



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

Técnicas acústicas populares de actores sonoros urbanos  
y su relación con el paisaje del centro de la ciudad de México.  
Producción de imagen en movimiento y arte sonoro.  
*Sonora la Calle*

TESIS  
QUE PARA POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
**AURELIANO CÉSAR LECCA CÉSPEDES**

**DIRECTOR DE TESIS**  
**MTRO. EN A.V. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA**  
**(FAD)**

**SINODALES**  
DR. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ  
(FAD)  
MTRA. EN A.V. LAURA EVANGELINA BUENDÍA RUÍZ  
(FAD)  
MTRO. EN A.V. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ  
(FAD)  
MTRO. RICARDO PÁVEL FERRER BLANCAS  
(FAD)

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE DE 2014

**UNAM**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño 



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

## **Agradecimientos**

A los trabajadores urbanos que mantienen las expresiones culturales del Centro Histórico de la Ciudad de México.

A la familia de camoteros Arellano por su confianza y amistad.

Al Posgrado de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial, a mi asesor, el maestro Luis Ernesto Serrano Figueroa.

A mis padres, César Lecca Arrieta y Sonia Céspedes Rossel.

Y a mi compañera, Selen Catalina Arango Rodríguez.

## Índice

Introducción .....	4
Preludio. Imagen a la escucha. Entrevista acerca de la necesidad de la inclusión del arte sonoro en el video documental.....	18
Segundo ensayo. El lente sobre el movimiento de la vida. Reseña histórica sobre cine documental de la antropología visual y la ficción participativa .....	22
1.1 La naturaleza orgánica del documental: voz y narración colectiva .....	30
1.2 El cine y el estudio antropológico de la vida.....	35
1.3 Sonora la calle: una provocación del vínculo entre cine y antropología.....	37
Tercer ensayo. El manto que cubre lo imaginable. Reflexión sobre la imagen técnica a partir de la teoría de Vilem Flusser .....	39
2.1 La imagen técnica: ficción de las imágenes con las que hacemos nuestra realidad .....	40
2.2 Aportes de la imagen técnica a la antropología visual.....	44
2.3 Ficción y lenguaje visual.....	47
Cuarto ensayo. El paisaje sonoro urbano y el paisaje sonoro acústico .....	52
Quinto ensayo. Guión para escuchar. La creación de un guión susceptible a los procesos de la producción de video del proyecto .....	58
5.1 El valor sentimental del sonido: lenguaje sonoro simbólico experimental.....	59
Al final de la orquesta. Conclusiones.....	67
Anexos	
Anexo 1.....	80
Referencias citadas.....	87

## Introducción

---

*Sonora la Calle*<sup>1</sup> fue un proyecto de investigación-producción que se desarrolló en el Centro Histórico de la Ciudad de México entre los años 2010 y 2013 y tuvo como objeto de investigación: las técnicas acústicas populares de actores sonoros y su relación con el paisaje del Centro.

Es una investigación multidisciplinaria conformada por varios procesos simultáneos: el desarrollo de un video documental que comprende un acercamiento y seguimiento de los personajes, la producción de obra en arte sonoro (diseño sonoro para el documental, postproducción documental, instalaciones e instrumentos experimentales, y formato de concierto de arte sonoro), producción de gráfica en la que se retrata a los personajes con sus artefactos sonoros y escritura de textos académicos (ensayos y esta tesis).

El arte urbano es concebido desde un acercamiento antropológico, que usa las herramientas disciplinarias ya citadas y que busca visualizar la situación social y espacial del paisaje sonoro del Centro. Esta no es una tesis que reflexione sobre el arte urbano. El arte urbano es el universo en el cual se funden las disciplinas y las construcciones narrativas del proyecto. El aporte de esta investigación-producción para el arte urbano es también el desarrollo de la línea disciplinar que fusiona el video y el arte sonoro como

---

<sup>1</sup> El tráiler oficial del documental *Sonora la Calle* puede observarse en: <https://vimeo.com/57110666>

nuevos medios contemporáneos del arte en el espacio urbano. Esta tesis se plantea como un proceso lógico y teórico que acompaña al desarrollo de sus hallazgos.

La materia prima de este proyecto es el conocimiento situado socialmente en un espacio específico y compartido por los personajes acerca de lo que entienden por sonido, técnica sonora, e interpretación. Esta materia prima otorgó las bases para realizar la investigación y experimentar en la producción de un documental y de varias piezas multidisciplinarias de arte sonoro.

El proyecto pretende visualizar y situar a estas técnicas sonoras como un patrimonio inmaterial del espacio público del Centro Histórico de la Ciudad de México en tanto significan la historia sonora de este espacio; la premisa principal en este sentido es constatar que estas técnicas constituyen para crear arte contemporáneo.

La propuesta de método tiene como base la antropología visual, la cual dota a la investigación-producción de las siguientes características: situada, participativa, colaborativa y experimental. El documental es la herramienta y matriz del proyecto idónea ya que cumple con el acercamiento antropológico del caso específico y permite disciplinariamente visualizar la técnica, el persona y el sonido que va a ser el soporte de la inserción de la herramienta del arte sonoro. Este método reconoce como uno de sus antecedentes más relevantes las prácticas realizadas por el documentalista e investigador Jean Rouch:

La buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales se supone que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean interesantes y dramáticas. Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de la antropología visual (Rouch, 2005).

La buena antropología en *Sonora la Calle* es la descripción intensiva de la técnica acústica y del personaje en su contexto. El contexto expone la pugna por establecer el sonido en su sitio específico. Por ello, el arte sonoro es la disciplina que complementa el proceso del video documental en esta investigación-producción porque permite abarcar la técnica sonora desde varios puntos de vista técnicos, conceptuales y experimentales. El arte sonoro en esta investigación es una herramienta de exploración que no hace una distinción estricta entre sonido y ruido; las técnicas acústicas populares se entienden como una hibridación de ambos.

Michael Chion teórico e investigador del sonido nos recuerda que “Podemos llegar a la idea de que el sonido, tal como intentamos definirlo, no existe naturalmente.” (Chion, 1999: 352). La distinción entre dos nociones importantes como ruido y sonido es un atributo humano que los divide dramáticamente; una vez instaurado el Decreto universal de 1939 por Joseph Goebels por el cual se instaba a todo el mundo a afinar la nota LA musical a 440 Herzios. Este Decreto acentuó la diferencia entre el ruido y el sonido, ya que anula la afinación de la nota LA a 432 Hz, frecuencia con la que se afinaba toda la música hasta ese momento y a la que se le atribuye poseer el punto sónico de la naturaleza.

Por la naturaleza del objeto de estudio de esta investigación-producción, así como por la construcción de los artefactos sonoros, que no están afinados a una nota absoluta se eligió no mantener la distinción impuesta por el Decreto universal de Goebels. También porque en esta investigación el conjunto de personajes y oficios que participan no tienen características propiamente musicales pero sí sonoras y culturalmente reconocidas; ellos son: un grupo de camoteros, el campanero de la catedral, un organillero, un afilador, los concheros, los barrenderos, los Protestantes y vendedores ambulantes. Para el caso de todos ellos, el ruido y el sonido están fusionados.

*Sonora la Calle* combina técnicas de la investigación académica, de la antropología visual, la producción audiovisual y de las artes plásticas. Las fuentes históricas y teóricas son leídas con relación al fenómeno social estudiado, el cual es móvil. El sentido móvil de esta investigación se debe a que para ir conformando la fusión disciplinaria y las necesidades del entendimiento del contexto, se han tenido que tomar paso a paso los temas para obtener los resultados deseados que, en su mayoría, han sido una sorpresa. Es así como el desarrollo teórico e histórico que se representa en los ensayos aquí escritos ha sido resultado de un proceso.

El video estudia la vivencia social en el espacio urbano junto a sus actores. Por esta razón, en su transfondo metodológico, es influido por la Antropología Visual y sus prácticas colectivas y participativas de creación; en especial, los trabajos de Jean Rouch y de Werner Herzog. Jean Rouch, padre de la antropología visual y del documental participativo, del cual se profundizará más adelante, habla desde el descubrimiento del cine en su etapa de inserción a la antropología, y la ubica como una herramienta que le da paso al futuro de la ciencia social. En este sentido, *Sonora la Calle* se apoya en los planteamientos de Rouch y entiende el documental como una puerta que necesariamente se tiene que abrir para que la ciencia, a través de la imagen en movimiento, presente a la sociedad aquello que el texto no puede expresar: los sentimientos y cualidades estéticas que circulan en las prácticas de los personajes, de manera más específica, las prácticas acústicas sonoras.

### ***Técnicas de investigación enfocadas al desarrollo del guión del documental Sonora la Calle***

El proyecto resignifica la práctica del andar en el espacio urbano, ayudándose de la contemplación, la escucha, el acercamiento a los personajes y a sus historias, así como el aprendizaje de sus técnicas sonoras, su registro y la experimentación audiovisual. La

práctica del andar en *Sonora la Calle* tiene como base conceptual la co-creación: proceso que involucra las historias que cuentan los personajes durante la producción de la obra y en las cuales algunos de ellos las representan con montaje, la dirección encausa en la narrativa los sucesos reales del entorno.

La co-creación fundamenta las herramientas de investigación de campo utilizadas, por ello los procesos participativos de creación. El proceso colectivo y la necesidad de acompañamiento a los personajes en el contexto general del desarrollo de la investigación y producción, son dos puntos a pensar en torno a la personalidad del artista visual y su acción como co-creador. Se ubica en medio, entre el entorno y la realidad del personaje. El sonido en el contexto social urbano es resultado de una herencia inmensa, que continúa representándose con técnicas del pasado. El pasado de la técnica sonora, de todo lo anterior a nosotros, es algo que le otorga a la obra otra característica más de co-creación.

*Sonora la Calle* es un proyecto que narra la conexión del realizador audiovisual con sí mismo y su entorno, a través de un vínculo horizontal, buscando no permanecer en una visión antropocentrista, sino ecocentrista. El ecocentrismo plantea que somos parte de un sistema y, que en este caso, el Centro de la ciudad es algo mucho más grande que nosotros mismos. En este sentido, la co-creación es el ejercicio de empatía para construir la realidad guiado por los personajes y sus contextos. Quien co-crea, además de acercarse a los hechos a través de su cámara, se permite imaginar mientras descubre la realidad del otro. El ejercicio de descubrir mientras se filma con el otro, modifica el rumbo de lo imaginable y de la historia. Lo imaginable en la creación colectiva es la razón por la cual el guión se va construyendo, las pausas son las reflexiones durante la creación de una obra de arte sonora que no está inserta al proceso del video.

Los personajes además de ayudar en la construcción del paisaje que contiene la historia, ayudan en el desarrollo del guión. El guión se construye en la observación, en el acto de registrar, editar y montar lo vivido con ellos: todo esto tiene un componente subjetivo en tanto la producción se realiza a partir de intereses comunes que se materializan con la construcción del video documental colectivo. La búsqueda de el camotero por conseguir su permiso de trabajo es resultado de un aspecto de su realidad, e incurrir por ese proceso hace que eso mismo se vuelva la historia. Si para realizar la producción partimos de motivos como una técnica sonora, un relato, un recuerdo registrado, sin duda, a nivel de fuente sigue siendo un proceso de co-creación.

La co-creación también tiene otro nivel en su participación colectiva: usando formas de guión improvisatorio, sugiriendo y planeando tomas con los personajes en los espacios públicos, pidiendo su opinión y realizando sus propuestas. La finalidad de la intervención de las personas sobre la trama del video es obtener una posibilidad más certera sobre sus realidades y de esta forma enriquecer el contenido documental y su estudio social.

Se observa, registra y entrevista a personajes que en su vida cotidiana tienen una carga emotiva y significativa sobre una técnica acústica. Ciertamente, como resultado de ese proceso constante, el investigador se convierte en un 'pepenador': un recolector de objetos de sonidos sociales que hurga entre las calles en busca de lo curioso, útil y necesario. En las calles de la Ciudad de México, las personas que realizan ese tipo de trabajo se denominan 'pepenadores' debido a que introducen sus manos entre los botes de basura y se encuentran con alimentos hasta objetos que no se usan, para limpiarlos y volver a otorgarles vida útil. De manera paralela, quien busca sonidos en las calles emprende la tarea de un pepenador: va buscando aquellos sonidos que nos dan algo intangible que permanece en las calles como una huella de su historia.

Durante el proceso del proyecto en el espacio público, la percepción sonora aumenta, hay cada vez más una certeza sobre las fuentes sociales para encontrar el acercamiento, para escuchar pasajes históricos y/o técnicas que se necesitan para crear, para narrar y crear la historia. Las técnicas para el acercamiento a los personajes y al paisaje sonoro se tornan específicas:

*La entrevista.* Es la técnica principal que permitió producir una narrativa en la que las historias personales de los personajes y la relación que sostienen con el sonido y la interpretación fuesen las protagonistas. Inicialmente los personajes fueron abordados con preguntas contextuales que orientaron la conversación hacia hechos sociales de interés como el ambulante, la cultura urbana, el sonido de la calle, y elementos de identidad, como pensar su oficio en relación a las tradiciones nacionales. Luego las conversaciones fueron llegando al sonido, y la técnica, y de manera más específica, a los sonidos como signos sociales, y los simbolismos que encuentran los personajes entre los sonidos que interpretan y sus roles dentro del tejido social. Más adelante fue posible que los personajes le adicionaran a los elementos anteriores, una reflexión acerca de cómo su oficio hace parte del paisaje sonoro del Centro y de su historia viva.

La entrevista ayudó a establecer una comunicación abierta y sincera con los personajes. Hablaron acerca de sus percepciones y problemáticas, y entre sus palabras emergía su posición política y el lado curioso de los recuerdos que decidieron compartir abiertamente. En especial, cuándo volvían a sus recuerdos, en sus palabras era posible identificar un convencimiento: posiblemente, las personas que escuchen sus historias se agreguen a su lucha al reconocer su valor.

Al decirle previamente a los entrevistados que el documental no sería otro reportaje más, se dieron cuenta que sus historias no harían parte de los noticieros donde se representan a las personas como víctimas, más bien ellos serían reconocidos en el documental como sujetos interesados en denunciar las problemáticas que les

rodean, así como el valor que le otorgan a los pasajes de sus historias. La entrevista como técnica de investigación para la producción de *Sonora la Calle*, se ubicó al lado de las maneras como los personajes caracterizan la justicia que requieren sus problemas y no ubicó a los personajes como víctimas; no se interesó tampoco en detener los procesos que pueden transformar sus realidades.

La entrevista se volvió algo móvil y en la producción del documental un tipo de diálogo susceptible al lenguaje audiovisual entre el personaje y el artista visual. El proyecto, entonces, no documenta cómo los personajes mueren en el desarrollo de la trama, sino cómo optan por modificar su realidad desde una posición activa o pasiva que se plasma en su discurso. La entrevista en *Sonora la Calle* es una plática orientada, un aprendizaje que mejoró la vida tanto del productor como de los personajes.

*La bitácora de video.* La bitácora de video reunió una gran cantidad de personajes en su contexto urbano durante su interpretación sonora, registró objetos sonoros o aparatos que emiten sonidos y paisajes sonoros generales en los cuales se perciben los sonidos en su conjunto. Cada una de estas opciones mantienen características estrictas; por ejemplo, los paisajes sonoros son panorámicas y tomas generales, así como los personajes son primeros planos y tomas generales para visualizarlos en su contexto. No se usa en ningún caso el zoom, pues según Rouch (2005), cuándo es abundante, el registro se convierte en un fetiche.

Luego del registro de los personajes, continúa el trabajo en el contexto digital. Una vez descargado el material al computador o desde el artefacto en tiempo real, lo inmediato del proceso de la imagen digital contemporánea facilita su revisión. Es importante mencionar que durante el proceso de producción y de investigación de *Sonora la Calle* se usaron dos cámaras de video: una pequeña para el registro espontáneo, y otra de mayor tamaño para la grabación planeada. La decisión del uso de la cámara pequeña fue para la bitácora de video teniendo en cuenta el problema de

aceptación espontánea de la gente y de los personajes en el espacio público; al usar la cámara pequeña<sup>2</sup> sí es posible encontrar una mayor aceptación del público. Si se hubiera privilegiado el uso de la cámara grande, los entrevistados pensarían que estaban siendo grabados para la televisión o simplemente su comportamiento era radicalmente distinto al habitual.

Las tomas realizadas para la bitácora no necesariamente están ligadas al guión, ya que en su mayoría resultaron de encuentros fortuitos con personajes o de sucesos que integran la naturaleza del paisaje social. Sin embargo, no puede obviarse que estas tomas en ocasiones sí componen la trama de la historia o del guión a través de improvisaciones con personas del espacio público.

Las anteriores estrategias para la recolección y análisis de la información, permitieron la realización del video. El video está compuesto por una gran historia que se desarrolla acompañada de sonidos, producto de una creación sonora. En esta investigación, el video es la imagen que escucha a las historias y que en tiempo real las toma para el futuro; su función principal fue recolectar registros audiovisuales, sucesos y entrevistas, así como generar montajes, acciones sonoras públicas, y desarrollar la posproducción.

Por tanto, el video tiene una naturaleza de contenedor de cada proceso social y de creación artística, a la vez que activa la imaginación colectiva. No sólo registra, sino que también otorga las pautas para que el espectador habite una experiencia imaginable y tenga presente que lo observado corresponde con las decisiones que se toman detrás de cámara de forma colectiva.

---

<sup>2</sup>También puede usarse un celular, pues es un registro aceptado contemporáneamente por casi cualquier persona de la Ciudad.

## Áreas de producción de *Sonora la Calle*: el video documental y el arte sonoro

Las áreas de producción elegidas para el desarrollo del proyecto fueron el video documental y el arte sonoro (en sus modalidades de arte sonoro escultórico, arte sonoro electrónico y acción sonora colectiva). Cabe destacar que ésta no es una tesis sobre arte sonoro, ni de corte documental, más bien estas áreas de producción soportan la investigación y son disciplinas y herramientas.

*El video documental.* El video documental resultó ser la matriz audiovisual idónea para este proyecto. El sentido antropológico de su ciencia dió la posibilidad de construir una trama a partir de las voces y de la conformación de los personajes a partir de sus vivencias y su relación con las técnicas sonoras. Este sentido antropológico tuvo una aceptación favorable entre los personajes que ya tenían ideas sobre la producción poniendo en frente el testimonio. El testimonio que dieron los personajes gozaba de una dirección propia: ellos decían lo que para ellos era importante.

El documental y la posibilidad actual técnica de poder discernir entre los materiales sobre una plataforma digital (en una computadora portátil) se volvió una matriz de toma de decisiones estratégicas, la cual también cumplió con la función de mostrar la trama en proceso a los mismos personajes. De este modo, algunos de ellos participaron en los contenidos del guión.

El guión cinematográfico de *Sonora la Calle* conjugó la creación del documental y la ficción a partir de la experiencia vivencial, el registro, el montaje, la creación sonora, las entrevistas y los paisajes sonoros. El guión no fue sólo el soporte lógico del video, sino que también constituyó una herramienta para la improvisación, una estructura lógica sobre la cual se colocaron las palabras o el montaje de acciones planeadas. El guión fue tan importante que funcionó como la red que construye una araña, aquello

que sostiene la trama del video; por esta razón, el guión ayudó a preveer cómo los personajes desarrollaban sus historias para comenzar a introducirlas dentro de una narrativa, que las integró como hilos de esta red. En últimas, fue la herramienta más humana y lógica para organizar la historia: saber como empieza, como se procesa y como concluye.

*Arte sonoro.* Es la segunda herramienta de investigación y disciplina de producción. El arte sonoro en este proyecto apunta a recapitular su historia artística y experimentar con las técnicas sonoras acústicas. Esta disciplina es idónea para tratar el tema ya que apuesta por enriquecer el lenguaje audiovisual del documental. La apuesta del arte sonoro es lograr un acercamiento desde la imaginación y las artes hacia el público que no ha visto regularmente a esta disciplina participar en una trama social.

El sonido como historia es el resultado de la herencia que lo precede, de todo aquello que el actor sonoro puede compartir sobre sus vivencias y procedencia. El actor sonoro a la vez que comparte la esencia del sonido específico, le entrega un valor histórico y social. Sabemos que son las ocho de la mañana al escuchar las campanas de la Catedral Metropolitana y diferenciar el toque de campanas que ejecuta don Rafael, diácono y campanero mayor de la catedral; la manera como interpreta las campanas, transporta a los oyentes a sus historias, aquellas que nos hacen conocer más sobre el sonido y la persona, su cultura e identidad.

De esta manera, el sonido es un transporte a la conciencia histórica a partir de su reconocimiento. Cada técnica acústica es un sonido cargado de historia, como el sonido de las campanas que ha dado como resultado signos sonoros y que los habitantes de la ciudad reconocen en su imaginario colectivo, posicionando ese sonido en la identidad y la cultura del entorno.

Las técnicas sonoras urbanas, la fonología expresada en coros de pregonería y estilos específicos que definen un modo de expresión, son un mundo sonoro que se apropia del espacio de la urbe del centro de la ciudad de México, llevando consigo un lenguaje y definiendo una cultura urbana compleja. El paisaje social sonoro urbano es cada vez más estudiado para comprender la identidad y la cultura de un pueblo. Es esencial poner en práctica el entendimiento de los fenómenos del paisaje sonoro porque completa la experiencia del sitio, pudiendo así, junto con otras investigaciones del espacio, tener un panorama mayor para la comprensión del lugar específico. Con esto quiero decir que un artista sonoro o investigador del paisaje sonoro es una pieza clave para el estudio antropológico o geográfico de un espacio social o natural.

Una de las razones principales por las que se realiza esta investigación es debido a que muchas de estas técnicas acústicas se van modificando o están desplazándose del Centro de la ciudad, esta es una hipótesis que a lo largo de esta investigación se analizó. Entonces esta investigación aportaría a la comprensión de los fenómenos sonoros humanos como parte de nuestra historia e identidad y ayuda a tomar conciencia de que también se pueden desplazar de sus lugares y algunas veces, hasta desaparecer.

### ***El arte de la experimentación en la escritura***

La estructura de la tesis también se vincula con el trabajo de experimentación permanente en *Sonora la Calle*. La tesis no está conformada por capítulos sino por ensayos, los cuales traducen en palabras la acción de experimentar con las técnicas sonoras acústicas del paisaje sonoro del Centro de la Ciudad de México.

La tesis inicia con el preludio *Imagen a la escucha. Entrevista acerca de la necesidad de la inclusión del arte sonoro en el video documental*. El preludio hace referencia a una pieza musical que muchas veces es la apertura a una línea musical. En la

tesis, el preludio introduce al lector al vínculo de las técnicas acústicas sonoras con los sujetos que las interpretan a través de una entrevista a Odilón Jardínez Sarco, el organillero con mayor edad y experiencia del Centro Histórico de la Ciudad de México.

*El Segundo ensayo. El lente sobre el movimiento de la vida. Reseña histórica sobre cine documental de la antropología visual y la ficción participativa,* guía al lector por la historia de la antropología visual y el documental a través de la descripción de las metodologías de Flaherty, Herzog, y Rouch, en especial. Estos cineastas tornaron su mirada hacia hombres como Odilón: intérpretes en sus comunidades de un oficio cargado de relaciones rituales y de formas de entender una cultura. Esta trayectoria ayuda a visualizar los antecedentes históricos del método con el cual se realizó el documental *Sonora la calle*.

*El Tercer ensayo. El manto que cubre lo imaginable. Reflexión sobre la imagen técnica a partir de la teoría de Vilém Flusser* se propone reflexionar que nuestra realidad no es un hecho en sí mismo, algo que ya está realizado, sino una construcción emprendida sobre la representación y el lenguaje de nuestras imágenes. De este modo nos podemos explicar el auge mediático del tiempo actual y sus tendencias de representación.

*Cuarto ensayo. El paisaje sonoro urbano y el paisaje sonoro acústico.* Al interesarse la investigación en el estudio del sonido en el centro de la ciudad de México, el proyecto no parte de una distinción entre sonido y ruido; más bien, reconoce que no es posible una diferenciación acústica absoluta entre lo que se le llama ruido y sonido pero sí un reconocimiento de cómo las personas que transitan por las calles de la ciudad son capaces de reconocer y de responder a ciertos sonidos con relación a lo que conocen de ellos. Estos sonidos son analizados por los transeúntes a partir del conocimiento de la historia de los sonidos insertos en su cultura y evocan en ellos diferentes emociones, justamente sentidas por los intérpretes de esos sonidos. Este

sentimiento funda las bases de lo que llamamos tonalidad de un guión o realización audiovisual y estas tonalidades van conformando un guión paralelo que tiende a representar con más fidelidad el paisaje y sus contextos.

La anterior reflexión acerca del arte sonoro, influye en el desarrollo de la estructura que lo hilará a las historias de los intérpretes de los sonidos: el guión documental. El *Quinto ensayo. Guión para escuchar. La creación de un guión susceptible a los procesos de la producción de video del proyecto*, describe cómo fue el diseño del guión documental para *Sonora la Calle*, el cual conserva la naturaleza experimental del proyecto e incluye el lenguaje del arte sonoro en sus aspectos más relevantes: creación improvisatoria en materia colectiva con los actores sonoros que participan y en el paisaje sonoro dónde interpretan los sonidos.

Finaliza la tesis con unas conclusiones con los alcances de la propuesta de *Sonora la Calle* como una investigación-producción interdisciplinar, que conjuga las artes visuales y sonoras con la antropología visual en el espacio urbano.

La experimentación en *Sonora la Calle* estuvo presente desde la escritura del proyecto de investigación, pasando por la creación de obra gráfica y sonora, hasta la escritura de una tesis por ensayos. El acto de ensayar hace parte de la larga trama de nuestra historia y fue incorporado en la tesis que el lector tiene entre sus manos, un acto que informa acerca de la importancia artística, social y académica de las técnicas acústicas que desde hace buen tiempo hacen parte del paisaje sonoro de un centro con una larga historia como lo es el Centro Histórico de la Ciudad de México.

## **Preludio. Imagen a la escucha. Entrevista acerca de la necesidad de la inclusión del arte sonoro en el video documental**

---

El preludio es un texto que nos acerca a otro texto, vaso comunicante para emprender el camino. Este preludio al condensar una escena y un sentimiento, ayuda a vincularnos con los personajes que componen el paisaje sonoro del Centro Histórico de la ciudad de México. Abrimos esta tesis con un fragmento de la entrevista que realicé<sup>3</sup> a Odilón Jardínez Sarco<sup>4</sup> (El Organillero con mayor edad y experiencia del centro de la Ciudad de México) a principios de enero del 2011. El lugar dónde fue posible: una banqueta del pasaje Lazarín del Toro, frente al domicilio de Odilón durante una tranquila y soleada mañana:

A.L.: ¿Cuántos años tiene trabajando como organillero?

O.J.Z.: Como organillero llegué aquí a la edad de 7 años 8 meses, que me recogieron los organilleros de aquellos años. Acabo de cumplir 71 años. Nos vinimos unos niños de Real del Monte, Hidalgo, a vivir en un internado que estaba aquí frente al mercado 2 de Abril, se llamaba La Cruz Blanca, recogía a todos los niños que andábamos en la vía pública. Ahí conocí al que me metió de organillero. [SIC]

A.L.: De las melodías que lo han acompañado en sus días con el instrumento, ¿cuál es la que más le gusta?

O.J.Z.: ¡Todas! Si yo era un niño, las escuchaba con aquellos organillos que se llamaban Claritones, aparatos grandes, esos aparatos traen arriba de 60 piezas para afinar, por eso es que se oyen muy bonito. Los de hoy en día son *Harmonipanes* que nada más trabajan silbato y bajo. En aquellos años usábamos un changuito, un mico, un monito de verdad, así era la tradición del organillero. Se han cambiado muchas cosas, ahora las melodías que ponen es música para no quedarse, no hay como lo nuestro, como lo típico de antes, ahora las melodías pasan de moda muy rápido. Eso en primera, en segunda ya han muerto los meros maestros que nos ponían la música mexicana muy bien puesta en los organillos, eran el señor Alfonso Lázaro Gaona y

---

<sup>3</sup>Aureliano Lecca, A.L. en la entrevista.

<sup>4</sup>Odilón Jardínez Sarco, O.J.Z. en la entrevista.

Gilberto Lázaro Gaona, los meros maestros, ya no tenemos maestros, ahora lo que hago yo cuando se me descompone un organillo es repararlo como aprendí. A veces se va acabando la puntilla de latón, entonces hago una puntilla nueva y la remplazo por la viejita ¿Sabe cómo aprendí a arreglar los organillos yo? No más oyendo, oía una tecla que no le entraba a la melodía y al oído lo iba afinando, todo eso es porque a mí me gusta oír bien el organillo. [SIC]

A.L.: ¿Se refiere a que se ha perdido el trabajo de calibración compositiva del instrumento?

O.J.Z.: Sí. Ahora quien les anda dando un airecito es un señor que se llama Germán y vive en el país de Guatemala, entonces los que tienen los organillos alemanes tienen que ir para allá para que les pongan sus canciones, acá no más componen el silbato pero ya no el bajo ni los adornos. El Sr. Germán puede poner toda la melodía de las canciones de antaño, hay mucha gente mayor de edad que pide mucho esa música de antaño. Nos contratan para dar mañanitas, 15 años, cuando una persona está en agonía para irse pide un organillo que lo vayan a tocar a sus pies o en la cabecera, o cuando está enfermo pide un organillo, la otra vez uno de la familia fue a tocarle el organillo a una señora de edad, le había dado una especie de embolia, dios quiera que se haya aliviado, que esté un poquito mejor; despertando lo primero que pidió fue que le traigan un organillo.

A.L.: ¿Qué otro sonido le parece típico o peculiar de las calles del Centro?

O.J.Z.: Son cosas típicas de México que cuando una ciudad crece se lo come todo, así por muy típico de sea, Shhuuuuuiit!... se lo lleva. Gracias le doy a Dios que por muy grande que sea el Distrito Federal no se ha comido todo lo típico. Ahora déjame que le digo que un organillero no se pierde si es pata de perro<sup>5</sup>; yo le agarro parejo, voy agarrando comercio, restaurantes, cantinas, pulquerías<sup>6</sup>, cervecerías, el mercado, puestos en la calle. El buen organillero, como le dije hace un momento debe de ser “pata de perro” y para desempeñar bien su trabajo tiene que saber escuchar el sonido del organillo.

Déjeme decirle una cosa: este trabajo en la vía pública debe de ser melancólico, el que toca un organillo debe de ser melancólico, que sienta el público y la gente que va pasando la melodía del organillo, porque le van a venir recuerdos de antaño, recuerdos de su familia, recuerdos de tiempos pasados.

---

<sup>5</sup> En el lenguaje coloquial mexicano, se nombran como ‘pata de perro’ a las personas que caminan mucho; y que para realizar su trabajo o sus rutinas, invierten tiempo en trasladarse caminando a varios lugares.

<sup>6</sup>Las pulquerías son los lugares dónde se consume pulque. El pulque es una bebida a base del fermento del maíz que se consume en México.

A.L.: ¿Entonces a partir de escuchar las melodías de su organillo usted trabaja con el recuerdo, con la memoria de la gente?

O.J.Z.: Exactamente, y gracias a como yo he tocado el organillo me han invitado a hacer papelitos en obras de teatro, en algunas películas. Uno tiene que escuchar para poder darle al público eso.

Por ejemplo el sonido de los carros de los camotes<sup>7</sup>. ¿Sabe a que hora se escucha bien el carro de los camotes? En las nochechitas, eso es lo típico del *camotero*, porque usted está adentro de su vivienda y a los lados se escucha luego el silbatazo y uno piensa en un camotito, en un platanito, es una de las cosas típicas del país.

O.J.Z.: Contestándole la pregunta de los sonidos de la calle que más me gustan o curiosos

A.L.: ¿Si yo le ofrezco salir en un papel actuando y tocando su organillo lo haría?

O.J.Z.: Sí, sí, cómo no, me parece bueno para que se mantenga la tradición.

El arte sonoro conjuga los significados y símbolos con los cuales Odilón habla acerca del sonido que ejecuta. En la anterior entrevista, Odilón se enfoca tanto en la melancolía del sonido que sale de su organillo así como en su sentimiento melancólico al ejecutarlo. Y este sentimiento aparece en el momento en el que Odilón interpreta su organillo en el documental dónde el arte sonoro se vuelve un cuerpo signifiante en el tratamiento del sonido, y el guión lo coloca en el momento melancólico de la trama.

En este proyecto, el arte sonoro no es entendido como música o como la composición del *soundtrack* del documental. El arte sonoro es un cuerpo simbólico. *Sonora la calle* se orientó hacia el sonido y las artes, y no hacia la investigación y

---

<sup>7</sup>El carro de camotes es una unidad en forma de carrito que se asemeja a un horno de leña y que sirve para vender camotes y plátanos horneados en las vías públicas; este móvil tiene un sistema de silbato a vapor para anunciarse y pregonar su producto en el espacio urbano. Es una tradición mexicana de más de 200 años.

producción de estudios musicales. Aquí, el arte sonoro es un medio o lente por el cual el objeto de estudio se logra ver con más especificidad y no como una composición que hace melancólicas las escenas dónde aparece Odilón; el sonido, más bien, busca una identidad melancólica a través del guión del documental.

Seguramente, algunos de nosotros podríamos imaginar cómo es Don Odilón Jardines Zarco; al leer los extractos de esta entrevista, ya adquirimos un pasaje histórico sobre su vida y a partir de hoy percibiremos de otra manera no sólo el sonido de los organillos en las calles de Ciudad de México sino también otros sonidos que circulan entre las casas y edificios del centro histórico. Este estudio que tiene como herramienta el arte sonoro, al enfocarse en esos otros sonidos urbanos que no son considerados 'música', constituye un estudio etnográfico acerca de la historia del actor sonoro urbano, quien porta una historia acerca del sonido que pregona.

## **Segundo ensayo. El lente sobre el movimiento de la vida. Reseña histórica sobre cine documental de la antropología visual y la ficción participativa**

---

Déjeme decirle una cosa: este trabajo en la vía pública debe de ser melancólico, el que toca un organillo debe de ser melancólico, que sienta el público y la gente que va pasando la melodía del organillo, porque le van a venir recuerdos de antaño, recuerdos de su familia, recuerdos de tiempos pasados.

Odilón Jardínez Sarco, 2011

El proyecto *Sonora la Calle* tiene como antecedentes históricos y conceptuales, las historias de la antropología visual y el documental. Por tal razón, en las siguientes páginas se describe su trayectoria para argumentar que el arte sonoro es una herramienta que permitió en el proyecto la experimentación y da cuenta de los contextos dónde ésta se desarrolló.

Después de la segunda década del siglo XX, el estudio científico de fenómenos de apropiación y relaciones humanas en el espacio público y natural sufren la necesidad de retratar con imágenes, de ver más de cerca los procesos, darle rostro al sujeto, a la gente que compone el paisaje humano y a sus múltiples facetas de interacción. Es así como casi por accidente nace la Antropología Visual. Esta corriente cinematográfica y científica es la inclusión del cine en el proceso etnográfico del estudio de campo antropológico, fusionando el proceso cinematográfico con la metodología etnográfica de campo.

Jean Rouch<sup>8</sup>, uno de los representantes más importantes de esta corriente, considera necesario incluir el cine dentro de la antropología de la siguiente manera:

La buena antropología no es una amplia descripción de todo, sino una descripción intensiva de una técnica o ritual. Los rituales se supone que son dramáticos. Son creaciones que la gente quiere que sean interesantes y dramáticas..., Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de la antropología visual. (J. Rouch, entrevista realizada por Dan Georgakas, Udayan Gupta y Judy Jandam)

Rouch profundizó en la realidad de las comunidades africanas francófonas a partir de los años 50. Su definición de antropología se vincula con la idea original de sus películas, la cual nace del encuentro casual con un ritual africano, en las intermediaciones de una construcción de ingeniería a la cual él asistía. Más tarde, consiguió una cámara, realizó decenas de films, e instrumentó la modificación de la cámara *Eclair de 16 MM* para su versión portátil; esta cámara sumó un eficiente sistema de sonido sincrónico a sus producciones, una base técnica que lo ayudó a superar las necesidades móviles de sus trabajos en el continente africano.

Con Rouch se observa la inclusión del cine a los estudios etnográficos, en especial, por su naturaleza técnica en la grabación y reproducción del sonido. Jean desarrolló un eficiente equipo de audio sincrónico que acompañaba el proceso de sus filmaciones por lo que visualizó la necesidad de tener un equipo que junte grabación de imagen y audio.

Es curioso constatar que casi en la misma época que nace la Antropología Visual. En ciudades como Milan, dónde transcurría el movimiento futurista, ya se hablaba del paisaje sonoro y se realizaban grabaciones en espacios públicos e industriales. Un hito importante, previo a Rouch, fue el manifiesto sobre arte sonoro de Luigi Russolo: *El Arte*

---

<sup>8</sup> Jean Rouch es el maestro de la *Antropología Visual, la Etnografía-participativa y el Cine Vérité* (cinema de realidad).

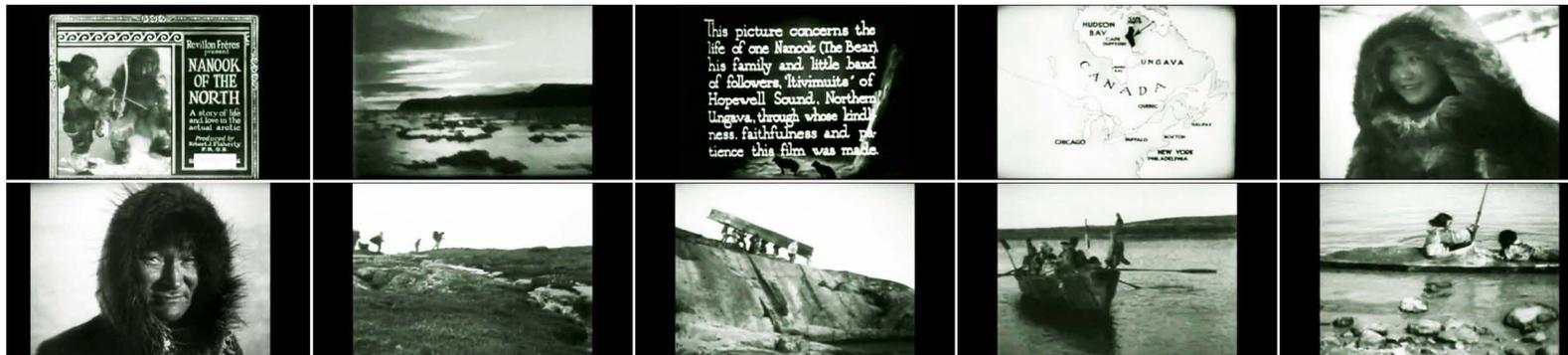
*de los Ruidos* (1913), donde se refiere al *arte sonoro* como una disciplina formal de la artes. El multimediatismo de la primera mitad del siglo XX se desarrolla dotando a los procesos de la ciencia y las artes con herramientas como el cine y el audio para retratar la expresión de las relaciones humanas en el espacio.

El manifiesto futurista *El Arte de los Ruidos* (1913) incluye al ruido como parte del paisaje sonoro de la ciudad y, en consecuencia, hace que el arte sonoro comience a hacer parte de las artes. Siguiendo las premisas de este manifiesto, se crearon las primeras obras de arte sonoro, entre ellas *Los Rumorumoris*, esculturas sonoras o instrumentos experimentales.

En las artes, en la ciencia y en el cine, se nota que a través de su recorrido histórico, las disciplinas se han fusionado para enriquecer al lenguaje y el acercamiento a otras culturas.

Por su parte, el cineasta Robert Flaherty, quien es uno de los antecedentes más antiguos de la antropología visual, narró historias de las comunidades incluyendo en el montaje escénico de sus películas, textos y composiciones orquestales de sonido de fondo en la presentación. Se inspiró, como lo hizo Rouch, en la posibilidad de retratar una etnia por medio del montaje, en romper barreras de la realidad en la ficción y/o la dramatización de la vida misma de sus personajes.

Al igual que su sucesor Jean Rouch, Flaherty comenzó a trabajar como explorador de minas de hierro para su compañía ferroviaria en la bahía de Hudson, Canadá, y, estando allí conoce a los Inuit.



*Nanook, el esquimal*, de Aureliano Lecca, 2012, Collage en B/N con fotogramas 1.

La experimentación de Flaherty fusiona el cine documental y la ficción usando el término de *Etnografía-participativa*, concepto y método antropológico que actúa en función de las relaciones humanas con el objetivo de generar un punto de vista a partir de la producción cinematográfica en relación con la realidad del contexto social de las comunidades.

El destino encuentra al cineasta y a Nanook (quien luego sería el protagonista de su *Nanook, el esquimal*, 1922) cuando Flaherty viajaba hacia Canadá por la región de los Inuit para una labor de ingeniería en 1913. Con Nanook se acerca a las comunidades para documentar sus relaciones humanas en su medio ambiente: nieve, frío y hostil, donde la caza animal es la única forma de subsistencia. Sin tener un público para sus producciones, Flaherty continuó mezclando la ficción y el documental en la realización de sus films etnográficos.

El trabajo de Flaherty deja en claro que existen muchas escenas que son ficción como representación de un hecho; puesta en escena del guión imaginario, registros de escenas reales y otras que son sucesos inventados creando montajes colectivos. Un ejemplo de ello es hacer una ventana especial en un iglú para filmar desde afuera ¿Porqué Flaherty fusiona el documental y la ficción, para llamar este vínculo como *Etnografía-participativa*? ¿Es acaso la ficción en ocasiones más representativa de la realidad que el documental.

La respuesta es incierta ya que a veces la representación o creación colectiva de un suceso ficticio o histórico puede ser más representativo que una toma de la misma realidad ya que la representación une las culturas. A veces, el proceso colectivo de producción es tan empático como en *Nanook, el esquimal*, donde en el sentido estricto no existe una medida exacta que pueda mezclar el documental y la ficción. Sin embargo, ésta es una discusión constante donde cada experiencia pide diferentes fusiones y recursos para expresar ideas en el cine, para decir con ellas una verdad. La narrativa de Flaherty se sirve del texto de forma rigurosa para narrar la historia, usa el montaje, mapas y los recursos necesarios para continuar narrando la historia.



*¡Que viva México!*, de Aureliano Lecca, 2012b, Collage en B/N con fotogramas 2.

Para Flaherty, la narrativa y el guión son la base estructural del film; en su trabajo mezcla las dos tendencias cinematográficas, documental y ficción, con la finalidad de construir los hechos para obtener una verdad montada, muchas veces dramatizada, pero que en su relación etnográfica logra interpretar una buena historia. Las imágenes de algunos montajes y composiciones de *Nanook, el esquimal* nos recuerdan a la

experiencia vivida en México por el cineasta Ruso Sergei Einstenstein y su ficción-documental *¡Que viva México!* realizada en 1930.

Los realizadores mencionados muestran una preocupación de la época: explorar diferentes realidades culturales y una propuesta cinematográfica desde el estudio y la apreciación de las relaciones humanas. Relaciones que necesitan del guión como un soporte que mezcle el documental como punto objetivo, el montaje de ficción con lo subjetivo y la experimentación como mediadora del guión y del montaje.



Collage en B/N con fotogramas de filmes de Jean Rouch, Aureliano Lecca, 2012, Collage 3.

Jean Rouch también señaló objetiva, teórica y metodológicamente los aportes del cine al estudio antropológico de campo. Uno de los temas que más le interesaba era la generación de procesos colectivos en la producción documental. Otro factor que le preocupaba fue la deficiencia con que llegaban y se realizaban las investigaciones en las comunidades estudiadas por los antropólogos. Rouch creaba y regresaba sus películas a las comunidades, de esta manera podía abrir más puertas de entendimiento y convivencia, una forma acertada para convivir, aprender de las comunidades y generar un respeto mutuo entre el que investiga y el grupo étnico investigado. Para Rouch, la diferencia entre el artista y el antropólogo es el estudio previo sobre el lugar y el tema a tratar; ambos se encuentran en el trabajo de creación artística, y, en algunos casos, en entender el intercambio como una creación consciente.

Otro tema que comenta Rouch es la distorsión de la información al sujeto investigado, la encontraba limitada por una relación de poder y por una subjetividad que elegía cuál información dar y cuál no. Era evidente para Jean que el cine acercaba a los mundos de las culturas; y, que a diferencia del texto o de la tesis de investigación, el cine posibilitaba el entendimiento mutuo con más riqueza y por medio de un lenguaje más comprensible como la imagen en movimiento. Sus documentales no sólo eran una investigación y creación colectiva, sino que prevalecían en ellos el acto de convivir entre las culturas.

Por tanto, la Antropología Visual, por medio del trabajo de los mencionados cineastas, ya generaba precedentes de producción documental con comunidades, lo cual facilitó el proceso de comprensión mutua por medio de la realización y la proyección de imágenes cinematográficas, a la vez que compartían las formas de ver y representar la realidad a partir del cinematógrafo móvil.

Con la presencia de la cámara es más evidente la intromisión de quien hace cine en los rituales o situaciones en comunidades. La metodología se podría resumir de la siguiente manera: todo se iniciaba a partir de la observación, la búsqueda de conocimiento y la participación colectiva, para diseñar una realidad conjunta en si misma que es la película e invitar al juego de esta creación a las comunidades.

Con un resultado colectivo de trabajo ambas partes, quien dirige y quienes participan en el filme, se llevan consigo las visiones y percepciones del otro, haciendo circular la información y lo que dedujeron sobre la realidad, creando un proceso colectivo real en el proceso cinematográfico y antropológico.

Rouch mencionaba ir en búsqueda y detección de una verdad que subyace a lo que se muestra y que el cineasta tiene en frente durante el rodaje. El cineasta Wener Herzog también habla de esa verdad en esos términos y que en la representación

cinematográfica no importa mezclar cualquier proceso narrativo con el objetivo de encontrar lo fascinante de la realidad.



*Fata Morgana*, de Aureliano Lecca, 2012, Collage en B/N con fotogramas 4.

En la película documental *Fata Morgana*, realizada en un viaje a través del desierto del Sahara en 1970, Herzog desarrolla una fusión con varias influencias: el documental bordeando hacia el guión abstracto, el cine moderno como la deriva, la fotografía Land Art y la prosa sobre las imágenes. El cineasta comenta que la ilación de las tomas se basaba en su fascinación por ellas y que el paisaje del desierto le imponía su tiempo y espacio, de manera que para Herzog, el resultado cinematográfico puede contener ese tiempo y espacialidad, no sólo en la imagen si no en la propia naturaleza de la experiencia de estar ahí y de descubrirlo.

El cine como representación se vuelve total y orgánico. El film nos hace reflexionar sobre la relación del ser humano con el paisaje, la cual se replantea constantemente. Para Herzog, la realización de ese documental era una búsqueda constante llena de enigmas y poética. La música para *Fata Morgana* fue realizada por la

agrupación *Popol Vuh*, que intensifica la apreciación del resultado de las filmaciones proponiendo la cadencia al ritmo de la imagen, generando incertidumbre y misterio.



*Los maestros locos (a)*, Aureliano Lecca, 2012, Collage en B/N con fotogramas 5.

Herzog quiere que el espectador participe, concluya y descubra los enigmas que plantea en el film, y no pretende dar todo por concluido en la propuesta de percepción de la imagen. Con *Fata Morgana* se abre una puerta en el cine para dar una naturaleza más orgánica al documental. Es un cine que se vive intensamente, que cuestiona la naturaleza del ser humano y su vínculo con el paisaje. Con su trabajo, buscaba fundir en la película la realidad que tenía en frente, su fascinación por ella.

### **1.1 La naturaleza orgánica del documental: voz y narración colectiva**

Por otro lado, Jean Rouch plantea el tema de la naturaleza orgánica del documental a partir de los procesos creativos colectivos con las comunidades africanas.

Sin estereotipos marcados, ni fórmulas, si no con el deseo de crear algo entre la ficción y el documental. Fue integrando estos procesos como un cuerpo que marchaba conjuntamente y que le otorgaba un carácter antropológico y poético a los imaginarios colectivos.

Para Rouch, era esencial el conocimiento de un lugar físico y las relaciones humanas existentes en éste. A partir de la década de los cincuenta, comenzó a realizar un tipo de películas que denominó *etnoficciones*. Su metodología antropológica partía del trabajo de campo pero de forma activa, esto es: filmaba la realización de un ritual o actividad. Uno de estas cintas, es el ritual *Les maitres fous [Los maestros locos]* (1955), película que obtuvo el primer lugar en la categoría de películas etnográficas, geográficas, turísticas y folclóricas del Festival Internacional de Venecia de 1957. En ella se explica y ensambla a su sociedad por medio de la descripción, hasta llegar una primera conclusión que nos guiará hacia el ritual. En este trabajo, el acto del ritual recobra su papel activo con el tono del descubrimiento de algo inaudito. Para Rouch, el acto ritual que reflejaba lo cultural, se descubría al mismo tiempo que lo capturaba. Usa la voz en off como guía, y el texto para describir y narrar la historia. La voz es el guión y también la poética de lo que ve.

En la África Negra los jóvenes chocan con la civilización mecánica, surgiendo conflictos y religiones nuevas, como la secta de los Haouka creada en 1927. Esta película muestra un episodio de la vida de los Haouka, en Accra. Este juego violento es más un reflejo de nuestra civilización. (*Les maitres fous*. Dir. Rouch)

A continuación se hará un reseña de este documental para considerar su influencia en los trabajos fílmicos interesados en hacer de las historias, un proceso orgánico colectivo donde quien dirige involucra a los participantes del filme.

### ***Descripción reflexiva sobre el documental “Les maitres fous” de Jean Rouch***

El contexto inicial del documental presenta a los habitantes por medio de un ritmo que da cuenta de sus oficios. Un segundo momento de la descripción se orienta a

las actividades culturales en el espacio público, y es desde este momento en el que Rouch apunta hacia el tema del acto ritual, en el que se invocan a los dioses nuevos, los maestros de la técnica. La descripción del paisaje es visual acompañada de una explicación sobre las relaciones humanas, y para ello utiliza planos generales en los que ve toda la actividad mercantil y la fuerza trabajadora del medio para luego describir al sujeto.

La voz en off de Rouch, goza de una ligera rapidez que finalmente nos acerca al objeto o evento de estudio: el acto ritual. La relación de Rouch con las comunidades del filme es tan empática que logra ser un elemento más del ritual y hacer parte del llamado a los dioses, los cuales son venerados y representados por la secta de los Haouka durante los domingos a las afueras de la ciudad de Accra. La inclusión de Rouch en el ritual, no solo indica la ampliación de la naturaleza del documental, sino también la capacidad de apertura de los hombres que lo invitaron a su ritual; una apertura que se refleja en cómo Rouch hace del ritual y de los dioses allí llamados, una cuestión a tener en cuenta dentro de las realizaciones contemporáneas.

El ritual filmado inicia con la ceremonia de la presentación de un nuevo miembro, el cual ha sido poseído previamente. La ceremonia tiene tintes de limpieza espiritual: por medio de golpes y representaciones corporales, el iniciante tiene un problema que parece ser del alma, y rinde cuentas de sus pecados: le fue infiel a su pareja y ello lo volvió impotente. Todos los participantes entran en trance. Al iniciante se le cobra una multa material a nombre de los Haoukas, un carnero y un pollo vivos, los cuales son sacrificados en las faldas de los árboles que están dentro del círculo y se les riega con ginebra. Hay un elemento más que es la representación del gobernante y su palacio de gobierno. Se dividen los castigados y los castigadores que son los que realizan el ritual de sacrificio. Empieza a llover y se escucha la interpretación de un violinista monocorde que toca el tema de los Haoukas mientras los demás esperan. Llega un

hombre con un perro sacrificado, pues según la secta de los Haoukas, deben comer perros para obtener fortaleza.

A continuación empiezan a bailar en círculo. Para iniciar el sacrificio se recuestan y dan lugar a la posesión; el primer poseído pide fuego mientras se quema el cuerpo lentamente y uno de los castigados empieza a gritar. De quien grita, dicen que está poseído por un “Haouka Samkaki, el dios que maneja las locomotoras”. Varios son poseídos por distintos dioses: “El Haouka de la esposa del doctor”, “el Haouka del capitán de la armada inglesa”, “el Teniente del Mar Rojo”, “una reina de las prostitutas”, etc.

De pronto, con la ayuda de la edición, aparecen los personajes que se ven representados en el desfile de la milicia inglesa cerca de la ciudad; es un corte único que edita Rouch en el cual nos propone que la representación espiritual es a partir de lo que ellos ven en su vida cotidiana y procesan su realidad, incluyendo este ritual como parte de la sanación espiritual. Quizás, dice Rouch, todo esto tiene que ver con los resultados traumáticos de la conquista.

Entre el público del desfile oficial está la secta, observando a sus modelos. Rouch juega con la contraposición de las imágenes para hacer notar que los modelos de los Haoukas son de carne y hueso. La crisis performática de los protocolos y de los poderes representados se intensifica hasta llegar a un estado de transe. Se reúnen para sacrificar al perro, luego de ser degollado los Haoucas beben su sangre. Deciden cocinarlo y metiendo las manos al caldo hirviendo, se pelean por los pedazos del perro y las sobras las envuelven en hojas de plátano mientras llevan el caldo en botellas vacías. Es tarde ya y la calma viene con la oscuridad, cada Haouka se va alejando del lugar.

Al día siguiente, en la ciudad de Accra, los personajes del ritual juegan cartas sobre los costales en el mercado de sal. El iniciante que tenía problemas de impotencia

ya no los tiene más: su pareja lo ha perdonado. Luego, los personajes se ven en una vida normalizada por la ciudad y las labores en ella y los castigados están rapados y ya no son impuros.

Al terminar de observar este trabajo de Herzog, nos quedan reflexiones acerca de la identidad social, en especial, interrogantes sobre cómo la conquista llevó a esos pueblos a hacer esos rituales y que constituyen una crítica severa al régimen inglés y francés que impera en sus colonias africanas. El documental señala que en estas colonias el conocimiento tiene otras necesidades y otros acercamientos a la vida y al espíritu.



*Los maestros locos (b)*, Aureliano Lecca, Collage en B/N con fotogramas 6.

En la conclusión Jean Rouch nos dice: “Estos hombres de África no conocen ciertos remedios que les permiten no ser anormales, sino estar plenamente integrados a

su medio. Remedios que aún nosotros no conocemos.” Con estas palabras, el cineasta nos deja un legado apasionante sobre la conquista, el sincretismo religioso, y de la apertura a la improvisación en la producción cinematográfica, la introspección y la interacción positiva con sus actores. Rouch vive el deseo de sobrepasar fronteras culturales y espaciales para descubrir rituales que explican cosmogónicamente cómo viven y qué piensan los pueblos.

### ***1.2 El cine y el estudio antropológico de la vida***

Con la anterior reseña es claro que a Rouch le interesaba el cine por la naturaleza que tiene para captar el movimiento de la vida, sobre las cosas que suceden en el mundo externo. Jean es el reflejo de una época a la cual Vilém Flusser podría denominar: Época de transición del texto científico a la imagen técnica. Momento en el que el cine cobra su propia naturaleza junto al estudio antropológico visual o etnográfico. Rouch decía que el cine etnográfico no debería de tener final, debería de ser una incesante grabación como el movimiento de la vida, una naturaleza de viaje incesante, inestable, llena de proyectos inconexos, de contradicciones, de cambios de sentido, de estilo y de proyección.

La investigación acerca de un tema en específico fue el factor importante para que concluyera los films en tiempos moderados, y que le permitía tener: una introducción, un problema y una conclusión o desenlace. La producción de Rouch visibilizó la necesidad de tener un equipo portátil para filmar y grabar audio. Siempre llevaba consigo: una cámara de 16 milímetros Bell Howell, una grabadora portátil de audio análogo y un libro de *Iluminaciones* de Rimbaud. Estos tres objetos fundamentales denotan las motivaciones del autor: la realización cinematográfica etnográfica y la poesía.

En 1961 Rouch realiza *Chronique d' un été* en el verano parisino en colaboración con el filósofo y sociólogo Edgar Morin; este filme es considerado como cinema-vérité (movimiento cinematográfico francés similar al *Direct Cinema* de los Estados Unidos, al *Candid Eye* de Canadá y al *Free Cinema* de Inglaterra). El film se enfoca en visualizar el paisaje social de París y el uso del cine como herramienta sociológica. A partir de su incidencia en el espacio cinematográfico de París, Rouch y André Leroi-Gourham con la colaboración del Museo del Hombre de París, crearon el *Comité del Filme Etnográfico*. Es así como se crea por primera vez un centro de intercambio entre antropólogos y cineastas.

Rouch retoma a Vertov y a Flaherty en el sentido apreciable de no tomar una concepción positivista del estudio etnográfico, así como en la narrativa y la producción documental-ficción de los autores. De Vertov valora también la idea de la “cámara ojo” captando el movimiento de la vida natural y humana, el panorama social que rodea al objeto de estudio, el montaje, y la posibilidad de generar un guión para un documental. Por último, de suma importancia, Rouch destaca de Vertov la conciencia política que subyace el guión, lograr con él una reflexión profundamente humana.

Vemos como Rouch en sus primeras producciones tiene la necesidad imperante de contar o decir con sus propias palabras cuál es la reflexión y no darle ese privilegio al público. Esto es algo que irá madurando en su proceso cinematográfico pues expresa que no está del todo satisfecho con esa demostración del problema o reflexión. No hay verdad si no reflexión.

En cuanto a su fascinación por la obra de Flaherty, Rouch comenta que el cineasta tenía una empatía envidiable con las personas de las comunidades con las que trabajaba sus films. Esta empatía le llamaba la atención y le representó un paso fundamental en la reflexión de sus procesos de creación colectiva con las comunidades africanas, y un cambio en su manera de relacionarse como persona. Rouch dejó lo que le enfadaba de su cultura primigenia occidental: y este acto es, quizás, donde radica su

descontento con la postura del impero inglés y francés en sus colonias africanas. Para Rouch, la actitud y forma de relacionarse de Flaherty pudo dar como resultado una mutua cooperación entre el investigador y el investigado, dando como resultado un documento emocional y con gran fuerza dramática.

La postura de Flaherty influenció a Jean Rouch a tener un razonamiento ganado que posteriormente plantea en su observación cinematográfica como: “registrar la vida por sorpresa”. Se da cuenta que la improvisación en la vida es una parte inherente a su propio movimiento. A partir de esta reflexión, Rouch decide interceder en el movimiento de la vida como lo hacía Flaherty y deja a un lado el cinema-vérité para generar un guión que improvise sobre los hechos reales; de este modo vence los cánones del documental o la ficción para centrarse en una construcción de la realidad sobre el hecho investigado de forma más improvisatoria y creativa. Rouch siempre defiende al cine como un descubrimiento de su ser y del otro. Esta postura le da una posibilidad mayor para realizar lo que denomina: “una cámara participante”. Este concepto se refiere, desde luego, a la construcción participante y colectiva en sus rodajes junto a sus actores y colaboradores incidiendo en la realidad y provocando situaciones sobre esta.

También encontramos en Rouch una necesidad por indagar en los sueños y en el imaginario; esto se debe a la influencia que recibió de la poesía y del movimiento surrealismo. Por tal razón, decide no realizar films que se dediquen a la inserción de ese tema pero es un sentido que ambula en sus objetivos y búsquedas personales.

### ***1.3 Sonora la calle: una provocación del vínculo entre cine y antropología***

Las metodologías revisadas en este capítulo son los referentes de *Sonora la calle* y se han descrito aquí para señalar cómo han aportado a la historia del cine etnográfico y al desarrollo del lenguaje del cine, generando un margen amplio desde la producción

colectiva hasta la experimentación autoral. Teniendo en cuenta las propuestas de Flaherty, de Herzog, y de Rouch, *Sonora la calle* se ubica en el centro de la urbe de la ciudad de México, donde todo parece ser explosivo, caótico y desmesurado: el orden es más bien el orden de un caos. Es un contexto donde los rituales son pequeños actos, individuales, y que están representados con sincretismos de culturas.

*Sonora la calle* reconoce que los espacios audio-visuales de las obras maestras de los cineastas citados son etnografías aisladas de la urbe: a sus grupos sociales los rodea la naturaleza. Estos grupos contrastan de forma radical con la contemplación que se puede dar en las calles de la Ciudad de México y con el objeto de estudio de esta investigación. En la urbe sería imposible pensar en los apacibles paisajes del desierto del Sahara, pero sí se ve el cielo como una línea recortada por el borde de los techos coloniales. La mirada cambia y en vez de ser panorámica, es puntual, focal, detalles que se vuelven mundos con historias sumergidas. La escucha también cambia, el pensar en un ritmo caotiza las ideas sobre el paisaje sonoro abrupto y desenfrenado, que como lanzas llega a nuestros oídos. Así como se focaliza al prestar atención a un objeto, sucede igual con el sonido. Podríamos enfocarnos y encontrar a un organillero como Don Odilón Jardines Zarco que nos cuenta su historia sobre el sonido que produce: en ese momento el paisaje puntual se abre porque se invoca a la historia, y el rango del tiempo se vuelve una proyección frente a nosotros. Cuántas historias podemos abrir al público y cuáles de ellas son como horizontes de magnitudes prolongadas, como paisajes en el tiempo que nos brindarían ver y escuchar fluir a través del paisaje urbano y de nuestra conciencia histórica.

## Tercer ensayo. El manto que cubre lo imaginable. Reflexión sobre la imagen técnica a partir de la teoría de Vilem Flusser

---



*Ciudad técnica*, Aureliano Lecca, Imagen digital 1.

Y esto es la imagen técnica: una posibilidad que se concretiza ciegamente, un hacer ciegamente que lo visible se torne visible.

Vilém Flusser, 2011

Durante el desarrollo de la investigación *Sonora la calle*, la perspectiva de Vilém Flusser sobre las imágenes técnicas (foto, cine y video), permitió comprender la evolución de la imagen técnica junto al hombre y cómo incide en la construcción de un imaginario colectivo. Flusser aborda, a partir de su teoría evolutiva, una de las razones por las cuales el multimediatismo de una época deviene en la fusión de las disciplinas

para enriquecer el lenguaje. Este es un sustento importante para este proyecto en cuanto a la fusión disciplinar entre el video social y el arte sonoro.

Tanto el trabajo de Rouch (abordado en el anterior ensayo) y el de Flusser, se ubican antes del video digital y son un precedente teórico para esta investigación-producción: ayudan a entender cómo las imágenes técnicas ocupan un importante espacio para las personas y logran dar cuenta del imaginario colectivo en el que se encuentran inmersas.

El papel evolutivo y la mediación de las imágenes técnicas en el papel de nuestra construcción de la realidad como seres humanos, es imperante en nuestro lenguaje y en nuestras relaciones sociales. Tal construcción a base de imágenes, ha logrado que nuestra realidad esté hecha de imágenes que idolatramos y representamos, y con las cuales escribimos y soñamos. Ahora, estas imágenes, están plasmadas en los medios audiovisuales que usamos para aprendernos, relacionarnos y descubrirnos.

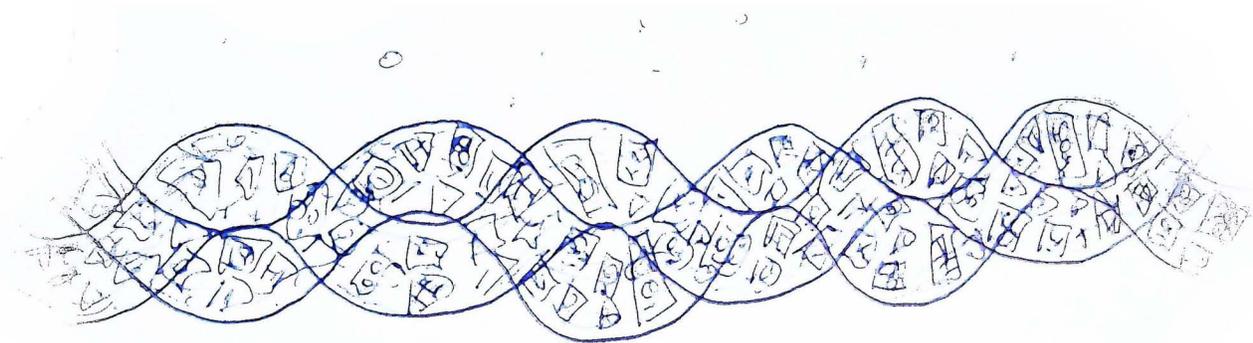
Este ensayo va más allá de pensar que pareciera que por arte de magia hemos aparecido en una realidad hecha, llena de objetos y códigos, una realidad describible a partir de la percepción de la vista, con un legado histórico de imágenes con sus lenguajes y códigos. Aparentamos, sin saber, que caminamos resueltos en la realidad de la ciudad que se construye con imágenes técnicas, las cuales influyen nuestras relaciones humanas a partir de sus contenidos y códigos.

### ***2.1 La imagen técnica: ficción de las imágenes con las que hacemos nuestra realidad***

La primera disciplina de la imagen técnica es la fotografía: ese momento que intenta plasmar cómo ven nuestros ojos a partir de un aparato, en el que una caja negra

enmarca y captura tal momento. El aparato enmarca la realidad que tenemos en frente y la congela más certeramente que la imagen de un recuerdo.

La fotografía análoga, el cine, la televisión, la imagen digital, el lenguaje de programación, la multimedia, etc, ayudan a comprender nuestra realidad como un movimiento en el que no se detiene la imagen técnica multimedia y nos encuentran con el poder de teclear la realidad misma. Todo esto nos dice que estamos en un mundo que avanza en el desarrollo de las imágenes técnicas y que se nos aparece como un gran ser diluido y fractal dentro de la composición de nuestra realidad. Algunos trabajamos para tal mundo y hacemos crecer que desarrollamos sus lenguajes en el transcurso de nuestra historia de vida. Estos lenguajes se han apoderado de nuestras voluntades: “La manifestación política no prevé cambiar la historia, si no ser fotografiada”. (Flusser, 2011: 15)



*Materia e imagen, Aureliano Lecca, Imagen digital 2.*

La cita anterior podría resultar exagerada: sin embargo hay situaciones que para algunas personas, y debido a su cosmovisión del mundo, encuentran más fácil comunicarlas por medio de fotografías. Estas imágenes cobran más fuerza cuándo las hacen circular en las redes por internet y a través de las aplicaciones disponibles en sus artefactos móviles. A su vez, el aporte de Vilém Flusser, hoy en día, es una herramienta

para analizar la construcción histórica de las imágenes con las cuales entendemos el mundo.

Flusser nos otorga un marco acerca sobre el desarrollo de las imágenes técnicas, que se ajusta perfectamente con los adelantos científicos, las necesidades científicas y los usos de sus aparatos. Desde las imágenes tradicionales hasta la complejidad del lenguaje de programación y sus sistemas inteligentes, las posibilidades son un futuro que se diluye con el cuerpo técnico del aparato, en el que la manipulación es tal que se orienta a la improvisación sobre estructuras de tipo musical, como el *free jazz*. En otras palabras: Flusser nos da un marco lógico evolutivo e imaginario que simula una fusión y un entrelazado constante entre las imágenes sobre la estructura proveniente de los metacódigos de la construcción del texto, en un movimiento fractal evolutivo hacia el futuro.

Estamos en una realidad mediada por imágenes, como lo escribe Flusser: “Por un lado han pulverizado el mundo objetivo que nos rodea hasta volverlo una nada, y por otro lado nos han envuelto en un mundo conformado por imágenes” (2011: 40). Nuestra percepción de la realidad cambia rotundamente a partir de la fotografía y el círculo eterno de su composición. La ficción de la imagen técnica genera un aura al rededor de la composición, el prevalecer en la imagen de una fotografía es como viajar al futuro, el ser parte de la imagen manipulable nos define como seres que creamos una ficción de nuestra propia realidad.

En la actualidad, la construcción de la imagen técnica influencia de forma acelerada todos los aspectos de nuestras vidas. La producción experimental *Sonora la calle*, resultado de esta investigación, tuvo que pasar por una aclaración acerca de la construcción de la ficción y la búsqueda por adquirir algo más “verdadero” sobre el registro documental. Con Flusser, pudo aclararse que el documental no tiene un orientación subjetiva en la construcción de su lenguaje a partir de la imagen técnica,

sino que propone una radiografía histórica más profunda en la que el lado subjetivo es más una construcción que una interpretación, y que se centra en nuestras formas para explicarnos el mundo y no del lado del lenguaje cinematográfico o la búsqueda de la verdad que se ve en frente.

El medio construye la realidad sobre el tema. *Sonora la calle* es una radiografía lógica de una apreciación sobre una realidad específica: los sonidos y sus interpretes en el Centro Histórico de la ciudad de México. Esta radiografía se basa en “una verdad oculta” que subyace a los conceptos del cine documental o de ficción, una realidad que se mueve detrás de cualquier tendencia narrativa. La producción intenta esa verdad oculta de la que hablan Rouch y Herzog: la construcción e interpretación en tiempo real de la imagen que tenemos frente a nosotros es como un fluido que toma como cuerpo visible a las imágenes y se viste de códigos que la cubren para ser invisible.

Esa verdad oculta podría resumirse en la forma como sucede la comunicación entre los seres: en un fluido vital. En la conversación entre dos personas, la materia que se ve en primer plano es el mundo tangible, es el dibujo que deja ver la luz, mientras que la verdad oculta es lo que construye la comunicación, el mensaje. Tal vez ésa es la realidad a la que se refieren Werner Herzog y Jean Rouch cuando hacen a un lado los límites entre el documental y la ficción para retratar aquello que está detrás de lo visible. Eso que es vida y su movimiento, lo que nos responde al interrogante de quiénes somos, y cómo nuestra realidad es única e irrepetible. Al poder enfocar y grabar a través de artefacto, estamos compartiendo nuestro punto de vista, nuestra particular construcción de una verdad o una realidad, una necesidad básica del ser. Esta necesidad multidisciplinaria de la imagen técnica explicaría las diferentes tendencias del uso empírico de los medios audiovisuales.

## ***2.2 Aportes de la imagen técnica a la antropología visual***

Para comprender el momento histórico de la creación de la antropología visual, la propuesta que plantea Flusser es reveladora. Jean Rouch, padre y creador a nivel académico de la antropología visual en la década de los años cincuenta, comenta en una entrevista en 1990, que los textos científicos de estudio del campo antropológico tenían grandes necesidades para retratar un hecho importante en el trabajo de campo: expresar lo que sucedía de forma dramática en los sucesos de los rituales ya que el texto era incapaz de expresar y trasladar la visión del momento a quien lee, por ejemplo, esta tesis.

El dramatismo que se visualiza en los rituales no se puede expresar en un texto científico. El texto científico por más descriptivo que este fuese no logra acercarnos a esas vivencias por la razón que no hay parámetro imaginable, es así como la imagen técnica cinematográfica logra aportar al texto y a la investigación científica el contexto de la realidad sobre un hecho determinado, siendo este evento histórico una respuesta a la necesidad comunicacional en evolución del ser humano para entender más su realidad.

Otra característica del aporte de la imagen técnica al proceso de la antropología visual es la posibilidad multidinámica de la realización cinematográfica con las comunidades. El aparato o cámara se convierte en un puente social constructivo que realiza una historia que viajará al futuro:

[...] hay que inventar aparatos que para nosotros puedan captar lo intangible, convertir en imágenes lo visible y concebir lo inconcebible. Y, para poder ser controlados por nosotros. Esos aparatos deben estar equiparados con teclas. Todo lo demás vendrá después (Flusser, 2011: 22)

El proceso de construcción de esa realidad enmarcadas en las imágenes técnicas se vuelve una propuesta colectiva en sí misma, una proyección colectiva de los hechos

que se trasladará en espacio o en el cine de cualquier lugar que nos transportará a los ritos y lugares inimaginables de la África profunda como lo reseñé en el primer ensayo con el trabajo de Rouch. Hoy en día ése cine es transportable.

Antes de la antropología visual y regresando al inicio del proceso que derivó en las imágenes técnicas, Flusser nos indica que luego de un proceso de idolatría de las imágenes tradicionales, con las cuales representábamos las imágenes que nos rodeaban, como la pintura rupestre, tuvimos la necesidad de conceptualizar aún más esas imágenes, generar íconos y códigos a partir de ellas, así como una descripción de hechos que se articulara con esos códigos. De esta necesidad de construcción narrativa nace el lenguaje iconográfico y escrito.

El lenguaje iconográfico y escrito libera la imagen de una carga que ya no podía sostener; el desarrollo de su idolatría se dirige al texto y, posteriormente, tal necesidad cambiaría a liberar la imagen de su idolatría en el texto. En el período de los textos científicos que conceptualizan sobre las imágenes que no se pueden ver, por ejemplo, La luna, los planetas, las especies minúsculas, las culturas lejanas, se necesitaba del desarrollo de una imagen que nos acercara más a esas realidades. De esta urgencia aparece la inserción de las imágenes captadas por aparatos que simulan la visión a partir de la vista y que puedan captar el tiempo del movimiento de la vida: la foto y el cine. Este fue el momento en el cual la antropología visual nace, como una necesidad de dar fe y mayor entendimiento a las investigaciones etnográficas.

A su vez, la antropología visual parte de un punto álgido de la historia: ese momento en el que los textos científicos habían caído en una textolatría (idolatría a las imágenes que propone un texto o de las que habla para hacer referencia a un determinado texto). En este sentido, la textolatría necesitaba de un contacto con una realidad visual para darnos la posibilidad del imaginario de una realidad existente, como

por ejemplo, la necesidad que tuvieron los antropólogos de visualizar sus objetos de estudio.

En la actualidad, la antropología visual ha dado un salto relevante: compartir los aparatos con las comunidades y lograr que ellas se apropien de los medios para realizar las imágenes técnicas que las representarán. Estamos en una mayor complejidad de las imágenes técnicas y sus posibilidades nos hacen vivir en una especie de ciencia ficción. Flusser comenta: “El que predice no ve lo que viene a su encuentro” (2011: 17). La información visual nos permite imaginar, anunciar, predecir: llena el porvenir y lo caduca al llenarlo de informaciones y montajes. También Flusser por un momento reflexiona sobre el papel de las políticas de la imagen: “No se trata de hacer la música del futuro, sino la crítica del presente”. (2011: 145). Las campañas mediáticas, los hechos predecibles nos generan inmovilidad, es como si uno se condenara a lo imaginable de esa información y la dé por hecho, es como ser un vidente víctima de una catástrofe anunciada.

La futurización o cualquier realidad representada en montaje es ficción, muchas de las producciones contemporáneas o la mayoría son así: hablan del futuro, hablan del porvenir con la meta de impedir catástrofes, de prever los sentimientos, ejercicio que antiguamente se hacía escuchando las historias. Todo ello nos fuerza a pensar qué haríamos en caso de nuestra destrucción, sin embargo, esta preocupación crea otra catástrofe: la inmovilidad del ser que consume la información y la da por un hecho.

*La ficción es lo imaginable*

*La ficción es lo imaginable, Aureliano Lecca, 2012, Imagen digital 3.*

Dar por un hecho lo no invisible, a pesar de que sea una ficción, consolida la catástrofe y elimina la acción a partir de los indicios de su posibilidad. Un ejemplo de ello es cómo en la actualidad se hace una ficción sobre el calentamiento global, o del fin del mundo, o el caso de la nota roja todas las mañanas en un país en guerra social, generando que el público de esas imágenes ya no se indigne frente a un cuerpo mutilado o frente a un exagerado paisaje de basura sobre mar.

Es claro que la historia de las imágenes técnicas está teñida por tintes políticos, con objetivos de manipulación, para educarnos y guiarnos hacia sus intereses, como fue el caso nazi. Sin embargo, el desarrollo del lenguaje es una parte inherente de nuestra evolución y la crítica se vuelve más una herramienta para discernir el papel de cada situación en cuanto a las imágenes técnicas, la manipulación de la humanidad por medio de las imágenes es el riesgo tangible frente a su avance desmesurado. Hoy en día se han perdido patrones de intimidad: la información personal e incluso la ubicación geográfica es pública; ya las películas de Hollywood y las telenovelas no educan. La multidisciplina de la imagen técnica se ha encargado de hacer público lo personal, y de reemplazar la autoridad de quien enseña, para ingresar a todos los aspectos de nuestras vidas e inducirnos a situaciones banales.

### ***2.3 Ficción y lenguaje visual***

El desarrollo del lenguaje visual de las imágenes técnicas que plantea Flusser está teñido de ficción: es un universo que evoluciona y que podría ser más orgánico, como los músicos tocan sus instrumentos. Es cierto que los VJ's y el cine en tiempo real, como otras tendencias, son algunos ensayos de ello, pero falta mucho para llegar allí.



*Músicos del futuro*, Aureliano Lecca, 2013, imagen digital 4.

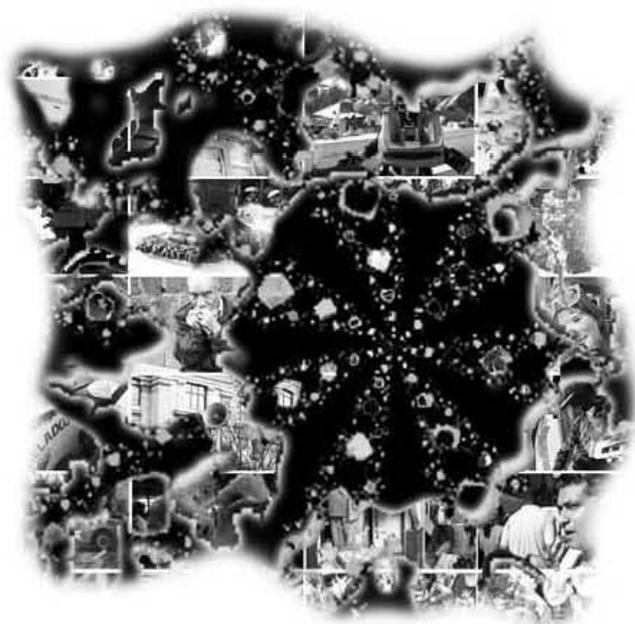
Es lógico, a decir verdad, que la burocracia de los *software* de la posproducción de video es molesta, poco anatómica e inorgánica, y esto lo puede constatar cualquier editor, animador, etc. Entonces, es lógico que el futuro tecnológico nos brinde un desarrollo más orgánico sobre la producción, posproducción y manipulación de la imagen. En especial, con un vínculo a ese deseo de construir un universo musical para la manipulación de la imagen.

Flusser planteó prácticas de improvisación a partir de la composición de las imágenes y nos enseñó cómo en cualquier lugar físico uno se conecta al universo de la red de lo virtual, donde hay comunicaciones que levitan, se entrelazan sin cuerpo. Los seres humanos llevan en la punta de los dedos el impulso de la vida y de sus deseos que los hacen posibles en esa dimensión. Los *software* se vuelven la plataforma que soporta las proyecciones de las imágenes, imaginamos lo posible a partir de ellos y, desde sus posibilidades, soñamos.

Si pensamos lo siguiente: las imágenes en la red del internet forman una especie de ser fractal, similar a la estructura de un árbol, que tiene una vida mucho mayor que la vida de un humano, conformado de un sistema de códigos y vestido de imágenes con significados, podríamos preguntarnos: ¿Cuál es la necesidad de proyectar el futuro de las imágenes técnicas? ¿Será la ruta necesaria de algún tipo de liberación humana? ¿Es entonces la liberación del lenguaje? ¿Tal vez la liberación del imaginario?

Cabe imaginar que en unos pocos años, el cuerpo que sostiene la manipulación del video será más una red de líneas de video que se puedan manipular en diferentes puntos y soportes; una plataforma que genere la vida animada de muchos seres humanos ya alejados de sus cuerpos, simulaciones asignadas creando un mundo totalmente imaginable y manipulado. La imagen vivirá como un ser más consolidado con sus formas orgánicas de sistemas complejos de tecnología. Flusser también sueña con un universo colectivo de imágenes sugerentes.

En esta evolución abarcamos temas distintos, energías diferentes, con rutas que tienen construcciones variadas y que llevan distintos mensajes, como si se tratase de la musicalización sobre un tema. En ese lenguaje colectivo y complejo en tiempo real, vestido de las imágenes técnicas, habría un desarrollo temático por sector, ya que es imposible que todo se mezcle. Entonces, los lenguajes temáticos serían como las rutas gruesas de imágenes que se conformen a partir de la vida de seres similares, que intimen, convivan y luchen por su sobrevivencia; habrán, pues, diferentes humanos en relación a las imágenes que usan, tal y como ahora sucede con las tribus urbanas.



*Fractal de imágenes técnicas de Sonora la Calle.,  
Aureliano Lecca, 2013, Dibujo y Collage 1*

¿Cómo llegar a generar impulsos en la vida material a partir de las imágenes?

El hombre llega a manipularse así mismo por medio de la imagen, pero esta vez conectado a ellas. Podríamos imaginar que en el futuro hay un mundo concreto de sensaciones corporales y un mundo imaginable; posiblemente, nos encontremos con que ése mundo irreal o compuesto por imágenes, música e impulsos, sea más placentero que el mundo concreto. Un mundo virtual donde las necesidades se satisfagan a partir de él, en su imaginable y realizable posibilidad de proyectarse es más amplio que en el mundo material. El poder del desplazamiento en el mundo virtual sería mayor, vencería los parámetros del tiempo y el espacio de la vida.

Así como los aparatos que permiten la virtualidad necesitan de la energía y la minería, nuestro cuerpo humano necesita nutrirse para vivir. El espacio virtual se podría

enfocar más en una plataforma multidinámica de producción, por lo que en la actualidad hay una necesidad incrementada de conexiones con la materialidad.

Imaginar en todo lo que deparará el desarrollo de las imágenes técnicas y la posibilidad de satisfacerse a partir de ellas no tiene límites. Flusser nos da un mundo imaginable a partir de su conciencia histórica sobre las imágenes. Nos aclara la imagen contemporánea a partir de su desarrollo histórico coherente. Nos hace soñar en un mundo virtual que contenga nuestros sueños y anhelos, un mundo para trabajar por él, pero también nos plantea la idea evolucionista que nos permite pensar que todo es cuestión de imaginar y que ello debe de ser la premisa del desarrollo de la imagen.

Este ensayo se basó en la admiración por la chispa creativa de Vilem Flusser y, en especial, en cómo relaciona su conocimiento en otra escala creativa: a través de ensayos en el marco de tecnologías diversas que habitan el espacio público, un espacio material y monumental. Permitámonos imaginar con Flusser cómo evolucionarían las técnicas de los diferentes vendedores y comerciantes de la calle; permitámonos imaginar y soñar con una evolución que no esté controlada ni limitada ¿No será ésta una de las funciones del artista urbano? ¿Liberar el espacio urbano por medio de su imaginación?

## **Cuarto ensayo. El paisaje sonoro urbano y el paisaje sonoro acústico**

---

En el centro de la megalópolis del Distrito Federal, México, suceden múltiples eventos de sonoridad. Su paisaje sonoro es el rango de sonido que abarca entre un mínimo detalle hasta la tonalidad de sonidos que se perciben desde lejanía. Tiene un orden sucesivo de sonidos que varían desde eventos aleatorios hasta sonidos calibrados y temporalizados como de relojes.

En este vasto paisaje se perciben desde complejas mezclas de estéreos hasta sonidos interpretados por actores sonoros acústicos, como las campanas de la Catedral. También un rango sonoro que comprende tanto los sonidos dirigidos hacia los transeúntes como los que son de total indiferencia o son aleatorios. Hay sonidos cargados de significado: su naturaleza parece ser una señal, muchas veces para dar funciones y un orden al espacio público; existen otros sonidos que pasan desapercibidos por no tener estas características pero que aún así son importantes.

Algunos sonidos son simbólicos: el imaginario colectivo se alimenta de varios de ellos y los conserva en los recuerdos, como por ejemplo: los tronidos de cohetes de las fiestas barriales. Estos sonidos son aquéllos que guardan una relación simbólica con el pasado, con nuestra cultura y se conectan significativamente a un sentimiento.

Esta investigación se interesa en el estudio del sonido, pues su objeto de estudio son las técnicas acústicas del paisaje sonoro del Centro Histórico de la Ciudad de México a través de las historias contadas de los personajes que interpretan esos sonidos. De manera que el proyecto parte de una distinción entre música y ruido, reconociendo que no es posible una diferenciación acústica absoluta entre lo que se le llama ruido y sonido; ambos entran dentro de las atenciones del proyecto, pues la única distinción

posible es saber que el sonido entra en el margen armónico y melódico manejado por la música y que el ruido, tal vez, no tiene una nota exacta dentro de la escala musical.

Todo sonido que se percibe tiene un tono. Cada sonido tiene variantes en su tono, por ejemplo: la nota LA de la mayoría de teléfonos se sostiene en una misma altura, una flauta que toca la nota LA también se sostiene y si se esfuerza más nos termina dando una tercera, quinta o armónicos de la misma nota, pero la nota fundamental se sostiene a la misma altura. Los armónicos suenan al mismo tiempo y a ellos les hemos asignado culturalmente el nombre de ruido, pues no son sonidos complejos y tienen una altura varía. La academia de música, en general, distingue uno del otro y asevera que el sonido musical tiene la distinción de la nota fundamental y una altura precisa, y que es como una nota de piano.

Es preciso recapitular sobre el universo que habita entre el sonido y el ruido ya que esta distinción menos rígida que la frecuencia sonora, encuentra su importancia en el lenguaje del espacio urbano con signos y señales que se vuelven parte de nuestro paisaje sonoro.

Aún así, la anterior distinción acústica hace parte de varios ambientes de nuestra vida pública y que no se proyectan necesariamente en un instrumento musical específico: el sonido de una puerta de ascensor al cerrarse, el grito del vendedor de gas, y el sonido que produce un sapo, son considerados ruidos y no sonidos. Es decir, la academia de la música ha ayudado a crear esta diferencia dentro de la cultura, a pesar de encontrar en sus pasillos sonido y ruido; en la música también existe el ruido y su academia hace parte de paisajes sonoros urbanos dónde coexisten el sonido y el ruido.

Esta investigación opta por no detenerse en esta distinción, más bien entiende que toda emisión sonora es parte del objeto de estudio en el que coexisten ambas denominaciones. Las diferenciaciones en este proyecto no se hacen desde una

perspectiva cultural sino a nivel físico, en aquello que provocan los diferentes sonidos emitidos por personas.

El ruido que se halla en el paisaje sonoro se nos presenta confuso y complejo debido a que no hemos aprendido a descifrarlo, a desestructurarlo del paisaje y escuchar su presencia como parte de la composición del espacio sonoro. Este proyecto se ha interesado en descifrar el paisaje sonoro del Centro Histórico de la Ciudad de México, y en reconsiderar la valoración que se le ha otorgado al comprenderlo como contexto, accidente y espontaneidad de la sociedad.

La mala valoración del paisaje sonoro ha provocado que el ruido del espacio público no tenga un debido reconocimiento y se le entienda menos importante que las señales de comunicación de tránsito y tráfico, menos fundamental como los sonidos de la palabra, y no tan puro y distinguido como la composición musical. De esta manera, el ruido se ve marginado, como un sonido que incluso es resultado de una cultura también marginada; tal es el caso de los sonidos acústicos: el silbato del carro de camotes, el silbido de la samploña de los afiladores de cuchillos, el sonido del triángulo del que vende obleas.

Así, podríamos enumerar en cada cultura aquellos sonidos que están más cercanos al ruido que a la música o la palabra, que comparten con nosotros el espacio público, haciendo del paisaje sonoro urbano un espacio complejo y en el que faltan por definir sus agentes por medio del ejercicio de la escucha consciente. Este problema cultural de la apreciación y desvalorización del ruido hace que no se consideren valiosos, tan solo por su utilidad, haciendo que se pierdan o desplacen de los espacios públicos.

En esta investigación-producción se llegó a un punto en el que la técnica sonora era explorada más allá de su propio registro profundizando así la técnica en la creación de instrumentos experimentales. Fue así como me acerqué a Ariel Guzik, que puede ser,

tal vez, el inventor en arte sonoro más importante de México. El 18 de Julio del 2011 realicé una entrevista a Guzik en la que le presenté el proyecto de *Sonora la Calle*, mientras revisaba su instrumento *Cámara Lacandome*. Este instrumento es una creación electrónica experimental que interpreta electrónicamente las vibraciones que recibe un sensor que registra el movimiento del agua a través de las corrientes que salen del sistema de Cutzamala hacia la ciudad.

El agua fluye y la información del sensor es captada por un proceso electrónico que le da una función sonora, ésta se amplifica por medio de dos pares de filas armónicas de tubos de órgano. El sonido era realmente fascinante. Como entrevistador, me sugirió salir de ahí y conversar sin tomar registro, para poder concentrarnos en las ideas. Nos sentamos en una banca y empezó la plática con las apreciaciones sobre algunos puntos que de su trabajo que son de interés para *Sonora la Calle*.

Ariel Guzik es una persona que no se adjudica el papel de artista; sus trabajos son una búsqueda que no repara en posturas curatoriales, considera y aprueba los espacios del arte por la naturaleza de su trabajo y se centra en el desarrollo de un aspecto con las técnicas electrónicas que suele utilizar. Le incomoda la postura del artista plástico. Se considera más investigador y músico.

La entrevista que se sostuvo con él fue importante por dos aspectos: su posicionamiento como artista y sus intereses personales, los cuales se resaltan a continuación junto con las frases que compartió en relación a ellos:

- Acerca de su posicionamiento como artista frente a su trabajo: particularmente me llamó la atención que Guzik no se nombra como artista sonoro, y se ve como un inventor que usa la ciencia para acercarse a sus búsquedas personales. Algunas frases de Guzik al respecto:

“No tengo un posicionamiento frente al arte, sobre el papel cultural del arte, no me importa lo necesariamente didáctico del proceso”. Guzik.

“Al parecer el proceso del arte se a invertido, ahora se piensa desde afuera y no desde el objeto o materia que interesa, uno tiene que partir de lo que le interesa desarrollar y no tener un marco teórico sobre ello, eso se construye luego”. Guzik

“No es necesario el discurso para llegar a lo que uno quiere que funcione, es algo simple”. Guzik

“Soy músico, hago los instrumentos que necesito sin partir de la música como una forma estricta”. Guzik

- En cuanto a sus intereses personales algo importante que lo encuentra con sus objetos de estudio es la ficción: un acercamiento a lo que está entre el rango de lo imaginario y de lo posible. Un frase de Guzik que resalta este aspecto:

“Busco la obra para hacer contacto, de ahí mi interés por la ciencia ficción, por las expresiones y lenguajes de las vibraciones de los seres vivientes. El cruzar la mirada con una ballena, hacer contacto”. Guzik



Collage sobre la obra de Ariel Guzik, de Aureliano Lecca, 2012, Collage en B/N 7.

Ariel Guzik es un creador que a partir del contacto con expresiones y lenguajes crea una posibilidad de contacto humano con otros seres por medio del sonido. Su trabajo influenció a *Sonora la Calle* en pensar la creación a partir del elemento del sonido y no de una búsqueda teórico acerca de un suceso sonoro.

## **Quinto ensayo. Guión para escuchar. La creación de un guión susceptible a los procesos de la producción de video del proyecto**

---

En principio, el guión cinematográfico fue la forma narrativa que mejor se adecuó a la naturaleza del proyecto multidisciplinario *Sonora la Calle*. Una naturaleza que fluctúa disciplinariamente entre el proceso creativo individual y colectivo, y de encontrar la posibilidad de plasmar el proyecto en la narrativa del cine documental, cine ficción y arte sonoro. El siguiente capítulo es la búsqueda de una forma o naturaleza para la creación de un guión documental para *Sonora la Calle*, que incluya al lenguaje del arte sonoro en varios aspectos y su naturaleza de creación improvisatoria en materia colectiva, con los actores sonoros que participan y con el paisaje mismo en su registro y representación.

En el primer ensayo se discutió acerca de la desmitificación de un presunto dilema entre el documental y la ficción para decir una verdad sobre un hecho y crear a partir de éste. Ahora, con el desarrollo de los ensayos dos y tres, puede visualizarse que la investigación, por medio del documental y la ficción, experimenta el acceso a las realidades de los personajes y sus técnicas sonoras para concluir intuitivamente la historia.

En este ensayo, se ubica el guión cinematográfico como aquello que debe nutrirse del aspecto simbólico del sonido para construir el cuerpo narrativo. En la investigación, el interés para entender el lenguaje sonoro simbólicamente se enfoca en dos sentidos: lenguaje sonoro simbólico experimental y la trama de los personajes.

### ***5.1 El valor sentimental del sonido: lenguaje sonoro simbólico experimental***

La recuperación de las anécdotas y valoraciones de los personajes de *Sonora la Calle* cargan la narrativa del documental con un cuerpo simbólico. Por ejemplo, Don Odilón Jardines a través de su valoración y experiencia, vincula el sonido de su organillo con un sentimiento de melancolía:

Este trabajo en la vía pública debe de ser melancólico, el que toca un organillo debe de ser melancólico, que sienta el público y la gente que va pasando la melodía del organillo, porque le van a venir recuerdos de antaño, recuerdos de su familia, recuerdos de tiempos pasados. (Entrevista a Odilón Jardines)

El organillo está íntimamente ligado a las costumbres de épocas pasadas del Centro de la Ciudad de México y refleja el sentimiento de melancolía construido a partir de la experiencia del actor sonoro. Un símbolo susceptible para ser usado en el guión cinematográfico con una aparición específica.

El Centro es un espacio en el que confluyen los sentimientos de los habitantes hacen prevalecer con sus oficios, como en el caso de Odilón, o que los llevan allí través de las marchas. La anterior fotografía suspende un sentimiento acerca del silencio y nos impulsa a preguntarnos por cuáles tipos de silencio hay allí y qué significa el que en una marcha por la paz en el Centro, dónde se encuentra concentrado el poder político mexicano, quienes marchan estén guardando silencio.

Lo anterior, lleva a considerar al arte sonoro como un elemento simbólico para acompañar los hechos del proceso documental, basado en imágenes visuales.

*“La imagen visual tiene una función legible más allá de su función visible”.* (Deleuze, 1984: 9). Si bien el lenguaje que propone la imagen es más profundo que la simple visión plana de ella misma, el sonido se sirve de la imagen y no al contrario.



*La marcha por el movimiento por la paz, Aureliano Lecca, 2011, Collage en B/N 8.*

En el proceso creativo del guión del documental *Sonora la Calle*, se buscaba que fuese como una red de mensajes cargados simbólicamente; este proceso fue continuo: hubieron momentos en los que la herramienta del arte sonoro daba la posibilidad de una introspección y experimentación mayor sobre la técnica sonora acústica específica, y, de esta manera, darle al guión otras experiencias estéticas que no sólo son las imágenes visuales. Al respecto Carlos Mendoza escribe que: “Mientras en el ámbito de la ficción se busca la unidad espacio-temporal y la ilusión de movimiento continuo, en el documental se busca dar la impresión del argumento continuo” (Mendoza, 2010: 10).

La postura en relación a los procesos del documental de *Sonora la Calle* es que la ficción: montaje, actuación de los personajes, son recursos de la creación colectiva y de la representación de hechos y situaciones. Es así como surge la pregunta de cuál es el rango de la ficción colectiva en los procesos creativos del arte sonoro en este proyecto en particular. El arte sonoro cumple un papel de registro puro de una realidad y la

posibilidad de crear con sus propias herramientas. De esta manera se registra concretamente un técnica sonora pero también se explora experimentalmente para crear algo más. En el siguiente *collage Silbatos* se visualiza el rango de oportunidades del arte sonoro frente a una técnica acústica. El papel del documental no es sólo documentar la técnica, sino también explorarla y crear a partir de ella.



*El proceso de creación de nuevos silbatos, Aureliano Lecca, 2011, Collage en B/N 9.*

La técnica tradicional de los silbatos de los carros de camotes tiene como instrumento un silbato de unos 40 centímetros aproximadamente, un tubo de metal de  $\frac{3}{4}$  de diámetro, que está unido a otro tubo principal que cruza al horno en el interior del carro y se calienta por las brasas. El camotero abre una válvula dejando caer un chorro de agua a través del tubo principal que transforma al agua en vapor. Este vapor es el aliento del silbato. La anterior es una descripción de la técnica como un registro o representación narrativa ¿Cuál sería el rango de ficción sobre esta técnica sabiendo que el arte sonoro es la herramienta que se ha elegido para el desarrollo del documental *Sonora la Calle*?

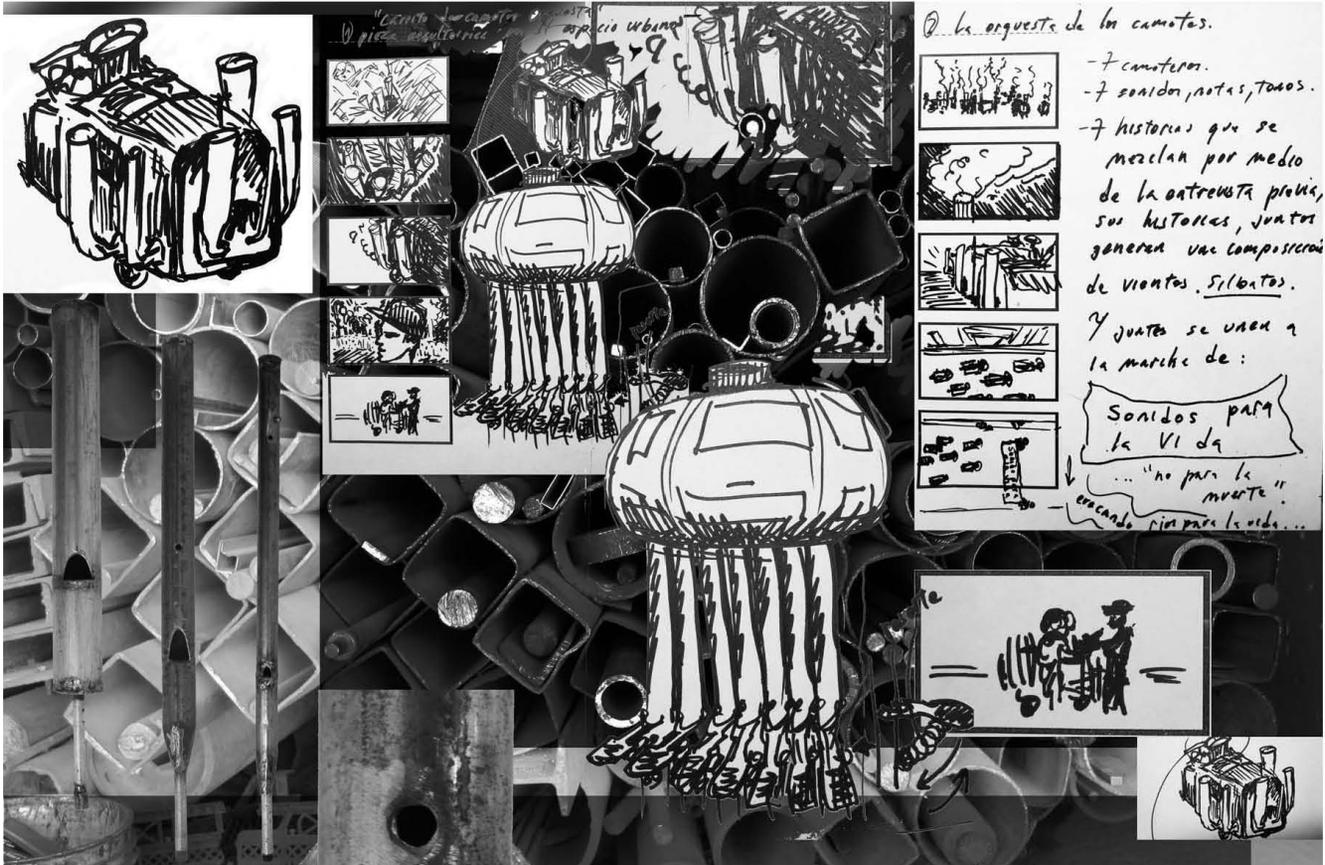
La ficción en el documental es una creación lúdica y ordenada en su narrativa. Así como la acción de documentar busca su desarrollo en un argumento continuo, en el ámbito de la ficción se busca la unidad espacio-temporal y la ilusión de movimiento continuo.

En el caso del arte sonoro como propuesta: proceso sobre del aprendizaje sobre la técnica (documental), que deriva hacia la creación de una obra escultórica sonora (ficción). Es decir que en el proceso creativo de aprender la técnica se rebasa el resultado común para crear una pieza como resultado de la experimentación plástica. Estaríamos hablando ya de la imaginación como fuente para el conocimiento de la técnica sonora en particular. Esta imaginación que da paso a la ficción, concebida como parte creativa de un proceso en el cual los actores, los sonidos y sus técnicas son susceptibles a la creación lúdica, sería un primer resultado del conocimiento y de la investigación.

Es así como las artes plásticas en su sentido escultórico experimental contribuyen al conocimiento documental y a la derivación creativa.

En el collage siguiente se puede ver que a diferencia del documental la idea necesita un soporte que genere la unidad espacio-temporal y la ilusión del tiempo continuo. Es así como el uso de un story board es necesario como lienzo en el cual se pueda crear la correspondencia de las tomas consecutivas.

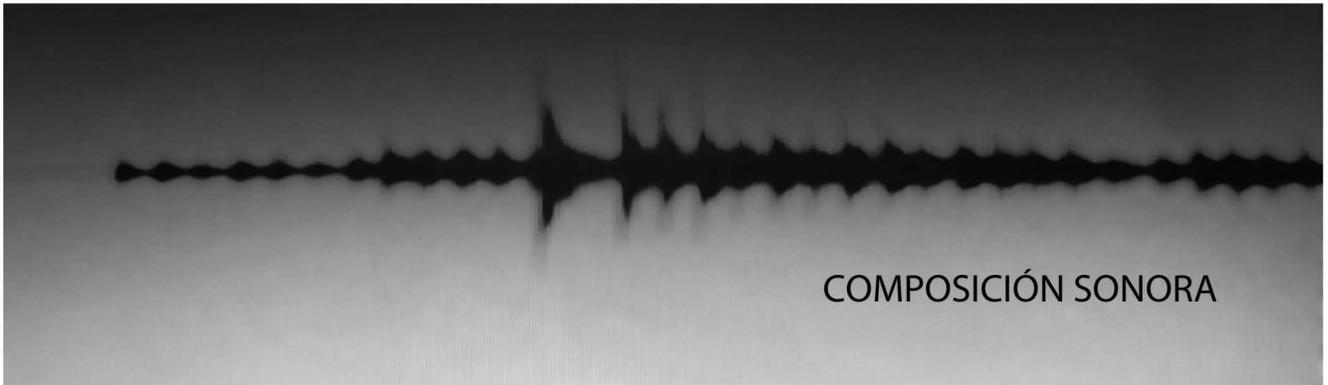
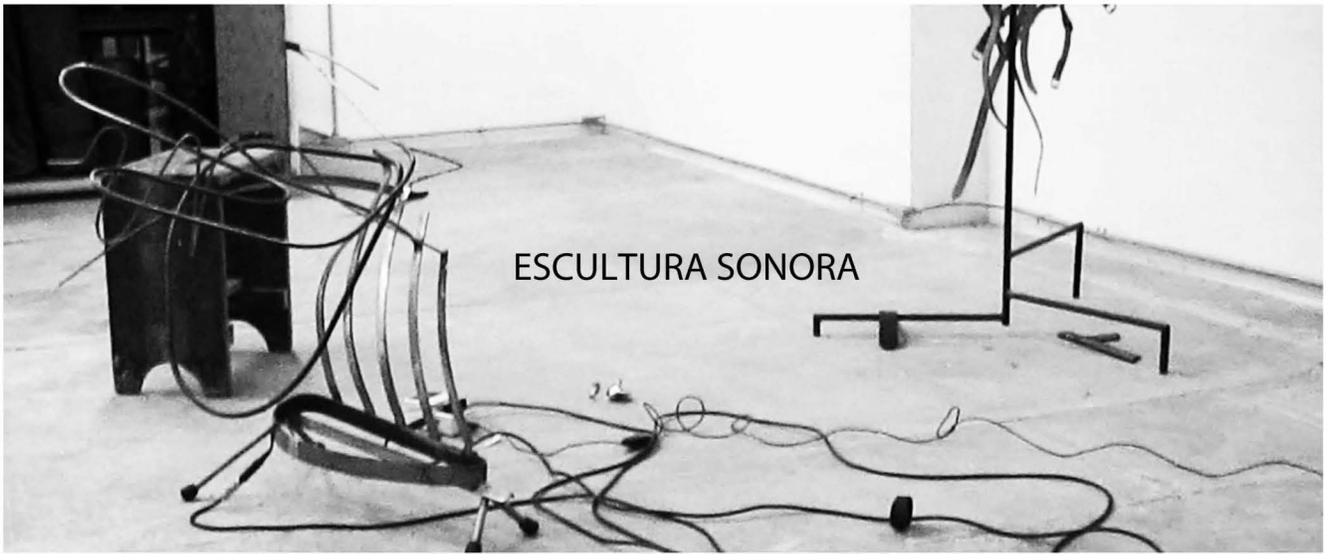
Cabe destacar que no en todos los casos los resultados de la parte de ficción y la experimentación sonora derivada dan resultados como los del carro de camotes. Muchas veces los procesos de experimentación con la técnica sonora nos derivan a generar piezas que no necesariamente se perfilan a un resultado plástico.



Collage sobre el "carrito de camotes" en la parte de ficción los bocetos del story board, Aureliano Lecca, 2012, Collage B/N 10.

En el caso del sonido de las campanas de la Catedral Metropolitana la investigación sonora se centró en experimentar a nivel de la experiencia sensorial que se produce en el campanario, se determina que la forma sonora de las campanas es una forma espiral progresiva que al chocar con las paredes del campanario genera una experiencia ambiental única, resultado de una cantidad enorme de resultados de choques de reverberaciones que generan sonidos armónicos muy particulares. El sonido de la interpretación del instrumento experimental derivado se vuelve parte importante de la conclusión, se logra acercar a la experiencia buscada inicialmente en el campanario, ya que a manera de ritmo será la cadencia del final como resultado de esa búsqueda en otro medio. La otra pieza que se derivó fue directamente la grabación del toque de cada campana para generar una composición contemporánea con la técnica electro-acústica. En este caso el sonido puede ponerse de fondo imágenes de la catedral

trabajando la iluminación y color para dar una atmósfera como la que se propone en la pieza electro-acústica, este resultado también será de conclusión y tendría que ir al final del documental.



Collage sobre el "campanas de la catedral" y las piezas derivadas a partir de ese estudio, Aureliano Lecca,.Collage B/N 11.

Pero en el caso de la ficción y creación sonora, el paisaje tiene una geografía accidentada y voluble, en la cual gracias al orden que da el story board se pueden generar secuencias consecuentes, pero teniendo en cuenta que habrán piezas y experiencias que se salen del paisaje cinematográfico, rompiendo así su naturaleza narrativa y confrontando su soporte natural con el espacio real multidimensional del paisaje.

Si logramos darle al público el conocimiento de: la técnica sonora, las historia del personaje en su relación con su medio urbano, estaríamos dándole al público las herramientas para poder sorprenderse de la parte creativa derivada de estas tres esferas, que conformarían la propuesta de la ficción. También tenemos la necesidad de intervenir el video con una voz narradora, es preciso comentar las diferentes paradojas y situaciones que en esta investigación han salido a relucir. No basta con los comentarios de los personajes ni con los procesos experimentales. La narración será un vínculo con las búsqueda del investigador, así como lo han hecho los autores citados sobre el documental, que necesariamente han usado el texto o su voz resignificadora de la experiencia que se muestra.

## Al final de la orquesta. Conclusiones

---

Como sucede en la planeación de un video documental, un proceso investigativo multidisciplinario y de producción de obra sonora y gráfica como el vivido en *Sonora la Calle* requiere de un momento de cierre. Los siguientes apartados se centran en la inserción de la herramienta del arte sonoro en el estudio antropológico visual de campo y en el lenguaje narrativo del video documental experimental, y en la creación de obra sonora a partir del estudio de las técnicas acústicas. Estas conclusiones aportan a la memoria histórica sobre el paisaje acústico del Centro Histórico de la ciudad de México y el proceso teórico y de creación de este proyecto en particular.

### ***La inserción de la herramienta del arte sonoro en el estudio antropológico visual de campo***

Definitivamente, las técnicas sonoras acústicas y el paisaje sonoro del Centro Histórico de la Ciudad de México son un mundo complejo que reivindica al “Macondo”<sup>9</sup> de García Márquez. En este espacio se encuentra el realismo mágico latinoamericano. Un Zócalo en el que se congregan sonidos y visiones sociales muy diversas así como la

---

<sup>9</sup> En una columna publicada en el diario El Tiempo, Macondo, se describe cómo Macondo además de ser una metáfora del pueblo colombiano, es una marca característica de la literatura garciamarquiana que da cuenta de su adscripción al realismo mágico desde la literatura: “La primera condición del realismo mágico, como su nombre lo indica, es que sea un hecho rigurosamente cierto que, sin embargo, parece fantástico”. Con esta frase, publicada en el diario Reforma, de México, explicaba Gabriel García Márquez, en el año 2000, el significado del realismo mágico de sus obras. Antes de llegar a la literatura, la expresión ‘realismo mágico’ fue acuñada en 1925 en el arte por el crítico alemán Franz Roh, para describir una pintura que demostraba una realidad alterada” (El Tiempo, 20 de abril de 2014). El realismo mágico llegó a literatura latinoamericana desde antes de *Cien años soledad* a través del escritor cubano Alejo Carpentier.

creatividad cultural de los sujetos que los interpretan. Dentro de estas prácticas acústicas es posible encontrar: acciones conscientes e inconscientes, composiciones acústicas y en estéreo, que van de lo agudo a lo grave, del sonido blanco al negro, del sonido colectivo al más particular. Todo esto compone el documental, no solo las técnicas particulares como: las campanas, los silbatos de los carros de camotes y los organillos, sino también ha sido necesario incluir de forma constante y lo más posible el paisaje sonoro complejo de este lugar en particular.

### ***La relación de intereses con los personajes investigados***

En el ejercicio de producción hay necesariamente una relación de intereses entre el que produce y la persona investigada, un interés visible de la persona entrevistada es la necesidad de que su historia sea escuchada, ya sea por dejar un precedente histórico como el caso del campanero mayor Rafael Parra, para que la realidad laboral mejore, como es el caso del camotero Gregorio Arellano, o de dejar un legado histórico de su experiencia de vida como es el caso de Odilón Jardínez, el organillero. A cada participante le interesó participar en un contexto cultural y la UNAM es un aval para ello. La investigación escrita no fue un factor que les interesó, pero la difusión por medio del video si fue un factor contemporáneo que aceptaron. Al final, cada uno de los personajes puso en claro sus necesidades al igual que el investigador y se llegaron a acuerdos justos y claros de ambas partes.

El paisaje sonoro es modificado por las políticas públicas de uso de suelo y de inversión privada; éstas ejercían sus políticas desplazando a los sonidos acústicos y sus técnicas en el Centro. Quienes elaboran estas políticas carecen de un estudio antropológico que no se divida en trabajos asalariados y no asalariados, ya que el rango de los oficios urbanos es muy amplio. En este sentido se ve la necesidad de dividir a los actores sonoros que inyectan el espacio público de cultura frente a otros trabajadores que no cumplen con un papel cultural, como es el caso de vendedores de

productos chinos. Las políticas del uso no son del todo negativas porque buscan mayor orden del espacio público sin embargo deben de incluir al sector sonoro social de las técnicas acústicas como parte de la identidad cultural del Centro.

En esta investigación se toma la decisión de apoyar a los camoteros en la búsqueda legal del permiso para trabajar en el Centro; por ello se emplearon todos los medios posibles para que los obtuvieran. Esta situación hace que cambiara mi figura de creador por la de un ser activo en la promoción y búsqueda de la legalidad del oficio de venta de camotes. En esta búsqueda, elaboré un proyecto integral y colectivo uniendo a los camoteros del Centro con una cooperativa de diableros del centro para obtener los permisos de trabajo. Diseñé un proyecto denominado: *Proyecto integral de la Cooperativa Macehualthin: trabajadores no asalariados S.C. de R.L. diableros (cargadores) y camoteros (vendedores de camotes y platanos horneados) del Centro Histórico de la Ciudad de México (Anexo 1.)* cuyo como objetivo principal fue:

Impulsar las necesidades básicas de nuestro trabajo incorporando la producción y reparación de nuestras herramientas técnicas de trabajo; Diablos y carros de camotes, como también reforzar la identidad histórica de nuestro empleo por medio de nuestro proyecto cultural de difusión. En la actualidad y por medio de este proyecto buscamos dejar de pagar por la renta por los diablos y en algunos casos pasa igual con los carros de camotes. Buscamos:

- 1)Derecho al trabajo formal no asalariado en la vía pública del centro histórico.
- 2)Derecho de un espacio digno para la construcción, reparación y resguardo de las herramientas de trabajo.
- 3)Impulsar nuestro proyecto cultural, que incluye la fuerza trabajadora y su herencia histórica. (Proyecto integral...)

Este proyecto se presentó en la Asamblea Legislativa del D.F., quienes otorgaban las guías para conseguir los permisos. El resultado o conclusión de esta propuesta fue negativo, pasaron meses sin una respuesta favorable. Cuando nos atendieron las primeras veces, nos aseguraron que iban a apoyar esta propuesta, pero al final no fue así, literalmente nos hicieron pasar de una institución a otra pidiéndonos copias de cada

documento y al final ninguna institución nos apoyó. Una de las razones, presumo, es que no hubo voluntad política.

Lo que subyace a la no aceptación del proyecto es que el desplazamiento de los sonidos acústicos de los carros de camote del Centro es real, sí sucede y una de las razones imperantes es que los antropólogos y sociólogos urbanistas que trabajan en las instituciones del gobierno no hacen el trabajo de aprovechar los recursos culturales de algunos de estos trabajadores, dándoles espacios y desarrollando la ciudad junto con ellos.

El campanero mayor de la catedral, al contrario, nos cuenta en una tercera entrevista, que los sonidos acústicos nunca se van, que perdurarán, tal vez en el caso de las campanas o en una visión muy futurista suceda ello, pero en el caso de los camoteros, los afiladores de cuchillos, los que venden obleas y tocan el triángulo y muchos más se ven obligados a desplazarse del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Esta conclusión también está fundamentada a partir de un seminario de estudios de ciudad en el cual asistí en el año 2012 y que impartido por el Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad y el Programa de Maestría y Doctorado en Urbanismo de la UNAM. El 11 de Septiembre del mismo año, el director del Fideicomiso del centro de la ciudad hizo su ponencia sobre el plan integral para el Centro Histórico, denominada: "El Centro Histórico de México hoy. Avances en la implementación del Plan Integral de Manejo". Puso en claro que el estatus de Patrimonio Cultural de la Humanidad dado por la Unesco en 1987, en realidad viene con un plan urbano que no contempla a una serie de agentes. En este tono, el Director del Fideicomiso clarificó que el Plan tiende a favorecer a un ordenamiento público que buscará sacar a todos los trabajadores ambulantes y al transporte público no reglamentario; también señaló que la fuerza económica irá hacia la mejorara de la infraestructura de edificios, calles, lugares de

recreación, seguridad, transporte público y beneficiará a empresas de servicios y venta extranjeras y privada.

Lo anterior muestra que al dueño de la tiendita de la esquina, los vendedores de tacos en vía pública, los vendedores de tamales, de elotes, de café, etc., se les orillará a su desaparición o desplazamiento. Por un lado es inevitable pensar que en muchos aspectos este Plan Integral beneficiará a la infraestructura de la cultura, buenos servicios y varios beneficios más, incluso apoyará a la infraestructura para el arte urbano, conclusión irónica para esta investigación. Pero en el caso de los trabajadores como los camoteros esto es una política pública que terminará por eliminarlos del espacio público del Centro.

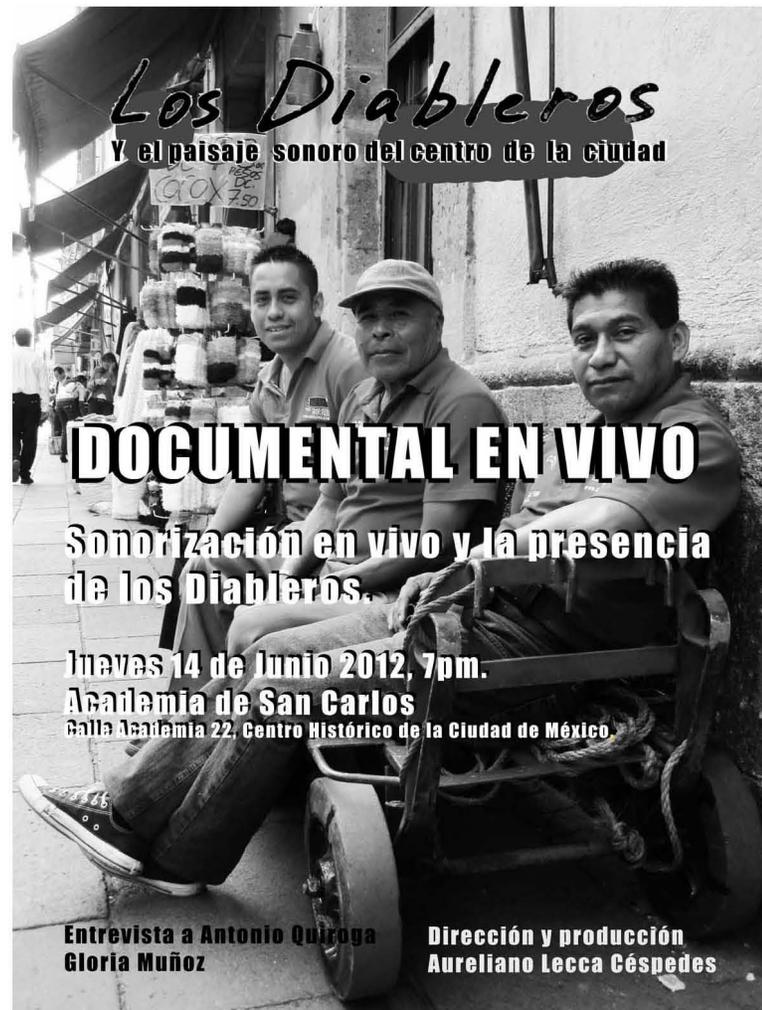
### **La inserción de la herramienta del arte sonoro en el lengua narrativo del video experimental**

La realización del video *Los Diablos y el sonido de la ciudad* (2010)<sup>10</sup> es una conclusión espontánea del proceso colectivo con personajes del Centro Histórico de la Ciudad de México forma parte de las piezas de producción. Esto derivó en una pieza multidisciplinaria en vivo a la cual se le llamó *Documental en vivo*. Este es un hallazgo sobre el proceso participativo del documental y el manejo del guión multidisciplinario, las acciones colectivas simbólicas y el arte sonoro en vivo. *Documental en vivo* es una puesta en escena del video *Los Diablos y el sonido de la ciudad* en la cual se sonoriza en vivo y los personajes aparecen en la escena, frente a la pantalla, hablando sobre la conclusión del video. Esta puesta en escena impactó al público por dos factores: una luz roja que los ilumina y el encuentro con el personaje se vuelve de carne y hueso, y la

---

<sup>10</sup> Puede verse en: <http://desinformemonos.org/2010/08/los-diablos-cargadores-del-centro-historico-del-df/>.

toma de conciencia de su falta de participación y de reconocimiento de los procesos sociales que habitan su entorno.



Cartel del Documental en vivo sobre los diableros, Aureliano Lecca 2012, Imagen digital 5.

### Creación de obra sonora a partir del estudio de las técnicas acústicas

En el proceso del documental *Sonora la Calle* se creó un cuerpo de obra basado en la fusión del arte sonoro y documental. A continuación se describe este cuerpo de obra sonora:

*Cuarteto de carros de camotes.* A partir de la técnica de los silbatos de los “carros de camotes”<sup>11</sup> (Ver Fotografía 2) y de la convivencia con una familia de camoteros, se crearon otros tipos de silbatos con técnicas mejoradas para minorizar el problema de la reglamentación en materia del ruido en el Centro Histórico de la Ciudad de México elaborada por la Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial<sup>12</sup>; estos silbatos aparecen en el documental como “El cuarteto de los carros de camotes”<sup>13</sup>.

Un domingo en la mañana, en la zona centro-sur de la Plaza de la Constitución, zócalo, cuatro carros de camote con estos nuevos silbatos iniciaron un concierto. La reacción, curiosa y risueña de los espectadores ante el “El cuarteto de los carros de camotes” daba a entender que lo cómico para ellos resultaba de escuchar un concierto a base de artefactos que en su cotidianidad pierden el reconocimiento musical. La pieza resignifica el carro de camotes como un instrumento musical.

---

<sup>11</sup>Son artefactos móviles urbanos que parecen hornos con ruedas; sirven para hornear plátanos y camotes dulces, y son fuente de trabajo de varias personas en la Ciudad de México.

<sup>12</sup>En este estudio se prescribe que el timbre de los silbatos que generan sonidos, no podrá exceder los 5 decibeles.

<sup>13</sup>Los silbatos del cuarteto se diseñaron con un registro más grave sin perder los cambios de tono, y cuentan con una cavidad acústica mayor; su sonido es más reconfortante y adquiere más notas, logrando en su conjunto la posibilidad de composición sonora. Este conjunto es una posibilidad de interpretación sonora que experimenta las cualidades instrumentales de la técnica dando un resultado surrealista, por decirlo de algún modo. El resultado sonoro es rico, nos sitúa frente del artefacto móvil y nos acerca a comprender e interesarnos más por el artefacto o carro de camoteros como un instrumento.



*Cuarteto de carros de camotes, Aureliano Lecca, 2013, Fotografía 1.*

*Instrumento a partir de campanas de la Catedral.* Las campanas de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México fueron otro motivo de investigación sonora. Se diseñó un instrumento experimental que emite sonidos similares a los que producen las campanas pero usando otra técnica y otro proceso con el metal. Este instrumento se denomina “Instrumento a partir de campanas de la catedral”<sup>14</sup> y es un estudio a partir de la vibración y resonancia del metal comparando la experiencia del sonido de las campanas. El diálogo con el campanero mayor y su conocimiento sobre las campanas, dieron las señales principales para experimentar: “Las campanas no son notas exactas”, dice el campanero. Cuando la pieza suena, los oyentes experimentan la sensación de no entender cómo se produce en la pieza el sonido de las campanas. Se trata de una experiencia que le solicita a los oyentes detenerse en el sonido y no en la forma referencial del instrumento que lo produce. En términos musicales, el aporte técnico de la pieza es la posibilidad móvil de un instrumento que emite el sonido de varias campanas que no podrían transportarse fácilmente. Otra pieza de arte sonoro que derivó de la anterior, fue una composición electrónica que se obtuvo del ejercicio de grabar cada toque de campana y se denominó: “Campanas de la catedral”<sup>15</sup>. Esta composición es un caos ondulante que pasa de una textura a otra.

---

<sup>14</sup> El instrumento produce un sonido que se va construyendo a partir de una red de vibración entre ensambles de diferentes pesos y texturas; esta red de metal se interviene con cortes, dobleces y disminución matérica, generando así notas dentro de un acorde sobre una nota específica.

<sup>15</sup> Puede visitarse en el sitio web: <http://zoonex.bandcamp.com/track/campanas-de-la-catedral>



*Instrumento a partir de campanas de la catedral, Aureliano Lecca, 2011. Fotografía 2.*

*Acústica para gotas.* Las gotas de lluvia sobre la basura de la calle sonaban armónicamente ¿Cómo trasladar una idea así para la producción de este proyecto? No bastaba con el simple sonido. Para expresar la idea principal de armonicidad se necesitaba colocar esta misma experiencia acústica en un contexto de silencio. La pieza “Acústica para gotas”<sup>16</sup>(Ver Fotografía 4) fue trabajada para que todas sus partes sean instrumentos acústicos. La pieza es un llamado a establecer que la música nos puede acompañar en espacios públicos y en experiencias estéticas cotidianas. En el documental esta pieza plantea lo mismo que las anteriores: llegar a lo completo desde lo cotidiano. Esta pieza es una instalación que ha ido creciendo poco y que ha cruzado a varios proyectos, en *Sonora la Calle* se pudo materializar e incluir.

---

<sup>16</sup> La pieza “Acústica para gotas” es una instalación de diversos elementos acústicos que en su conjunto gozan de una gama tonal amplia. Los sonidos son percutidos por gotas de agua que por un sistema controlado caen sobre las superficies sonoras acústicas de diversos materiales como: metal, cerámica, látex, y plástico.



*Instalación Acústica para gotas, Aureliano Lecca, 2010. Fotografía 3.*

Las técnicas sonoras acústicas del Centro Histórico de la Ciudad de México son un mundo complejo que reivindica la relación entre la técnica y las posibilidades del arte sonoro inmerso en el proceso de producción documental y de cuerpo de obra. *Sonora la Calle* no hubiera tenido las anteriores posibilidades de producción y realización sin la inclusión del arte sonoro, ya que este tiene más posibilidades creativas y conceptuales que el diseño sonoro<sup>17</sup> aplicado al documental. Este es el mayor aporte disciplinario de esta investigación-producción: la fusión entre el proceso antropológico documental y la creación de arte sonoro. Concluye certeramente que el arte sonoro sí es aplicable a acercamientos antropológicos en el espacio urbano. Este aporte es un reflejo de la época multimediática actual que busca el desarrollo de los lenguajes y el reflejo de una realidad compleja.

---

<sup>17</sup> El diseño sonoro es la disciplina que se dedica a producir y postproducir el audio de un documental o cinta cinematográfica.

## Anexos

---

### Anexo 1

#### **Proyecto integral de la Cooperativa Macehualthin: trabajadores no asalariados S.C. de R.L. diableros (cargadores) y camoteros (vendedores de camotes y platanos horneados) del Centro Histórico de la Ciudad de México**

Somos 10 Camoteros miembros de la Cooperativa de Diableros MACEUALTHIN. reivindicamos nuestro trabajo en el Centro Histórico de la Ciudad de México, AREA "A" para la realización de nuestros recorridos, jornadas de trabajo y para nuestro proyecto cultural de difusión sobre el valor histórico de nuestro trabajo. Nosotros somos la historia en vida de nuestra raíz indígena, hemos forjado el centro de la ciudad con trabajo digno y tenemos el derecho de seguir con la tradición de ello. Con la presente buscamos impulsar nuestros proyectos productivos y culturales.

OBJETIVOS: Este proyecto busca impulsar las necesidades básicas de nuestro trabajo incorporando la producción y reparación de nuestras herramientas técnicas de trabajo; Diablos y carros de camotes, como también reforzar la identidad histórica de nuestro empleo por medio de nuestro proyecto cultural de difusión. En la actualidad y por medio de este proyecto buscamos dejar de pagar por la renta por los diablos y en algunos casos pasa igual con los carros de camotes. Buscamos:

- 1)Derecho al trabajo formal no asalariado en la vía pública del centro histórico.
- 2)Derecho de un espacio digno para la construcción, reparación y resguardo de las herramientas de trabajo.
- 3)Impulsar nuestro proyecto cultural, que incluye la fuerza trabajadora y su herencia histórica.

## 1. Sustento antropológico del caso:

DEFENSA Y ANÁLISIS ANTROPOLÓGICO DEL CASO: DIABLEROS Y CARROS DE HORNO AMBULANTE, EN EL CENTRO HISTÓRICO

Atte. Antropólogo Raúl Alfredo Reyes O.      *rey\_rul\_07@yahoo.com.mx*

LOS DIABLEROS Y CAMOTEROS TIENEN DERECHO A SER PARTE Y GOZAR DE LOS BENEFICIOS DEL FIDEICOMISO DE DESARROLLO CULTURAL Y LABORAL PARA EL CENTRO HISTORICO, desde que son Sociedad Cooperativa.

Y tienen la prioridad ante la ONU de la protección de derechos humanos para el desarrollo.

En tanto que los Diableros y Camotereros se encuentran constituidos como Sociedad Cooperativa, de registrarse por oficio escrito todo requerimiento, solicitud dirigida de forma simultánea a las siguientes dependencias: a) Gobierno Central DF (gobernador actual y al electo, mediante la oficina de partes), c) A la presidencia de la República, d) A la Asamblea Legislativa del DF. (Aquí a las comisiones de derechos humanos, a la comisión del trabajo, a la de asuntos indígenas y grupos vulnerables, y a la de cultura).

Su proceso de reclamo es legítimo en 3 rubros: Cultura y derechos indígenas, derechos laborales del cooperativismo universal y presencia cultural.

Desde la antropología mi diagnóstico es a Favor de la Cooperativa en tanto que el Centro Histórico es Patrimonio Cultural de la Humanidad.

Los Diableros y Camotereros no sólo representan un medio no contaminante (no producen emisiones de plomo), es decir no están ni son en el rango de la normativa

contaminante, puesto que el Co<sub>2</sub> bióxido de carbono es parte del ciclo de la biosfera en la producción de clorofila, contemplado en el derecho y compromiso cooperativo internacional de conservación ecológica. En su mayoría los compañeros trabajadores son indígenas y representantes de la cooperativa, que contienen un carácter no solo de defensa Laboral, Indígena si no de la promoción de la estampa cultural de las tradiciones e identidad del Centro Histórico. A fin de que no se manipulen en el proceso por oportunistas en la administración DF, o Del. Cuahutemoc o intereses personales, los derechos legítimos que solo corresponden por ley a los compañeros Diableros y Camoteros de la cooperativa. Según lo dicho los compañeros trabajadores por su calidad legítima gozan de los derechos del trabajo y derechos humanos.

## **2. Propuesta de difusión:**

Esta parte del proyecto de la cooperativa tiene la consultoría del investigador de la UNAM en materia del espacio público del centro de la ciudad, productor audio visual y tesista de la UNAM en arte urbano Aureliano Lecca Céspedes(adjunta cv). El proyecto consta de tres actividades, en ellas se busca una forma incluyente entre al arte público y la actividad de los trabajadores urbanos. Para ello se usarán algunas fechas para presentaciones en corredores culturales, espacios de la UNAM, centros culturales y galería del centro de la ciudad. En el caso de los sonidos producidos por los carros de camotes hay una propuesta específica a partir de un estudio de ruido para que sus sonidos sean armónicos con el paisaje sonoro del centro histórico y no excedan los 5 decibeles.

### **2.1 Carros de Camotes Orquesta.**

#### **Propuesta artística de arte sonoro contemporáneo:**

Cabe destacar que para la elaboración de esta propuesta se consideró el estudio realizado por la Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial en materia de ruido en el Centro Histórico de la Ciudad de México. De esta manera el timbre de los

silbatos que generan sonidos, no excederás los 5 decibeles. Esto es resultado de una investigación sonora en los talleres de la escuela superior de San Carlos UNAM en el taller de escultura del maestro Marentes.

Los sonidos tendrán un registro más grave sin perder los cambios de tono, los tubos nuevos cuentan con una cavidad acústica mayor obteniendo un sonido más reconfortante, son de diferentes notas, logrando en su conjunto la posibilidad de composición sonora. Esta propuesta es para corredores culturales del centro y para la vía pública, es una puesta en escena de arte urbano y al mismo tiempo se soluciona el problema en los recorridos diarios en cuanto al sonido agudo. Específicamente sobre las condiciones del entorno del centro.

## **2.2. Documental en Vivo:**

**Puesta en escena de video junto a la participación performática de miembros de la cooperativa:**

Esta propuesta es la fusión entre una proyección de video documental HD, sonorización en vivo y la participación de miembros de la cooperativa en algunos momentos simbólicos. El mérito de esta fusión es a partir de una fórmula de guión. Esta puesta en escena nos acerca a los personajes, sus vivencias y aprendemos sobre su historia.



## **Antecedentes:**

**Ser parte de un documental apoyado por la UNAM, sobre el paisaje del centro de la ciudad:**



Esta propuesta es a partir de la participación de los miembros de la cooperativa en el documental “Sonora la Calle” sobre el paisaje sonoro del centro de la ciudad. Tesis de producción para el posgrado de artes visuales y diseño de la UNAM – 2012.

### **3. Descripción logística del cuerpo trabajadores(cooperativistas):**

- DIABLEROS: Antonio Quiroga Justo, Laberino Ignacio Torres, Gilberto Delgadillo Romero, Antonio Flores Zepeda(Vale por dos aportaciones), Carlos Cesar Quiroga Ángeles, Javier García García, Francisco Girón Samtis, Guilfrido Martínez Domínguez y Jose Leonel Vargas Guzmán.

- CAMOTEROS: Gregorio Arellano Luciano, Alfredo Arellano Luciano, Arnulfo Pérez Arellano, Emilio Rojas Luciano, Zeferino Arellano Luciano, Maribel Arellano Luciano, Nestor Arellano Solís, Magali De la Luz Escobedo, Jonathan Rojas Vega, Gregorio Arellano Mozo.

### **4. Descripción del servicio y producto de venta.**

- **Servicio de carga, descarga y traslado de mercancías:** Se empieza de la zona de la Merced 4:am, se ofrece el servicio a clientes que van a diferentes partes alrededor del centro o transportes, estaciones del metro, estaciones de bus, estacionamientos, mercados, centrales camineras como TAPO y de comercio o plazas. El beneficio es

considerado por las dos partes interventoras (Cliente y tiendas, distribuidoras o bodegas), ya que en las calles del centro histórico es imposible introducir vehículos de carga, no solo por la cantidad de público sino por que son calles muy angostas y muy transitadas públicamente desde épocas prehispánicas. El servicio con los diablos ha sido y sigue siendo eficiente y contribuye a las políticas de medio ambiente por ser vehículos no contaminantes. Es también una tradición que forma parte de la historia y cultura indígena de las calles del centro de la ciudad.

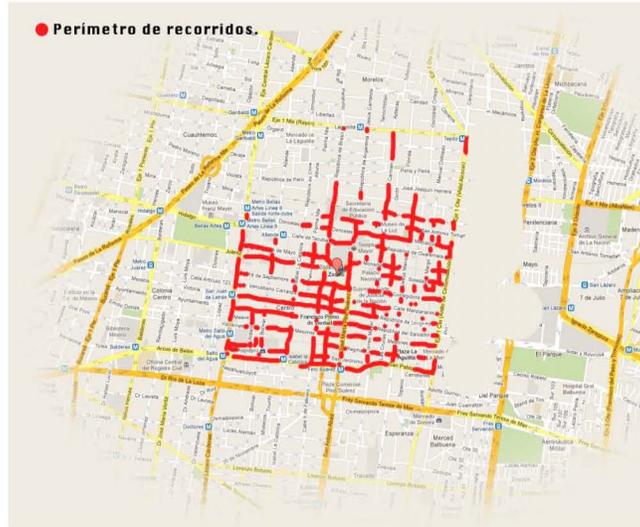
- **Camotes y plátanos horneados:** El proceso inicia desde la madrugada en la Central de abastos. Luego de seleccionar, lavar, cortar, cubrir la charola con el vástago de plátano, se pone el producto para su cocimiento. Una tradición artesanal de los plátanos y camotes, cocidos naturalmente con azúcar, el horneado y los comestibles para su presentación final, mermeladas y leche dulce principalmente.

#### **5. Solicitud de uso sobre espacios públicos:**

Horarios:

- DIABLEROS: de las 15 HORAS HASTA LAS 22 HORAS.
- CAMOTEROS: de las 15 HORAS HASTA LAS 22 HORAS.

MAPA:



Con el texto presente proponemos un proyecto integral y viable, atendiendo todos los intereses al respecto.

Atte.

Consejo de administración y consultor del proyecto cultural.

Agosto 2012.

## Referencias citadas

---

### Fuentes de los fotogramas

- Eisenstein, Sergei. (Productor y Director) (1930). *¡Que viva México!* [Cinta cinematográfica] México.
- Flaherty, Robert. (Productor y Director) (1922). *Nanook, el esquimal*. [Cinta cinematográfica] Estados Unidos: Revillon Frères
- Herzog, Werner. (Productor y Director) (1970). *Fata Morgana*. [Cinta cinematográfica] Alemania: Vértice Cine
- Rouch, Jean. (Productor y Director) (1955). (Productor y Director) (1970). *Les maîtres fous [Los maestros locos]* [Cinta cinematográfica] Francia: Les Films de la Pléiade

### Referencias

- Brandy, John. 2002. *El oficio del guionista, serie multimedia*. Barcelona: Gedisa.
- Canals i Vilageliu, Roger. 2008. *Jean Rouch Un antropólogo de las fronteras*. Consulta el 30 de abril. <<https://bddoc.csic.es:8180/detalles.html?id=639243&bd=ANTROPO&tabla=docu>>
- Casas, Armando, Compilador. 1987. *Guión cinematográfico*. Ciudad de México: Centro de Estudios Cinematográficos, UNAM, 183p.
- Chion, Michel. 1999. *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica. SA, 414p.
- Colombres, Adolfo. (2005) *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Del Sol
- CUEC-UNAM (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México). 2005. *Música para Cine. Cuaderno 4*. Ciudad de México: CUEC-UNAM.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen en movimiento, estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

- Flusser, Vilém. 2011. *Hacia el universo de las imágenes técnicas*. Ciudad de México: ENAP Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- Jean Rouch entrevistado por Dan Georgakas, Gupta Udayan, y Judy Janda. En *Cine, Antropología y Colonialismo*, Adolfo Colombres, compilador. 2005. Buenos Aires: Del Sol.
- Kruger, Peter. 2006. *Paisajes Urbanos, Imagen y memoria*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Lecca, Aureliano (2011, enero) Entrevista a Odilón Jardínez Sarco, organillero.
- Marc, Augé y Jean-Paul, Colleyn. 2005. *Qué es la antropología*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.
- Mendoza, Carlos. 2010. *El guión para cine documental*. Ciudad de México: Centro Universitarios de Estudios Cinematográfico, UNAM.
- McKee, Robert. 1997. *El Guión*. Barcelona: Alba.
- PUEC-UNAM (Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad de la Universidad Nacional Autónoma de México). 2005. *Memoria del seminario, "El Ambulante"*. Ciudad de México: PUEC –UNAM.
- Redacción El Tiempo. "Claves para entender el mundo garciamarquiano" 20 de abril de 2014, en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13854157>
- Russolo, Luigi (1913) *L'Arte dei Rumori*, Milán: Ed. Futuriste Di "poesía".