paisaje, la idea de *soundscape* mundial resulta un oxímoron, pues desde su concepción, el paisaje se ha limitado a una porción –con dimensiones relativas– de tierra.

Otro punto a reflexionar en torno al *soundscape* es la categorización de naturaleza

³² Ibid.

³³ Murray Schafer (1992) *Hacia una educación sonora op cit. pág. 15*.

³⁴ Murray Schafer, *El mundo del sonido. Los sonidos del mundo; compilado op cit. pág. 5*

y la percepción fatalista de la vida moderna. Entendiendo que la formación musical de Murray Schafer ha influido en la definición e investigaciones en torno al *soundscape*, es comprensible que tenga una percepción de los sonidos urbanos como una amenaza en contraste con los sonidos rurales y se procure una búsqueda por los sonidos armónicos.

Si bien el entorno sonoro de la ciudad ha producido distintos cambios en la escucha de los individuos, esto no significa precisamente una disminución de las capacidades auditivas, sino una reconversión sensible: Adaptación de los sentidos que va de la mano con la denominación lingüística, como ocurre –por ejemplo– en la lengua esquimal, donde hay una gran variedad de nombres para la nieve³⁵ que se asocian con determinadas tonalidades cromáticas, sin embargo, la riqueza terminológica no es la misma para el agua, a diferencia de lo que ocurre en otras culturas, asentadas en distintos lugares³⁶. A pesar de que el caso específico anteriormente citado está planteado desde el campo de la lengua, lo destacable del fenómeno es que se encuentra estrechamente vinculado con la percepción, en este caso visual: tales denominaciones se atribuyen según lo que el ojo perciba. Para la comunidad esquimal puede ser algo totalmente obvio la diferencia entre dos colores de nieve, pero para el extranjero tal distinción resultaría imperceptible.

¿Esto podría pensarse desde el campo del sonido? De ser afirmativa la respuesta, esto explicaría las variaciones en nuestro rango de escucha: en medio de un entorno que produce estímulos sonoros a decibeles muy altos, la consecuencia *evolutiva* a la que nos

³⁵ “El análisis o la síntesis de significados varían en las distintas lenguas: depende de lo que es importan en la vida diaria, así como de otros factores, como el entorno físico. Por ejemplo: en la lengua esquimal hay una gran variedad de nombres para la nieve y una gran pobreza de nombres para el agua; mientras que en otras lenguas (que existen en otros entornos geográficos y climáticos) hay una gran variedad de nombres para el agua y una gran pobreza de nombres para la nieve.” Zamora Águila Fernando (2007) *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes plásticas, primera edición, tercera reimpresión, abril, 2013, pág. 36.

³⁶ Ibid.

orilla es la priorización de sonidos con tales características, un desinterés por los sonidos bajos o una manera diferente de hablar, como ocurre con el llamado acento *chilango*³⁷: si tomamos en cuenta el estridente ambiente sonoro de la capital mexicana, no es extraño pensar que los individuos que habitan ahí necesiten elevar la voz para comunicarse. Sobre esta línea, los *estragos de la vida moderna* que señalaba Murray Schafer, no son más que mecanismos de supervivencia desarrollados para un ambiente de tales características.

Retomando el aspecto reivindicativo de la naturaleza –como en el término “gran <<sinfonía de la naturaleza>>”– por el que implícitamente Murray Schafer aboga, vale la pena ser muy cuidadoso, debido a que sería visceral reducir la naturaleza simplemente como un fenómeno vivo y orgánico.

La distinción entorno a lo natural y lo artificial ha figurado en la historia de distintas corrientes filosóficas como un problema nada superficial. En el contexto de Grecia, las reflexiones de Platón y Aristóteles subrayaban la relevancia de esta dicotomía: mientras que Platón infravaloraba todo *lo real* o creado por el ser humano en tanto apariencia menor de lo que se encontraba en el *Mundo de las Ideas*, Aristóteles no establecía posturas jerárquicas respecto a lo creador por y para el hombre en relación a los árboles y los animales, pues constituían dos esferas diferentes de la realidad, debido a que no eran meras imitaciones de algo dado *afuera*: eran auténticas invenciones³⁸. Así, la rueda, la casa, los libros, etc. contienen –por una acción humana ejercida en ciertos materiales– su propia sustancia y forma, y son por ende el campo donde el territorio del

³⁷ Gentilicio utilizado mayoritariamente por personas de otros estados de la república mexicana para designar a las personas originarias de la Ciudad de México.

³⁸ Martha Fehér, (1998) *Lo natural y lo artificial (un ensayo de clarificación conceptual)*, *Teorema* Revista internacional de filosofía, Vol. XVII/3 1998, edición digital 2000, España, pág. 2.

ingenio humano se desenvuelve³⁹. Con todo ello, sí se puede reconocer una distinción aristotélica de lo natural y lo artificial, pero no establecida en sus condiciones materiales, sino en la causalidad de los procesos eficientes (asociados con la naturaleza) y los teleológicos (gobernados por las causas finales por las que se realiza determinado objeto *artificial*)⁴⁰. Es decir, como ejemplifica Martha Fehér: “(...) un constructor de barcos sabe cómo unir los tablones de madera formando una estructura apropiada para la navegación; pero no tiene ni necesita una demostración causal, silogística, basada en los principios primarios de las primeras causas de las cosas.” (como ocurriría en la naturaleza) “Lo que necesita saber, entonces, es que la madera convenientemente dispuesta flota; pero no tiene ninguna necesidad de mostrar cuáles son las causas y principios que le proporcionan a la madera la propiedad de la flotación”.⁴¹

A pesar de que Aristóteles atribuía un papel relevante para el hombre en la definición de lo natural, la tesis platónica que alentaba un juicio demeritorio de la creación humana, en el que la naturaleza establecía el estrato más noble, prevaleció y recobró más fuerza en la Edad Media donde fue un argumento utilizado por filósofos como San Agustín para justificar la perspectiva del dios cristiano como creador de todo lo *visible y lo invisible*: lo perceptible para el hombre a través de los sentidos (lo natural) y las ideas morales en torno al bien, lo bueno, lo bello, etc. Esto perfiló una subordinación de lo *creado* por el hombre como una mera invención artificial: a diferencia de la naturaleza, las herramientas –y objetos en general– producidos por la mano del ser humano, pasaban desapercibidos epistemológicamente.

³⁹ Esto, en su justa medida, era el germen para una comprensión de la cultura y la sociedad como *la naturaleza* del Ser humano.

⁴⁰ Martha Fehér, (1998) *Lo natural y lo artificial (un ensayo de clarificación conceptual)*, *op.cit.*

⁴¹ Martha Fehér, *op.cit.*

Pero dicha dicotomía entra en un periodo de crisis a partir del siglo XVI, y sucede en la medida en que el modelo de conocimiento basado en la semejanza se posiciona como fundamento del saber⁴² por encima de la estratificación dios-naturaleza. La asociación entre la trayectoria de los astros y las temporadas de cultivo, el desarrollo de remedios curativos basados en la semejanza formal entre el órgano y determinada hierba o semilla, los estudios anatómicos basados en la similitud de la estructura ósea de distintos animales, la invención de la *divina proporción* y, finalmente, el reconocimiento del ser humano como medida canon del mundo, constituyó una vuelta de tuerca para el aparente distanciamiento entre las cosas, pues cada cosa, creada por alguna entidad metafísica o humana, mantenía una correlación con todo lo demás.

Por otro lado, en el siglo XVII, la dicotomía natural/artificial sufre una ruptura definitiva con el pensamiento de Francis Bacon y René Descartes. Estos dos personajes toman como punto de partida la separación establecida por Aristóteles entre natural y artificial y proponen, a grandes rasgos, “una perspectiva de la esfera artificial como modelo para comprender la naturaleza.”⁴³

Es comprensible esta postura debido a que los objetos para medir el tiempo, las distancias, el peso, entre otros, pierden su carácter meramente utilitario y se vuelven los dispositivos para la fundamentación de un modelo de conocimiento basado en hechos medibles y comprobables. A su vez, la aprehensión del mundo en estos términos permite el establecimiento de un nuevo punto de vista de realidad sobre él mismo, lo que posibilita una nueva narrativa sobre el hombre mismo, que desembocará en cambios respecto a los códigos morales, políticos y culturales que hasta esas fechas significaban el

⁴² Michel Foucault (1966) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (tr. Elsa Cecilia Frost) 2ª. Ed. Revisada y corregida –México: Grupo editorial Siglo XXI, 2010. Pág. 34.

⁴³ Martha Fehér, *op cit.* pág. 7.

eje rector del comportamiento.

Volviendo a la cuestión de lo natural/ artificial, resulta de interés la disociación que Descartes realiza, pues para él no hay en principio ninguna diferencia entre los cuerpos naturales y los artificiales (máquinas), solamente se distinguen por sus tamaños y proporciones. Mientras que los tubos, muelles y ruedas que el artesano construye son grandes, los producidos por la naturaleza son pequeños y casi invisibles o difíciles de percibir. La diferencia es, entonces, simplemente cuantitativa.⁴⁴ A partir de este punto de la historia de la filosofía y de otras ciencias, las reflexiones tenderán hacia la dicotomía real/no real⁴⁵, disociación que hasta la fecha –y con el desarrollo de las telecomunicaciones– ha hecho patente su presencia como una pregunta aún sin resolver satisfactoriamente.

Dejemos por un momento el aspecto externo de la naturaleza y centrémonos en el ser humano en relación a lo planteado por Murray Schafer ¿Es entonces el entorno orgánico la “naturaleza” del hombre, donde ocurre la *bella sinfonía* de la que se priva? Desde lo que han reflexionado los autores anteriormente citados, en el aspecto de lo natural/artificial, y sumado a la condición cultural intrínseca al ser humano, la respuesta es negativa.

Las invenciones tecnológicas, por medio de las cuales el ser humano ha desarrollado dispositivos para su adaptación a determinado entorno –que pueden ir desde la confección de calzado para territorio empedrado, empaques de conservación de alimentos o el fraccionamiento y cercado de determinado territorio para asentarse armónicamente en una sociedad– representan una creación en sí misma, una nueva

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid.

manera de *ver* y *ser* en el mundo, con procesos eficientes devenidos de una causalidad y un propósito teleológico, si se quiere recobrar la vena aristotélica del problema. De cierta manera, cada pequeño asentamiento rural o megalópolis es un *entorno natural* para cierto grupo de seres humanos. Evidentemente, la condición biológica y efímera está aunada a estos procesos, pero no son los factores determinantes para que el ser humano se haya asumido y desarrollado como lo entendemos, pues en ello entran circunstancias de índole social y cultural.

Al respecto, el sociólogo polaco Zygmunt Bauman escribe:

Lo único que estipulan los determinantes naturales es que hay que hacer alguna elección para dotar al Homo sapiens *in potential* con las características del Homo sapiens *in actu*; en realidad, si se reduce a sus aspectos biológicos y somáticos, un ser humano en potencia permanece incompleto, truncado, monstruosamente infantil.⁴⁶

No es propiamente humana la denominada naturaleza compuesta por bosques, fauna y cielos abiertos idealizados. En la presentación contemporánea del entorno, conformada por cielos grises, construcciones de proporciones inhumanas, el dinamismo y la necesidad de transporte rápido y eficiente –si se eligiera mantener esta perspectiva ajena y objetual de la naturaleza que reinó por siglos– encontramos un campo de acción complejo, igualmente interesante para el estudio e indagación artística, tal y como el movimiento futurista a principios del siglo XX lo planteaba, ya sea en la pintura o en la

⁴⁶ Zygmunt Bauman, (1973) *La cultura como praxis*, tr. de Alberto Roca Álvarez, edición de 2002 de Ediciones Paidós, Ibérica y Editorial Paidós, Argentina. Pág. 122

exploración sonora.

Pero esto no es un elogio del desperdicio indiscriminado de recursos naturales: es una invitación a la reflexión inmediata que se encuentra aunada al paisaje y que Murray Schafer percibe con desdén: el paisaje en tanto representación cultural conlleva a una aceptación de la condición cambiante del mismo. Y si dichos cambios se dan irreversiblemente es por el accionar mismo de los seres humanos en el entorno, acorde a sus necesidades.

Hasta aquí, las reflexiones vertidas han mantenido una postura escéptica sobre las relaciones entre el *soundscape* y el paisaje, pero un punto de convergencia sólido, entre las investigaciones propiciadas por este neologismo y el devenir del paisaje, emerge al considerar las circunstancias de una demarcación territorial como la Ciudad de México, de la abrumadora velocidad con la que los paisajes y los territorios se construyen y destruyen.

Nogué ha externado una preocupación por ese estado. Si bien reconoce la condición cambiante, señala un peligro alentado por la irrupción violenta de estas modificaciones:

“(…)hay que aclarar (…) que, cuando se eliminan de un plumazo y sin consenso social aquellos elementos que dan continuidad histórica a un paisaje determinado y cuando ello provoca una inmediata y traumática pérdida del sentido de lugar, no asistimos a una evolución del paisaje, sino a su destrucción. No es verdad que todo paisaje sea capaz de integrar y asimilar cualquier tipo de modificaciones territoriales originadas por las sociedades del momento: determinadas modificaciones bruscas, violentas, demasiado rápidas y demasiado impactantes crean territorios sin discurso y paisajes sin imaginario.”⁴⁷

⁴⁷ Joan Nogué, op cit. 129

Dicho problema ha surgido, acorde con Nogué, a la par que la dialéctica entre lo local y lo global ha resultado insatisfactoria⁴⁸ para el campo del paisaje, en consecuencia, de la representación cultural de un grupo de personas. La aparición de centros comerciales, sucursales de cadenas de comida rápida u otros servicios en tan poco tiempo y sin ninguna lógica paisajística produce cambios bruscos, tanto en el entorno como en la representación de los lugares: el paisaje termina por estandarizarse, debido a que sus elementos arquitectónicos son compartidos con los de otras regiones del país o el mundo.

Por su parte, el World Soundscape Project –iniciativa compuesta por varios artistas con diferentes perspectivas, menos condescendientes respecto al desarrollo urbano– ha buscado alentar en distintas sociedades la consciencia de este cambio, que tras su velocidad no deja otra cosa salvo confusión cultural, pues son tantos los sonidos que se pueden asociar a un lugar y tan sutil su permanencia en el tiempo que el mundo se vuelve un fenómeno incomprensible. De tal suerte, la posición del individuo en determinado territorio y contexto histórico y cultural comienza a perder estabilidad. Es ahí donde el diseño de paisaje sonoro propuesto por el WSP perfila su potencial: no es simplemente la conservación de los sonidos por sus propiedades musicales en potencia o la calidad de las grabaciones.

La escucha, como punto de partida descrito por Schafer, permite hacer una discriminación efectiva de aquello que ha constituido una parte importante en la cultura de determinado territorio. En ello, evidentemente, intervienen distintas cuestiones, tales como ¿Qué características debe tener un sonido para que sea digno de preservación? ¿Quiénes se van a encargar de someter a juicio dichos sonidos? Estas preguntas no tienen

⁴⁸ Joan Nogué, op cit. 132

una respuesta universal, pero es necesario plantearlas, dada la importancia que el sonido representa en nuestras vidas. Después de todo, el oído es el primer sentido que se desarrolla en el ser humano, mediante el cual comienza la comprensión de un mundo.

A lo largo de este apartado, he indagado sobre la derivación del concepto *soundscape* a partir del paisaje y cuán válido es sostener su asociación. Nos encontramos con una relación que, en principio, no sobrepasa la similitud entre el neologismo y el término nativo. En gran medida, *soundscape* responde a una perspectiva *naïf* de la naturaleza, ambigua sobre los alcances y definición de su formalización, de lo bello e incipiente en cuanto a su conocimiento del desarrollo histórico del paisaje. Sin embargo, en su práctica es donde encontramos una relación premeditada con el paisaje, que responde a un problema en el que la industria inmobiliaria, la indiferencia ante lo que desaparece la transformación acelerada del entorno y en el que la relevancia del sonido en la conformación cultural –por ende del paisaje– dista de ser un paraíso para el sueño futurista.

Ambos conceptos nos ofrecen una riqueza enorme en el planteamiento de un campo de acción para una propuesta interdisciplinaria, pero aún se encuentran distantes. La terminología separa a estos dos campos y evita la comunicación a otros de una nueva perspectiva de los problemas. Problemas que no se plantean solamente en el *soundscape* o en el paisaje, sino en un punto medio: el paisaje sonoro. Para estructurar el fundamento de una valoración del término paisaje sonoro –cuyos objetivos serán de gran valor en el planteamiento de las obras que conforman el *corpus* práctico de esta investigación– es menester superar su entendimiento como una mera traducción al español del *soundscape*.
¿En qué aspectos el paisaje sonoro es autónomo del *soundscape*?

1.3 Paisaje sonoro y *soundscape*

Al final del apartado 1.1 me detuve en la explicación de las cualidades representativas de la observación y la escucha. Frené el análisis en ese punto ya que era necesario esclarecer algunos aspectos de la historia del paisaje y el *soundscape* con el fin de perfilar sus diferencias y afinidades, pero aquí retomo el planteamiento esbozado, pues de él se conseguirá explicar al paisaje sonoro como un campo de acción insubordinado a funcionar como una sencilla traducción de *soundscape*.

¿Cómo es que la observación y la escucha producen representaciones? La duda puede prevalecer si continuamos entendiendo a la representación como algo que sucede en un bastidor, en una grabación o en el conglomerado de objetos sobre el espacio, pero al dar un giro en favor de la sensibilidad como una capacidad para distinguir, nos encontramos con un campo un tanto abstracto, pero reconocible en nuestros procesos de comunicación y de práctica social. Desde esta perspectiva, lo que se analizó en el apartado **1.1** –a través de las reflexiones de Javier Maderuelo– referente al paisaje como una construcción mental-cultural relativa a un lugar, es crucial para comprender los alcances de una propuesta artística planteada para funcionar dentro de un entorno: aún si el paisaje excede los límites de la tradición pictórica, su expansión hacia otros campos de estudio no implica una infravaloración de las prácticas artísticas (visuales, sonoras, literarias, etc.) en general. Esto significa que habrán de ser consideradas distintas situaciones que, en términos metodológicos, pueden ser extrañas al terreno profesional desde el que se procede: quizá las artes, por ejemplo, en un ejercicio de honestidad sobre sus posibilidades, deba autocuestionarse profundamente, por encima de su historia y tradición, para pensar críticamente su papel en un contexto urbano, cultural y político

específico. Esto brindará herramientas útiles para comprender sus estrategias en la configuración de una representación paisajística más allá de la perspectiva personal de quien asume la tarea de realizarla, deviniendo en un nuevo campo, *híbrido*; un nuevo objeto de reflexión extraño a los demás saberes, comprensible únicamente en su condición interdisciplinaria⁴⁹.

En este punto de las disertaciones respecto al paisaje, la confrontación de posturas y definiciones nos develan algo a considerar seriamente: durante los últimos cinco siglos, tanto en Europa como en América, independientemente de si se ha trabajado como género pictórico, asunto arquitectónico o asunto geográfico, el paisaje ha ocurrido a un nivel imaginario. Con respecto a lo imaginario del paisaje no me refiero a un estado de inexistencia o cualidad sustancial, separado de todos los procesos culturales y de denominación discursiva. Todo lo contrario: el paisaje ha ocurrido, en parte, como un accionar de determinados grupos sociales en la modificación de un territorio y en parte como una práctica de valoración cultural devenida de la percepción. Pero sus resultados finales no se *instalan*, por decirlo de alguna manera, en la consciencia de un sólo sujeto: en la medida en que la valoración se comenta y comparte, el paisaje de un lugar se construye por varios individuos; se le comienza a otorgar un sentido simbólico y así, reitero, la percepción y la imaginación no se presentan como fases aisladas en el ser humano.

⁴⁹ La doctora Ana María Martínez de la Escalera escribió sobre la condición interdisciplinaria lo siguiente: “La interdisciplinariedad moderna o la modernidad de la preocupación interdisciplinaria no es el intercambio entre discursos o práctica no discursivas, es la emergencia de nuevos objetos de reflexión.” (Ana María Martínez de la Escalera et. Al. (2004) *Interdisciplina. Escuela y Arte*. Antología. Tomo I. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Centro Nacional de las Artes, México. Pág. 25). Una descripción afín al planteamiento de esta investigación, que si bien proviene de una formación profesional en las artes visuales y un concepto tan viejo como el paisaje, en la medida en que se vincula con otras áreas de estudio, se vuelve algo inhóspito, revelando la necesidad de generar sus propios cuestionamientos y genealogías, independientemente de que la palabra se pueda asociar a una tradición particular.

Aclarando el papel de la imaginación en este proceso, las investigaciones del filósofo Fernando Zamora Águila son de gran utilidad, pues reconoce en la imaginación una dinámica más compleja que la simple facultad para realizar una especie de “imágenes mentales” o una posibilidad de reproducir en el cerebro imágenes visuales. Zamora Águila explica la imaginación como una capacidad para utilizar sistemas de símbolos y signos⁵⁰, esto nos lleva a pensar a la imaginación en el campo de lo intersubjetivo⁵¹ y concretamente como “un juego social que aprendemos a jugar”⁵².

¿No es propiamente a esto a lo que el paisaje ha tratado de remitir: una manera de socializar un fragmento del territorio, con todas las connotaciones históricas, visuales, sonoras y culturales intrínsecas posibles? En este sentido, el punto de partida del paisaje evidentemente es el proceso de imaginación y percepción, pero la clave que nos hace identificarlo son las obras sensibles, ya sean de intenciones artísticas o como sencillas documentaciones. Se trate de una pintura de grandes proporciones, de una pieza musical, como es el caso de *Paisaje cubano con lluvia* del compositor Leo Browuer, en el que los *arpeggios* y el *crescendo* comienzan a simular una suave llovizna sobre el tejado de una casa, o el *Imaginary landscape No. 4* de John Cage, en el que convergen cientos de sonidos aleatorios de distintas radios, nunca nos encontramos con las cosas tal y como son: estas obras se alejan del estandarte de la mimesis; en ellas, importa, más que otra cosa, señalar los detalles que hacen particular al *fragmento de tierra* aludido.

Así, comienzan a perfilarse las diferencias entre el paisaje sonoro y el *soundscape*. Mientras que, como hemos revisado, el *soundscape* ha contemplado

⁵⁰ Fernando Zamora Águila (2007) *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* op cit. pág. 184.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

superficialmente la historia y desarrollo del paisaje/*landscape*, asemejándose de primera mano sólo como un neologismo, el paisaje sonoro es el término compuesto que reconoce una nueva dimensión de la representación de los lugares en las que no sólo funge la herencia y estudio visual, como ocurría en la soledad de la palabra *paisaje*: en el paisaje sonoro se reconoce la importancia del sentido de la escucha y las preguntas generadas desde la vena del *soundscape*. En el paisaje sonoro, dialogan una serie de preocupaciones, referencias, experimentos, precedentes y posibles campos de acción para el planteamiento de una propuesta artística con la cual exista un diálogo histórico con las artes y otros campos, a fin de que no se pierda en un anacronismo inocente de ignorancia.

Paisaje sonoro, en pocas palabras, es el concepto en el que se posibilita la participación interdisciplinaria de un problema en común, entendiendo la interdisciplina como un objeto de reflexión nuevo, resultante del re-planteamiento de “los *viejos saberes*”⁵³ y esquemas de pensamiento empleados para comprender un fenómeno”⁵⁴: debido a que, como se ha revisado etimológicamente, paisaje sonoro no es una traducción exacta ni se pregunta del mismo modo lo que en su momento el campo del *soundscape* –a la vez que tampoco se puede considerar propiamente como una derivación artística del género pictórico–, esto lo convierte en ese campo interdisciplinario autónomo, en sus problemas, alcances y reflexiones.

⁵³ “En un tiempo en el que la interdisciplina se visualizó como el último nombre de la modernización, Roland Barthes se atrevió a poner en cuestión esta panacea. En lugar de establecer nuevos poderes o nuevos compromisos con las instituciones, el llamado interdisciplinario debía más bien plantearse la pertinencia de los viejos saberes, de su división en una universidad que se vio forzada por las circunstancias a repensar su identidad y su función.” Ana María Martínez de la Escalera et. Al. (2004) *Interdisciplina. Escuela y Arte*. Antología. Tomo I. Op. cit. Pág. 25

⁵⁴ “El fenómeno interdisciplinario es un evento constituido en y por la reflexión, es decir el intercambio de ideas y opiniones; y no por la contemplación altiva y arrogante, separada del mundo de la vida, sino por la conversación comunicable.” Ibid. Pág. 26

¿Cómo se generan las representaciones de un lugar en razón de un grupo sociocultural constituido por individuos con una percepción particular propia? y en esto ¿Cómo accionan los agentes culturales⁵⁵, sean endémicos o extranjeros en la dinámica cultural ahí ejercida, para puntualizar una consciencia del rápido cambio –o la nula presencia– de una valoración paisajística del entorno? Por el momento, estas preguntas alcanzo a plantearlas desde mi área profesional: las artes visuales dirigidas hacia una consideración de las prácticas artísticas sonoras más allá del esquema musical, de las cuales, encuentro pertinentes explorar el periodismo sonoro, las implicaciones ideológicas y políticas de los dispositivos de grabación y reproducción de audio y cómo estas han sido utilizadas en proyectos de arte sonoro.

Derivado de ello, surge una valoración importante a realizar, y que ha sido obviada por mucho tiempo en las artes: el papel del público –referido genéricamente como espectador– dentro del proceso creativo y el planteamiento de una pieza de intervención artística. Esta reconsideración se ve nutrida por un planteamiento de la percepción, la experiencia, y por ende la observación y la escucha, como un fenómeno activo que complementa el discurso de la obra.

⁵⁵ Entendiendo tanto a los artistas visuales como a los sonoros, a los geógrafos y arquitectos.

Capítulo 2. Paisaje: un campo interdisciplinario para el arte sonoro y las artes visuales

2.1 *Cómo obtener éter sonoro de un field recording*: Una disputa ontológica sobre el sonido en-sí-mismo

Las consideraciones con las que cerramos el primer capítulo dirigieron el estudio del paisaje hacia un reconocimiento del público como parte activa en el proceso que precede a una intervención artística de carácter sonoro, lo cual exige comprender a éste agente y al concepto medular desde otras perspectivas: el paisaje no es una cubeta en la que se transportan símbolos que, posteriormente, serán vertidos en un contenedor vacío llamado mente.

Al igual que la consciencia humana –elemento fundamental para complementar la definición de tal idea–, el paisaje es un entramado de relaciones intersubjetivas en constante modificación que carece de una espacialidad situada estáticamente, aunque puede ser detonado por un lugar en particular. De tal suerte es necesaria la consideración del público de la que tanto hemos hablado: en una sola relación –la de los artistas y el entorno– ¿Qué tan pertinente es pensar en paisaje? ¿Acaso no se encuentran inmiscuidas en la transformación y valoración del entorno decenas, cientos o miles de percepciones?

Si bien el público es parte constitutiva del arte, su desenvolvimiento ocurre en una región incontrolable para el proceso artístico interno de una obra y actúa de diferentes maneras. ¿Cómo el público se vuelve un aspecto relevante dentro del proceso creativo, aún si eso significa que pensarlo como un asunto de estudio inasequible es una contradicción?

Antes de proseguir con la genealogía de esta pregunta, vale la pena aclarar un par de aspectos: el interés por el público no proviene de un intento por cargar el lado de la balanza en su favor, por encima de la obra de arte; ambas partes del problema presentan una dificultad al ser analizadas individualmente sin tomar en cuenta su condición recíproca: no podríamos entender al público sin la obra, y el sentido de generar obras de arte sería absurdo sin tomar en cuenta que éstas serán vistas/oídas por un grupo de personas a corto o mediano plazo, en un contexto y un momento determinado de la historia.

Abogar por la supremacía de una u otra parte de la estructura, dentro del contexto que posibilita la producción y reflexión de una obra de carácter sonoro, podría perder todo el sentido si continuáramos utilizando un juicio orientado por la necesidad de reconocer sujetos pasivos que observan/escuchan y objetos dispuestos en *la realidad* para ser observados/escuchados en-sí. Dicho problema se vuelve más complejo en la medida en que la reflexión en torno al sonido como fenómeno nos conduce por encima del binomio *sujetos-objetos* para colocarse en un punto medio, en el que su manifestación fenoménica continúa dentro del plano temporal y espacial (dónde escucho y cuándo escucho) pero, diferente a lo que ocurría antes del siglo XX, ahora es posible interpretar el fenómeno sonoro dentro de soportes análogos o –recientemente– digitales: formalizado en surcos realizados sobre materiales como la celulosa o el vinil, adherido magnéticamente a cintas de carrete abierto o codificado en lenguaje binario, el sonido como fenómeno físico –ya estudiado y controlado– presenta la posibilidad de ser conservado independientemente de la fuente que lo generó.

Sin embargo, la capacidad de interpretarlo en dispositivos de audio, si bien logra objetivarlo, dista de ser una ventana para comprender el sonido únicamente en sus condiciones audibles y físicas: la posibilidad de aprehender las situaciones que acontecen en el entorno, las que posibilitan que determinado fenómeno sonoro suceda, es el factor clave de su potencial como material artístico. De otro modo nos quedaría una especie de *éter sonoro*, suspendido temporalmente, ajeno al contexto en el que ocurrió.

El análisis de esta condición del sonido es fundamental para comprender el sentido que la escucha adquiere actualmente: en tanto parte constitutiva del entorno, el sonido que escuchamos se nos presenta *artificial, ensamblado*, incognoscible de una forma pura o fidedigna, pues no sólo podemos escuchar sonidos emitidos por seres vivos o fuerzas *naturales*: también podemos reconocer audios reproducidos una y otra vez independientemente de su procedencia, mediante monitores para espacios abiertos, cerrados o equipos de audio instalados en automóviles, por mencionar algunos. El *soundscape* se vuelve un conglomerado de sonidos reproductibles e impropios del lugar.

Auralmente, el sonido deja de tener una dimensión espacial: adquiere un papel dentro del debate en torno a las apariencias: lo que *es real*, lo que existe o lo que pertenece a la ficción dejan de ser asuntos enfocados al aspecto de lo visual y lo sonoro incursiona como un problema de relevancia filosófica.

¿Es esto una desventaja o una posibilidad para replantearse la estructura de valoración cultural en torno al sonido, y por ende, de su implementación en producciones artísticas?

La respuesta la construiremos a continuación.

2.1.1 Grabación de campo ≠ field recording

Replantearse la estructura de valoración en torno a una práctica artística, en este caso el sonido, es algo que sucede no sólo en el terreno de la producción: inevitablemente, el papel de las palabras en relación a los fenómenos y los productos sensibles (obras artísticas) es de gran relevancia, pues, por más distanciados que nos posicionemos del manto del *logos*, la comunicación de nuestros procesos creativos sigue un esquema lógico-discursivo. Cada palabra que utilizamos contiene historia y nos aproxima al contexto en el que es o solía ser utilizada. De esta manera, en la medida en que comprendemos estas unidades léxicas, conocemos mejor la razón por la que denominamos específicamente algún aspecto de nuestra *reflexión plástica* y nos cuestionamos críticamente si la denominación está en equilibrio con el resultado sensible, o bien, el lenguaje, ha dibujado sus límites y nos encontramos ante algo que no tiene forma alguna de ser conceptualizado. Es una labor dura y poco familiar al pensamiento creativo que se requiere para la producción artística, pero es necesario comprender que las palabras –de un idioma a otro– distan de ser sencillos intercambios de signos sobre determinados objetos: las denominaciones no son inocentes.

Compartí esta breve reflexión sobre las palabras debido a que *field recording*, en el contexto de este trabajo, es un término que seguramente no ha pasado desapercibido para el lector de ojos agudos. Al igual que lo que escribíamos sobre *soundscape* y paisaje sonoro como traducción, representa un concepto diferente de *grabación de campo* y, en su diferencia, contiene pautas para pensar una concepción del sonido constitutiva del

entorno en relación a los sujetos habitantes del mismo –descripción que en gran medida nos aproxima a la idea del paisaje planteada en los apartados anteriores–. Irónicamente, en dicha correlación, no se encuentra únicamente el periodo temporal en el que ocurre y es escuchado el sonido: un constante diálogo con la memoria y la experiencia generada en/por cada individuo es un catalizador del reconocimiento del sonido.

Grabación y *recording* parten de usos totalmente distintos: grabación alude a la palabra francesa *engrave*⁵⁶ que, en español, se puede asociar con la actividad que realiza un artista-grabador de estampa, en la que, técnicamente, realiza una serie de incisiones sobre una superficie rígida (piedra, madera, metal, etc.) con una herramienta punzo-cortante.

Por otro lado, *recording* tiene un origen poco relacionado con la sustracción de materia de una superficie, o para ser más específico, con algo que suceda en un plano sensible. Derivado de la palabra latina *recordārī* (*re-* “de nuevo”; *-cordari*, referente a *cordis*, entendido como “corazón”)⁵⁷ *recording* hace referencia, literalmente, a algo que traemos “de nuevo al corazón”, órgano que, durante la Edad Media, se reconocía como la sede del pensamiento del ser humano, la razón, el alma y, por ende, donde sucedían procesos tales como la memoria. Dicha valoración no es difícil de comprender si se toma en cuenta el enorme peso que este órgano tiene en la iconografía bizantina –como el Sagrado Corazón– y en distintos versículos de la Biblia referentes al vínculo entre corazón-pensamiento⁵⁸.

⁵⁶ Diccionario etimológico consultado en: <http://www.etymonline.com/index.php?term=engrave>

⁵⁷ <http://www.etymonline.com/index.php?term=record>

⁵⁸ Uno de ellos, refiere lo siguiente: “Nada hay tan engañoso como el corazón. No tiene remedio. ¿Quién puede comprenderlo? «Yo, el Señor, sondeo el corazón

Aunado a las implicaciones políticas y el impacto cultural de la religión cristiana por todo el mundo, su papel en la definición de conceptos como recordar o *recording* en tanto proceso de la memoria es destacable, sin embargo, lejos del contexto religioso con el que cargar este concepto, es posible retomar algo de él: su condición inmaterial, relacionada íntimamente con la memoria, los individuos y las experiencias. Más allá del escrutinio de Yahvé ¿Con que propósito recordamos? ¿Cuál es el sentido de traer nuevamente los recuerdos y pasarlos por un órgano vital como el corazón? El simbolismo del corazón como una víscera entregada a un movimiento perpetuo, el único de los órganos que produce un sonido constante, una señal de vida, y cuyo silencio indica la muerte, es de gran relevancia para entender la diferencia crucial entre grabación y *recording*: mientras grabar es una actividad que en algún momento concluye y se formaliza en alguna superficie, *recording* es un proceso que no se limita a los dispositivos de audio o video con los que se obtiene un archivo. Recordar es algo que hacemos *a priori*, todo el tiempo y es detonado por signos, palabras, imágenes, sonidos, etc.

Comprender esto en torno al acto de recordar es útil para disipar la perspectiva científicista en torno al *record* –en términos sonoros–, que lo perfila sencillamente como un conglomerado de información fijada en algún soporte, cuyo único valor se encuentra en la frecuencia, su armonía o su potencial musical.

Los *records* y el acto por el cual los generamos, transitan entre la referencia matérica – el soporte, la grabadora de audio, el archivo, etc.– y un estímulo que sucede en silencio para otros, pero que, para quien se arroja al entorno sonoro de un lugar– siendo

y examino los pensamientos, para darle a cada uno según sus acciones y según el fruto de sus obras.”
Jeremías 17:9-10 en *Bible Gateway, Nueva Versión Internacional*. Disponible en:
<https://www.biblegateway.com/passage/?search=jeremias+17&version=NVI>

partícipes los sentimientos, vivencias y recuerdos– tiene otras connotaciones. *Recording* no es sencillamente la captación de sonidos mediante un dispositivo⁵⁹, pero tampoco es una actividad del intelecto extremadamente compleja reservada para ciertas personas.

Acorde a la situación, recordar es el primer paso para planear un *record*: estimulados por súbitas impresiones de signos, sonidos o imágenes visuales, indagamos puerilmente en las reminiscencias: en nuestro ser-en-el-mundo, nos preguntamos por lo que acontecía y nos arrojamos, grabadora en mano, a la búsqueda de una representación que empate con lo que se ha maquetado en nuestra mente, pero cuya urgencia representativa se aleja de la disputa entre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio por saber quién era el artista más grande: la mimesis no es el motor del *recording*.

La representación que orienta al *recorder* –al ser humano que rastrea, mediante la memoria, al sonido– se balancea entre la realidad inmediata, incomprendible por el intelecto, y la idea que se ha forjado de él. En su búsqueda, sabe de antemano que lo que encontrará será distinto a lo que ha imaginado; sabe que la capacidad de sus micrófonos y grabadoras no es el fin, sino el medio por el cual él se acerca a un aspecto específico del mundo al que se adentra y conoce que las pulsiones de su registro no son inocentes: la dirección hacia la que dirige su equipo está mediada por todo aquello que ha influido en su sensibilidad e intereses a lo largo de su vida. No es un oído objetivo lo que lo dirige, sino un propósito subjetivo: no por ello críptico e inaccesible, sino más bien humano.

En este diálogo entre el *recorder* y el entorno, los sonidos que han sido reconstruidos mediante el *recording*, no son todos los que sucedían: denominarlos como

⁵⁹ En el sentido más radical, la grabación obedecería a propósitos netamente utilitarios, como el estudio científico en torno al sonido, o el diseño sonoro de un publicidad audiovisual, pero incluso éstos ejemplos serían insuficientes para establecer una valoración objetiva del acto de grabar.

El paisaje sonoro de- sería absurdo. Sabiendo, más allá del aspecto técnico, que hay un sujeto arrojado al sonido y seleccionando en tiempo real lo más pertinente de su experiencia en determinado lugar, el *recording* adquiere un sentido más complejo que la simple recopilación de datos en un soporte –como la grabación– y se torna una actividad representativa que constituye un entendimiento del paisaje.

Incluso se torna una actividad *poética*, asemejándose en gran medida con la imagen (representación) realizada por los poetas, tal como la describe Arthur Schopenhauer: seleccionando aspectos relevantes en situaciones significativas, el poeta representa después de una elección dirigida por ciertas intenciones⁶⁰.

Entendiendo así el *recording*, los sonidos generados por dicha actividad empatan muy poco con una idea de un *éter sonoro*, un sonido en-sí-mismo: un fenómeno sonoro de tales características, sin ningún tipo de relación contextual ni vivencial –entregado a la contemplación de sus cualidades sonoras *per se*– sería poco apropiado para la disertación sobre el público-escucha que hemos estado tratando de explicar. El *recording* como lo hemos explicado y en relación al *éter sonoro*, presenta una serie de cuestionamientos para los cuales las propiedades físicas del sonido son de poco o nulo interés. Una de esas preguntas se deriva a partir de un análisis crítico de las ideas de John Cage y Pierre Schaeffer, grandes nombres referenciales para el arte sonoro en la actualidad, para quienes, *grosso modo*, el sonido tenía una condición intrínseca de relevancia, independiente de las fuentes que lo pudieran generar, como lo proponía Schaeffer, o, en

⁶⁰ “El poeta representa, tras una elección y con una determinada intención, caracteres significativos en situaciones significativas; (...)” Arthur Schopenhauer (1819) *El mundo como voluntad y representación*, trad. Rafael- José Díaz Fernández y M. Montserrat Armas Concepción, Editorial GREDOS S.A., Madrid, España, 2010, Colección Grandes Pensadores, pág. 287.

el caso de Cage– insistiendo en el valor del sonido *en sí mismo*– escuchar sin esquemas, dejando que “los sonidos sean ellos mismos”⁶¹ nos conducirá a un estado de comprensión sonora totalmente nueva.

2.1.2 Tommy, can you hear me?: Si un árbol cae en el bosque y nadie está cerca para oírlo ¿Hace algún sonido?

*Deaf, dumb and blind boy, he's in a quiet vibration land.
Strange as it seems. His musical dreams
ain't quite so bad.*

*Ten years old, with thoughts as bold,
as thought can be, loving life
and becoming wise in simplicity.*

–The Who, Amazing Journey

En el camino de esta investigación, la confrontación con los fantasmas de distintos artistas y teóricos enfocados en el estudio del sonido ha sido recurrente: cuestionar, comparar, interpretar sus palabras nos brinda, lejos una satisfacción adiestrada por algún grado de rebeldía juvenil, una revaloración de su legado y la posibilidad de tentar nuevos rumbos.

El mundo ha cambiado: por encima de la febril admiración que pudiera despertar en nosotros la distancia histórica con la que se proyecta el velo creativo de John Cage y Pierre Schaeffer, así como lo revolucionario de sus estudios y tratados para la época, lo

⁶¹ “Let the sounds be themselves” trad. de Manuel Guerrero a partir de Cage, John “Experimental Music,” en (1973) *Silence*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, Pág. 10.

cierto es que las situaciones, incluso en sus respectivos países, son distintas; los avances tecnológicos alcanzan resultados que hace cincuenta años eran una fantasía; las posturas políticas, las ideologías distan de estar alineadas en una sola celda de catalogación; la capacidad de comunicarse rebasa las limitaciones espaciales y acorta los tiempos de respuesta; los ojos, los oídos –y el cuerpo en general– con el que conocemos este conglomerado amorfo de interpretaciones llamado realidad, reaccionan de una manera diferente, condicionados por un asedio constante e ininterrumpido de estímulos visuales y sonoros en las calles, los hogares y los medios de telecomunicación.

Frente a esto, los procesos creativos que sostienen a la producción artística contemporánea no cierran fuertemente los párpados ni se llevan las manos a los oídos: se preguntan por esta condición cultural, los modos de vida que se gestan y trabajan con sus dudas en diferentes medios, muchos de ellos no estandarizados por la academia tradicional de las artes plásticas o el conservatorio de música. Dentro de este contexto, es evidente que el escrutinio por parte de los nuevos artistas en la historia de su(s) disciplina(s), en las obras y en los tratados, no puede ser acrítico.

Una vez perfilado este panorama, retomo el sentido de este texto acerca de las nociones de *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer y *sonido en sí mismo* de John Cage, ambos músicos sumamente influyentes en la definición del arte sonoro y otras manifestaciones interdisciplinarias del arte en general, pero cuyo planteamiento es necesario analizar con el fin de reconocer la estela histórica y creativa que precede nuestras reflexiones en torno a paisaje y sonido. De ese modo, podremos distinguir de nuestro pensamiento ideas anacrónicas de lo que la experiencia y el posicionamiento en el presente nos ha mostrado. Es necesario revisar esto, pues las perspectivas esencialistas del sonido nos pueden

conducir a una abstracción del espacio/tiempo, dejándonos ciegos, sordos y mudos ante las circunstancias de algún evento, como Tommy– el personaje que da nombre al cuarto álbum de la banda británica The Who– a quien una experiencia difícil de asimilar lo indujo a un estado de estrés post-traumático al contemplar el asesinato del amante de su madre a manos de su padre, posicionándolo mentalmente fuera de todo contacto con la realidad, pasando desapercibidas ante él diversas situaciones.

Si un árbol cae en el bosque y nadie está cerca para oírlo ¿Hace algún sonido?

Esta conocida incógnita plantea la interdependencia del sonido con la capacidad humana o animal de escuchar, develando la relevancia de cada uno de estos elementos en la definición real del otro. Tal pregunta ha sido tratada, a lo largo del tiempo, desde campos como la filosofía y la ciencia, arrojando conclusiones de gran interés, sin embargo, en el contexto de este trabajo, es necesario retomarla en otro sentido, pues la relación dialéctica entre el escucha y el fenómeno sonoro no ha estado exenta de nuestras reflexiones sobre el paisaje. Sobre esta línea, en la resolución de la pregunta para nuestros propósitos, surgen de las arenas del tiempo las palabras de Pierre Schaeffer y John Cage en nuestra ayuda, para bien o para mal.

La respuesta que nos ofrecería Schaeffer estaría encaminada al reconocimiento de que el sonido que percibimos – el objeto sonoro–, en tanto se encuentra contenido en nuestra conciencia perceptiva, no puede existir fuera de ella⁶²: requerimos escuchar el

⁶² “No por venir de un mundo sobre el que podemos intervenir, el objeto sonoro deja de estar enteramente contenido en nuestra conciencia perceptiva” Pierre Schaeffer (1966) *Tratado de los objetos musicales*, versión española de Araceli Cabezón de Diego para la primera edición en Alianza Editorial; colección Alianza Música 1988, 2da. Reimpresión 2003, Madrid, España. Pág. 58

estímulo auditivo para comprender su objetualidad en el estado más puro. Sobre la fuente del sonido y su circunstancia (el árbol que cae) Schaeffer, con un amplio conocimiento técnico y de ingeniería de audio, es muy claro con su desarrollo teórico sobre la acústica: poco importa el reconocimiento de una fuente tangible, visual o material, para lograr esta *conciencia perceptiva*, de tal modo que se podría tratar de la caída del árbol o de una grabación en cinta del impacto del árbol sobre el suelo. El camino a una *escucha pura* implica no preguntarse por las causas del sonido ya que, a diferencia de lo que ocurre con lo visual – en donde la luz que cubre los objetos no son los objetos sino lo que posibilita nuestro reconocimiento de ellos– el sonido carece de una fuente estable que nunca se había planteado en la acústica hasta la aparición de la grabación, impidiendo una apreciación de las variaciones del *sonido per se*.⁶³ La presentación material del sonido es irrelevante y no constituye al objeto sonoro. En pocas palabras, para Schaeffer, el sonido no existe si no hay nadie que lo escuche, independientemente de que escuchemos el fenómeno en vivo o mediante un reproductor de audio.

Por su parte, basada en sus ensayos, la respuesta que podría ofrecernos John Cage estaría construida a partir de un desapego por las formas de la escucha que se han construido desde disciplinas como la música: no todo fenómeno tiene como propósito generar sonido, pensando en la armonía musical. La caída del árbol no tiene como fin el hacer un sonido, mucho menos música, en términos afines a la concepción del siglo XVIII o XIX. El sonido, por defecto, no logra nada⁶⁴, pero no porque tenga algún propósito racional, sino porque en su desarrollo *antes de desaparecer*, debe lograr su

⁶³ “Antes de la grabación, la distinción entre objeto y fuente sonora en la acústica no estaba planteada. Esto no permitió que sus “trayectos y deformaciones” no hayan sido apreciados por sí mismos, al margen de la referencia de su fuente” Pierre Schaeffer (1966) *Tratado de los objetos musicales*, op. Cit. Pág. 48

⁶⁴ “A sound accomplishes nothing” trad. de Manuel Guerrero a partir de Cage, John “Experimental Music: Doctrine” en (1973) *Silence*, op.cit Pág. 14.

propagación, intensidad, etc.⁶⁵; excede cualquier tipo de consideración intelectual o dimensión histórica.

Este sonido valorado por Cage se individualiza en millones de sonidos, pero en el fondo sólo son apariencias de una condición sonora general, de movimiento y propagación constante, aunada al proceso de la vida misma. La experiencia del músico norteamericano en una cámara anecoica fue imprescindible para explicar esto: percibiendo dos sonidos, uno de frecuencia aguda y otro grave –correspondientes al funcionamiento de su sistema nervioso y al pulso sanguíneo, respectivamente–, Cage llegó a la conclusión de que el sonido se encuentra ahí todo el tiempo y el silencio únicamente llegará con la muerte.

Independientemente de que “escuchemos” un estímulo sonoro lo suficientemente fuerte como para percibirlo, la invitación de la filosofía de Cage –fuertemente influenciada por el Zen–, en síntesis, ha estado orientada a escuchar en el estado más puro que se pueda, estar abierto a cualquier posibilidad: hacer énfasis en la experiencia por encima de la valoración racional, que busca un propósito lógico para todo lo que sucede. Cage evita cualquier tipo de relación entre el sonido y un *principio de razón suficiente*. Tomando en cuenta lo anterior, probablemente la pregunta por el sonido que produce el árbol no tiene sentido: da igual que se trate de uno u otro sonido producido por cierta situación en determinado lugar. El sonido es uno, presentado de distintas maneras y estamos expuestos de manera perpetua a él.

⁶⁵ “A sound does not view itself as thought, as ought, as needing another sound for its elucidation, as etc.; it has no time for any consideration-it is occupied with the performance of Its characteristics: before it has died away it must have made perfectly exact its frequency, its Wudness, its length, its overtone structure, the precise morphology of these and of itself.” trad. de Manuel Guerrero a partir de *Ibid.*

He aquí dos respuestas que, a pesar de presentar una divergencia en su desarrollo, guardan una similitud cuando señalamos el interés por una condición esencial del sonido: Si Schaeffer indaga sobre ella a partir de la consciencia perceptiva, Cage lo encuentra más allá de su condición individual y lo reconoce en cada aspecto de la vida, vaciando su mente de toda intencionalidad. En este sentido, con estas posturas, vamos de un extremo a otro; desde una concepción subjetiva pero cuantificable del sonido a una actitud de la escucha en *estado de abierto* constante.

¿Qué de esto nos sirve para el contexto de nuestras disertaciones? Comencemos por los obstáculos que implican dichas ideas: el pensar un sonido en sí o un estado de escucha puro son posturas que no son ajenas al contexto histórico del que provienen. Paralelo al desarrollo de las ideas de Cage y las obras acusmáticas de Schaeffer, el clima artístico en Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX gestaba una consideración del arte en su estado más esencial⁶⁶: la popularidad mundial de la pintura abstracta, desentendida del objetivo de representar algún elemento de la realidad, enalteciendo el empleo del color y su despliegue en grandes formatos, no fue políticamente gratuita, dada la ola de movimientos artísticos como el muralismo mexicano o el realismo socialista⁶⁷.

⁶⁶ Este punto ha sido explicado de un modo brillante por el artista, músico y crítico Seth Kim-Cohen en su libro *In the blink of an ear: Toward a non-cochlear sonic art*, (2009) al cual se le debe gran parte de la articulación entre el contexto de las artes visuales y los experimentos sonoros de los músicos anteriormente revisados.

⁶⁷ La mención a estos movimientos artísticos no tiene como propósito enaltecer su agenda política ni plástica, pero en definitiva presentar contrastes sumamente evidentes en comparación a la producción pictórica estadounidense.

A diferencia de la vanguardia rusa o el movimiento muralista, la pintura abstracta no tuvo interés alguno en denotar alguna vena de identidad nacional o presentación del contexto histórico: ensimismada en el *cubo blanco*, la obra pictórica realizada por artistas como Robert Motherwell, Mark Rothko o Helen Frankenthaler no se planteaba nexos de cualquier tipo con la realidad algún tipo de corriente cultural contemporánea: Incluso si el propósito de la pintura estaba orientado a representar emociones⁶⁸; a pesar de que el artista pudiera cargar en la mente con todo el peso de la cultura de la pintura moderna⁶⁹, poco importó lo que el espectador pudiera reconocer en las imágenes.⁷⁰

A grandes rasgos, éste era el panorama artístico, alimentado en gran medida por un redescubrimiento del pensamiento oriental, distante del esquema lógico-discursivo que había velado la producción artística y filosófica durante tantos siglos en occidente. Al fin y al cabo, los estragos de las guerras mundiales no sólo se limitaban a la destrucción de ciudades, sino a distintos aspectos de la cultura. Tal como Theodor Adorno sintetizó, de un modo crudo con la frase: “Luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema”⁷¹, podemos reconocer que la producción artística no fue

⁶⁸ "If you are only moved by color relationships, you are missing the point. I am interested in expressing the big emotions - tragedy, ecstasy, doom." Escribía Mark Rothko. Trad. de Manuel Guerrero a partir de la cita encontrada en: <http://www.theartstory.org/artist-rothko-mark.htm>

⁶⁹ "Every intelligent painter carries the whole culture of modern painting in his head. It is his real subject, of which everything he paints in both an homage and a critique, and everything he says is a gloss." Escribía Robert Motherwell. Trad. de Manuel Guerrero a partir de la cita encontrada en: <http://www.theartstory.org/artist-motherwell-robert.htm>

⁷⁰ "What concerns me when I work, is not whether the picture is a landscape, or whether it's pastoral, or whether somebody will see a sunset in it. What concerns me is - did I make a beautiful picture?" Escribía Helen Frankenthaler. Trad. de Manuel Guerrero a partir de la cita encontrada en: <http://www.theartstory.org/artist-frankenthaler-helen.htm>

⁷¹ Theodor Adorno (1955) *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Ediciones Ariel, 1962, colección Zetein, impreso en Barcelona, España, Pág. 29.

ajena al proceso destructivo de los conflictos bélicos: los ideales humanistas se derrumbaron y, tras ello, el reconocimiento de una especie de condición humana universal no se lograría hallar en las ruinas, ni mucho menos, en la normalización de los millones de civiles muertos.

Después de la huella indeleble que dejaron estos conflictos en las lecturas históricas, prescindiendo de las formas reconocibles, no es extraño el camino del arte *en sí mismo*: si Schaeffer insistía en concentrarnos en el objeto sonoro, sin considerar a las fuentes, es porque no había necesidad de referirse a algo porque sólo había ruinas; si Cage se interesaba por dejar de lado los esquemas de pensamiento y dejar a los sonidos ser ellos mismos se debe a que la razón, durante la guerra y en su etapa posterior, demostró ser insuficiente frente al despliegue de creación y destrucción en el que está envuelto cada aspecto de la vida. Lo real era prescindible: de los restos, surgió la necesidad por mirar a través de las apariencias e intentar percibir las cosas *por sí mismas*.

¿Podríamos seguir pensando al sonido desde tal perspectiva? Hoy en día, es difícil decir que vivimos en el mejor de los mundos posibles, sin embargo, tampoco es posible seguir viviendo ni desarrollando nuestra práctica artística como Tommy, distanciados de nuestra realidad inmediata: si algo podemos rescatar de las ideas de Cage es el constante estado de abierto a través de nuestros sentidos; saber aquello que percibimos. Parte de ello implica preguntarse por la fuente de los sonidos que despiertan nuestro interés. De Schaeffer, podemos aceptar el peso de nuestra percepción en el reconocimiento y valoración del sonido.

Ignorar lo que sucede a nuestro alrededor, concentrándonos en el sonido potencialmente musical, solo es perder la oportunidad de conocer el mundo. Probablemente la pregunta

sobre el árbol que cae en el bosque no es tan relevante, en términos sonoros contemplativos puros, como lo es la duda sobre lo que propició que tal acontecimiento sucediera: ¿Qué propició su caída? ¿la fragilidad de sus raíces? ¿La tala ilegal?

2.1.3 ¿Para qué nos sirve el éter *sonoro*?

Después de nuestra travesía por el pensamiento de Schaeffer y Cage, finalmente la noción de *éter sonoro* puede cobrar algo de sentido⁷², acorde con lo que hemos venido planteando desde el inicio de este capítulo referente al paisaje.

¿A qué me refiero exactamente con *éter sonoro*? Retomando la valoración física del éter como un “fluido sutil, invisible, imponderable y elástico que se suponía que llenaba todo el espacio y, por su movimiento vibratorio, transmitía la luz, el calor y otras formas de energía”⁷³, en pocas palabras, una *sustancia del mundo*, el interés artístico y filosófico de los artistas que revisamos, se encontraba dirigido por la búsqueda de tal fluido en lo sonoro.

Valorado lejos de la fuente matérica que lo pudiera generar, buscado sin pretensiones científicas ni un propósito racional, enalteciendo el carácter vital de la escucha y dejando a un lado la dimensión histórica y cultural, el sonido comenzó a tratarse y explorarse *in abstracto*, desplazando sus relación eventual con las acciones que lo producían, quienes lo escuchaban, qué *educación sonora* y referencias culturales

⁷² Pospuse el tratamiento del concepto *éter sonoro* debido a lo importante que resultó en la exposición de mis ideas aclarar la corriente histórica y los referentes artísticos con los cuales, de una manera u otra, he vinculado mis posicionamientos artísticos, formales y estéticos. Era de gran importancia aclarar previamente ideas referentes al sonido *en sí mismo* para tratar de explicar coherentemente cuán relevante puede ser su papel en la producción artística enfocada a procesos que involucran al audio.

⁷³ Definición de éter, consultada en el diccionario en línea de la RAE: <http://dle.rae.es/?id=H3TdIDM>

llevaban consigo, etc.⁷⁴ En pocas palabras, la denominación *éter sonoro* que propongo es una delimitación artística-histórica sobre un período para las artes sonoras que se interesó por el sonido en su estado más puro, no importando algo más.

Esto devino en una exploración artística-sonora enfrascada en la cóclea, sin embargo, posicionándonos de nueva cuenta en nuestro tiempo, vale la pena separarse de ese extremo, sin lapidar como *letras muertas* aquellos planteamientos. En una actitud creativamente abierta, como lo señala Seth Kim-Cohen: “Un arte sonoro no-coclear mantiene un sano escepticismo hacia la noción de sonido en sí mismo”⁷⁵.

Dentro del humor de este *sano escepticismo*, uno de los mayores reconocimientos que se pueden hacer a la idea del *éter sonoro*, siguiendo el flujo de nuestras reflexiones, es su papel como umbral a un nuevo campo de apreciación sensible: previo al trabajo de Schaeffer y Cage, el interés respecto al sonido se encontraba anclado al pensamiento musical. Si bien a lo largo de los textos y las obras de estos dos artistas, la música sigue fungiendo como el arte medular para su experimentación, la aproximación hacia otros campos como la radio, la poesía, el cine o las artes visuales –en el caso específico de Cage– permitió un cruce de reflexiones y procesos creativos interdisciplinarios, deviniendo en piezas artísticas híbridas que, a grandes rasgos, transitan entre lo visual/sonoro. El *éter sonoro*, la necesidad de ir al fondo del fenómeno, ha permitido a

⁷⁴ Esta preocupación a sido planteada y ampliamente desarrollada por Seth Kim-Cohen: “What this book intends to accomplish is (...) 2) to propose a way forward, out of the dead end of essentialism, along a path blazed by the second-generation reception of minimalism, connecting the sonic arts to broader textual, conceptual, social, and political concerns.” Kim-Cohen, Seth (2009) *In the blink of an ear: Toward a non-cochlear sonic art*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, USA, Pág. xix

⁷⁵ “A non-cochlear sonic art maintains a healthy skepticism toward the notion of sound-in-itself” trad. de Manuel Guerrero a partir de Seth Kim-Cohen (2009) *In the blink of an ear: Toward a non-cochlear sonic art*, op. cit., Pág. xxii.

los artistas visuales, por ejemplo, abrir la mente hacia otra posibilidad de comprender el espacio, los lugares y cualquier eventualidad que suceda en ellos.

Pero buscar el sonido *en sí mismo* es tan sólo el primer paso de un largo camino que nunca culmina. Si en algo nuestros dos referentes anteriormente estudiados se limitaron fue precisamente en el desentendimiento de todo lo que no fuera cóclea y estímulo sonoro. El sonido, como oportunamente señaló varios años después la compositora Pauline Oliveros “(...) lleva consigo inteligencia. Ideas, sentimientos y memorias son detonadas por los sonidos.”⁷⁶ Si concentráramos toda nuestra atención ante el fenómeno sonoro por sí mismo, estaríamos perdiendo gran parte del potencial que representa para comprender nuestro entorno. No seríamos distintos al discípulo del maestro Zen que, absorto en el dedo que apunta a la luna, se concentra en el medio y se pierde de lo realmente importante que está señalando su mentor.⁷⁷

El *éter sonoro*, en pocas palabras, es la sustancia que enciende la primera chispa de interés en nuestra consciencia. Es sumamente útil para reconocer la complejidad del ambiente en el que estamos, pero tan pronto como revela la amplitud del lado invisible del mundo, nos encontramos con el hecho de que por sí solo, el éter no representa nada.

Nuestra condición individual relativa al ambiente, mediada por la memoria y la sensibilidad, es la que le otorga sentido al estudio del sonido y a la escucha. Quizá el mundo y el sonido *in abstracto* carecen de un propósito; por ende, nuestra existencia

⁷⁶ “Sounds carry intelligence. Ideas, feelings and memories are triggered by sounds. If you are too narrow in your awareness of sounds, you are likely to be disconnected from your environment” trad. de Manuel Guerrero a partir de Pauline Oliveros (2005) *Deep listening: A composer's sound practice*, iUniverse, Inc., USA, copyright by Deep listening Publications, pág. xxv.

⁷⁷ “It is like a finger pointing away to the moon. Don't concentrate on the finger or you will miss all that heavenly glory.” Es la frase original pronunciada por Bruce Lee en la película *Enter the dragon* (1973), sin embargo, existe el antecedente en el libro del escritor Jean M. Riviére, titulado *El arte Zen*, publicado en 1963.

aunada a él no tiene sentido y es una situación abrumadora, pero, en tanto individuos, resulta difícil pasar por altos esas circunstancias y vivir entregados a la incertidumbre. Tenemos que hacer frente a ellas de una u otra manera. No hay razón para detenerse a contemplar.

2.1.4 Políticas del *field recording*: ¿Qué responsabilidades adquirimos cuando presionamos *record*?

Cerramos este apartado sobre el *éter sonoro* dirigiendo las palabras *hacia fuera*, sintiendo y pensando más allá de nuestro oídos. En este punto de la exposición de las ideas, los *recorders* comprenderán que muchas otras circunstancias ajenas a la experiencia sonora entran en juego; incluso los ojos se vuelven aliados, más que tiranos que someten la experiencia a la dimensión de lo visual. Aquí, trataremos de preparar el terreno para la tercera y última división de este capítulo –el más teórico de los dos que componen la tesis– en la que trataremos puntualmente las implicaciones de la calidad, circunstancias del *recording* y otros aspectos imprescindibles para la producción de imágenes orientadas a una concepción muy particular del paisaje.

Una vez superado el trance derivado de la búsqueda emprendida por la aprehensión del *sonido en sí mismo* nos podemos reconocer inmersos en un entorno que –por el momento– sin importar de que se tratara de una ciudad sobrepoblada o un entorno rural, dista de ser absolutamente silencioso. A partir de cada sonido, por más sutil o ensordecedor que sea, construimos una idea del lugar en el que nos encontramos; construimos paisaje en base a nuestra sensibilidad de ciertos estímulos sonoros. Contrastamos, valoramos, recordamos, nos acercamos o alejamos de ciertos fenómenos y

en ello se teje una heterogénea lista de lugares, tan diversa como la cantidad de individuos. Evidentemente, en esta configuración realizada, ignoramos aspectos que para otros pueden resultar interesantes, o *viceversa*: colocamos toda nuestra atención en acontecimientos poco relevantes para una gran mayoría.

Este ejercicio de selección lo realizamos y discutimos cotidianamente: cuando platicamos sobre nuestro viaje por alguna zona de la ciudad, otro estado o país, no relatamos analíticamente la totalidad de todo lo que alcanzamos a conocer, sino una síntesis de las experiencias, mediada por los intereses que nos llevaron a visitar aquellos lugares, los esquemas de valoración cultural, el tiempo que pasamos ahí, etc. De un modo similar al que sucede mientras extraemos las ideas principales de un libro, los objetos o las características materiales de un lugar no son exclusivamente lo relevante de nuestra síntesis; nuestro andar y la consciencia de estar es lo que otorga sentido a la imagen – imaginaria o devenida en algún medio artístico– que realizamos.

Sin embargo, algo nuevo ocurre cuando rebasamos el plano casual de nuestras impresiones y las vertemos en una propuesta artística: es necesario reconocer que hay otras tantas percepciones del mismo fenómeno, por lo que es difícil proponer la imagen u objeto que produzcamos como la única perspectiva de-. Nuestra elección de las particularidades implica el desentendimiento de otras y en ello intervienen condiciones subjetivas (memorias, formación artística, intereses disciplinarios, etc.)

Puede parecer algo absurdamente obvio, pero, como lo revisábamos en el apartado 1.2, el paisaje –en tanto elección de aspectos de un territorio– no es algo que se pueda utilizar a la ligera para denominar arbitrariamente un lugar: sigue un proceso muy complejo de socialización y asimilación cultural. Como concepto y palabra funciona a la

perfección para entendernos teóricamente sobre una manifestación artístico-cultural, pero en términos prácticos, en lo que refiere a la asociación entre individuos a lugar, la comprobación de si un lugar es entendido como paisaje o no es imposible⁷⁸.

Sería necesario reconocer un punto medio entre la infinidad de posibilidades que se pueden configurar y las intenciones con las que dirigimos nuestros *records*. De cierta manera, el equilibrio entre el binomio objetividad–subjetividad es imprescindible.

Sobre la objetividad también hay algo que decir, pues tal estado de conocimiento erróneamente se puede alcanzar vertiendo toda nuestras facultades sensibles en los dispositivos de grabación. Evidentemente, las diferencias entre *grabar*⁷⁹ con un teléfono celular o una grabadora profesional, o con micrófonos omnidireccionales y cardioides marcan una diferencia sobre lo que *recordamos*, sin embargo, poder grabar bajo una calidad técnicamente excepcional dista de ser algo relevante si no hay una reflexión previa sobre el sentido del *recording*. ¿Por qué? Y ¿Para qué? Son preguntas pertinentes en el proceso. Incluso si contáramos con sofisticadas herramientas de grabación, no se puede garantizar que los sonidos captados nos den la misma impresión como si los estuviéramos escuchando presencialmente, *en vivo*.

Desde la configuración de los dispositivos mientras se graba hasta el formato en el cual se guardan y reproducen, todos ellos son aspectos relevantes para la percepción. En condiciones *naturales*, como individuos, no tenemos la posibilidad de reducir mecánicamente la sensibilidad de nuestros oídos, ni de comunicar fidedignamente la

⁷⁸ Cuando en el 2016, y principios del 2017, tuve la oportunidad de colaborar en la catalogación del proyecto *Paisaje Sonoro de Pueblos Mágicos* de la Fonoteca Nacional de México, precisamente esa fue una de las situaciones más complicadas por entender. ¿Qué implica que una institución dependiente de una secretaría oficial comisione la realización de *El paisaje* de un estado?

⁷⁹ Utilizo la palabra *grabar* para referirme únicamente al proceso técnico del *recording*, esto con el fin de no mezclar lo que ya hemos valorado en apartados anteriores.

impresión que nos generó el fenómeno sonoro. Las grabaciones ofrecen una representación más. No hay necesidad de perseguir objetivos de mimesis. Claramente, como señalan los artistas y activistas del colectivo Ultra-Red: “el micrófono facilita una escucha analítica”⁸⁰, pero esto es sólo el punto de inicio.

Tal condición de lo que se graba va de la mano sobre lo que comentamos al principio de este subapartado sobre la elección de los sonidos: nuestras impresiones sobre lo que valoramos de un lugar puede mediarse y comunicarse mediante estos dispositivos, pero distan de ofrecer un camino para el consenso total e irrefutable.

Estas consideraciones son de gran ayuda para concluir este apartado sobre el *éter sonoro*: la revisión histórica y artística de aquellas ideas que se planteaban la búsqueda del sonido *en sí mismo* no está alentada por el propósito de destruir toda referencia con el pasado. En una actitud *escépticamente saludable*, hemos marcado una distancia temporal con ellos, según los problemas que he venido descubriendo –teórica y prácticamente– en pro de una nueva perspectiva sobre el sonido en relación al paisaje y las artes visuales, más arriesgada a dejarse influenciar por situaciones que están más allá de la cóclea, de índole cultural, social, plástica, urbanística y política, por mencionar algunas.

⁸⁰ “The microphone facilitates an analytical listening” trad. De Manuel Guerrero a partir de (2008) *Ultra-red 10 Preliminary theses on militant sound investigation* publicado por Printed Matter, Inc., New York City, Tesis No.2

2.2 Outside The Wall: el sonido más allá de la Música.

*“Once you free your mind about a concept of
harmony and music being correct,
you can do whatever you want.”*

–Giorgio Moroder.

Después de una pesada caminata por conceptos relacionados con el paisaje y el sonido, cosechando sólo lo necesario de sus huertas históricas para el propósito de esta investigación: el posicionamiento contextual de una producción artística-sonora formalizada en una serie de intervenciones sonoras, en un entorno de características urbanas y rurales. En el camino, hemos chocado con las paredes de una tradición de pensamiento plástica y sonora en torno al paisaje, a la vez que ha sido menester dejar de mirar como algo maravilloso la cualidad sustancial del *sonido en sí mismo* para comprender que lo que es sorprendente del sonido no se encuentra en una región aislada de nuestra experiencia o nuestro entendimiento, mucho menos de nuestra memoria: se puede reconocer en los aspectos más sencillos de nuestra existencia.

Es en este punto donde nuestro deslinde temporal con las filosofías y estudios sobre el sonido en el arte se empieza a alejar cada vez más del espectro musical. El resultado artístico ha conseguido, si bien está planteado desde una organización del sonido en un lapso de espacio/tiempo específico, apunta como fin a un reconocimiento de los individuos en ciertas condiciones eventuales, distante del propósito de alentar en ellos una experiencia estética en el sentido tradicional; lejos de la belleza y el ensueño.

Tales intenciones, por mi parte, conllevan a una explicación clara –en la medida de lo posible– sobre el empleo de todo lo pensado anteriormente. Si no es el paisaje ni el sonido como lo hemos entendido y se nos ha enseñado ¿A qué me estoy refiriendo?

Para articular este posicionamiento es conveniente, como ya lo hemos desarrollado anteriormente, dar un salto *fuera del muro* que los esquemas de pensamiento en torno al sonido y el paisaje nos han construido. Más allá del conjunto de órganos que conforman el sistema auditivo, el sonido es algo en relación a circunstancias específicas de carácter social y cultural. Si somos atentos al hecho de que los sonidos son producidos por algo o alguien bajo ciertas circunstancias, la incursión del sonido en el arte se vuelve más compleja que la escueta exploración lúdica con sintetizadores o sonidos digitales.

Incluso, los recursos que utilizamos para grabarlo y reproducirlo –en el audio, específicamente– tienen ya una implicación cultural; la calidad de lo que escuchamos, la recurrencia con la que preferimos –por ejemplo– oír una cierta banda no se centra únicamente en la estimulación auditiva: hay una estructura de producción cultural que posibilita nuestra exposición a ciertos sonidos. Y en ello no hay nada dejado al azar.

Evidentemente, en el desarrollo de estas ideas, no se puede dejar a un lado al público, a cada uno de los individuos que decide asistir o escuchar ciertos sonidos: ignorar la articulación social que conforma, le restaría todo el sentido hasta lo que se ha dicho hasta el momento. De tal modo, y por la cualidad práctica de la investigación, es necesario reparar en su condición pública. Trataremos de aproximarnos mediante otros autores o la revisión de fenómenos socioculturales sobre el cómo y por qué ciertos sonidos se vuelven relevantes por la valoración de un público.

Finalmente, concluiremos este capítulo con una aproximación sobre algunas propuestas de artistas visuales y sonoros que han trabajado desde un enfoque afín a la postura que se ha formalizado hasta el momento en esta investigación y han sido una gran influencia en

mi proceso como artista ya que, a pesar de que la ciencia difiera en muchos sentidos con el arte, parece una verdad– como reza aquella frase atribuida a Isaac Newton, en paráfrasis– que si los artistas a través del tiempo han visto más lejos “es porque se han sentado en los hombros de gigantes”.

2.2.1 Peter Cusack y el periodismo sonoro: sobre el reconocimiento de las implicaciones sociales del sonido

Uno de los puntos más importantes en el tratamiento del sonido desde el *field recording* que exploramos en los apartados anteriores es lo que ocurre en nuestra percepción, mediada por la cultura y la memoria, en relación al sonido. Sin embargo, aunque tales reflexiones nos llevaron un paso más lejos del esquema tradicional que era pertinente eludir, el planteamiento con el entorno, más del sonido y del individuo, únicamente quedó esbozado.

El sentido del *field recording* se complementa al saber que somos individuos cuyas con intenciones y preferencias sensibles dan como resultado ciertos *records* de información particular; nos conducimos por el entorno –grabadora en mano– de un modo sensato. Este tránsito por lugares, conocidos o inhóspitos, implica una escucha de todo aquello que podamos percibir; en esa actividad surgen preguntas sobre el espacio mismo, a la vez que son arrojados datos que empiezan a particularizar a los lugares desde su condición sonora.

La información generada deja de ser algo empírico y comienza a jugar con las referencias que llevemos con nosotros a donde sea que vayamos: el conocimiento de un desastre natural o químico ocurrido años atrás; la desaparición de ciertos ejemplos de

arquitectura urbana reemplazados por otros; los índices de delincuencia o la escasez de algún bien o servicio nos brinda una perspectiva más clara de lo que ocurre ahí, justo donde estamos parados, influyendo de una u otra manera en la producción de los sonidos que son captados. ¿Hay alguna razón en particular por la que el tránsito de automóviles en determinada parte de la ciudad sea más *ruidoso* que en –por ejemplo– el centro? ¿Por qué escuchamos música de un género particular si caminamos entre los pasillos de una unidad habitacional en cierto momento del día? ¿Qué indica eso, respecto a la dinámica de vida? ¿La intensidad y presencia del canto de las aves en la zona periférica de una ciudad es algo circunstancial? ¿De qué modo estos tres ejemplos nos ayudan en la comprensión de un entorno, a generar una imagen de otras tantas que se pueden articular? Es en este punto que el periodismo sonoro presenta su invaluable aporte a la investigación.

Como explica el mismo Peter Cusack, artista inglés detrás de esta nueva disciplina, el periodismo sonoro concretamente:

(...) se basa en la idea de que todo sonido, incluyendo aquel que no es un discurso verbal, nos ofrece especificidades acerca de lugares y eventos, y que su escucha provee valiosa información, por una parte distinta y al mismo tiempo complementaria, a las imágenes visuales y el lenguaje.⁸¹

El camino planteado por Cusack permite el desarrollo de una serie de interrogantes que no se cierran a la exploración musical, como sucedía anteriormente en los proyectos artísticos que revisamos anteriormente. No se trata de destacar los aspectos musicales –como implícitamente se leía en los textos de Murray Schafer–, ni enaltecer la

⁸¹ Cusack, Peter *La grabación de campo como periodismo sonoro*, traducción de Israel Martínez disponible en <http://unpunto.com/lagrabaciodecampo>

cualidad del *sonido en sí mismo*. Lo que encontramos aquí es la apertura hacia un marco de investigación que oscila entre el arte y otras tantas disciplinas, según se pueda abrir camino.

Si bien las piezas que acompañan la explicación de Cusack sobre el periodismo sonoro fueron desarrolladas en contextos sumamente fuertes, como la guerra entre Israel y Hezbollah en Líbano durante el 2006 o la periferia de Chernóbil, no es una condición de la disciplina visitar lugares peligrosos: los sonidos de cualquier lugar del mundo pueden arrojar preguntas interesantes⁸².

Otra cuestión a señalar es la relevancia que lo personal adquiere en el periodismo sonoro. Habitualmente anónimo, el *recorder* se limita a monitorear la actividad de los dispositivos de grabación, a procurar que el sonido sea grabado de la manera más limpia posible. En el periodismo sonoro, *el recorder* es un individuo importante, vivo, que posibilita la *visibilización* de aspectos importantes del contexto en el que se encuentra⁸³.

Traer la propuesta de este artista inglés al curso de esta investigación, más que como una simple referencia o nota al pie de página, nos permite reconocer lo que se ha desarrollado más allá de la tradición a la que tanto hemos aludido: es posible trabajar con el sonido sin recaer en un ejercicio tautológico. En ese sentido, el breve pero propositivo texto con el cual Cusack dejó en claro la práctica que ha venido desarrollando nos sirve para guiarnos entre toda la producción contemporánea –desde el sonido– que se realiza. Es una gran oportunidad para reconocer a otros tantos artistas.

⁸²“Una escucha atenta en locación puede señalar eventos a partir de hilar sonidos, también disparar interrogantes o sugerir preguntas inesperadas, así como posibles rutas a seguir.” Ibid.

⁸³ (De la grabación) “Se revelan la geografía de la ciudad, aspectos importantes de su contexto político actual, y una respuesta muy personal ante la situación.” Ibid.

Concentrando nuevamente la redacción en el problema que nos atañe, podríamos establecer que la primera fase de esa nueva consideración comienza con las preguntas que despejamos de nuestra experiencia y conocimiento de las posibles causas. El siguiente paso está mediado por los procesos técnicos con los cuales realizamos los *records*: pudiendo tratarse de sonidos grabados con un teléfono celular o dispositivos sofisticados, es importante reconocer que sus características técnicas, circunstancias de grabación entre otros factores son cruciales en la escucha. Son muchas las posibilidades técnicas, pero, acorde a la producción artística que me interesa realizar, quisiera concentrarme en el *recording* facturado espontáneamente, sin la posibilidad de tomar de él la imagen perfecta. Un tipo de *record* marcado por una gran cantidad de accidentes, propias de lo inmediato que, incluso si volviéramos al mismo lugar para realizar otra toma, su perfección le restaría toda relevancia. Un tipo de *record* gestado en los recorridos. Hablo de un *sonido rupestre*.

2.2.2 El *sonido rupestre* y la *actitud Lo-fi* : en defensa del *record* pobre

*"Se ha hecho de la resolución un fetiche,
como si su falta equivaliera a la castración del autor."*

Hito Steyerl– En defensa de la imagen pobre

La consideración del sonido, específicamente en el *recording*, que se ha masticado en las meditaciones anteriores, al posicionarse escépticamente frente a los planteamientos puristas que postulan una esencia audible inmaculada, nos conducen a buscar otros

caminos en los que el proceso compositivo musical⁸⁴ no sea el canon del que provenga la concepción sonora. Dentro del proceso de escucha y entendimiento del sonido intervienen circunstancias –en ocasiones– *ajenas* al campo aural, que enriquecen la escucha y la reflexión a partir de esta modalidad de la percepción. Una de ellas, por ejemplo, es la consciencia de nuestro andar por una calle o barrio: nuestra presencia incide de una u otra forma en cómo se desenvuelven los fenómenos ahí; nuestra corporalidad puede ser altamente *invasiva* para un grupo de personas habitante del lugar o pasar totalmente desapercibida en un *tianguis* o centro comercial.

Sin embargo, la pregunta es ¿Esto ya ha sido, accidental o premeditado, tratado en alguna otra manifestación artística? Es posible reconocer algunas de estas circunstancias en el *movimiento rupestre*, grupo de artistas que se mantuvo en activo en los años 80, desenvuelto en un estilo musical nutrido por géneros musicales populares del siglo XX, tanto mexicanos como estadounidenses. Pero no me concentraré en las estructuras compositivas de las canciones como tal, sino en los resultados sonoros en relación al imaginario urbano del que se nutrieron sus letras y los espacios de la ciudad en los que se presentaron, devenidos en una sensibilidad sin aspiraciones de sobreproducción en el audio o instrumentos sofisticados.

¿Cuál es la pertinencia de este movimiento, pensando en el planteamiento sonoro que estamos construyendo? Y antes que todo ¿Qué es lo *rupestre*? Si bien este término nunca tuvo una definición clara en el movimiento, los relatos y textos de los artistas que formaron parte de los primeros eventos presentados bajo la denominación *rupestre* nos pueden ayudar a entender lo que sucedía en sus canciones y letras.

⁸⁴ Pensando en las variantes más sofisticadas que se interpretan en los conservatorios.

Es pertinente referirse al *Manifiesto rupestre*⁸⁵, escrito por Rockdrigo González, en el cual, empleando un lenguaje metafórico, define a los rupestres de la siguiente manera:

No es que los rupestres se hayan escapado del antiguo Museo de Ciencias Naturales ni, mucho menos, del de Antropología; o que hayan llegado de los cerros escondidos en un camión lleno de gallinas y frijoles.

Se trata solamente de un membrete que se cuelgan todos aquellos que no están muy guapos, ni tienen voz de tenor, ni componen como las grandes cimas de la sabiduría estética o (lo peor) no tienen un equipo electrónico sofisticado lleno de sinters (sic.) y efectos muy locos que apantallen al primer despistado que se les ponga enfrente.

Han tenido que encuevarse en sus propias alcantarillas de concreto y, en muchas ocasiones, quedarse como el chinito ante la cultura: *nomás* (sic.) *milando* (sic).

Los rupestres por lo general son sencillos, no la hacen mucho de tos con tanto chango y faramalla como acostumbra los no rupestres pero tienen tanto que proponer con sus guitarras de palo y sus voces acabadas de salir del ron; son poetas y locochones; rocanroleros y trovadores. Simples y elaborados; gustan de la fantasía, le mientan la madre a lo cotidiano; tocan como carpinteros venusinos y cantan como becerros en un examen final del conservatorio.⁸⁶

⁸⁵ Dicho texto fue escrito a solicitud de Jorge Pantoja, encargado de los eventos musicales del Museo del Chopo en 1983, con el propósito de promocionar el 2º Festival de la Canción Rupestre que se realizaría ahí. Encontrado en *Los rupestres: al principio de los tiempos*, escrito por Fausto Arrellín. Disponible en <http://www.rockdrigo.com.mx/gifs/rupes.pdf>

⁸⁶ Rockdrigo González (1983) *El manifiesto Rupestre*, disponible en <http://www.rockdrigo.com.mx/textos.html>

A pesar de que distintos músicos asociados al movimiento han convenido en que el manifiesto era una sátira⁸⁷, cuando empezamos a hilar las palabras de Rockdrigo con la escena musical y las calidades sonoras de finales de los 70 y principios de los 80, es posible comprender que la economía de los recursos técnicos y la elección de los formatos de presentación y difusión musical no fueron casuales: tocar en las calles, producir *cassettes* de forma autogestiva dotaba de otra cualidad sonora; una manera distinta de aproximarnos a lo que escuchamos.

En este sentido, el *sonido rupestre*, en la praxis, no es propiamente un elogio de *lo naïf*. Podría entenderse más bien como una asimilación de las diferencias técnicas como posibilidades creativas en lugar de limitaciones; una exploración de los recursos, dispositivos, instrumentos, etc. Acorde a las intenciones y las circunstancias del contexto. Esto se perfila cabalmente dentro de la concepción del *record*, en términos técnicos, que esbozamos en el apartado 2.1.1.

Señalar algunos valores estéticos de este movimiento poco revisado es de gran ayuda para cimentar históricamente el proceso creativo relacionado al sonido que estamos desarrollando en esta investigación, con el propósito de que nuestros posicionamientos disten de ser gratuitos. Con mucha paciencia y atención al detalle, se ha removido el polvo del camino y nos ha sido más sencillo observar y escuchar lo que la *altura de los tiempos* susurra entre tantos estímulos sensibles a nuestro alrededor. Se ha hablado lo suficiente acerca de los *recorders* y el consecuente deslinde de las imágenes

⁸⁷ Rupestre: el documental (2014) dirigido por Alberto Zúñiga Rodríguez, producido por Asamblea para la Cultura y la Democracia, Sinestesia y CONACULTA. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=pmulbO2g6Y4>

sonoras *ricas*⁸⁸: aquellas que se realizan con el propósito de ser altamente fieles en términos técnicos y *dignas de escucharse* por su calidad, aunque eso signifique que carezcan de todo interés imaginal, informativo y artístico. Perseguir la belleza del sonido es un propósito en el cual se aminora su condición de memoria vivencial, dato y representación. A propósito del último punto, considero pertinente hacer un énfasis entre la relación del sonido con la imagen en tanto representación que no se limita al campo de lo visual. Esto brindará mayor claridad sobre la relevancia del *sonido rupestre* más allá del terreno de la música o la llana exploración técnico-documental; en la imagen, el *sonido rupestre* dibujará sus propias características representativas.

Con una pesada y larga historia –tejida por tradiciones plásticas, filosóficas, desarrollos tecnológicos y política; pigmentada por perspectivas culturales de distintas idiosincrasias– las imágenes visuales han modelado una estructura de circulación, funcionamiento y codificación tan compleja que su aproximación desde el arte ya no puede ser la misma que hace diez, cincuenta, cien o quinientos años. Difícilmente se puede decir lo mismo de la reflexión en torno al sonido: la carga del pensamiento musical

⁸⁸ El empleo de este término alude al concepto de *imagen pobre*, encontrado en el posicionamiento de la artista Hito Steyerl, el cual es útil para comprender las consecuencias de una producción de imágenes (visuales o sonoras) al margen de los estándares de maquilación y difusión. En su justa medida, se pueden encontrar afinidades entre el planteamiento de *imágenes pobres* y *sonidos rupestres*: como lo hemos planteado anteriormente, hoy en día la circulación y producción de contenido –bajo licencia de *copyright* o no– “establece su propósito y destino en las condiciones de existencia más que en la cosa real u originaria” (Hito Steyerl, *En defensa de la imagen pobre* en (2012) *Los condenados de la pantalla*, trad. De Marcelo Expósito, Caja Negra Editora, 2014, 1ra. Edición, editado e impreso en Buenos Aires, Argentina, pág. 48). Pero ¿Cuál puede ser la razón de existir para este tipo de imágenes, independientemente del sentido por el cual sean percibidas? Steyerl encuentra en la fractura constante de temporalidades la génesis de la imagen pobre (ibid) lo cual es bastante pertinente para la reflexión sobre el *sonido rupestre* que, en el empleo de tecnologías aparentemente obsoletas o ajenas al “proceso correcto” de producir imágenes, lleva dentro de sí un posicionamiento político e histórico destacado por Steyerl. Sin embargo, aunque existen puntos en común para el sonido y lo visual a partir del concepto *imagen pobre* bastante interesantes, precisan la realización de una nueva investigación centrada totalmente en la imagen que por el momento no tiene cabida en el presente trabajo.

dificulta una expansión sobre el fenómeno sonoro; recientemente, quizá teniendo como precedente a los ya mencionados Cage y Schaeffer, la música ha dejado – paulatinamente– al sonido probar suerte en otras tierras, siendo objeto de especulación y preguntas para distintas disciplinas.

En esta ampliación de las posibilidades, el sonido ha expresado su potencial como imagen: si bien la condición del sonido como imagen no-visual ya había sido esbozada desde el siglo XIX en la pluma de filósofos como Nietzsche o Schopenhauer, no fue hasta el siglo XX cuando su manipulación técnica por medio de los *records* permitió indagar en su naturaleza ontológica concerniente a la imagen.

Despejado de la idea de la música como expresión análoga de la *Voluntad dionisiaca* latente en el mundo –como una presencia que sucede del mismo modo, con todas su sutilezas, cada vez que se le da *play* a un reproductor de audio– el sonido se *representa como imagen de-*, lejos del trauma mimético por obtener en una grabación circunstancias iguales al fenómeno sonoro captado. Sin embargo ¿de qué son imágenes las imágenes sonoras? En este punto se da la convergencia fundamental con el problema del *sonido rupestre* y la valoración que ha tenido la imagen a lo largo del tiempo. Aún dentro de su aparente *pobreza* en cuanto a calidad, los *sonidos rupestres* como imágenes se alejan de un propósito similar al trampantojo⁸⁹: su relevancia anida en la circulación, en su necesidad de ser percibidas por encima del objeto de referencia mismo. Su proyección teleológica se desplaza lejos de la volición instintiva de la supervivencia.

Los *sonidos rupestres* conllevan a un estado de resistencia en medio de un frenesí por la producción imaginal dentro de los estándares de la *alta definición*, haciendo de su

⁸⁹ 1. m. coloq. Trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es. Consultado en el diccionario en línea de la Real Academia Española <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=trampantojo>

baja resolución no sólo un factor decisivo en su replicación al margen de la norma sensible de lo que puede y debe ser atendido, sino una condición de posibilidad técnica que lleva implícita su pertinencia en el significado mismo de lo que se escucha.

En este punto, aún hay algo que despejar de la *pobreza* de los sonidos rupestres – tal y como los hemos trabajado, allende a su definición primaria (musical) en pro de un posicionamiento estético y artístico particular–, y es la posible lectura fetichista de la baja resolución.

Tal es el caso del planteamiento musical de la estética Lo-fi (*Low fidelity*), principalmente en los años 80⁹⁰– en el cual el empleo recursos tecnológicos *amateur* tiene como objetivo la aprehensión de un sonido *auténtico*, menos *producido*– que presenta una sacralización del *sonido pobre por sí mismo*. En lo que concierne al *sonido rupestre*, un sonido de baja calidad sucede premeditamente, por las circunstancias de grabación en las que se precisan dispositivos más pequeños o grandes, discretos u ostentosos según sea el caso.

Si bien hay algo que separa al *sonido rupestre* del Lo-fi de los ochenta, existe una condición destacada del Lo-fi contemporáneo –influido en gran medida por la crisis que representó el paso de lo análogo a lo digital–, que los vincula: el amplio espectro de posibilidades que significa tener a disposición –o poder desarrollar– distintas interfaces, *apps* y programas para trabajar una propuesta sonora, lejos de la dependencia de un tosco dispositivo anclado a una sala –como las grabadoras de *cassette* y las mezcladoras de

⁹⁰ Aunque distintas fuentes convengan en que el Lo-fi es una condición estética nacida con la popularización y fácil acceso del cassette por parte de un público con un poder adquisitivo ajustado en los años 80, existen referencias mucho más antiguas, como las grabaciones de Alan Lomax producidas en los años 30 y 40 en una prisión norteamericana, en las que el contenido emocional de las canciones de blues interpretadas por los prisioneros afroamericanos es más relevante que el equipo técnico con el que se grabaron. Ahora podemos citar aquel material como Lo-fi, pero su planteamiento no tenía como fundamento el fetichismo de su *pobreza* ni la textura granulada del sonido, actitud que envuelve en gran medida a la predilección audiófila de los vinilos por encima de los archivos digitales.

sonido– o sencillamente, de una toma de corriente constante para su funcionamiento. Aunque, por supuesto, esta idea tiene que ser matizada.

En su esencia, Lo-fi provino del campo de la producción musical, pero el enfoque que ha adquirido en los últimos diez años incorpora otros campos disciplinarios no artísticos, como la informática, específicamente en el empleo de lenguajes de programación o archivos digitales en formatos abiertos –aparentemente obsoletos– para el desarrollo de software que coloque las necesidades de los usuarios finales y programadores en primer plano, a diferencia de lo que ocurre en las casas productoras de software privativo, donde la adaptación a las limitaciones en las funciones de ciertos programas y la recurrente actualización disruptiva que conduce a una obsolescencia programada de los equipos debe ser aceptada por sus operadores-usuarios⁹¹.

Del mismo modo en que es absurdo utilizar la palabra *Kleenex* para referirse genéricamente a todos los pañuelos desechables, el Lo-fi gestado por comunidades digitales simpatizantes de los movimientos de software de código abierto advierten de los peligros que representa centrar toda nuestra atención y necesidades de trabajo en una única herramienta para determinado propósito⁹²: la autonomía en las necesidades de los proyectos de los usuarios puede verse mermada bajo la lógica de WYSIWYG, acrónimo de la frase “What YOU See is What YOU Get” (tr. Lo que ves es lo que obtienes) en la que, como productores, intercambiamos la libertad de desarrollar nuestras propias soluciones por la “amabilidad” de una interfaz que vuelve más amigable el trabajo, pero con el riesgo de convertirnos en presos de su dinámica, al grado de poder truncar

⁹¹ Karl Stolley (2008). *The Lo-Fi Manifesto*. *Kairos: A Journal of Rhetoric, Technology, and Pedagogy*, 12(3). Recuperado el 17 de Mayo de 2017, disponible en <http://kairos.technorhetoric.net/12.3/topoi/stolley/>

⁹² Ejemplo de ello es la creciente dependencia por la suite de Adobe, a pesar de que existan varias opciones libres que permiten la modificación de su código fuente.

totalmente alguna tarea porque “el programa no lo permite” o requiere de otro software –diseñado por la misma compañía– para realizar esa acción específica; programa que, evidentemente, se vende por separado.

Como mencionaba anteriormente, esta fresca perspectiva del Lo-fi es interdisciplinaria y puede dotar a los procesos técnicos en el arte de una valiosa enseñanza, referente a la realización formal: el desarrollo de una propuesta artística no se acaba con la negativa de algún software a realizar cierto comando.

La investigación dista de encontrarse solamente en el terreno de las referencias bibliográficas: una postura artística influida por el Lo-fi implica, por encima del reconocimiento de los límites y posibilidades de cierto programa, la búsqueda de soluciones; actitud heredada por el espíritu hacker de Richard Stallman –eminente programador y cabecilla del movimiento por el software libre en sus inicios– caracterizado por “la pasión lúdica, la inteligencia, la voluntad de exploración”⁹³, en un punto en el que los artistas y los hackers podrían coexistir. Lo-fi, en sintonía con la consciencia contemporánea que envuelve a su definición, ya no juega únicamente en el campo de la producción musical ni sonora, pero eso ha sido algo sumamente positivo: el rampante deseo de la comunidad informática por la resolución de problemas más allá de las posibilidades que ofrece un software privativo es el mismo que motiva a los artistas (sonoros o multimedia) en su búsqueda de recursos y soluciones formales, aunque éstas devengan en formas de producción menos estilizadas o que pudieran estar fuera del estándar de calidad de una industria de consumo *Hi-Fi*.

⁹³ Richard Stallman (2004) *Software libre para una sociedad libre*. Madrid: Traficantes de sueños, pág. 20.

Aquí empiezan a surgir los pilares que conectan al planteamiento del *sonido rupestre* con una actitud Lo-fi de producción artística: por encima de lo que pueden hacer los medios, se encuentra el proyecto en cuestión. Sin repudiar las opciones que se tienen al alcance –sean privativas o libres– los individuos que han asumido una estrategia artística familiar al Lo-fi, reconocen –como concluíamos en nuestras meditaciones sobre el *sonido rupestre*– las diferencias técnicas como campos que facilitan la producción artística, en los que la experimentación con los recursos, ya sean equipos de cómputo o dispositivos móviles, se vuelven aliados y no verdugos creativos.

Pensar el sonido en términos *rupestres* y del Lo-fi significa pensar acorde a lo que el fenómeno y los planes requieren; en ello, un *recorder* se puede valer de infinidad de soportes, tomando en cuenta los resultados audibles de sus decisiones técnicas. Esto es aplicable a una producción artística basada en el *field recording* como la que hemos perseguido en apartados anteriores: derivado de un proceso de grabación *natural*, sin demasiadas pretensiones técnicas ni intelectuales, permitimos que las condiciones ambientales y azarasas que envuelven al *recording* se conviertan en su fortaleza.

Camuflados por el uso de un *Smartphone*, podemos transitar anónimamente por las calles como un individuo más entre una ola de gente, grabando con una calidad aceptable mediante una aplicación, sin ser ostentosos ni incidiendo radicalmente en el entorno sonoro; circunstancias de grabación difíciles de conseguir si, por el contrario, trajéramos con nosotros micrófonos profesionales montadas en cañas y audífonos *over-ear*.

La curiosidad que despertaría en otras personas nuestra apariencia *cyborg* destruiría la *naturalidad* de lo que detonó nuestro interés primario por realizar un *record*

del entorno en cuestión. Los sonidos captados serían únicamente el murmullo de los curiosos preguntando directa o indirectamente qué es lo que estamos haciendo; qué traemos en las manos o cómo funciona. El *record* corre el riesgo de volverse sólo un compilado de preguntas sobre las especificaciones técnicas. Es en este sentido que su pobreza o condición rupestre se presenta: el sonido –o imagen– es rupestre frente al afán perfeccionista del HD, pero no por ello irrelevante; Es informativa en potencia, pero *pobre* en cuanto a calidad sólo si así se requiere.

Un ejemplo muy claro al respecto de esta idea la encontramos en *Gente comportándose como verdaderos animales II (2011)*, obra del artista mexicano Israel Martínez que formó parte de la exposición *Reverberaciones* en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en el año 2017 y tuve la oportunidad de ver/escuchar en persona.

Compuesta objetualmente por una silla y un televisor análogo que reproduce un video monocal en *loop* de distintas personas –cegadas con un paliacate– realizando distintos tipos de sonidos generados por medio de la voz, la obra, en el contexto de una exposición de *cubo blanco*, nos presenta una interrogante cuando empezamos a percibirla: el audio tiene ciertas impurezas a su salida, su volumen es bajo y llega a difuminarse por las condiciones acústicas del espacio. Algo similar ocurre con la imagen visual de la pantalla: la señal opaca dista de encontrarse en el rango de lo que actualmente valoramos como una calidad aceptable. ¿Por qué no recurrir a una pantalla LCD y un par de bocinas externas? De tomar este camino, se perderían varias calidades sensibles que refuerzan la definición conceptual de la obra: los elementos que constituyen el lenguaje de una circunstancia pueden ser toscos, incluso *primitivos*, pero no necesariamente intrascendentes para el entendimiento, de tal modo que los sonidos guturales o menos

sutiles en comparación al lenguaje lógico-discursivo, pueden llegar a ser igualmente complejos dentro de su implementación en una sociedad.

Para concluir este apartado es pertinente señalar que la idea del *sonido rupestre* y la *actitud* Lo-fi en el *recording* dista de ser una permisiva invitación a grabar indiscriminadamente, sin plan: grabar en estas condiciones es, simultáneamente, un reconocimiento de las implicaciones sociales y culturales que tienen nuestros dispositivos acorde al lugar, como lo hemos explicado anteriormente.

No es sólo lo que uno quiere grabar y utilizar posteriormente para una obra de arte sonoro, sino cómo, con qué medios y de qué modo se difundirá posteriormente, ya sea que se reproduzca en un espacio público o se difunda por internet.

Pensar el sonido en términos rupestres es tener en plena consideración esta cantidad de factores en cuenta antes de lanzarnos a presionar *record*. Ejercitando una curiosidad semejante a la de un hombre de las cavernas, mediada por el entendimiento de que nos encontramos en una realidad articulada e interpretada de cierta manera, cuidamos nuestro proceder frente a los fenómenos extraños o poco conocidos y generamos preguntas en medio de un mundo en el cual parece ya no haber algo de qué asombrarse.

2.2.3 Artistas visuales y sonoros en la intervención . Referencias teórico/prácticas

Después de una larga travesía, en la que he tratado de compartir de un modo argumentado y claro mis impresiones y posturas artísticas respecto al paisaje y el sonido, ha llegado el momento de dar paso al siguiente capítulo, rumbo a la descripción práctica de los

procesos creativos que he desarrollado a la par en la investigación que constituyen los apartados anteriores. Ambas actividades han ido de la mano, complementándose a lo largo del camino, pero es verdad que las anteriores divisiones tienden a uno u otro polo, entre la teoría y la *praxis*.

Allanaré el camino para lo que vendrá posteriormente, dedicando algunos párrafos a artistas o proyectos artísticos que han influido a lo largo de esta búsqueda. Si bien han habido secciones exclusivas para personajes como Peter Cusack o los rupestres, existen más referencias que han aglutinado mi pensamiento e ideas plásticas-sonoras, sin las cuales difícilmente todo lo anterior tendría un sentido.

Sin ninguna jerarquización, quiero comenzar por Santiago Borja (1970-), artista mexicano con estudios en arquitectura, cuyo trabajo se ha desempeñado en la instalación de sitio específico, principalmente. Más allá del interés visual y arquitectónico que generan sus formas –en armonía con los espacios para las que son pensadas–, para las cuales se puede dedicar una tesis completa, uno de los aspectos de mayor curiosidad para mí fueron los procesos de gestión que anteceden a la realización. En el 2016, tuve la oportunidad de asistir a una charla en la cual compartió algunos detalles relacionados con permisos y otras circunstancias detrás de cada proyecto que había realizado hasta esa fecha.

Desde la búsqueda de recursos económicos, pasando por la producción de los objetos que de una u otra manera intervendrían en el espacio, hasta llegar a la presentación final, la dinámica de producción artística de Borja me dejó algo muy claro en lo que respecta al arte: los proyectos artísticos de arte contemporáneo suceden y pueden llevarse a cabo en espacios que no necesariamente estén planeados para alojar

propuestas artísticas. A pesar de que los proyectos prevalezcan a través del registro audiovisual o fotográfico –y en ellos se procure mantener la experiencia constituida por la instalación⁹⁴– su importancia no radica en que sean objetos comercializables que tengan como objetivo contemplarse en un formato de *cuvo blanco*: el propósito ha sido, en sus propias palabras, “plantear preguntas y construir alternativas más que producir objetos artísticos.”⁹⁵. Independientemente de los recursos formales o los espacios en los que se decida trabajar una instalación, considero que vale la pena tomar en cuenta esta perspectiva. Cualquier proyecto es, potencialmente, realizable.

En este sentido, dirijo este texto hacia Ivan Smith (1965-), artista británico cuyo trabajo se ha desarrollado en la escultura, la instalación y la intervención en espacio público.

Uno de los trabajos con los cuales he asociado mis planteamientos y afinidades artísticas es *Burial* (1995), de la serie *Down the rain*⁹⁶, una intervención realizada por la noche con luminarias, enfocando los escombros de una demolición y el proceso de construcción de una red de tuberías en alguna parte de Reino Unido. El contraste entre las ruinas *reveladas* y las ventanas encendidas de los edificios son detonados por un evento muy sencillo y hasta cierto punto, inmaterial: la incidencia de la luz sobre aquello que se valora intrascendente durante el proceso de la construcción. Aquí, el registro juega un papel muy importante, pues a través de las fotografías, el *punto medio* entre lo que se destruye y lo que se ha construido se presenta en condiciones similares; dejan de pasar

⁹⁴Amelia Taylor-Hochberg, *Working out of the Box: Santiago Borja*, Archinect.com, Diciembre 11, 2014, disponible en <http://archinect.com/features/article/115598578/working-out-of-the-box-santiago-borja>

⁹⁵ “My practice is more about raising questions and building alternatives, than producing art objects.”, Taylor-Hochberg, Amelia, *op.cit.*

⁹⁶ Obra consultada vía internet: <https://ivanpatricksmith.wordpress.com/artworks/fine-rats/down-the-drain/>

desapercibidos los procesos edificación y –por ende– de memoria, asociada a los lugares. A pesar de que la intervención pueda parecer simple y fácilmente emulable, lo destacable del trabajo de Smith es la significación de algo tan cotidiano en la ciudad, de un modo similar al que lo hicieron los rupestres.

A propósito de esta habitualidad urbana ligada a las ciudades y la memoria, el proyecto *Cities & Memory*⁹⁷ lleva a cabo un trabajo afín a todo lo que se ha dicho hasta el momento.

Funcionando como una plataforma *online* en la que se compilan *field recordings* y composiciones musicales y acusmáticas, generadas a partir de convocatorias abiertas a cualquier persona del mundo, *Cities & Memory* destaca precisamente por la enorme cantidad de sonidos grabados en distintas ciudades, presentando las sutilezas de la vida diaria que se desenvuelven en cada caso. En lo que respecta a los proyectos de *reimaginación sonora*, la participación tanto de artistas visuales, diseñadores sonoros o músicos brinda distintas posibilidades de exploración artística. Mi colaboración constante con dicho proyecto ha sido fundamental para las ideas que he expresado en este trabajo, la consciencia de la escucha y el desarrollo de habilidades técnicas en el diseño de audio.

Para finalizar esta lista, cerraré con una mención al trabajo de Susan Philipsz, cuya obra titulada *Lowlands* (2008) ganó el Turner Prize en su edición del 2010; un galardón británico que, hasta la condecoración de Philipsz, fue otorgado principalmente a las artes visuales⁹⁸.

⁹⁷ Enlace al proyecto: <http://citiesandmemory.com/>

⁹⁸ Obra consultada a través del registro de video publicado por la Tate, UK. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2010/turner-prize-2010-artists-susan-philipsz>

Philipsz utiliza su voz para realizar grabaciones que serán reproducidas en espacios, acorde a la *poética del espacio* en el que son reproducidas. En el caso de *Lowlands*, la artista entona “Lowlands Away,” una elegía acerca de una novia ahogada que persigue a su amante en sus sueños⁹⁹, reproduciendo las grabaciones en el *Clyde Walkway*, en Glasgow: un camino que tiene pasillos bajo puente, cerca de flujos de agua. La intervención, valiéndose del sistema de bocinas que se encuentran a lo largo del camino, destaca por la armonía entre las texturas sonoras de la voz de Philipsz, el contenido de la melodía y el contexto del lugar, caracterizado por la acústica y sus formas arquitectónicas.

Estas son algunas referencias con las cuales se podrá comprender de una mejor manera las cualidades del trabajo artístico realizado como parte de la investigación. En el siguiente capítulo hondaré en la explicación de tal proceso creativo.

⁹⁹Sarah Lyall, *Canvas? Paint? No, Just Sound* en New York Times, diciembre 10, 2010, disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/12/11/arts/design/11turner.html>

Capítulo 3. ‘Obra en proceso’

Las disertaciones y reflexiones que ocuparon nuestra atención durante el primer y segundo capítulo se desarrollaron en el terreno intelectual *en torno* al paisaje. Como objeto, como concepto y caso de estudio, dimos un recorrido sobre distintos puntos y perspectivas sobre él a modo de fenómeno ya sistematizado tanto en la palabra, en lo visual y el sonido; empresa fundamental, pues es bastante claro que al referirnos a paisaje, si bien adquirimos cierta claridad ante los interlocutores sobre nuestros intereses sobre el arte y el entorno, también es verdad que podemos cargar con algunos aspectos de su trayectoria por el tiempo, que no son del todo benéficos ni afines al planteamiento que nos despierta una curiosidad encendida –en primera instancia– por la observación y percepción directa de las circunstancias eventuales, vinculadas a determinados grupos sociales con una delimitación territorial específica, señalando las conversiones, valores culturales y necesidades urbanísticas implícitas en dicho nexo.

Este capítulo no hecha en un saco roto la reflexión intelectual anteriormente desarrollada, ni valora dicho trabajo como la piedra de Sísifo que hay que cargar y lanzar por una ladera una y otra vez. Todo lo contrario: se pone en la balanza la circunstancia vivencial, el evento de comprender los cambios y transiciones intrínsecos a la existencia y la consciencia histórica/tradicional que precede al planteamiento artístico aquí propuesto, por medio del cual, la vivencia efectiva se significa, deviniendo en una forma sensible llamada ‘proyecto de arte’. La cuestión es buscar un equilibrio para estos dos, de tantos, aspectos de la vida individual/colectiva.

Los siguientes apartados son un puente para mediar tal balanceo; son una memoria, un compilado de notas referentes al proceso creativo detrás de la obra en la cual confluyen de un modo sensible –en un contexto específico, espacio, cualidades sonoras e intenciones artísticas– todas las inquietudes que he procurado esclarecer por medio de las palabras en un proyecto de intervención sonora: forma y método mediante la que todo lo aprehendido por la experiencia cobra un sentido para el que el texto ha dibujado sus propios límites. De un modo bastante simple y acertado, el filósofo Ludwig Wittgenstein decía que “de lo que no se puede hablar hay que callar” y es lo que pretendí hacer por medio de las piezas sonoras que constituyen el apartado práctico de esta investigación: dejé de buscar una estructura lógica para las experiencias; guardé silencio, mas no dejé de lado mis preguntas y voluntad por responderlas.

3.1 Una obra en proceso. Un paisaje en transformación. Una identidad variable

Como lo subrayamos anteriormente, los motivos que articulan este proyecto, titulado ‘Obra en proceso’, distan de ser el resultado de una investigación puramente documental en torno al paisaje: a pesar de que la lectura atenta de textos sobre paisaje, así como la observación y escucha de proyectos artísticos relacionados, han sido imprescindibles para la definición de los intereses que planteo como artista, las consideraciones que me llevaron a desarrollar el presente trabajo provienen de una observación de cómo los habitantes de un territorio pueden identificarse simbólicamente y culturalmente con un lugar, amén de la constante transformación que éste último puede llegar a sufrir en breves lapsos de tiempo.

Percatarme de la modificación de los lugares detonó una pregunta central: ¿Los súbitos cambios en el uso de suelo, en el desarrollo inmobiliario, pueden significar – dentro de su dinamismo– un punto clave para hablar de identidad, de representación colectiva, de *paisaje*? El desarrollo de este cuestionamiento –que abordé en el 2015 y 2016 disciplinas como la pintura y el arte sonoro– fue un punto de partida crucial para las reflexiones cultivadas en la presente investigación.



Manuel Guerrero
'#7: La eterna construcción'
De la serie: 'Irrupciones'
Fotografía digital intervenida en software de edición
de imagen
2015

¿Hay fundamentos para sostener que hay una identidad monista, inherente a cada individuo-habitante de México? Y en general ¿Se puede reconocer a la cultura como algo estable, que se mantiene quieta en una delimitación territorial? Estas preguntas fueron los ejes de exploración plástica que tuvieron como motivo y contexto *el paisaje* de las zonas periféricas –específicamente Tláhuac e Iztapalapa– de la Ciudad de México.

La elección de tal entorno como materia simbólica de trabajo provino del claro estado de *informalidad* urbana y cultural que acontece en tales márgenes y que, aun si políticamente se consideran parte de la *ciudad*, su constitución discrepa notablemente con la *imagen imaginaria* de lo que *es* México, pues más allá del ensueño de las paletas de color vibrantes, de la arquitectura prehispánica y colonial, de la gastronomía y la música de mariachi, jarabe o huapango, nos encontramos con una caleidoscópica ‘identidad nacional’, difícilmente aprehensible en alguno de los estereotipos con los que se pretende explicar lo que es ‘esencialmente mexicano’.

Centrando la dirección del presente proyecto, de todos los fenómenos de la(s) cultura(s) que se advierten en el territorio mexicano –y en sintonía con los planteamientos que desarrollé hace un par de años– tomaré como ejemplo a la ciudad de México *in abstracto* para desarrollar la siguiente hipótesis: una cualidad sustancial del *Ser mexicano* es algo incongruente con su inasequible estabilidad identitaria reflejada en los límites de su demarcación.

Fuera de la zona del centro histórico de la ciudad, la ‘riqueza cultural’ que se anuncia con propósitos turísticos se disuelve en un entorno irregular y gris: sobre todo en las zonas limítrofes, en las que diferenciar un lugar del sur y del oriente se vuelve complicado. Si nos situáramos en los confines de su contorno, las obras de

autoconstrucción que se pueden observar, nos aportarían una escasa cantidad de datos sobre nuestra ubicación relativa al esquema de la ciudad que se trata de filtrar en el imaginario colectivo con propósitos vacacionales.

En muchos casos, la localización se determina por las rutas de transporte público, avenidas o estaciones del metro. Suelen escasear los símbolos o elementos con los cuales se puedan asociar estas zonas con la ‘Gran identidad mexicana’ que yace en cada habitante. Con esto no quiero decir que los lugares periféricos carezcan de elementos propios o no sean culturalmente interesantes, pero su papel en la constitución de una identidad nacional no sobrepasa la imagen de la ‘mancha urbana’: aquel fenómeno social que se expande sin medida y es, simultáneamente, un residuo histórico del ‘progreso urbano’.

Aunque Tláhuac se encuentra comprendida dentro de la Ciudad de México, el panorama que se percibe cuando se realiza, por ejemplo, un viaje por el tramo elevado de la línea 12 del Sistema de Transporte Colectivo Metro, muestra una discrepancia con el discurso progresista de estabilidad social y económica ‘para todos’: la escasa planificación urbana que posibilita la edificación de centros comerciales por todas partes; la autoconstrucción de concreto, lámina o cartón asentada en suelo de conservación ecológica; el ecléctico empleo de los terrenos –en los que se pueden advertir bodegas de materiales de construcción cerca de unidades habitacionales– y una paulatina transición entre un entorno de carácter rural hacia un entorno ‘urbano’, en el que aún se perciben zonas boscosas, terrenos utilizados para el cultivo, crianza de ganado entre otras actividades agrícolas, son la norma. Del mismo modo, la línea del metro citada anteriormente ha representado cambios en las colonias y vialidades que atraviesa: la

aparición repentina de franquicias de tiendas de conveniencia, comida rápida, etc. Sumado a otras construcciones que, hasta la fecha, se encuentran en puerta –anunciando su presencia con señales de ‘**Obra en proceso**’– representan modificaciones de alto impacto en lo que podría denominarse como paisaje.

La transición en los modos de vida adscritos a la demarcación territorial y política de Tláhuac revela la imposibilidad de sostener la idea de una identidad nacional ¿Cómo se puede pensar en una esencia mexicana –en tanto territorio– si prevalece la transformación en los entornos de distintos lugares del país? A diferencia de otras zonas en las que se reconocen y legitiman políticamente un conjunto de raíces e historia, lo que ocurre en Tláhuac es una redefinición histórica y cultural perpetua, a pesar de que cuente con pueblos de antiquísimas tradiciones, como San Andrés Mixquic. Más allá del ensueño exótico con una zona ‘natural’, se podría decir que en Tláhuac todo se encuentra en un estado de cambio.

¿Es este proceso de transición un escenario fatalista para la identidad? ¿Es imposible pensar en los cambios constantes, a pesar de su contradicción, como un factor que posibilita la representación? ¿Puede ser el cambio una condición de identidad por sí misma? Fue en este punto cuando la consideración del paisaje se volvió crucial para intentar responder las preguntas no de una forma intelectual, sino –acorde a la formación profesional– dentro un proceso estético-formal. Después de todo, el paisaje –en síntesis– es una representación colectiva que, si bien parte de una valoración emotiva y estética de un lugar, no se aloja en las montañas, las extensas planicies o la arquitectura urbana: es un consenso que se da entre los habitantes de un territorio, que se aloja en el imaginario

del grupo social que conforman y está mediado por una estructura simbólica generada desde las artes.

Cambio. A lo largo de las reflexiones alimentadas por este reconocimiento de las transiciones urbanísticas, el fenómeno del cambio ha sido una constante y fue el punto desde el cual decidí enfocar la planificación de la serie de intervenciones sonoras que se detallan en el presente trabajo. Pero surgía contradicción ¿Cómo se puede, pensando en el paisaje como un factor cultural inmaterial, significar el cambio? ¿No resulta incongruente asociarle cualidades paisajísticas, de identidad, a una producción artística basada en el cambio: el cambio inherente a la remodelación inmobiliaria, la construcción de unidades habitacionales de corte funcionalista – en el sentido más estricto de la palabra y no de la tendencia arquitectónica–? Éste fue uno de los principales cuestionamientos al establecer las bases del proyecto; Y habría significado un muro de contención para el desarrollo de las obras si no hubiera replanteado el posicionamiento artístico del paisaje más allá del cuadro y la imagen visual pasiva.

Con la valoración del paisaje como vía conceptual/formal para estructurar una dinámica de producción artística proveniente de un reconocimiento vivencial de los lugares de Tláhuac antes descritos, surgió la necesidad de establecer una postura no sólo del contenido sensible de las piezas sonoras planteadas para sitio específico, sino del sitio específico en sí.

¿Por qué apelar a una forma de trabajo con/en los espacios y no dirigir, al menos en lo que concierne a este proyecto, la producción artística por el camino de la factura de objetos o imágenes pictóricas expuestas en un formato de exhibición convencional? Es en este punto donde el *paisaje sonoro* muestra su relevancia como vena de investigación

y campo artístico –que se nutre de la tradición del *soundscape*– debido que, ante la condición efímera del territorio aludido, reconfigurado una y otra vez desde la arquitectura y el urbanismo, la representación simbólica derivada de un proceso creativo marcado por lo sonoro brindará una perspectiva *ad hoc* –temporalmente hablando– a las circunstancias: tratar de erigir un pesado monumento que retrase las transformaciones de los lugares no es más que el reflejo de un espíritu reaccionario.

De cierto modo, el sonido es el medio idóneo para aceptar, en términos sensibles, las complejidades intrínsecas a la (re)configuración de un paisaje, debido a su capacidad de generar documentos que constaten su dimensión espacio/temporal: los archivos sonoros que extraemos de las transiciones cronológicas advertidas, a través de un *record* o una bitácora descriptiva, brindan la estructura necesaria para que la memoria, la historia y el olvido¹⁰⁰ de los territorios, se encuentren en equilibrio y no en constante lucha.

No es una guerra contra los *cubos blancos* –espacios de exposición convencionales–, lo que me hizo considerar una forma de trabajo en espacios públicos; tampoco un ingenuo humor de rebeldía por sacar ‘el arte a las calles’ ni hacer realidad la consigna de un ‘arte para todos’. Meditando sobre mi experiencia como artista en exposiciones realizadas dentro de espacios independientes, institucionales o *en línea*, he comprendido que el planteamiento de un ‘arte para todos’, en la práctica, es sólo una manera de comprender que para cada gusto y perfil, existe un espacio o propuesta artística capaz de satisfacer la demanda de consumo cultural: cada recinto cuenta con un grupo de seguidores. Quienes son acérrimos creyentes de una forma de arte basada en la

¹⁰⁰ En referencia a la obra *La memoria, la historia y el olvido* (2000) del filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur.

factura y la maestría técnica difícilmente rondarán espacios en los que la discusión de arte contemporáneo sea el estandarte y *visceversa*: aquellos individuos entusiastas de un arte desarrollado a partir metodologías multi- e interdisciplinarias extrañamente conformarán un público numeroso, ávido de contemplar el dominio de los materiales propios de una tradición plástica europea.

Con estas palabras no quiero establecer un canon de segregación artístico-cultural. Lo que quiero decir va contra la idea de un arte –en general– que satisfaga a todos los públicos que hoy en día llenan las salas de los recintos más populares. No hay un ‘arte para todos’: hay muchas formas de arte, para ciertos públicos interesados en ciertas formas de presentación formal, propuestas curatoriales, etc.

Escrito lo anterior, quiero hacer énfasis en el hecho de que el público al que me dirijo no se encuentra en ninguno de estos polos de recepción. Me dirijo primordialmente al grupo social que habita la zona periférica de Tláhuac: a los usuarios cotidianos del transporte público que día a día pueden advertir, por las ventanas del convoy del metro, nuevas obras en construcción; a los habitantes que usualmente dan la vuelta a la acera debido a que una ‘obra en proceso’ obstaculiza su andar; a quienes logran ver que el entorno está cambiando, que ‘el paisaje’ no es el mismo que el de hace diez o dos años y que, con su cambio, ni siquiera los mismos habitantes son iguales: hay nuevas personas, nuevos negocios, un amplio acceso a otros servicios que mejoran –relativamente– la calidad de vida, pero que –a cambio– han devorado la dimensión histórica y simbólica del lugar que ocupan, devolviendo una imagen abstracta y dinámica que no otorga certeza alguna de lo que vendrá dentro de un tiempo. Tampoco quiero presentar esto bajo una óptica fatalista: me propongo subrayar, desde las artes, que estos periodos de transición

no finalizarán pronto, son contradictorios y es necesario aceptarlos, a su vez que se nos vuelve menester dejar de lado las concepciones nacionalistas basadas en la delimitación territorial/política.

Quizá las ambiciones que estoy vertiendo en este proyecto son de corte romántico en muchos sentidos, pero me gustaría recalcar que los planteamientos no han venido gratuitamente: una meditación sobre el cambio en el paisaje de las zonas periféricas –y por ende del uso del suelo y las identidades– no es algo aislado al contexto nacional y global. Cada vez es más difícil sostener una ‘Gran imagen’ o ‘Ser mexicano’.

3.2 ¿Cómo planear una ‘obra en proceso’?

En la definición del presente proyecto de intervención sonora hay parámetros a considerar que no obedecen plenamente a la urgencia creativa. Los espacios en los que se pretende incidir, por un par de horas en una semana o a lo largo de un mes, tienen una estructura simbólica específica definida a través de relaciones con las dinámicas de vida, su arquitectura, relación con otros espacios circundantes y, evidentemente, su historia territorial. Antes de siquiera planear qué es lo que podemos encontrarnos en términos sonoros en cierto lugar y cómo podremos reimaginarlos en un audio a modo de obra de arte, vale la pena *escuchar a los espacios*, estar en ellos y advertir sus reacciones en circunstancias relativamente habituales.

3.2.1 Contexto

El espacio de intervención planteado fue la estación nopalera de la línea 12 del metro. La elección de este lugar surgió de tres cualidades de interés acorde al sentido de mis posicionamientos sobre su contexto, el paisaje y el sonido:

-La estación se encuentra en una zona de transiciones económicas y modos de vida entre lo rural y lo urbano. Entre sus colonias se desenvuelven oficios de carácter agrícola, a la par que se

percibe la incidencia de una forma de trabajo asalariada en las franquicias de comida rápida y autoservicio. A pesar de que son numerosos los barrios aledaños a la estación



anteriormente referida, el territorio es pequeño. Las distancias entre estos

Fig. 1 Arco de Zapotitlán, Tlahuac. Es interesante el diálogo entre la leyenda “Tradición y Cultura” y el logo de una empresa de comida rápida.

negocios y los lugares de carácter religioso –por ejemplo– se pueden recorrer a pie en menos de 15 minutos, en promedio. La situación, a su vez, es notoria cuando se observan los conjuntos habitacionales en contraste con los hogares que disimulan su antigüedad bajo nuevas manos de pintura en sus fachadas; a su vez, estos son discordantes con los incipientes fraccionamientos de casas autoconstruidas, características por la ausencia de acabados, en los que resalta su estado como *obras grises*.

Sin embargo, sus contrastes parecen diluirse durante los carnavales y fiestas de luces que se festejan entre febrero-abril (por los días de cuaresma) y en julio, en honor a San Santiago Apóstol, santo que da nombre a la colonia Santiago, Zapotitlán, reconocida

precisamente por sus celebraciones: la afluencia de personas por las calles aledañas a la estación del metro es significativa, culminando en su parroquia ubicada en la Plaza Juárez.

Ocasionalmente, los carros alegóricos y el público asistente, obstruye las vialidades, despertando el enojo de quienes solo pasan por la zona sin mayor interés que la circulación por una ruta que los incorpore a la avenida Tláhuac; constituyendo una sinfonía de gritos eufóricos y claxons coléricos. Una vez pasado tal despliegue festivo, se puede decir que las cosas vuelven a la *normalidad*, al *modus vivendi* incomprensible culturalmente, en el que es difícil creer que haya habido un carnaval de castillos de

pirotecnia y ensambles musicales de viento.

-Al estar en un tramo elevado y contar con ventanales, la estación permite una apreciación del panorama: los elementos asociables con una noción *convencional* de paisaje se mezclan en nuestra percepción con el esquema de ciudad, compuesto por distintos tipos de arquitecturas y una paleta de colores diversa,



Fig. 2 Cerro, construcciones y vegetación aledañas a la estación Nopalera del STC.

caracterizada por el tono gris del concreto. Desde tal vista se aprecian las tónicas de tal reconversión urbana. Si bien su eclecticismo, en primera instancia, nos impresiona

visualmente, su condición sonora no se queda atrás: la persistencia audible de distintos tipos de aves frente a los estruendos generados por vehículos motorizados y el recorrido del mismo metro –caracterizado por la fricción de sus ruedas de metal con las vías– dejan en claro que aquella zona no es enteramente *urbana*, pues alberga una fauna que habita en las copas de los árboles reminiscentes del proceso de construcción no planificado; sin embargo, tampoco es enteramente rural, pues la articulación vivencial de los habitantes de la zona responde en gran medida al modelo laboral y de consumo que se practica en los *centros*. Es un punto medio que, irónicamente, brinda mas incertidumbre que estabilidad y se encuentra representado en su *soundscape*.

A partir de estos datos, la importancia de la estación del metro como un lugar desde el cual se podrían advertir toda esta serie de particularidades perfiló la convicción de trabajar con él y desde él mismo. Se plantearon 3 piezas sonoras a reproducirse en el interior de tales instalaciones.

3.2.2 Desarrollo de las propuestas sonoras

Una vez seleccionado el lugar de intervención, la planificación de las obras comenzó a esbozarse desde las intenciones y posturas respecto al paisaje sonoro relativas a las posibilidades contextuales, técnicas y acústicas que se reconocieron en un ejercicio de *scouting* por la estación del metro. A continuación, transcribo los planteamientos de cada una de las obras pensadas que se ideó:

a)

Título: El caminante y su sombra.

Plan de acción a realizar: Reproducción de un track de audio en loop, mediante el sistema de bocinas perteneciente a la estación, colocado en los andenes de una estación del STC metro.

Sitio a intervenir: Estación Nopalera de la línea 12 del STC metro.

Duración de la intervención: Dos días, entre las 10:00 y las 18:00 horas.

Descripción de la intervención: Se reproducirá una composición sonora de un grupo de personas caminando, compuesta por distintas capas de audio. El sonido utilizado será grabado en otras estaciones del STC Metro.

Contexto del lugar: A través de un ejercicio de escucha *in situ* se concluyó que una de las características más peculiares de dicho interior arquitectónico es la ausencia del eco producido por el caminar de las personas en las instalaciones, es decir, se puede advertir la presencia visual de los usuarios, pero no su andar. El propósito de la intervención es representar sonoramente a los usuarios que utilizan cotidianamente el medio de transporte, subrayando su presencia.

Características técnicas y acústicas del lugar: Además de la absorción acústica, la estación cuenta con una serie de monitores estéreo de frecuencia media dispuestos en pares, tanto en los andenes como en los pasillos. Esta disposición impide que la música, mensajes informativos u otras emisiones sonoras pasen desapercibidas por los usuarios en su camino hacia los vagones del convoy.

b)

Título: Telescucha

Plan de acción a realizar: Reproducción de una composición sonora a través del sistema de audio de los trenes durante su marcha.

Sitio a intervenir: Interior de un tren de la línea 12 del STC.

Duración de la intervención: Dos días, entre las 10:00 y las 18:00 horas.

Descripción de la intervención: Se reproducirá en el sistema de audio de los trenes de la línea 12 del STC una composición sonora realizada a partir de distintos fragmentos de grabaciones de campo hechas en el área limítrofe de la delegación Tláhuac en la Ciudad de México, zona por la que pasa el Metro. Se plantea relacionar los sonidos que serán reproducidos y el entorno visual de la zona que se percibe desde el tren.

Contexto del lugar: La sección que se comprende entre las estaciones Tláhuac y Culhuacán fue construida en un tramo elevado, por lo que, al abordar un tren, ofrece una vista panorámica de la zona limítrofe entre las delegaciones Tláhuac e Iztapalapa. Se pueden ver tanto elementos asociados con un paisaje urbano (unidades habitacionales, autoconstrucciones, etc.) como otros asociados con la concepción más tradicional del paisaje (cerros, cielos despejados, vegetación, etc.)

El fin de esta intervención es utilizar el sistema de audio de los trenes para reproducir, a lo largo de su marcha, la composición sonora realizada a partir de las grabaciones de campo con el propósito de significar la

condición de lugar constituida por los elementos inmobiliarios y orgánicos: a la par que se escucha un audio dentro del convoy, se propone un vínculo con lo que se observa desde las ventanas, planteando la posibilidad de construir un paisaje desde la observación y escucha.

Características técnicas y acústicas del lugar: A lo largo del convoy, se encuentran instaladas bocinas de frecuencia media-baja por las cuales se reproduce música y mensajes de ascenso y descenso.

Este diálogo entre lo reproducido y lo generado habitualmente por la marcha del tren posibilitaría el énfasis de la distancia, entre el sonido de afuera –del paisaje– y lo que ocurre inmediatamente en el espacio, del que el escucha/observador forma parte en un momento específico.

c)

Título: Landschaft

Plan de acción a realizar: Intervención que consiste en la reproducción de una composición sonora mediante el sistema de bocinas instalado en el puente de cambio de direcciones de la estación Nopalera de la línea 12 del Metro y en la colocación de un cuadrado de cinta adhesiva en los vidrios de dicho puente, que simulará un marco pictórico.

Sitio a intervenir: Puente de cambio de dirección de la estación Nopalera de la línea 12 del metro.

Duración de la intervención: Tres días, entre las 10:00 y las 18:00 horas.

Descripción de la intervención: Se reproducirá una composición sonora realizada a partir de distintos fragmentos de grabaciones de campo realizadas en el área limítrofe de la delegación Tláhuac en la Ciudad de México, zona por la que pasa el Metro. Se plantea relacionar los sonidos que serán reproducidos y el entorno visual de la zona que se percibe desde el puente.

En esta intervención la observación prolongada y la escucha atenta en el espacio juegan un papel fundamental. Para esto será dibujado un cuadrado en los vidrios del puente que simulará el marco de una pintura, aludiendo a la asociación tradicional del paisaje como la representación de un fragmento de territorio. Sin embargo, en esta pieza la representación no se realiza mediante la construcción de la imagen a partir de trazos o pinceladas, sino en el simple hecho de delimitar el área de observación y en la acción misma de ver y escuchar.

Contexto del lugar: El puente pensado para realizar la intervención presenta una vista lo suficientemente amplia- con una cristalera de por medio- para reconocer, como ocurría en la pieza *Telescucha*, elementos asociados con un paisaje urbano (unidades habitacionales, autoconstrucciones, etc.) como otros asociados con la concepción más tradicional del paisaje (cerros, cielos despejados, vegetación, etc.).

Características técnicas y acústicas del lugar: El lugar a intervenir tiene colocados al menos tres pares de bocinas estéreo. Debido a las reducidas dimensiones del espacio, el sonido reproducido ahí se concentra, por lo

que se distingue mejor que en otras partes de la estación en las que los techos elevados propician que el sonido se propague y se pierda en pocos segundos.

Contar con este plan de acción fue de gran ayuda para establecer los requerimientos sonoros y técnicos, es decir, qué tipo de grabaciones necesitaba obtener, cómo las debería realizar y de qué manera tendría que ser la producción para que articularan el sentido conceptual imaginado. Todo lo referente a las condiciones técnicas se encuentran especificado en el **Anexo de requerimientos técnicos y especificaciones de montaje.**

Ahondando en la reflexión sobre

los recursos formales que aparecen en cada una de las piezas sonoras, más allá de las texturas audibles y la memoria que detonan en nosotros su escucha, la presencia de un

contraste entre ritmos *artificiales* y sonidos erráticos

de la naturaleza es la espina dorsal del proyecto. Sin embargo, su empleo no ha atendido a cuestiones musicales: pensando en el contexto suburbano de Tláhuac, las secuencias simples y los bucles de estímulos sonoros organizadas armónicamente me permiten significar la estandarización de los procesos de construcción advertibles en la zona que conforman el paisaje: la arquitectura –generada por inmobiliarias o los habitantes a

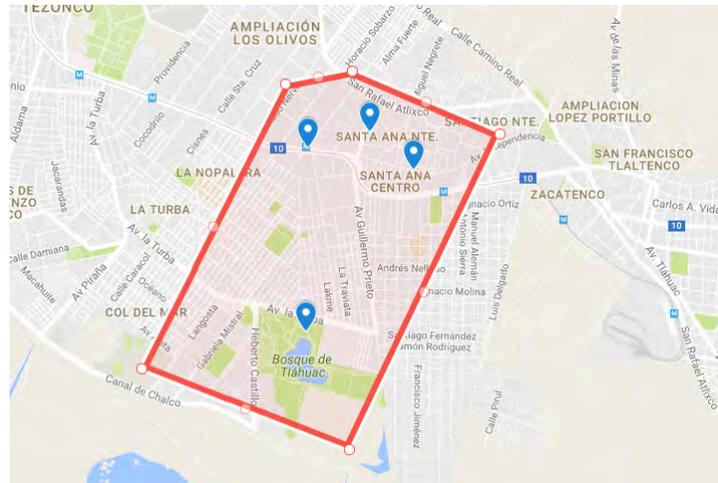


Fig. 3 Área de scouting representada en Google Maps.

manera de autoconstrucción– orientada al funcionamiento práctico, sin dejar cabida para la estetización de los inmuebles, vuelven monótonos los paisajes de Tláhuac.

Alejándome de mi participación en el desarrollo de este proyecto y de mi condición de habitante de Tláhuac, las impresiones que destaco de la escucha de las piezas sonoras son un tanto generales –por mi estancia en otras zonas periféricas similares– y me hacen cuestionar la idea de una identidad sonora adscrita a los territorios. Si bien la identidad y el paisaje son conceptos estrechamente relacionados, el planteamiento paisajístico y ambiental de las piezas sonoras de ‘Obra en proceso’ no se proponen ser “El Paisaje” de Tláhuac: se perfilan como el punto de partida vivencial para orientar la sensibilidad y el entendimiento hacia una circunstancia más amplia de lo que sucede con este equilibrio imposible de conciliar entre lo rural y lo urbano, sobrepasando los límites históricos y políticos del lugar. Los cambios que se describen están sucediendo ahora mismo; día a día, nuestro entorno y comprensión del mismo se transforma con cada nuevo hogar edificado, la planeación de una obra pública, la tala de un árbol o el nacimiento de un nuevo habitante de Tláhuac.

Esto se puede advertir en el énfasis sobre los ritmos del caminar o de la marcha de un automóvil, de la mano con el grado de incertidumbre que produce en el escucha la presencia “aleatoria” del canto de las aves que, aún si resulta un *cliché* cuando se habla de naturaleza, es un motivo significativo de la incertidumbre sobre el futuro de Tláhuac: aunque se redujera a cemento y metal, el corazón de las ciudades está compuesto de seres humanos, presas de sus propios proyectos y decisiones.

3.3 De la calle a la computadora: Producción de audios

Los *records* que fungieron como materia sonora para la producción de las piezas anteriormente descritas comenzaron a realizarse en la segunda mitad del año 2016. Fiel al planteamiento que desarrollé en los apartados de 1.2, su desarrollo comenzó en el primer recorrido por la zona limítrofe suroriente de Tláhuac-Iztapalapa, sabiendo lo que estaba buscando. El área recorrida fue de aproximadamente 6.20 km²; en ella escuché distintos tipos de sonidos de vehículos motorizados y el trino de distintas aves, principalmente.

Una suerte de diálogo entre las máquinas y las aves es particularmente notorio en el norte del área delimitada, donde se encuentran algunas de las unidades habitacionales más *antiguas*.

De gran utilidad para la pieza “*El caminante y su sombra*” fue la escucha de distintos tipos de texturas del suelo en la zona sur: terracería y empedrado son los principales materiales que cubren los senderos que conectan a algunas calles, a medida que se alejan de las áreas *urbanas* y se entra a los predios de autoconstrucción, la zona del bosque o los campos de cultivo y pastoreo. Ya identificados los lugares y sus sonidos potencialmente valiosos para el proyecto, proseguí a una elección del equipo técnico pertinente, descrito minuciosamente en el **Anexo de requerimientos técnicos y especificaciones de montaje**.

En las siguientes dos jornadas de recorrido, se grabaron alrededor de 5 horas de material, las cuales fueron escuchadas y dieron paso al proceso de producción formal de las piezas sonoras, pero, dentro de este mar de sutilezas, detalles y demás ¿Cómo se realizó tal selección?

3.3.1 *¿Por qué Ireneo Funes era un mal recorder? La síntesis y el olvido dentro del proceso creativo de una pieza sonora*

“Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.”

–Jorge Luis Borges, Funes el memorioso

No escatimé líneas en los capítulos anteriores para referirme al hecho de que la escucha y el *recording* son actividades, y como tales –aunque pueda parecer una redundancia– exigen de los *recorders* un grado de consciencia sobre que sucede en el entorno, en lo que escuchamos y en cómo asimilamos la información captada. A partir de ello es que la representación en términos sonoros cobra sentido y nos conduce a una comprensión paisajística de lo que sentimos. Desde este punto de partida, se devela el peligro de un ejercicio del *recording* sordo, es decir, sin intención, propósito ni curiosidad por lo que acontece, relegando tal actividad al equipo de grabación utilizado. En dichas condiciones, lo único que podemos esperar es una imagen sonora etérea que, en el contexto de la producción artística que se planteó aquí, es de escaso interés, pues tenemos datos captados en un archivo, pero ¿para qué?

En definitiva, es difícil –y hasta cierto punto absurdo– poder obtener una grabación limpia, sin otros sonidos incidentales ajenos a nuestro interés primario, pero existe una distancia abismal entre la aceptación de tales circunstancias en el *record* y el mero hecho de la grabación, el audio que se escucha en una calidad increíble pero cuyo contenido informativo es escaso.

¿Hay algún sentido en realizar *recordings* con el humor de Ireneo Funes, el protagonista de aquel famoso cuento del escritor Jorge Luis Borges, en el que

anteponemos cada detalle por encima del propósito significativo? La pregunta rehúye a las respuestas “sí” y el “no”: sin un afán de relativizar –peyorativamente hablando–, lo que se puede decir es que cada proyecto cataliza sus sonidos, discrimina y elige lo más pertinente de lo que se dispone. Con esto no quiero decir que los *records* generados en circunstancias técnicas no gesten preguntas o sean de utilidad, pero –reitero– el hecho mismo de la nitidez auditiva del sonido captado dista de ser el asunto en el cual hay que centrarse, al menos para el propósito de este proyecto. El trauma de la mimesis como fin último no sólo es algo que le competa a los artistas visuales dejar atrás; en medio del frenesí que despiertan los sistemas de grabación binaurales sobre su aparente hiperrealidad, es pertinente que los artistas de carácter interdisciplinario que vinculen al sonido en su producción se pregunten el *para qué* de estos sistemas, pues ello no garantiza que una obra sea *funcional* en términos simbólicos.

Retomando el planteamiento particular que me ocupa, he de decir que la elección, entre los diversos estímulos sonoros que logré *recordar*, estuvo mediada por una síntesis de los elementos sonoros que valoré como constantes en los recorridos, canalizados acorde a las circunstancias de cada pieza, evidentemente. Por ejemplo, de entre las diversas tomas generales del trino de las aves, me enfoqué en comparar y reconocer las afinidades entre una y otra, deviniendo en un ensamblaje sonoro en el que convergieran estas particularidades comunes. Sin embargo, aquí se puede volver a formular otra pregunta, más ambiciosa que la anterior, en donde comentaba el proceso de síntesis de 5 horas de audio: Se ha entendido que la elección basada en la escucha fue fundamental, pero ¿Cómo sucede tal elección?

La respuesta a este cuestionamiento se da en mi disposición a hacer una *imagen concreta*, equilibrada mediante las impresiones generadas por lo escuchado y el análisis del entorno que realicé. Sintéticamente, cada una de las tres obras sonoras que componen este proyecto no son una presentación fidedigna ni un ícono del entorno sonoro que recorrí; tampoco son una invención narcisista del *yo-escucha*.

Existe un diálogo entre la sensibilidad que articula la imagen sonora – lo que sé de una manera intuitiva, lo que se ha generado de la reflexión intelectual, lo que aprendí conceptualmente– y el hecho de asumirme, a su vez, como un individuo más que conforma una sociedad establecida en la zona mapeada, al cual sus afecciones urbanas no le son ajenas. De tal suerte ha sido menester trabajar con los sonidos necesarios para constituir el significado requerido. Olvidar el resto de lo *recordado* en pro de lo que articula el sentido puede ser complicado para un *recorder* con el espíritu de Funes: apasionado por la descripción y conservación analítica de cada fenómeno sonoro, el hecho de que en la elección esté implícita la discriminación de una o miles de diferencias, le aterra.

Recordar, en el contexto de este trabajo, no tiene nada que ver con la acumulación estratosférica de datos, pues en ello se difuminan las posibilidades de construir imágenes. *Recordar* es aceptar que en la definición de nuestra memoria estamos olvidando vivencias; únicamente seleccionamos lo que consideramos pertinente recordar. Es *hacer las paces* con la idea de que nos encontramos abstraídos ya de ciertos momentos, del mismo modo en que ellos lo están de nosotros. El espacio que separa a la memoria del olvido es lo que otorga un propósito al acto de recordar: Un propósito marcado por el

reconocimiento de que hay ciertas cosas que son tan significativas como para dejarlas ahogarse en las feroces aguas del tiempo.

3.4 Planeación + Presentación del proyecto x Ninguna Respuesta = Búsqueda de alternativas

Una vez que se realizó todo este proceso en los audios y en la solidificación de una propuesta basada en la investigación, el paso consecuente fue presentar el proyecto ante la administración responsable de los proyectos culturales que se llevan a cabo en el STC Metro para que fuera expuesto. No es necesario entrar en detalles sobre los requisitos solicitados, pero diré que los cumplí cabalmente y a pesar de ello el proyecto fue rechazado.

¿Qué hacer cuando se ha llegado a este punto: cuando se ha pensado exhaustivamente sobre un proyecto, se tiene material e investigación que lo respalda y ha pasado casi desapercibido para la administración que rige el espacio requerido? Si algo dejaba patente en 2.2.3, referente a la obra de Santiago Borja, es que un proyecto siempre se puede realizar, de alguna u otra forma. En este caso, la *maqueta sonora* es de gran utilidad para formalizar el proyecto. Quizá la solución formal ante la indiferencia no fue aquella que me había planteado al inicio, pero es un vehículo por el cual aún puedo valerme para hacer saber a otras personas, cercanas al contexto de Tláhuac o de otros países, la circunstancia que advertí.

¿En qué consiste esta serie de maquetas sonoras? A partir de nuevos *records*, tomados del entorno en el que se planteaba reproducir las piezas, realicé otras tres composiciones que simulan el andar de un usuario por la estación como si estuviera

escuchando en el ambiente las obras del proyecto. Esto se logró a partir de distintas técnicas como el *panning* –balance de señales emitidas a través de los canales de un sistema de audio estéreo, dando la sensación de movimiento de la *f fuente sonora*– y la automatización del volumen, lo que permite sugerir la profundidad y relación de cercanía/alejamiento en relación al sonido escuchado.

La utilidad de estos prototipos se da en dos aspectos principales: por un lado, reitero, es la vía mediante la que el proyecto cobra una dimensión sensible y deja de ser una especulación sobre el cómo se escucharían los audios en el entorno planeado; por otra parte sirven como precedentes para registro y como una referencia para otros proyectos en el futuro.

De acuerdo con lo ya escrito, es pertinente mencionar la presentación que tendrán las piezas sonoras de ‘Obra en proceso’ en otras plataformas –digitales, principalmente–, lo cual supone una meditación preliminar sobre las lecturas que podrán generar los distintos tipos de públicos interesados en las obras de este proyecto.

Las piezas de ‘Obra en proceso’ participarán en los siguientes eventos o compilados¹⁰¹: *The Wrong*¹⁰² –bienal de arte digital, específicamente en el pabellón Square Waves, dedicado al arte sonoro¹⁰³–; la 1ra. Convocatoria para productores nacionales e internacionales emitida por *We Only Share* (WOS), sello independiente de electrónica alternativa y experimentación sonora; y finalmente, el *OUA Electroacoustic Music Festival 2017*¹⁰⁴, próximo a celebrarse en la Universidad de Artes de Osaka, en Japón, donde se colocará un sistema de monitores en una de las galerías de la institución,

¹⁰¹ Estos eventos se realizarán entre mediados de septiembre y noviembre, de tal modo que, por la impresión de los ejemplares de tesis y el examen profesional, no me es posible colocar imágenes de ejemplo.

¹⁰² Sitio de la bienal: <http://thewrong.org/> La inauguración en línea será el día 1 de noviembre del 2017.

¹⁰³ Sitio del pabellón: <http://sqrwaves.com/about/>

¹⁰⁴ Información sobre la convocatoria: <http://musicnative.net/ouaemf/call-for-works/>.

para reproducir una lista de piezas sonoras de artistas radicados en distintas partes del mundo.

En este caso, al hablar de internet como una herramienta para la difusión de distintos contenidos, tomando en cuenta el planteamiento expositivo inicial para 'Obra en proceso' surgen distintas preguntas: ¿Qué implica escuchar una versión de la pieza sonora *para internet*, es decir, que no dialoga en el espacio para la cual fue elaborada? ¿Cómo afecta esto a su lectura para alguien ajeno al contexto de Tláhuac y de México en general, considerando la variedad de idiosincrasias y enfoques culturales que se pueden encontrar en todo el planeta?

Atendiendo a la primer interrogante, definitivamente las circunstancias técnicas hacen una gran diferencia y el lugar en el que se decidan escuchar/reproducir las piezas marcan un contraste respecto a la perspectiva generada durante el proceso creativo, no sólo por el fenómeno sonoro *per se*, sino por el contexto sonoro circundante. La experiencia que tendrá el escucha por medio de la página web, suponiendo que utilice un par de audífonos para conocer las piezas sonoras, estará totalmente determinada por lo que el sonido mismo le reporta: sin mayores referencias visuales o espaciales que una fotografía de la zona, las obras sonoras del proyecto tienen que dar cuenta de todo lo que está ausente; el andar de las personas, las aves, las reverberaciones de la estación, la vivencia previa de quien escucha, etc. Aún si el propósito de las obras no es la descripción sonora de lo que ocurre, el público demanda una cierta dosis de veracidad y contexto. En este aspecto, atendiendo al proceso creativo, pienso como un acierto la escasa intervención de los *records*: no se añadieron demasiados efectos que pudieran destruir su contenido informativo.

Si bien es cierto que lo anterior se pudo haber solucionado enviando las maquetas sonoras, pienso que se habría perdido el potencial de interacción con otros espacios. Por ejemplo, considerando la participación en la Universidad de Artes de Osaka: ¿Qué producirá en conjunto la experiencia de escuchar la pieza dentro del ambiente escolar y, en general, el *soundscape* japonés? ¿No habría sido redundante enviar un *soundscape* total de Tláhuac, cuando la institución ya tiene una dinámica sonora propia, con la cual se puede generar un ambiente sonoro más interesante para los escuchas de Japón? Considero pertinente dejar a un lado la necesidad de controlar todas las variables posibles: aún si es parte del ejercicio profesional cuidar cada aspecto de lo que se hace, existe un punto en el que hay que dejar que las obras establezcan una *negociación* con los lugares que las alojarán.

Respecto a las diferencias culturales que podrían verse implicadas en la recepción de las obras por parte de un público tan variado, considero que no es algo nuevo en el arte, salvo por el medio en el que se está operando. Pensando desde México, a través de los años, hemos visto obras de contextos y tiempos diferentes: hoy en día, no hace falta que pasen siglos para dar a conocer nuestro trabajo a un nivel global; a pesar de que las relaciones mediáticas a través de redes sociales son cruciales para lograr una difusión máxima de nuestro trabajo, no es una obligación sucumbir ante ello. Una producción artística puede navegar modestamente por distintas partes del mundo sin ser un tópico de moda.

Volviendo al punto de las perspectivas culturales, aunque he apelado formalmente a una condición específica de Tláhuac –la dialéctica entre lo urbano y lo rural–, no limité la estructura simbólica a la *identidad sonora* del lugar: procuré, a través de ellos,

construir una serie de obras en las que se signifiquen dichos cambios que no son exclusivos de Tláhuac.

Sí, evidentemente, de esta zona inferí la progresiva transformación del territorio y sus dinámicas de vida, pero considero que es una circunstancia que ocurre en otros países, independientemente de la historia y el idioma. En la arquitectura de cada pieza de 'Obra en proceso', mediante ritmos *extraídos* de los ambientes mismos, busco hacer sensible las variaciones en el entorno que, individual o colectivamente, provocamos.

Aftermath. Conclusiones

Aún si el proyecto no se realizó acorde a las expectativas, es decir, no se formalizó en la serie de intervenciones sonoras planteadas, el aprendizaje que se desprendió de todo el proceso de investigación y gestión con otras formas de difusión es de gran valor en mi formación como artista.

Dentro de esta serie de enseñanzas, la primera de ellas es el reconocimiento de un vínculo histórico/interdisciplinario del paisaje con otros campos: si bien el paisaje es por tradición un género pictórico, su estudio como concepto lo ha arrancado de las manos de las artes visuales, y no para mal. Los aportes que han realizado otras disciplinas a su comprensión son de gran valor, pues nos ayudan a redimensionar el estudio del entorno más allá del marco de lo *visualizable*, para dar paso a otras circunstancias de carácter social y cultural que suceden casi de manera invisible, pues no se dan de inmediato por un solo individuo y requieren un proceso que oscila en velocidades poco amigables para la visión que exige resultados inmediatos.

A partir de esta reflexión primigenia, dada la naturaleza sonora de la propuesta artística trabajada, es importante señalar el papel que tuvo el término *soundscape*: el escrutinio etimológico de la palabra y la confrontación histórica con el paisaje como asunto visual permitió reconocer cabalmente los aportes de este concepto, planteado desde el entendimiento de los cambios en el entorno y la necesidad por conservar atisbos de la historia sonora por medio de grabaciones, composiciones musicales, etc. Aunque a lo largo de las disertaciones realizadas no compartí totalmente el planteamiento de Murray Schafer, se vuelve necesario puntualizar que el *soundscape* como un punto de partida que permite la comprensión de las eventualidades de un entorno, mediadas por el

despliegue tecnológico aunado a la transformación de los lugares, es una referencia para comprender que el paisaje no es una entidad monolítica: es una idea en constante transformación que sin el registro de esos estados de cambio –contenidos en *field recordings* o cualquier otro medio– es imposible de entender. Sólo esto nos brinda una referencia para asimilar el rumbo al que ciertos lugares se dirigen y cómo podemos anteponernos ante ciertos futuros poco alentadores, proponiendo soluciones.

Por otra parte, en lo que refiere a la producción artística basada en el sonido, es inevitable hacer mención de los aspectos técnicos que envuelven su proceso: en este trabajo apunté a una valoración de los medios disponibles para generar propuestas de audio que advierte precisamente estos recursos como eso; posibilidades para realizar y no terrenos de obsesión técnica, enfrascada en el sonido mismo. Ninguno de estos caminos nos conduce a soluciones interesantes. Aunque es pertinente no perder de vista la estela de acontecimientos y referentes históricos que nos preceden, la ruptura con las tradiciones de campos como el arte sonoro –a pesar de ser una disciplina relativamente joven– es la actitud más saludable que podemos tomar como artistas. Rebelarse juvenilmente es absurdo; negar todo lo que se encuentra detrás de nosotros solo hará más confuso el destino de nuestros trabajos, pero –por otro lado– cargar en hombros un procedimiento y filosofía ya probada a lo largo de décadas es dar vueltas en círculos sobre el terreno del miedo a probar nuevas maneras de pensar/hacer. En algún punto, debemos decirle adiós a John Cage, a Pierre Schaeffer, al espíritu ensimismado que alienta las producciones artísticas recluidas en un estado de escucha contemplativo y enfrentarnos a nuestra circunstancia, al *lugar en el que nos encontramos* – en el sentido más existencialista del término–. El contexto que envolvía a los maestros de los que tanto

hacemos culto no es el mismo, cultural y tecnológicamente hablando. De ello se desprende también la invitación a deslindarse del cada vez más recurrente *trauma mimético* por generar *records* absolutamente detallados y *ricos* en términos de factura, pero que carecen de cualquier sentido artístico/paisajístico.

¿Para qué? Es una pregunta que puede recalitrar a las artes, pues en ella ve vulnerada su tan anunciada inutilidad, pero que vale la pena hacerse en cada caso: *¿Por qué y para qué necesitamos records de tales características? ¿Es únicamente por la fiebre que despierta en nosotros la asequible tecnología Full HD que decidimos optar por hacer gala de nuestros dispositivos tecnológicos a través de records intrascendentes? Hay que condescender en la idea del punto medio: la manera en que somos individual y colectivamente en relación a un objeto material o inmaterial –como el sonido– para hacernos comprensible determinado fenómeno, necesita ser simbólicamente relevante para alguien y eso es algo que ningún recurso tecnológico, al menos hoy en día, puede hacer automáticamente: hacer de una circunstancia tan mundana como las transformaciones del entorno algo significativo. ¿Acaso el arte se produce para quedar recluso para siempre en nuestras bodegas o discos duros? ¿No tomamos de la(s) sociedad(es) rudimentos o elementos para construir el cuerpo de nuestras obras? ¿Qué vuelvan, entonces, a donde pertenecen: al escrutinio, a la crítica y a la incomprensión de los seres humanos!*

Por último me resta hablar del proceso de gestión. Reitero el aprendizaje sobre la diferencia entre el desarrollo de una propuesta artística devenida en objetos artísticos materiales y uno que se encuentra orientado a la intervención en espacio público. A diferencia de la primera, que depende enteramente del artista, la segunda está sujeta a

disposiciones burocráticas que pueden jugar a favor o en contra; por ejemplo, retrasando la presentación de los proyectos. Sin embargo, tengamos ante nosotros respuestas negativas o luces verdes para realizar lo que tenemos en mente, nada de esto debe resultar un motivo para cruzar los brazos: la producción artística siempre encuentra una manera de resolverse formalmente. Quizá no a la altura de las primeras expectativas, pero definitivamente, termina por concretarse.

Para algunos, presentar este trabajo puede resultar imperdonable. ¡Cuándo se ha hablado de una tesis con resultados negativos, en los que sólo se puede presentar el proceso de algo que no se realizó acorde a las expectativas! Pero ¿No son los errores una parte inherente al arte, como lo son los aciertos? Evidentemente lo son, aunque de ellos preferimos callar. No trato de excusar mi infidelidad al planteamiento nativo de hacer intervenciones sonoras, pero quisiera hacer notar que la experiencia de la decepción administrativa dejó mucho más que una frustración pueril. El desastre se ha llevado lo que tenía que llevarse: ha despejado lo accesorio y ahora se presenta ante nosotros un paisaje compuesto por las estructuras mejor cimentadas, aquellas que revelan el valor de este trabajo para el futuro.

Bibliografía

- Anscombre, Jean- Claude, *El sufijo –age en los sustantivos deverbales del francés moderno: un operador causativo* compilado en *Lexicografía de las lenguas románicas: Aproximaciones a la lexicografía moderna y contrastiva Volumen II (2015)*, editado por Domínguez Vázquez, María José / Gómez Guinovart, Xavier / Valcárcel Riveiro, Carlos y coordinado por Sánchez Palomino, María Dolores y Domínguez Vázquez María José, editorial de Gruyter GmbH, Berlin/München/Boston Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck Gedruckt auf säurefreiem Papier, impreso en Alemania
- Adorno, Theodor, (1955) *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. Manuel Sacristán, Ediciones Ariel, 1962, colección Zetein, impreso en Barcelona, España.
- Bauman, Zygmunt (1973) *La cultura como praxis*, trad. de Alberto Roca Álvarez, edición de 2002 de Ediciones Paidós, Ibérica y Editorial Paidós, Argentina.
- Cage, John “Experimental Music” en (1973) *Silence*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Foucault, Michel (1966) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (tr. Elsa Cecilia Frost) 2ª. Ed. Revisada y corregida –México: Grupo editorial Siglo XXI, 2010.
- Iges, José (1999) *Territorios artísticos para oír y ver en El espacio del sonido. El tiempo de la mirada*, catálogo de exposición, Koldo Mitxelena, Kulturanea, editado por Diputación Foral de Gipuzkoa, España.
- Kim-Cohen, Seth (2009) *In the blink of an ear: Toward a non-cochlear sonic art*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York, USA
- Kluge, Friedrich (1881) *Etymological Dictionary of the German language*, traducido al inglés por John Francis Davis –1891–, editado por George Bell & Sons y Macmillan & Co. Reino Unido
- Maderuelo, Javier (2007) *El paisaje: génesis de un concepto*, editorial ABADA, España.
- Martínez de la Escalera, Ana María et. Al. (2004) *Interdisciplina. Escuela y Arte*. Antología. Tomo I. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Centro Nacional de las Artes, México.
- Murray Schafer, Raymond (1992) *Hacia una educación sonora*, (trad. De Violeta Hemsy de Gainza y Laura Hayes) Primera edición en *Teoría y Práctica del arte: 2006*, coedición de CONACULTA y Dirección General de Publicaciones Radio Educación.
- _____._____ (1977/1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books.Vermont, USA.
- Oliveros, Pauline (2005) *Deep listening: A composers sound practice*, iUniverse, Inc., USA, copyright by Deep listening Publications.
- Roger, Alain (1997) *Breve tratado del paisaje*, editorial Biblioteca Nueva, edición 2007, España.
- Schaeffer, Pierre (1966) *Tratado de los objetos musicales*, versión española de Araceli Cabezón de Diego para la primera edición en Alianza Editorial; colección Alianza Música 1988, 2da. Reimpresión 2003, Madrid, España

- Schopenhauer, Arthur (1819) *El mundo como voluntad y representación*, trad. Rafael- José Díaz Fernández y M. Montserrat Armas Concepción, Editorial GREDOS S.A. Madrid, España, 2010, Colección Grandes Pensadores.

-Stallman, Richard (2004) *Software libre para una sociedad libre*. Madrid: Traficantes de sueños

-Steyerl, Hito, *En defensa de la imagen pobre* en (2012) *Los condenados de la pantalla*, trad. De Marcelo Expósito, Caja Negra Editora, 2014, 1ra. Edición, editado e impreso en Buenos Aires, Argentina

-Stolley, Karl. (2008). *The Lo-Fi Manifesto. Kairos: A Journal of Rhetoric, Technology, and Pedagogy*, 12(3). Recuperado el 17 de Mayo de 2017, disponible en <http://kairos.technorhetoric.net/12.3/topoi/stolley/>

- *Ultra-red 10 Preliminary theses on militant sound investigation* publicado por Printed Matter, Inc., New York City, Tesis.

- Zamora Águila Fernando (2007) *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes plásticas, primera edición, tercera reimpresión, abril, 2013.

Fuentes electrónicas

-Arrellín, Fausto, *Los rupestres: al principio de los tiempos*. Disponible en <http://www.rockdrigo.com.mx/gifs/rupes.pdf>

-Campos Reyes, Orlando, (2003) *Del paisaje a la Ciudad*, Revista Bitácora núm. 7, mayo 27 de 2003, Departamento de Urbanismo. Facultad de Artes Universidad Nacional, Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18779>

-Cusack, Peter *La grabación de campo como periodismo sonoro*, traducción de Israel Martínez disponible en <http://unpuntocom.com/lagrabaciodecampo>

- Fehér, Martha, (1998) *Lo natural y lo artificial (un ensayo de clarificación conceptual)*, *Teorema* Revista internacional de filosofía, Vol. XVII/3 1998, edición digital 2000, España.

-Lyll, Sarah, *Canvas? Paint? No, Just Sound* en New York Times, diciembre 10, 2010, disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/12/11/arts/design/11turner.html>

- Murray Schafer, Raymond, *El mundo del sonido. Los sonidos del mundo* compilado en *El correo, noviembre, 1976 año XXIX*, (tr. Francisco Fernández-Santo) Publicación mensual de la UNESCO, Place de Fontenoy, 75700 París

- Nogué, Joan *El retorno del paisaje*, revista Enrahonar núm. 45, 2010.

- Rockdrigo González (1983) *El manifiesto Rupestre*, disponible en <http://www.rockdrigo.com.mx/textos.html>

- Taylor-Hochberg, Amelia, *Working out of the Box: Santiago Borja*, Archinect.com, Diciembre 11, 2014, disponible en <http://archinect.com/features/article/115598578/working-out-of-the-box-santiago-borja>

- Truax, Barry *The World Soundscape project*, disponible en: <https://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

- *Rupestre: el documental* (2014) dirigido por Alberto Zúñiga Rodríguez, producido por Asamblea para la Cultura y la Democracia, Sinestesia y CONACULTA.

Anexo de requerimientos técnicos y especificaciones museográficas

–Bocinas para interiores y exteriores

La red de bocinas instalada en el metro, por medio de la cual se planteó reproducir las piezas sonoras, asemejan –en cuanto a las especificaciones técnicas y ensamblaje– a cuatro tipo de modelos desarrollados para interiores y exteriores por la compañía de electrónica *Steren*.

A continuación, se muestra una tabla en la que se describen los modelos analizados y la relación de ganancia¹⁰⁵ especificada:

Modelo de bocinas	Sensibilidad
Steren Spk- 110BL	85 +/-2 dB ¹⁰⁶
Steren Spk- 850 BL	86 dB
Steren Spk- 950 BL	86 dB
Steren Spk- 850 NE	86 dB

¹⁰⁵ Ganancia: En audio, amplificación de una señal eléctrica mayor que la inicial.

¹⁰⁶ Relación de ganancia: Amplitud de una señal de salida respecto a la señal de entrada. A pesar de que es una especificación importante para comprender el comportamiento del audio, de todos los modelos analizados, fue el único que mostraba tal dato.

Conocer estos datos es importante dentro del proceso de mezcla, debido a que brinda una pauta clara para comprender a qué volumen la pieza sonora en cuestión se puede escuchar nítidamente. Del mismo modo, es necesario recordar que el umbral de decibelios (dB)¹⁰⁷ mayor a 70 dB puede ocasionar molestias o dolor en los escuchas, de tal modo que, de la mano del conocimiento de la capacidad del equipo de reproducción, la relación de ganancia de una pieza sonora no deben rebasar ese límite. La consideración de la pérdida de la intensidad de la señal al momento de que *sale* y se convierte en sonido dentro de un espacio tiene que considerarse durante la mezcla. Dentro del proceso de mezcla de las piezas producidas para este proyecto, no hubo variación en la ganancia, quedando en un punto neutral.

-Equipo de grabación y mezcla

Utilicé un teléfono iphone 5c como *hardware*, la aplicación PCM RecMK II de la desarrolladora TASCAM como interfaz y un par de audífonos on-ear para monitorear el audio recibido. La elección de este equipo, en apariencia *amateur* para los estándares de *recording* más sofisticados, provino de una necesidad por grabar sin el menor impacto en el entorno, con un cierto grado de anonimato. Como lo desarrollé en los apartados 2.1.1 y 2.1.2, los equipos que utilizamos no sólo tienen un papel decisivo en la calidad del audio sino en la manera en que se comportan los agentes emisores del sonido que grabamos. Mi propósito fue incidir lo menos posible en el espacio. Eso era algo que reservé para el

¹⁰⁷ Decibelio: medida utilizada para expresar el nivel de potencia y el nivel de intensidad del ruido. Se utiliza una escala logarítmica porque la sensibilidad que presenta el oído humano a las variaciones de intensidad sonora sigue una escala aproximadamente logarítmica, no lineal.

plano mismo de la intervención sonora a partir de la reproducción de los audios en el sistema de bocinas del STC.

El micrófono del *hardware* –que por los resultados de las grabaciones se puede decir que era del tipo unidireccional–, con una calibración de la sensibilidad y el volumen en la aplicación del teléfono, brindó resultados aceptables a la par de una espontaneidad de los sonidos: las personas que llegaron a cruzarse en el recorrido no mostraron asombro ni incomodidad alguna.

Los audios fueron trabajados en el programa *Garageband* debido a que la interfaz gráfica de automatización que presenta permite un trabajo más fluido: calibrar el comportamiento del volumen, efectos como el *reverb* y el *panning* en sistemas estéreo se vuelve sencillo. Ocasionalmente utilicé *plugins* del programa Audacity para la reducción de ciertas frecuencias. Es este punto que la actitud Lo-fi y el *sonido rupestre* que describía en 2.2.2 juegan un papel importante: el empleo racional de lo que ofrece el equipo, los programas y la búsqueda de soluciones a problemas específicos es importante dadas las circunstancias del proyecto, en razón a las cualidades estéticas que fueron capturadas con un equipo de características (técnicas y materiales) determinadas por el proyecto mismo.

-Especificaciones museográficas

En lo que refiere a las estación del metro en la que se trabajó, al ser una propuesta sonora, la disposición organizada de objetos en el espacio no representó problema alguno¹⁰⁸, pues no había algo que colocar o utilizar salvo el sistema de bocinas instalado por todo el

¹⁰⁸ Salvo por la pieza *Landschaft*, que se acompañó de marcos de cinta adhesiva negra colocados en los cristales del cambio de línea del metro con el fin de que fungieran como marcos pictóricos en alusión a la tradición del paisaje nacida en la pintura.

inmueble, pero existen cualidades acústicas particulares derivadas de los materiales de su arquitectura que permitió establecer lugares dentro de la estación, en los que ciertas piezas funcionarían mejor. Revestida en su mayoría por materiales como lámina y vidrio, su construcción refleja los sonidos, pero no los aísla, de tal suerte que se aprecian ligeros ecos al interior.

Uno de los lugares más asombrosos que se reconocieron fue el puente de cambio de línea, en el que, debido a la baja altura y anchura, los sonidos se concentran sin perder totalmente su claridad. Esta condición fue aprovechada para la pieza *Landschaft*, que buscó el trabajo con/desde el lugar, al atender a la clara vista panorámica de la zona de Tláhuac que se puede

apreciar, en armonía con su condición arquitectónica

propicia para el sonido. Sin estar aislado, el sonido emitido se mezcla con

el sonido ambiental propio de la zona,

generando una nueva

composición y percepción del fenómeno paisajístico que se plantea. En este mismo sentido juega la pieza *Telescucha*, al emplear el sistema de bocinas de los trenes y la vista remota que se puede apreciar desde el convoy en movimiento.

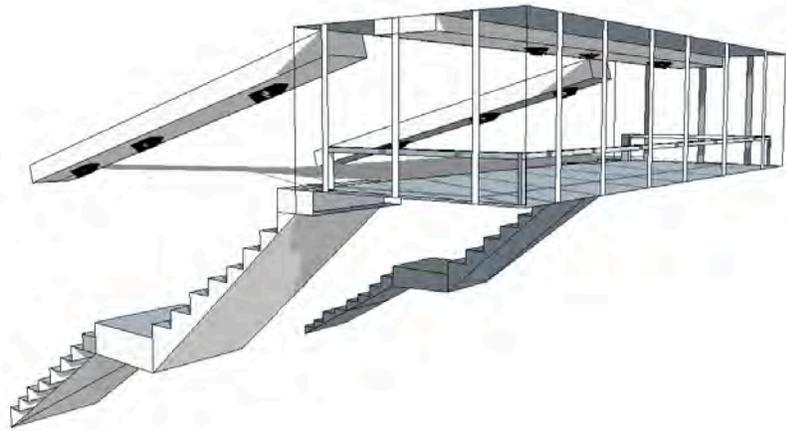
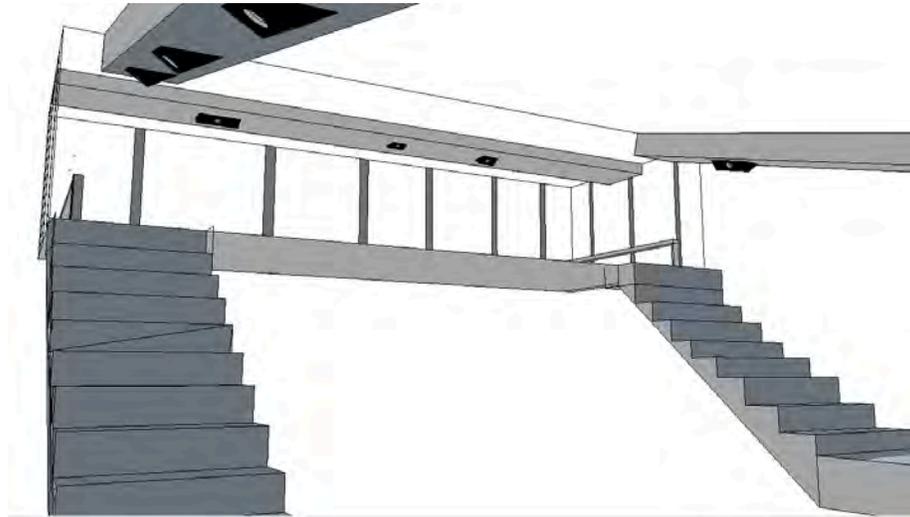


Fig. 4. Modelado de puente de cambio de dirección en la línea 12 del STC.

A pesar de que los sonidos se reflejen en la estación, existe uno en particular que es la excepción a la norma: el andar de los usuarios. Difícilmente, o con un ejercicio de escucha muy paciente, se pueden identificar las pisadas de los usuarios cotidianos. A partir de este planteamiento, aprovechando nuevamente las bocinas por toda la estación,

se planificó la
pieza *El*
caminante y su
sombra, en la
que distintas
tomas de
caminatas por
tres tipos de



suelo
encontrados en
Tláhuac –

Fig. 5. Modelado de puente de cambio de dirección en la línea 12 del STC.

concreto, pedregal y pasto– dotaron de esta presencia, sofocada en la arquitectura, al espacio habitado por los usuarios día tras día.

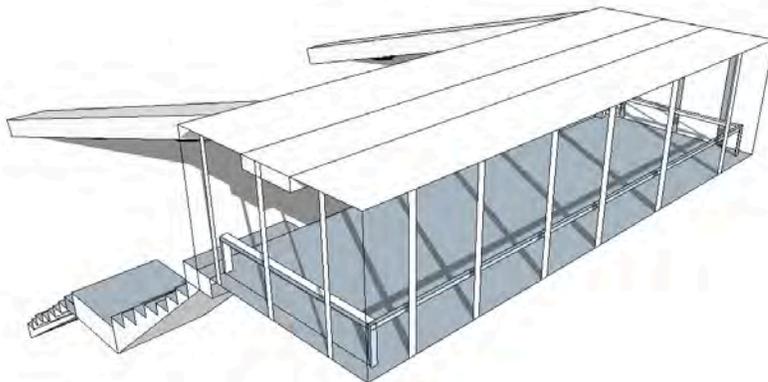


Fig. 4.
Modelado de
puente de
cambio de
dirección en
la línea 12
del STC.

Agradecimientos especiales

A mi tutor, el maestro Sergio Enrique Medrano Vázquez, cuyas sugerencias y cuestionamientos a lo largo del proceso de esta investigación fueron de gran ayuda para aclarar el camino que me toca recorrer en esta nueva etapa profesional; al cuerpo sinodal que con sus comentarios enriqueció mis perspectivas y posicionamientos en torno al tema; a la maestra Karina Erika Rojas Calderón por sus puntuales observaciones sobre la redacción y estilo; a Daniela Herrera por su afecto incondicional; a mi amigo Hugo Silva por fungir como un sinodal extra; a Mauricio Sotelo y al sello *We Only Share* por permitirme compartir los resultados sonoros de esta investigación, su amistad y apoyo profesional es invaluable; a todos y cada uno de los miembros que hacen posible Armstrong Liberado –colectivo de música libre– de quienes aprendo algo nuevo no sólo de música o arte sonoro, sino de otros tantos tópicos que son necesarios discutir en un mundo y tiempo como el de hoy; y por último, pero no por ello menos importante, quiero agradecer a la UNAM, esa gran familia que me permitió ampliar mis perspectivas en cada aspecto de la existencia.

A todos ustedes, muchas gracias.

Las piezas sonoras que conforman el proyecto 'Obra en proceso' se pueden escuchar libremente en el siguiente enlace:

<https://soundcloud.com/manuel-guerrero-52/sets/obra-en-proceso>