



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS
Y SOCIALES**

PRASAD. DOCUMENTAL SONORO
KATMANDÚ 2015-2018

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA
DAVID SAMAYOA DÍAZ

DIRECTOR DE TESIS
RICARDO LOPEZ GUTIERREZ



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX

2019



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.

A Lisa

ÍNDICE. PRASAD. DOCUMENTAL SONORO DE KATMANDÚ 2015-2018

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. EL IMPERIO DE NEPAL.....	6
1.1 Unificación y conquista de los reinos.....	8
1.1.1 Formación de Nepal como Imperio Gorkha.....	9
1.1.2 La Dinastía Rana	13
1.1.3 Revolución nepalí y la tercera unificación.....	15
1.1.4 Derrocamiento de la Dinastía Shah	19
1.1.5 La actualidad de Nepal.....	22
1.2 Katmandú como ciudad capital.....	25
1.2.1 Lo sagrado en la vida cotidiana de Katmandú.....	30
1.2.2 La ciudad como mandala	32
1.3 Lo sagrado y el patrimonio cultural en Katmandú.....	34
1.3.1 Festivales y ceremonias en la vida cotidiana. Patrimonio Intangible....	37
1.3.2 Patrimonio tangible. La concreción de la divinidad.....	41
CAPÍTULO 2. LAS TÉCNICAS SONORAS Y EL DISCURSO.....	44
2.1 Epistemología del sonido	44
2.1.1 El sonido y su creación. Producción sonora.....	48
2.1.2 Elementos acústicos fundamentales. Sonidos, ruidos, música, palabra y silencio.....	52
2.1.3 Acercamiento cultural y uso social del lenguaje sonoro.....	59
2.2 Radio Arte.....	62
2.2.1 Orígenes. Radio drama.....	65
2.2.2 Radio Arte y Arte Sonoro.....	68
2.2.3 Manifestaciones del radio arte y arte sonoro	71
2.3 El documental sonoro. Territorio acústico social, cultural y política.....	77

CAPÍTULO 3. REALIZACIÓN. PRASAD. DOCUMENTAL SONORO DE KATMANDÚ	
2015-2018.....	83
3.1 Objetivos y valores de Prasad. Documental sonoro de Katmandú	
2015-2018.....	85
3.1.1 Punto de escucha y creación de ondas vibratorias.....	87
3.1.2 Sonidos arquetípicos, señales, referencias y claves.....	93
3.2 Montaje y narrativa.....	96
3.2.1 Elementos de puntuación.....	102
3.2.2 Elementos de enlace.....	108
3.2.3 Tipos de montaje.....	111
3.3 El ciclo narrativo de <i>Prasad</i>	114
3.3.1 Un día, una vida.....	115
3.3.2 Lugares y situaciones de grabación.....	121
CONCLUSIONES.....	127
BIBLIOGRAFÍA.....	134
ANEXO.....	138

INTRODUCCIÓN

“...mucho más que los colores y las formas, los sonidos
y su disposición conforman las sociedades”

Jacques Attali

Fue el verano de 2015, cuando escuché, por primera vez, Katmandú. Mi compañero de viaje fue Ashish, quien emigró a los Emiratos Árabes Unidos en busca de oportunidades mejor remuneradas en trabajos de construcción. Él me enseñó mis primeras palabras en nepalí durante el vuelo. Posterior a los anuncios del piloto, las recomendaciones para descender del avión, el trámite migratorio de la visa y la recolección de mi equipaje, salí al vestíbulo del aeropuerto y quien me recibió, colocó un collar hecho de flores y una mascada honorífica alrededor de mi cuello, inclinó su cabeza, sonrió, juntó las palmas de sus manos a la altura del esternón y pronunció “Namaste”. Una nueva realidad fue develada por medio de la palabra.

Los automóviles circulaban sin control por las calles; las motocicletas aparecían por centenas; peatones y bicicletas se esquivaban mutuamente; camiones rebasaban y autobuses invadían los carriles. Del amigable y pacífico saludo “Namaste” no quedaba más que el desconcierto en las avenidas, el interminable bullicio de la ciudad inundada por cláxones. Con el tiempo, pude reconocer que cada participante del asfalto tenía una voz propia; que el uso y la costumbre ya habían generado un código; con el claxon era posible preguntar, responder y darle coherencia al caos organizando vialidades. Los ruidos estaban vivos y hablaban.

Dentro de la oficina; en restaurantes y en hoteles; en sitios religiosos, turísticos o históricos; al viajar en transporte público; caminar por comercios y casas a lo largo de las calles, la música no deja de sonar. Su presencia es compañía cotidiana, crea atmósferas, armoniza los ruidos ciudadanos y refleja el estado anímico de quien le sintonice; es un personaje invisible, pero siempre participante. Las cuerdas del arabajo y el saranguí; las resonancias del mandal y la tabla o el tintineo de las tingshaws

componen las melodías y hacen las bandas sonoras nepalíes tan características, guiando mantras y ceremonias, aderezando celebraciones y festivales. Los sentimientos y las historias se materializaban en expresividades musicales.

El silencio también se presentó particularmente. Acontecida la vasta actividad sonora de Katmandú, supuse que, al interior de mi casa, en lo remoto de las aldeas lejanas o en lo alto de las montañas, el caos se desvanecería en una atmósfera ausente de cualquier resonancia. No obstante, el silencio era específico en cada lugar y la quietud revelaba nuevas vibraciones imperceptibles en el dinamismo de la ciudad. El silencio no fue un vacío de ruidos y música, sino sonidos en tonos mínimos y bajas amplitudes.

A través de mis oídos, viviendo durante dos años y medio en Nepal, pude escuchar estos cúmulos sonoros y observar su reflejo en las dinámicas sociales, sus días de fiesta, sus crisis políticas, sus hitos religiosos o sus ritos fúnebres. Los sonidos, ruidos, palabras, música y silencios son una realidad narrada desde sí misma mediante expresiones acústicas propias, con reglas y códigos, que expresan y construyen un lenguaje.

Parte fundamental en la escucha de este concierto urbano de Nepal, refiere a los ruidos y sonidos de aquellas actividades con una intencionalidad ritual, cargadas de conexiones espirituales en busca de un contacto y vínculo con lo sagrado. “Un interesante intento para comprender el estilo de vida nepalí sería a través de sus festivales”¹, señala un prominente poeta nepalí, quien asimismo identifica como eje rector de la vida cotidiana a las interacciones entre los humanos, los dioses y las deidades mediante acciones simbólicas.

A lo largo de la ciudad, en cada crucero y en sitios dentro de los vecindarios, incontables templos se pueden encontrar en Katmandú. Los transeúntes hacen

¹ DEEP, Dhruva Krishna, *The Nepal festivals. Articles on Nepalese Art, Culture and Deities*, Ratna Pustak Bhandar editor, Kathmandu, Nepal, 2015, p. 10.

solemnes reverencias al pasar e interactúan con estos recintos, hogares o umbrales, donde la manifestación de lo divino se invoca. En cada santuario, sin distinción a ninguna religión, se integran objetos resonantes: campanas, cilindros giratorios con plegarias alrededor, bocinas e instrumentos musicales si la ocasión lo amerita; objetos colgantes y banderas que el viento ondea. Simultáneamente, los devotos pronuncian rezos y suplicas; ofrendan materializaciones de su fe y la búsqueda del *Prasad* toma el protagonismo en todas las acciones.

Existen varias interpretaciones para esta palabra derivada del sánscrito प्रसाद (*Prashad*), que se traduce literalmente como la acción de postrarse frente a alguien o presentarse ante algo. Con el paso del tiempo, este *Prasad* ha sido entendida como la bendición o la unción recibida, entregada, primero, ante los dioses como ofrenda y, una vez santificada, recibida como la gracia o favor regalado para, finalmente, ser compartida con la comunidad participante en el ritual. Es común encontrar flores, alimentos, incienso, polvos de colores o velas como encarnaciones de este *Prasad*.

Así, la ideología nepalí y sus consecuentes sonoridades se derivan considerablemente desde la práctica ritual. El estilo de vida se traza con el camino de las creencias espirituales, con los mitos, el folklor y los festivales. La presencia de lo sagrado rige el comportamiento, siendo la búsqueda de acciones y méritos para la buena fortuna la norma social para la interacción. Ambos, patrimonio y herencia cultural, conviven así para representar la identidad social de Katmandú.

Esta investigación busca dialogar con el tejido social nepalí, exclusivamente mediante sus sonoridades durante esta búsqueda del *Prasad*. Los testimonios audibles, donde lo ritual sea ideología e identidad, permitirán a las voces protagonistas emerger y que “...cada personaje-clave o cada idea-fuerza del relato estén dotados de un tema que los caracteriza y constituya su ángel guardián musical”². De esta manera, el trabajo

² CHION, Michel, *La audiovisión. Introducción a un análisis en conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós, Barcelona, España, 1993, p. 55.

sonoro y periodístico encuentran su *leit-motiv* en lo sagrado, siendo este el hilo conductor durante las grabaciones, el enfoque narrativo para el montaje y también incidiendo en el título de este trabajo: *Prasad. Documental Sonoro Katmandú 2015-2018*.

En el capítulo primero, se presentará una visión general sobre los procesos históricos, comerciales, religiosos, sociales y culturales de Nepal, así como su conformación y la consolidación de Katmandú como capital del país. Una vez establecido este marco de referencia, se profundizará en aspectos sobre el patrimonio cultural, la identidad e ideología propia de esta nación, dejando entrever las relaciones sociales y su implicación con las actividades rituales, espirituales y las prácticas que denoten una intencionalidad para con lo sagrado.

Como segunda parte del trabajo, se analizará la epistemología de técnicas sonoras y discursivas para la investigación de fenómenos sociales. Desde los campos de conocimiento del Radio Arte y Arte Sonoro, se explicará tanto la morfología como los usos que estas vertientes ofrecen, utilizando medios acústicos para escudriñar una realidad específicamente con el documental sonoro. Se incluirá en este capítulo otro análisis sobre la configuración del discurso, los factores y las funciones lingüísticas presentes, así como el uso de la poética para la construcción del mensaje, parte central en el acto comunicativo.

Se concluirá el trabajo con la convergencia de las partes ya señaladas, construyendo y justificando el acercamiento y la investigación de Katmandú mediante la realización de un documental sonoro. El ejercicio teórico-práctico será acompañado de una descripción sobre los sitios y eventos grabados, los cuales fueron registrados en una bitácora, en la cual se tomó detalle sobre la duración, el lugar, la fecha y la relevancia de los sonidos utilizados para la creación del documental sonoro. Una vez introducida la materia prima del documental, se revisarán los alcances, propósitos, procesos de montaje, aspectos técnicos y demás complejidades enfrentadas durante la producción de la pieza acústica.

Desde estas páginas introductorias, con total humildad y sin pretensión alguna, confío que esta investigación sea lo más objetiva y respetuosa ante la compleja realidad de una nación ancestral como Nepal. Mi intención no es estereotipar ni mucho menos acentuar una concepción de *lo exótico* hacia Nepal; este trabajo se erige como un diálogo donde los propios nepalíes hablan entre sí mismos y con los dioses; donde mi rol no es el de hablar por Nepal, sino hablar con Nepal y observar sus dinámicas con ética y honestidad.

Después de recibirme y alojarme en su territorio, aceptarme e integrarme en su sociedad, este esfuerzo teórico-práctico representa un tributo y un homenaje a todas las experiencias que privilegiadamente tuve en este país, a todas las personas que formaron parte fundamental de este viaje, a la magia y al honor de haber aprendido a vivir en una ciudad tan maravillosa como Katmandú. Toda mi admiración, cariño y agradecimiento es para cada uno de los protagonistas, personajes, lugares, circunstancias y sonoridades que forman parte de este documental.

¡Jai Nepal!³

³ *Jai* es un vocablo derivado del sánscrito que puede traducirse como admiración, adoración o victoria hacia un lugar, persona o situación. Comúnmente, es traducido como ‘la victoria prevalezca en Nepal’, o bien, ‘que la victoria sea con Nepal’.

1. EL IMPERIO DE NEPAL.

“... pregunté ‘¿cuál es Nepal?’ Me mostraron, diciendo:

‘Eso es Bhadagaon, ese es Patán y ahí yace Katmandú.’”

Prithvi Narayan Shah.

Los primeros avistamientos humanos y la formación de civilizaciones fundadas a los pies de la cordillera de los Himalaya datan alrededor del año 1500 a.C., cuando los pobladores Arios de las regiones del Indostán comenzaron desplazamientos para cruzar las fronteras establecidas por los ríos sagrados, especialmente de El Ganges y El Mahakali. Si bien existen debates sobre asentamientos previos a estas fechas por poblaciones mongólicas (Gurung y Magars) o poblaciones tibetanas (Tamang y Sherpa), los territorios del valle y las planicies del sur no fueron ocupadas sino hasta el inicio de las migraciones, las conquistas y las expediciones que los imperios colindantes realizaban.

Paralelo a este recuento histórico, existe también una creencia y explicación mitológica sobre las civilizaciones en los Himalaya. Hace mucho tiempo, lo que actualmente es Katmandú y sus alrededores, constituían un lago de enormes dimensiones, en donde solo habitaban especies acuíferas, principalmente serpientes, hasta que un día un sabio, Manjushree Bodhisattva, proveniente de las montañas de China, en uno de sus viajes de peregrinación, cruzó por esas latitudes y quedando fascinado por la belleza, visualizó un gran potencial en ese territorio para el desarrollo de la vida humana. Con esa convicción en mente, empuñó su espada para cortar las montañas aledañas y drenar el lago, dejando escapar el agua por las grietas. De esta manera, Manjushree Bodhisattva logró convertir el lago en valle, ahuyentar a las serpientes y crear un recinto idóneo para que pobladores humanos iniciaran un asentamiento.

Sin distinción sobre el origen de la formación de estos territorios, lo cierto es que las migraciones fueron el comienzo de la ocupación humana en el nuevo valle. Estas superficies de lo que actualmente es Nepal fueron habitadas por cuatro castas: Chhetri o Khas, guerreros, luchadores y ejército de los imperios; Vaishyas, artesanos y técnicos en labores manuales, musicales y artísticas; Shudras, esclavos y fuerza obrera; y Brahmanes, segmento de la población educada en las artes de la política, comercio y religión⁴.

Pastores y agricultores comenzaron a cruzar los valles; mercaderes chinos y tibetanos transitaban desde los altos picos hasta las ciudades indias con fines comerciales, pobladores expulsados de sus ciudades en busca de nuevas tierras para la vida en el exilio. Por varios siglos, la región se vio transitada por pueblos nómadas de Mahipas o Gopals; posteriormente, por civilizaciones sedentarias como los Kirat y, lo que es conocido con mayor claridad y detalle, la llegada del clan Licchavi, quienes exploraron los primeros asentamientos formales, trayendo consigo los primeros sistemas religiosos, construyendo templos, altares; marcando caminos comerciales y rutas de intercambio; iniciando formalmente una agricultura y ganadería con la crianza de animales, semillas, vegetales y frutas locales. Con estos establecimientos, también se gestó el inicio de una planeación urbanística dentro del valle, sus alrededores y en las partes del norte cercanas a los Himalaya.

Los modelos de construcción, métodos de riego, siembra y cosecha; las concepciones religiosas y culturales; sistemas monetarios o de intercambio fueron desarrollados paulatinamente desde lo local. Cada una de las regiones se desarrollaron e implementaron los recursos asequibles a sus territorios, se adaptaron a las condiciones geográficas, se rigieron y definieron por su propia ideología e identidad. Este proceso de autogestión derivó en un gran cúmulo de sistemas religiosos, lingüísticos, políticos,

⁴ Véase RANA, Sagar SJB, *Singha Durbar. Rise and fall of the Rana Regime in Nepal*, Rupa Publications, New Delhi, India, 2017. P. 3.

de usos y costumbres que permitía a los poblados distinguirse, reafirmarse y formar, todos establecidos en convergencia, un territorio multicultural.

“En la actualidad Nepal, al Oeste y al Sur con India y con China al Este y al Norte, es un rectángulo alargado con un área de 141,000 metros cuadrados o cerca de 55,000 millas cuadradas, con un promedio de 800 kilómetros de largo y 160 kilómetros de ancho que recorren la parte sur de los Himalaya”⁵. No obstante, una larga serie de eventos y complejidades tuvo que encadenarse para poder afirmar a Nepal como una nación unificada, sólida en su conformación y diversa en sus horizontes socioculturales.

El establecimiento de los distintos imperios y señoríos en las diferentes regiones a lo largo de los territorios, encuentran como punto de origen la convergencia y la posterior adición de poblaciones a reinos de mayor envergadura, conservando y enriqueciendo el patrimonio cultural, las normas sociales y la naturaleza genética que, al día de hoy, permiten a Nepal ser una nación central, agrupada y multicultural.

1.1. Unificación y conquista de los reinos.

Durante el siglo XVI, las guerras e invasiones ocasionaron un vaivén de movimientos en los clanes y los linajes; los exilios y conquistas fueron constantes, haciendo difícil el recuento y seguimiento de movimientos de las tribus a lo largo del territorio nepalí. Las constantes incursiones de pueblos migrantes, así como los intentos de ejércitos armados por expandirse y conquistar territorios se intensificaron hasta que el imperio, hasta ese entonces dominante, Los Licchavi, fueron incapaces de sostener su dominio en la parte central del valle.

Acabado este auge de la era Licchavi, la tendencia de conflictos, coaliciones, separaciones y adiciones de unos imperios con otros continuó hasta que hubo una

⁵ RAM, Vaidya Tulasi, *Prithvinarayan Shah. The founder of Modern Nepal*, Educational Publishing Books, Nepal, 2018, p. 1.

nueva federación dominante: el linaje Sen del clan Rajput, proveniente de Rajastán que emigró hacia las faldas de los Himalaya para descubrir al Imperio Gorkha, quienes, un par de siglos más tarde, unificarían a Nepal como nación.

A su vez, el imperio Gorkha, fundado por la dinastía Shah, toma su nombre por la visita que Gorakhnath, un sabio en busca de la iluminación, realizó a su provincia. Gorakhnath, al ser rechazado por los gobernantes del valle y expulsado hacia el norte, encontró la población gobernada por Drabya Shah y fue acogido por la gente de las montañas. Al ver este recibimiento, Gorakhnath reveló su verdadera identidad como divinidad y bendijo, a la que, desde ese entonces, se convertiría en el imperio dominante, reinante y unificador de los demás imperios. A Drabya Shah también le fue asegurado que once generaciones, a partir de él, serían los reyes de Nepal. Gorakhnath, por último, encomendó a Drabya Shah preservar y expandir las enseñanzas del camino de la liberación humana descubiertas por Siddhartha Gautama, *El Buda*, además de cobrar venganza contra los gobernantes, quienes lo rechazaron en su peregrinaje por el valle.

Con los augurios realizados a la dinastía Shah y el establecimiento del clan Sen, se afianzó un poder de facto. Ambas familias se unieron y sumaron fuerzas hasta que, en 1722⁶, nació el Príncipe Prithvi Narayan Shah, quien fue la encarnación de ambos imperios y quien también es concebido como el Padre de Nepal en la actualidad.

1.1.1 Formación de Nepal como imperio Ghorka.

Dentro de la familia real, con influencia tanto de la familia Sen con su experiencia en política como de la dinastía Shah con conocimientos sobre la vida en la montaña y la guerra, Prithvi Narayan Shah logró tener acceso a una formación ejemplar en el arte de

⁶ GREGSON, Jonathan, *Massacre at the palace. The doomed royal dynast of Nepal*, Talk Miramax Books, NY, EUA, p. 3.

gobernar. Fue en 1742, cuando, por derecho hereditario y por la muerte de su padre Narbhupal Shah, Prithvi tomó el poder y comenzó a regir la casa Gorkha.

Los planes y la convicción de Prithvi por conquistar y unificar Nepal se vieron plasmados en un plan de nación el cual tituló *Dibya Upadesh*, traducido como Divino Consejo, dado a conocer justo antes de su muerte, sucedida en 1775. En este documento se explican a detalle, a los líderes de la casa Gorkha, las precisiones sobre cómo gobernar a la sociedad; la administración del comercio y los recursos, el manejo del ejército y los conflictos armados; las condenas y penalizaciones al incumplimiento de las leyes. Y, lo más trascendente, cómo conquistar y unificar los imperios hasta hacer de Nepal un Imperio único.

Al poco tiempo de haber tomado la cabeza del reino, Prithvi Narayan Shah comenzó con su camino en la conquista del Valle, iniciando con la invasión de Nuwakot, un feudo vecino y una de las puertas de entrada a Katmandú. Para mala fortuna del Rey Prithvi, las tropas Gorkhas se vieron superadas y obligadas a volver a sus tierras con múltiples bajas y heridos. Una vez de regreso en las montañas, el derrotado Prithvi no mostró señal de desesperación ni de desánimo; contrariamente, el joven rey comenzó un peregrinaje hasta Benarés, una ciudad india a los pies del río Ganges, donde es costumbre la consulta y el presagio divino para la obtención de bendiciones, o bien, el consejo de astrólogos y sabios para saber los designios divinos.

En el caso de Prithvi Narayan Shah, saber cuáles eran los días auspiciosos para realizar su segundo intento de invasión a Nuwakot, por cuáles lugares atacar y qué tipo de ofrendas y rituales dedicar a los dioses era vital para concretar la unificación de Nepal. El Imperio Gorkha fue una población reconocida por su valentía y ahínco en el combate; sin embargo, esta vez, Prithvi confeccionó su estrategia de conquista entre una planeación militar, junto con la unción y apoyo de las divinidades.

En su camino de vuelta a Gorkha, Prithvi se "...casa con la hija Abhiman Singh, quien resulta ser una ayuda para Narayan Shah en la obtención de rifles que benefician el

cumplimiento de sus planes. El viaje de regreso de Prithvi Narayan Shah lo llevó a numerosas aldeas y poblados que conformaban el Valle de Katmandú. Esto le permitió el contacto y la relación con muchos reyes y príncipes durante su camino”⁷. La mente estratégica y diplomática de Prithvi Narayan Shah le permitió unificar Nepal desde antes de conquistar siquiera algún otro imperio fuera de la casa Gorkha, ganando reconocimiento, popularidad y simpatía en lugares foráneos, obteniendo socios y benefactores en milicia, territorios y provincias aliadas, lo cual posibilitó la creación de una estrategia sólida y preparada para su segundo ataque a Nuwakot.

A pesar del cúmulo de alianzas, planes y empoderamiento obtenido por el ejército Gorkha, tomó más de una década hasta que Prithvi Narayan Shah decidiera, en 1757, atacar, por primera vez, el fuerte Kirtipur, sitio al norte de Katmandú y principal paso comercial de todo tipo de suplementos al valle. En dos ocasiones, el ejército Gorkha fue vencido militarmente hasta que, en un tercer intento, un bloqueo económico y alimenticio se sumaron a la estrategia de combate.

Fue en este tercer intento que Prithvi Narayan Shah logra su primera conquista en septiembre de 1768, junto a la toma de Katmandú, Bhaktapur y Patán, imperios conquistados por sorpresa esa misma noche, debido a la celebración de uno de los festivales más importantes en el calendario religioso de la región: Indra Jatra. Los tres imperios cayeron mientras la gente, el ejército y los gobernantes celebraban.

Una vez obtenida la conquista del Valle de Katmandú y sus alrededores, la casa Gorkha pudo erigirse como el imperio más extendido, poderoso y reconocido en el área. Prithvi Narayan Shah se dedicó a consolidar y unificar los territorios adquiridos. De haber sido un pequeño poblado relegado a una hostil ubicación geográfica a los pies de los Himalaya, el Imperio Gorkha se transformó en un gran bloque con control en la parte montañosa del norte, el valle en el centro y ciertas localidades del oeste.

⁷ STILLER, Ludwing F., *Prithwinarayan Shah in the light of Dinya Upadesh*, Catholic Press, Ranchi, Bihar, India. 1968. P. 27.

Además de su vasta extensión geográfica, la estrategia de dominio desarrollada por Prithvi Narayan Shah contemplaba el control y la gestión de las rutas comerciales; los recursos locales de cada área; la procuración del bienestar social y el fortalecimiento de las comunidades para poder resistir cualquier ataque que se pudiera presentar. Las alianzas y el trabajo desde lo local fueron la clave para evitar rebeliones, traiciones o conquistas extranjeras.

Con el control y la estabilidad política, económica, militar y geográfica, Prithvi Narayan Shah implementó uno de los últimos pasos en su plan hacia la unificación de Nepal. “Se encargó de enarbolar la bandera del patrimonio cultural y la libertad mediante la unificación de los pequeños estados bajo su liderazgo”⁸. Esta unificación territorial con la conservación de la diversidad cultural existente, previo a la expansión Gorkha, fue uno de los fundamentos para preservar y mantener unidos los nuevos imperios conquistados.

Lo anterior, otorgó autonomía cultural, ideológica, lingüística y religiosa, desarrollando talentos, habilidades y tradiciones locales, además de ofrecer seguridad y protección (principalmente contra las amenazas del ejército de Tíbet o La Compañía Británica de Las Indias Orientales), estabilidad y la pertenencia al reino que, potencialmente, gobernaría la región entera.

Tomó casi 20 años que el Imperio Gorkha conquistara territorios, estableciera su nueva capital en Katmandú y desarrollara estabilidad política, social y económica. Sin embargo, Prithvi Narayan Shah muere en 1775, con un legado magnífico. Los ciudadanos y el Imperio eran sólidos; el comercio el suministro de consumibles sustentables; con un desarrollo agrícola y ganadero; un ejército poderoso; con políticos, líderes y el consejo de sabios leal tanto a la población como al rey; con *sadhus* u hombres sagrados consagrados a la búsqueda espiritual. La administración y gestión

⁸ *Ibíd.* P. 7.

del nuevo Estado de Nepal se desarrollaba con plenitud, a la par de la constante expansión y adición de nuevos feudos conquistados.

Posterior al periodo de gobierno de Prithvi Narayan Shah, la sucesión de nuevos reyes continuó con el mandato hereditario al primogénito de la familia real, manteniendo el poder de generación en generación dentro de la dinastía Shah y asegurando el cumplimiento de la promesa de Gorakhnath sobre las 11 generaciones gobernantes a partir de Narbhupal Shah, padre de Prithvi.

No obstante, la muerte prematura de los gobernantes, la consecuente coronación de infantes con evidente inexperiencia, suicidios y complots dentro de la familia; traiciones, asesinatos y una lucha por el poder desencadenó la catástrofe en el Imperio Gorkha. Las disputas familiares por el derecho a reinar; las constantes guerras con feudos locales para la expansión o contra la Compañía Británica de las Indias del Oriente en busca de la colonización; las alianzas maritales y la procreación fuera de la normativa el linaje real fueron sucesos de gran dificultad para el mantenimiento de la estabilidad social, política, económica y hasta religiosa del nuevo imperio de Nepal.

Por más de un siglo, desde la muerte de Prithvi Narayan Shah, el Imperio Gorkha y el establecimiento de Nepal se vio amenazado. Dentro de esta etapa de oscuridad y disputas se dieron las condiciones particulares para que la familia Rana tomara el control y se erigiera como nuevo poder de facto, en la línea de subordinación, sólo por debajo del Rey, como clan predeterminado para ocupar el lugar de Primer Ministro.

1.1.2. La Dinastía Rana

Desde épocas contemporáneas a Prithvi Narayan Shah, las familias dominantes pelearon por la obtención de privilegios y lugares de poder, sin embargo, la victoria de Jung Bahadur Rana -a mediados del siglo XIX- sobre sus competidores (linajes Pande, Thapa y Basnyat principalmente), marcó el inicio de una era, donde la Dinastía Rana

fue la única estirpe que pudo gobernar Nepal, inclusive subordinando a sus jefes, la Dinastía Shah.

Jung Bahadur rompió muchos de los esquemas tradicionalistas mientras estuvo a cargo del poder siendo Primer Ministro entre 1846 y 1877 en colaboración con el Rey Rajendra Shah y el Rey Surendra Shah. Fue el primer mandatario en salir del territorio nepalí, adoptando costumbres y hábitos adquiridos durante sus estancias en Europa; fue la primera persona en limitar oficialmente los mandatos y la potestad del Rey. Por medio de artimañas políticas tomó una posición tal que los asuntos del reino de Nepal, generales y particulares pasaran primero por su personal escrutinio y, de ser autorizados y/o convenientes para la Dinastía Rana, fueran después remitidos al Rey. Se dice, incluso, que durante la dinastía Rana, la familia Shah fue presa dentro de su propio imperio y palacio en Singha Durbar mientras el Primer Ministro fue quien realmente manejaba los hilos del poder.

Si bien Jung Bahadur aprovechó su posición y estableció la figura del Primer Ministro como el poder de facto, manipulando las leyes y dejando al rey como una figura meramente simbólica, también mérito suyo es la segunda unificación de Nepal. En 1854, junto con un grupo de filósofos y sabios traídos del Indostán, se promulga un compilado de leyes y normas que delimitarían las nuevas dinámicas políticas, económicas, sociales y religiosas para Nepal.

Para Jung Bahadur, fue su "...mayor logro y legado, el Muluki Ain, un código legal completo e integral con implicaciones para todo el país"⁹. Dentro de estas leyes, se declaran las nuevas estructuras administrativas a seguir; principios legales, los marcos para las prácticas religiosas, reformas a tradiciones sociales y costumbres; nuevas normas para la regulación de la propiedad privada, procedimientos administrativos y jurídicos para interpretar asuntos civiles y penales, la recaudación de impuestos, los

⁹ *Op. Cit.* RANA, Sagar SJB, *Singha Durbar...* P. 30.

conflictos entre las castas, incluso criterios para la resolución de asuntos matrimoniales y del derecho familiar.

En el corto plazo, la llegada de Jung Bahadur como Primer Ministro fue alentador para mirar al futuro con esperanzas de desarrollo y progreso. En efecto, su capacidad para el diseño de políticas permitió condiciones para germinar la estabilidad en Nepal. No obstante, estas medidas también fueron parte de un ambicioso plan en donde la familia Rana se establecería como dinastía de Primeros Ministros a lo largo del siguiente siglo, imponiendo una tiranía.

Algunos de los hitos de la primera mitad del periodo de gobierno de los Rana fueron: el surgimiento del primer periódico de Nepal *Gorkha Patra*, lanzando en 1901; la apertura del Departamento de Caminos y Transportes; el primer colegio de educación superior 'Tri Chandra', fundando en 1901; la creación del Comité de Mujeres en Nepal en 1914, para la protección y la defensa de los derechos de la población femenina, con la esposa del Primer Ministro encabezando esta organización; el reconocimiento internacional de Nepal como país independiente al participar en la Primera Guerra Mundial, apoyando a la Corona Británica.

1.1.3. Revolución nepalí y tercera unificación

Paralelo a estos acontecimientos al interior de Nepal, desde principios de la primera década del siglo XX, una familia exiliada por el régimen Rana, junto con su grupo de aliados, preparaban las medidas necesarias para volver a su país y derrocar al sistema tiránico. Esta familia de intelectuales fueron los Koirala, quienes, después de una prolongada huida y peregrinaje por el sur de Nepal, se establecieron en la ciudad india de Benarés, donde la actividad política se desarrollaba con mayor fuerza que en ningún otro lugar en Asia.

La influencia de la universidad local, el rápido desarrollo económico y el flujo de personas, provenientes de todo el mundo para visitar el río Ganges, propiciaron que

Benarés tuviera las medidas necesarias para el cultivo de un ambiente de discusión política, el debate sociocultural y la innovación en todos los aspectos de la vida religiosa, cotidiana, los hábitos y costumbres.

La efervescencia por ideologías de liberación pacífica de Gandhi en India, los planteamientos maoístas de auto gobierno, provenientes del Partido Comunista Chino y los principios comunistas -principalmente de Lenin y Marx- para la toma del poder del proletariado, impulsaron a la familia Koirala a generar una propuesta pensada específicamente para el contexto y entorno de Nepal, a la cual denominaron *socialismo democrático*, que sería la base para la revolución nepalí.

Mientras, la monarquía Rana dominaba el ámbito político y la familia Koirala preparaba la insurgencia, se produjo una tercera unificación del país, que fue definitiva para el establecimiento de Nepal como Estado Nación. En diciembre de 1915, se firma el Tratado de Sugali, donde "...el estatus de Nepal como un territorio independiente fue declarado"¹⁰. De tal suerte, la primera unificación se dio en 1768 cuando Prithvi logró entrar y conquistar las principales ciudades del valle; la segunda, en 1854, cuando Jung Bahadur promulga el Muluki Ain como nuevo código regulador de Nepal; y, esta tercera afirmación de Nepal como imperio unificado, ahora es emitida desde una entidad extranjera, la Compañía Británica de las Indias Orientales, quienes reconocían la autonomía de Nepal, principalmente como causa honorífica a la fuerza, resistencia y bravura de los soldados Gorkha, quienes no sólo vencieron ante el asedio de la Corona Británica en busca de la colonización, sino que, también, se unieron a su frente durante la Primera Guerra Mundial.

Desde entonces, Nepal ha gozado de beneficios para definir su independencia, mantener su autonomía y decidir la gestión de sus políticas internas. El imperio, comenzado por Prithvi Narayan Shah, estaba unificado; era sólido en estructura y

¹⁰ *Ibíd.* P. 17.

reconocido en el exterior como país. A pesar de la relativa seguridad al tener aceptación internacional, la autorregulación y la autodeterminación fueron ahora los mayores conflictos a enfrentar, debido a las disputas de poder entre las dos Dinastías, los Shah y los Rana, a cargo de llevar las riendas del país.

Durante estos años de inestabilidad interna y de autonomía en el panorama global, Nepal logró avances internos como la abolición de la pena de muerte como pena convencional al inicio de la década de 1930; la formación del primer partido político, “Prachanda Gorkha”, en 1931; la primera institución financiera, el Banco de Inversión de Nepal, inaugurada en 1937 como apoyo a las crecientes industrias de algodón, azúcar, vegetales, tabaco, papel, entre otros bienes y materias primas; la formación del Comité de Derechos Humanos establecido en Katmandú en 1937; el permiso legal a ciudadanos a la posesión de radios y emisores de noticias en 1946.

En el contexto internacional, uno de los grandes logros fue su participación y apoyo incondicional a la Corona Británica en la Segunda Guerra Mundial. La reputación brava y fiel de los soldados Gorkha generó una gran simpatía y una especie de deuda con el bloque de los Aliados, especialmente con Estados Unidos y el Reino Unido. El ejército nepalí ganó una fama tal, que la Corona británica elaboró tratados de cooperación, donde soldados Gorkhas emigrarían al Reino Unido para garantizar la protección de la reina a cambio de derechos y ciudadanía para los elementos reclutados, así como para sus familias. El apoyo Gorkha jugó un rol de trascendencia global para con otros países, sin embargo, dejó también “...una inmensa porción de la población de Nepal asesinada o herida, en mayor número que ninguna otra nación envuelta en el conflicto bélico”¹¹.

Simultáneamente a las eventualidades que sucedían dentro de Nepal y al desarrollo de las relaciones internacionales, el movimiento revolucionario seguía siendo orquestado por la familia Koirala desde Benarés, con publicaciones semanales y mensuales que

¹¹ *Ibíd.* P.105.

denunciaban las injusticias del gobierno de la familia Rana gobernando. El descontento social jugaba a favor de la insurrección y la rebeldía; la gente en las ciudades y en las aldeas sufría de constantes atropellos a los derechos humanos, imposiciones unilaterales a favor de la oligarquía, además de las precarias condiciones de pobreza que la gran mayoría padecía día con día.

En 1947, se forma el Congreso Nacional Nepalí como fuerza política de oposición; se desata una huelga en Biratnagar, una de las ciudades fronterizas e industriales de mayor relevancia en Nepal; se forma *Nepal Mahila Sangh*, un frente de mujeres activistas de tintes anti-Rana. El clima político alrededor y al interior de Nepal se comenzó a inclinar hacia un golpe contra la Dinastía Rana.

En 1949, se hace la primera traducción de *El Manifiesto del Partido Comunista* al nepalí; la ocupación de las fuerzas comunistas en Bejín se hace del poder; la influencia de Gandhi da sus frutos con la independencia pacífica de la India; en 1950, se unifican los esfuerzos obreros y campesinos formando el Comité Central de Trabajadores en Calcuta con la exigencia de una reformatión del sistema social.

El golpe contra los Rana se orquestó desde Benares con los Koiralas al mando, teniendo como daños colaterales mártires torturados, presos políticos, desaparecidos, saqueos, bloqueos y muchas derrotas que la sociedad civil tuvo que pagar. Sin embargo, después de mucha sangre y recursos invertidos, el movimiento de la gente pudo hacerse de ciudades clave como Biratnagar, Dharan, Udaipur o Bhojpur. La revolución y el derrocamiento del sistema monárquico de los Rana ocurrió hasta 1951 con *El Tratado de Delhi*¹², donde, principalmente, se devuelve la soberanía al Rey, apoyado de gabinetes políticos con representación de todas las castas de Nepal, el llamado a elecciones, la redacción de una nueva constitución y la liberación de presos políticos.

¹² *Ibíd.* P. 384.

1.1.4 Derrocamiento de la Dinastía Shah

Las transiciones políticas sin la oligarquía Rana al frente, manteniendo como autoridad absoluta al Rey, fueron menos agitadas. La natural sucesión de los reyes y la elección popular de los puestos de gobierno trajeron a Nepal un ambiente político más estable y enfocado en el desarrollo nacional, incluyendo entre muchas otras acciones de desarrollo, la construcción de cientos de caminos y puentes, de universidades y del Aeropuerto Internacional en Katmandú.

Cerca de tres décadas duró esta transición de estabilidad y orden hasta que, a principios de 1980, las protestas estudiantiles fueron la principal fuente de presión para reformar el sistema político, regulando el sistema partidista, sus alianzas y facciones por la supuesta y latente iniciativa de fraudes para determinar el resultado de las elecciones para el gabinete, así como para el nombramiento del Primer Ministro.

Posteriormente en 1990, *El Janandolan* dio inicio, conocido como *El Movimiento de la Gente*; esta ola de manifestaciones, protestas y agitación sociopolítica comenzó a pedir autonomía y soberanía para el sistema democrático, otorgando mayor incidencia a las voces ciudadanas y, eventualmente, limitando el poder proveniente del palacio de Narayanhiti con el Rey al mando. Las revueltas desembocaron en referéndums a la constitución, sin embargo, su mayor impacto fue el de preparar el camino para el llamado del Partido Comunista de Nepal en 1996 para la confrontación armada y la rebelión que, años más tarde, traería a la Dinastía Shah a su final, removiendo la monarquía e instaurando las elecciones parlamentarias.

Por 10 años, el movimiento Maoísta de insurgencia causó infinidad de enfrentamientos armados, enormes bajas tanto en la sociedad civil como en los ejércitos y las fuerzas oficiales del Estado; innumerables toques de queda y bloqueos, saqueos y barricadas a comercios y casas sitiaron a Katmandú y las aldeas circundantes.

Fue hasta abril de 2006, cuando, después de un segundo *Janandolan*, el Rey Gyanendra concede que la soberanía de la nación sea tomada y ejercida por los ciudadanos, se restablece el Parlamento y una declaratoria de paz es emitida. Luego de una década de combate, la sociedad y las ciudades fueron liberadas, además de ser instauradas varias acciones para empoderar a la ciudadana en su toma de decisiones para guiar el rumbo del país.

Además del gran movimiento y la incidencia que las revueltas maoístas tuvieron en la concepción de Nepal como república, es preciso resaltar el hecho sucedido la noche del 1 de junio de 2001 en el Palacio de Narayanhiti que puso en una enorme crisis a la dinastía Shah. Una masacre a larga escala fue perpetrada a la familia del Rey Birendra, suceso en el cual muere el rey mismo, la reina, príncipes, princesas y el círculo inmediato a la familia real. En estado de coma, desde el hospital, el gravemente herido Príncipe Dipendra es nombrado Rey de Nepal, para gobernar sólo un par de días hasta que muere y Gyanendra, hermano del fallecido Rey Birendra, toma el poder al ser el único sobreviviente al múltiple asesinato.

Las investigaciones fueron realizadas con un estricto orden de *clasificado* para los ciudadanos y la prensa, por lo cual se han especulado y creado en el imaginario colectivo varias hipótesis de lo sucedido: a) La masacre, iniciada y concluida con su suicidio, por el Príncipe Dipendra, después de haberle sido negada la unión marital con una mujer a quien él amaba pero no era perteneciente a las familias y castas gobernantes; b) Gyanendra, al ser el único sobreviviente y resultar nombrado Rey después de la masacre, es concebido como asesino y actor intelectual de los hechos, ayudado por miembros armados dentro del palacio; c) La eliminación de la monarquía por conspiración de India y aliados internacionales para manipular y establecer dominios sobre Nepal, debido a sus recursos naturales y su notable ubicación geopolítica; d) Algunos devotos y creyentes en los designios divinos ven la masacre real como el cumplimiento de la promesa de Gorakhnath, al permitir sólo 11 generaciones provenientes de la familia Shah a gobernar Nepal, siendo Gyanendra el onceavo rey.

La suma de hechos desde la Revolución Socialista de los Koirala, los movimientos estudiantiles en la década de los 80's, la insurgencia civil de los Maoistas en los 90's, la masacre real y el creciente descontento social se conjugaron para provocaron que algo inaudito sucediera.

La noche del 28 de mayo de 2008, “Krishna Prasad Sitaula, ministro de gobierno interino, ha modificado un decreto, declarando a Nepal como ‘independiente, indivisible, soberano, secular y una nación con república democrática incluyente’.”¹³ Este comunicado sólo fue la antesala para una victoria ciudadana más grande, ante la opresión política que vivía Nepal en esos tiempos. “Los reyes no convocan a conferencias de prensa. Pero cuando un rey deja de serlo; cuando la dinastía de 240 años de antigüedad tambalea; cuando un hombre está teniendo su última noche en la que ha sido casa de sus ancestros por décadas, donde él había nacido, donde sus hermanos murieron, el protocolo deja de ser importante”¹⁴. Y esto es lo que sucedió el 11 de junio de 2008, cuando Gyanendra Bir Bikram Shah dio la primera y última conferencia de prensa en la historia de Nepal con la presencia, del hasta ese entonces, Rey de la nación, momentos antes que él saliera del Palacio de Narayanhiti y la monarquía quedará anulada.

Desde ese momento, las elecciones para la Presidencia de Nepal se instauraron, a la par de las votaciones para elegir al Primer Ministro, al Parlamento y los miembros de los gabinetes. Las jornadas electorales se programaron y la disputa por el poder se prolongó por los años siguientes, entre los ideales del Congreso Nepalí, la Asamblea Constituyente, el frente de Marxistas Leninistas Unificados, el bloque Maoísta y los partidos Madhesi.

¹³ JHA, Prashant, *Battles of the new republic. A contemporary history of Nepal*, Aleph Book Company, India, 2014, P.3.

¹⁴ *Ibidem*.

1.1.5. La actualidad de Nepal

Las dificultades históricas han permitido a la sociedad y a los políticos encontrar nuevos caminos, la búsqueda de alternativas y la ruptura de esquemas obsoletos a tiempos determinados. Posterior a la caída de la monarquía, el hito que obligó a la sociedad nepalí a probar su resiliencia, innovación y suficiencia fueron las catástrofes naturales de 2015. “Los terremotos de abril y mayo fueron, sin duda, llamadas de atención para tomar medidas de preparación a los desastres con mayor seriedad. La respuesta que se tuvo en el terremoto dejó ver la debilidad del gobierno nepalí y la fuerza de la sociedad civil nepalí”¹⁵. Nuevamente, la sociedad entró en crisis por el mal manejo y la distribución de recursos y ayuda humanitaria recibida después de los terremotos.

La oleada de ayuda internacional, con organizaciones privadas y entidades oficiales, la cobertura de los medios de comunicación, la magnitud de la destrucción y la alta cifra de fatalidades, fueron las circunstancias precisas para que el mundo regresara la vista a Nepal. El gobierno fue incapaz de responder ante la tragedia, pero a diferencia de la masacre real, ahora no fue posible encubrir las miradas o bloquear las redes y medios de comunicación como sucedió con el asesinato de la dinastía Shah.

Las deficiencias, las limitaciones y la falta de una estructura sólida para solventar las crisis fueron evidentes en el sistema político que no pudo gestionar ni coordinar. Aún hoy en día, los registros y autorizaciones para la distribución oficial de fondos para la reconstrucción de viviendas siguen en proceso.

Por otra parte, la sociedad civil y la ayuda humanitaria de distintas redes globales, se vieron obligados a solventar y movilizar la ayuda por medios propios. Las

¹⁵ GAUTAM, Chandra Kul, *Lost in transition. Rebuilding Nepal from Maoist mayhem and mega earthquake*, Publications Nepal-Laya, Nepal, 2016, p. 361.

Organizaciones No Gubernamentales distribuyeron y realizaron programas para el resurgimiento social; agrupaciones y fundaciones locales gestionaron los recursos para alcanzar lugares remotos, los afectados establecieron campamentos de refugiados, donde la auto regulación de víveres y la asignación de tareas mantenía el orden y la funcionalidad de estos sitios. El gobierno elaboraba comunicados y cifras, mientras la sociedad se sostenía y sanaba a sí misma.

Sin poderse recuperar todavía del golpe de los terremotos, aún con cientos de campamentos de refugiados y pueblos, donde ninguna ayuda o rescate habían sido efectuados, en septiembre de 2015 fue reformada la constitución con ajustes en materia electoral y económica como los cambios trascendentales. No obstante, la medida que tomó el protagonismo y causó revuelo social, fue la modificación a la calidad de secular que Nepal tenía como Estado, desde que fue tomada en 2006 por el Rey Gyanendra quien concede la soberanía a la nación, después del segundo movimiento *Janandolan*. Ahora, se acentuaba que, además de secular, Nepal abiertamente dejaba de ser el único estado oficialmente hinduista y, si bien el evangelismo cristiano católico seguía prohibido, la apertura religiosa y sus implicaciones socioculturales comenzaban.

Este referéndum a la constitución tuvo implicaciones directas con las relaciones que se establecieron con el gobierno de La India, que inició un bloqueo económico y comercial para cerrar fronteras, exportaciones e importaciones entre ambas naciones, lo cual dejó a Nepal en un limbo donde los productos alimenticios se agotaron; la energía eléctrica y el flujo de comunicaciones fueron limitados; los transportes y combustibles entraban a cuenta gotas y por contrabando a las principales ciudades nepalíes. La dependencia directa de Nepal para con La India en productos, bienes y servicios se vio bloqueada de un día para otro, provocando un caos y miedo colectivo, en el cual los ciudadanos sufrían las consecuencias ante el desabasto.

Por más de seis meses, las gasolineras permanecieron cerradas; los supermercados ofrecían lo mínimo a precios elevados; los festivales y rituales no contaban con los

requerimientos; la industria turística se congeló; los comercios estaban en bancarrota. Las necesidades básicas, como alimentos o como un tanque de gas para la cocina no podían ser suplidas para todos los habitantes y eran campo de cultivo para la corrupción y el comercio ilegal.

No obstante, el gobierno nepalí no retrocedió ante la presión política, mantuvo sus declaratorias y su constitución; comenzó a hacer alianzas comerciales con China y la resistencia de la sociedad civil provocaron que el bloqueo terminara y el Estado se fortaleciera con las alternativas a las que se vio obligado a encontrar durante la crisis.

La luz eléctrica ahora era distribuida de mejor manera y las grandes ciudades ya contaban con flujo energético las 24 horas; los precios de los alimentos se normalizaron; los combustibles subieron su calidad; la sociedad experimentó una unión y empatía entre sectores sociales y castas; la reconstrucción post-terremoto volvió a tomar fuerza y mayor impulso. El terremoto y el bloqueo de La India fueron los catalizadores para una mejor gestión de la nación.

Hoy en día, Nepal está construyendo fundamentos más estables en su política, su distribución de recursos y en el manejo de aspectos socioculturales. Como bien ha sintetizado en su último libro el politólogo y especialista en materia internacional Chandra Kul Gautam¹⁶, sin importar la situación o el tiempo histórico, Nepal se enfrenta a problemáticas que se generan desde 7 hábitos y costumbres profundamente arraigadas: híper politización en todos los aspectos, especialmente el partidismo; la cultura de la violencia e impunidad, comenzada desde la tiranía de la familia Rana y acentuada durante la década de la insurgencia maoísta; descuido y falta de interés político en ámbitos económicos; falta de autocrítica, culpando regularmente conspiraciones en contra de Nepal o a la condición geográfica de estar sometidos ante la presencia de India o China; enfoque en las divisiones sociales y de castas,

¹⁶ *Ibíd.* p.40-47.

generando una brutal discriminación interna; el cinismo con el que se toman condiciones sociales actuales.

A pesar de la magnitud de estas situaciones, es el mismo Chandra Kul Gautam quien ofrece alternativas con las cuales solventar y combatir desde la raíz los conflictos que no han permitido a Nepal consolidar su estabilidad y pleno desarrollo. Son 7 también esas medidas de latente potencial: el creciente empoderamiento de las mujeres y del despertar de la conciencia civil; el florecimiento de los medios de comunicación y la libertad de expresión; el desarrollo y sustentabilidad de condiciones humanitarias básicas; el avivamiento de organizaciones no gubernamentales, fundaciones y asociaciones del sector privado que fomenta el mejoramiento de condiciones sociales; el flujo de remesas como fomento a la economía del país; la buena voluntad y apoyo de la sociedad internacional para con Nepal, así como la coexistencia armónica y la multiculturalidad que se cultiva desde las aldeas hasta las ciudades.

1.2. Katmandú como ciudad capital

La ciudad de Katmandú, no fue la primera opción de Prithvi Narayan Shah para establecer la capital de su Imperio Gorkha. Existen condiciones climáticas y geográficas que, dentro de su estrategia para ejercer el control de la unificación que había visualizado, Prithvi consideraba las más idóneas; el lugar que más características reunía era la provincia de Nuwakot. Si bien fue el vértice por el cual el ejército Gorkha comenzó su invasión, al conquistar Katmandú durante la noche de Indra Jatra de 1768, Prithvi visitó a la diosa Kumari, quien aceptó las ofrendas que le fueron mostradas y lo bendijo poniendo arroz y un pigmento rojo (tika) en la frente del Rey Narayan Shah, lo cual mostraba buena voluntad y unción sobre la gente Gorkha de tomar y habitar el territorio. Este hecho hizo cambiar de parecer a Prithvi, quien, desde ese momento y con repercusiones históricas hasta el día de hoy, establecieron a Katmandú como la capital del reino Gorkha y más tarde capital de Nepal.

A pesar que el nombre original que los pobladores utilizaban para este lugar no tiene ninguna relación o raíz con el que hoy es acuñado, Katmandú como palabra encuentra su origen por su similitud con el templo de *Kasthamandap*, lugar dedicado a la veneración de dioses en la plaza central de Katmandú Durbar Square. Este templo fue nombrado así por sus raíces en sánscrito *Kastha* que significa madera y *Mandap* que refiere a una cubierta o un refugio; ambas palabras, en conjunto, reflejan gran parte de la arquitectura y el diseño de la ciudad que, en la mayoría de sus pagodas y construcciones, presentan estructuras, tejados y cimientos producidos con madera.

Dentro de este territorio que alguna vez fue un lago, "...tres ciudades se levantan en el Valle. Cada una de ellas es un estado, que compite con las otra por la belleza de sus construcciones. En el Este está Bhaktapur, que se establece 10 millas desde la capital de Patán en la orilla Sur del río Bagmati, opuesto a las orillas del Norte, donde está Katmandú"¹⁷, donde "...desde el amanecer hasta después de que se meta el sol, un constante flujo de población trae a la capital una variada fragancia de todos los distritos de la nación de Nepal. Aquí se pueden ver todo tipo de vestimentas, cada estilo, cada cargamento y cada tipo de hombre desde innumerables puntos y regiones del país"¹⁸. Estas tres ciudades conforman el Valle de Katmandú que, a pesar de ser ciudades y distritos distintos, son muchas veces concebidos como un aglomerado del área conurbada, como una misma gran zona, como el centro y el área capital de Nepal.

La ciudad no sólo se erige como el asentamiento más extenso de los Himalaya o como la ruta comercial más transitada entre China, Tíbet e India, sino que es la metrópoli y hogar de "...cerca de 100 diferentes castas, grupos lingüísticos y étnicos de Nepal, la mayoría incluso con subdivisiones entre ellos mismos, todos viviendo en Katmandú y conviviendo unos con otros con una mezcla de tolerancia, ansiedad, indiferencia y desconcierto"¹⁹. Dentro de este enorme abanico de posibilidades de convivencia, la

¹⁷ BELL, Thomas, *Kathmandu*, Penguin Random House India, India, 2014, P. 24-25.

¹⁸ PEISSEL, Michel, *Tiger for breakfast. The story of Boris of Kathmandu*, Time Books International, New Delhi, India, 1996, P. 37.

¹⁹ Op. Cit. BELL, Thomas, *Kathmandu*, p. 9.

variedad cultural y la cotidiana convergencia de grupos provenientes de diferentes contextos, Katmandú resulta una mezcla en los hábitos, cosmovisiones, tradiciones y prácticas de pobladores de todo el país. Representaciones de ideologías e identidades provenientes de cada región de Nepal pueden ser encontradas en Katmandú.

Inclusive, podemos encontrar un mestizaje proveniente de naciones fuera de las fronteras del propio Nepal, con la introducción de productos, costumbres y usanzas extranjeras. Desde la inauguración del aeropuerto internacional de Katmandú, en abril de 1949, las fronteras fueron abiertas y las visas para montañistas se comenzaron a expedir para la exploración de los picos de los Himalaya. La sociedad nepalí comenzó a recibir influencias de otras culturas que tuvieron un impacto en la manera de vestir; la combinación de ingredientes para cocinar; los modos para comportarse o actuar; la tecnología y sus aplicaciones para la vida diario; los primeros aparatos eléctricos, equipamiento y herramientas.

No obstante, sólo las familias reales, gobernantes o visitantes distinguidos eran los únicos autorizados para obtener el permiso de entrada a las fronteras de Nepal y ser partícipes en el intercambio cultural en el que, a su vez, también sólo era recibido en Nepal a través de las Dinastías gobernantes. Nepal, inclusive, durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX permaneció categorizado como el imperio perdido y desconocido de Shangri-La.

Al abrirse las fronteras de Nepal de manera oficial, la conjugación entre lo local y lo internacional se comenzó a amalgamar en un intercambio constante, donde los horizontes de conocimiento se empezaron a reconocer y a descubrir mutuamente. Ahora, el grueso de la población tenía acceso a visualizar las formas de vida que los visitantes acostumbraban: las vestimentas, los hábitos alimenticios, los juegos y pasamientos que practicaban, las costumbres y los valores -principalmente europeos-, los rasgos genética fuera de los Himalaya.

De esta manera, comenzaron a incorporarse a Nepal, principalmente vía Katmandú, varias conductas como el hábito del té y los posteriores sembradíos en laderas del sur; la introducción de cubiertos, vajillas o cristalerías para los alimentos; el equipamiento y los desarrollos textiles especialmente para el montañismo; el consumo de embutidos, verduras, frutas y cierto tipo de bebidas no antes conocidas en Nepal, así como la incursión evangelista propagando religiones como el cristianismo o catolicismo.

Este mestizaje llegó a apropiarse y modificar un palacio real cuando, en la década de 1950, Boris Lissanevitch y su esposa Inger emigraron a Nepal y convencieron al Rey Mahendra Shah de comenzar la industria del turismo en Nepal. Con más de 700 habitaciones y con innumerables importaciones de mobiliario, suplementos alimenticios y provisiones fue inaugurado el primer Hotel en toda Asia del sur. Las condiciones para que Nepal tuviera visitas, expediciones y tours se desarrollaron con repercusiones culturales, económicas y políticas favorables. Inclusive, la buena reputación fomentada por el matrimonio Lissanevitch fue factor clave para la visa de la Reina Elizabeth y la Familia Real en 1961.

A lo largo del desarrollo de estas relaciones turísticas con países extranjeros, el intercambio a nivel local también fue catalizador de un vasto mestizaje en todos los niveles: religioso, idiomático, alimenticio, textil, genético, arquitectónico o agricultor solo por mencionar algunos. "... la historia de Nepal está altamente influenciada por sus características geografías. Como ya está establecido, Nepal tiene llanuras y planicies en el sur, montañas nevadas, el pico más alto Monte Everest, en el norte y en el centro del territorio colinas y valles"²⁰. Estas condiciones tan variadas contenidas en un solo territorio, obligaron a los pobladores a desarrollarse de acuerdo a sus propios medios, por lo cual la combinación de recursos socioculturales que convergen en las ciudades grandes, principalmente Katmandú, es alimentada por un sinfín de posibilidades.

²⁰ *Op. Cit.* RAM, Vaidya Tulasi, *Prithvinarayan Shah...* P. 8.

No obstante, este panorama multicultural interno y el mestizaje con el exterior, encuentra fundamentos y puntos en común dentro de los escenarios y rutinas que se pueden encontrar en la vida cotidiana, principalmente por las aspiraciones y las prácticas en donde se busca lo sagrado y se contacta con la divinidad a través de los rituales, sin importar qué religión, casta o grupo étnico se provenga; en Nepal, los aspectos ceremoniales y festivos rigen la vida cotidiana, originando pautas para el comportamiento, los hábitos, las dinámicas y su funcionamiento.

Como bien señala el Doctor Julio Amador Bech²¹, estas estructuras mitológicas y simbólicas de los aspectos culturales o ideológicas pueden ser puestas de manifiesto en 4 diferentes aspectos prácticos específicos: dimensión cognitiva, como explicación del origen de las cosas; dimensión ontológica, como el orden arquetípico del universo; dimensión psicológica, como la relación entre la vida interior y exterior del sujeto; dimensión social y política, como los códigos y hábitos de las estructuras sociales.

Puestos de manifiesto tanto las implicaciones culturales presentes en Nepal, específicamente en Katmandú, así como también los aspectos teóricos por los cuales es posible comprender los aspectos culturales y de identidad de una sociedad basada en la búsqueda de lo sagrado, permite afirmar que, mediante la comprensión de los aspectos rituales de una sociedad, es posible simultáneamente acceder a la comprensión de sus aspectos sociales, culturales, políticos, ideológicos, cognitivos y ontológicos.

Por lo tanto, comprender a Katmandú como un ente creado, mediante múltiples capas sociales y culturales, lleva también a la obligación de conocer, mediante este trabajo de investigación, los múltiples niveles de la vida ceremonial presente en esta ciudad que, siendo la convergencia de todo un país, a su vez nos dará un reflejo de la totalidad de Nepal.

²¹ BECH, Amador, Julio, *Cosmovisión y cultural. Tradiciones míticas de los o'odham: su relación con el entorno natural y la vida social*, UNAM, México, 2011, P. 78

1.2.1. Lo sagrado de la vida en Katmandú

Katmandú es esa pieza clave por la cual podemos descifrar y comprender Nepal, no sólo su actualidad o el movimiento de una nación representado en su ciudad capital, sino también la historia de su conformación como imperio; la escala de valores y jerarquías que se han establecido; el planeamiento urbanístico de los lugares; el asentamiento de las casas y las áreas abiertas; la distribución de las castas y diferentes grupos étnicos dentro de un mismo espacio; la consolidación de los poderes de facto, gubernamentales y la presencia de grandes palacios, monasterios y templos. Asimismo, aquí se conjugan todos los aspectos culturales e ideológicos, los usos y costumbres. La diversidad aquí encuentra sus condiciones de cultivo y arraigo; la identidad nepalí se puede encontrar amalgamada y representada en su capital.

Respecto a los dioses, se tiene la creencia que, es en Katmandú, donde encuentran su mayor concentración y tienen su morada –en los templos o santuarios- para hacer sus designios, gobernar el mundo y bendecir a sus habitantes. Una infinidad de templos pueden ser recorridos en esta ciudad, además de tener presencia muchos de los lugares sagrados con mayor importancia y jerarquía en el mundo, con repercusiones en ámbitos religiosos, históricos, de flora y fauna o etnográfico.

El veterano reportero Thomas Bell cuestiona y plantea la opción de trazar estos aspectos socioculturales, políticos o históricos, a través del seguimiento de la actividad de los dioses o entes espirituales que se creen tienen cabida en Katmandú. Es decir, mediante el trazo del campo de poder espiritual de las divinidades, “¿Sería posible dibujar el mapa de la ciudad sin dibujar el mapa de las esquinas o las avenidas, pero dibujar el mapa de los dioses?”²² Dentro de su pregunta, más retórica que indagatoria, se nos ofrece una posibilidad para entender a la nación entera, sus dinámicas políticas y socioculturales mediante el diseño urbanístico de su capital, por supuesto con sus explicaciones y significaciones correspondientes, pero especialmente cobrando un

²² *Op. Cit.* BELL, Thomas, *Kathmandu*, p. 50.

sentido a raíz de la disposición de Katmandú con relación y proporción a las divinidades distribuidas en lugares específicos.

Los rituales como ejes rectores de las actividades diarias toman su repercusión cuando nos damos cuenta de esta realidad, en la cual Katmandú sí es una ciudad humana y, a la par, también es el recinto, donde los dioses siguen viviendo. Los habitantes de Katmandú presentan su devoción, ofrendas y veneraciones a los dioses de sus ancestros, pero también los invocan para que su presencia aparezca y se manifieste en el día actual, en la realidad inmediata. Estos rituales paralelamente son un acto de tradición por el hecho de haber sido efectuados por las generaciones previas, al tiempo que son una renovación de las virtudes y cualidades invocadas; es la conversión del mito a la modernidad, trayendo la presencia ancestral de los dioses a la actualidad.

Lo sagrado se puede encontrar en las propiedades materiales del objeto que representa las cualidades divinas, en su disposición, ubicación o colocación de estos objetos, en la creencia de sustancias divinas de las cuales el objeto pueda ser receptáculo, o bien, en las prácticas y actos que se deriven, debido a la presencia de ese objeto. “Gracias a la fuerza milagrosa que le atribuye el creyente, la adoración que le brinda y la leyenda que teje alrededor de ella, la obra se vuelve encarnación de lo divino”.²³

Así también, sin importar si es una escultura, una casa, una pintura, una piedra, animales, una persona, una esquina, una avenida, una vara de incienso, una campana o cualquier otro objeto o cosa, se convierte en habitación de lo sagrado, por el hecho de estar dentro de una ciudad sagrada, por ser parte del mantenimiento del diseño y balance universal.

Al considerar Katmandú como ese lugar sagrado, en lo general como ese objeto receptáculo de los dioses y en lo particular en el diseño y la distribución de cada aspecto de la ciudad, podemos considerar al ritual como la actividad principal y a las

²³ WESTHEIM, Paul, *Arte, religión y sociedad*, FCE, México, 2006, p. 83.

ceremonias como las rutinas que mantiene, tanto al lugar como a sus habitantes, en armonía, equilibrio y abundancia.

1.2.2. La ciudad como mandala

Katmandú, como ciudad con sus trazos urbanísticos y arquitectónicos, puede ser leída como un mándala gigante, como la disposición del capo de poder y actividad de energías divinas, como ese “...ícono, que transmite el poder de los dioses representados, y por eso es algo como una oración o una invocación”²⁴, en la cual se pueden encontrar todos los niveles del universo – cielo, tierra e inframundo - conectados por ese ombligo del mundo que es la ciudad.

Esta organización concéntrica nos permite observar la disposición de Katmandú como ese diagrama en el cual, el palacio del Rey –encarnación del Dios creador y originador- y los templos principales de los dioses con mayor jerarquía están ubicados justo al centro, como ese eje conector y concentrador del poder. Alrededor de estos portales cargados de energía se ubican otros templos, vecindarios habitados por castas relativamente altas o medias, los centros ceremoniales para los bautizos y otros lugares que, si bien no son los centros de acumulación de poder, son escudos o protectores que evitan tanto la fuga de elementos auspiciosos como la entrada de elementos contaminantes.

A las orillas de la ciudad se encuentran los establecimientos y viviendas de las castas bajas, los practicantes de oficios o actividades consideradas de menor rango (carnicerías o trabajadores domésticos, por ejemplo), o bien, los lugares “contaminantes” o impuros como los centros de cremación o los basureros.

A través de esta distribución o planeación urbanística, se ordena también la nación entera. “El mandala es más que un mapa de la ciudad. Es la ideología social y política,

²⁴ *Op. Cit.* BELL, Thomas, *Kathmandu*, p. 50.

una descripción del universo, que es repetida y replicada para el bienestar de la ciudad aquí en la tierra”²⁵. A su vez, las representaciones y el diseño que tiene Katmandú es una reflexión de lo que sucedió y continúa sucediendo en el plano de lo sagrado; una combinación y coexistencia constante de los dioses con los habitantes, el paraíso y el inframundo con la tierra.

Este orden se puede ver materializado en cada uno de los aspectos de la ciudad y en todos los niveles sociales; en los vecindarios que son planificados alrededor de un patio, donde se encuentran estatuas o imágenes de las deidades; en casas privadas que son construidas desde una piedra sagrada o con reliquias que son preservadas en lugares estratégicos al interior; “...muchos de los patios de los patios de la ciudad son monasterios invisibles”²⁶; de igual manera que “...hay casi tantos templos como casas, casi tantos ídolos como habitantes”²⁷.

Katmandú está ubicado y regulado por estos conceptos ideológicos del ámbito espiritual que evocan lo sagrado, con los detalles individuales y de pequeña escala, hasta la mayor magnitud en la cual la ciudad se observa como un todo esquematizado por esta presencia de lo divino.

Esta concepción de Katmandú, como civilización antigua y como ciudad mándala, es justificada tanto por la comprobación que existe en la práctica al ver los mapas urbanísticos, como en los recuentos y anales históricos que se tienen de la construcción y establecimiento de la ciudad, tomando como referente los templos, monasterios o altares principales.

Los ritos que los ciudadanos siguen practicando, son actos que permiten que esta tradición espiritual y creencia cultural siga permeando y permaneciendo la

²⁵ *Ibíd.* P. 54.

²⁶ *Ibíd.* P. 103.

²⁷ *Ibíd.* P. 153.

cotidianeidad de lo que sucedió en tiempos prístinos, de ese poder que fue insertado desde los orígenes en el momento de creación y que es evocado en la actualidad para mantener el aura, el encanto y la magia sucediendo actualmente. Este cúmulo de celebraciones, festivales y rituales es señal y significativo de la carga sagrada intrínseca y centrípeta que tiene Katmandú, desde su fundación y preservación, hasta hoy en día.

1.3. Lo sagrado y el patrimonio cultural en Katmandú

El culto y los rituales que más se observan dentro de la sociedad en Katmandú son aquellos que implican y, casi por obligación, incluyen alguna materialización del dios o la diosa mediante cualquier representación gráfica, escrita, sonora, material o palpable a los sentidos. Una aparición referencial, una presencia simbólica que posibilite "...el puente entre lo visible y lo invisible. A lo que sólo existe en la imaginación le da forma plásticamente sensual"²⁸.

Sin una presentación material de los atributos o de la presencia divina misma, la comunidad creyente no podría exteriorizar su devoción y presentar sus ofrendas, como tampoco "...hubiera podido concebir la deidad como algo puramente abstracto, inmaterial e intemporal. Debe volverla concreta. Necesita su imagen para poder adorarla y hacerle sacrificios"²⁹. Así, estas construcciones, representaciones, altares, templos o recintos sagrados son establecidos como las encarnaciones, receptáculos o las manifestaciones palpables de las deidades, conexiones entre las creencias y los rituales, entre lo inmaterial de la fe con lo tangible de la práctica en la vida cotidiana.

Uno no podría existir sin la presencia del otro, así como también la presencia de uno motiva la aparición del otro. Devoción y dioses, veneración y lugares sagrados, ambas dicotomías vigentes en la cotidianeidad de Katmandú.

²⁸ Op. Cit. WESTHEIM, Paul, *Arte, religión...* P. 94.

²⁹ *Ibíd.* P. 23-24.

Resulta, entonces, plausible pensar que Katmandú sea una ciudad con una multitud de sitios sagrados, templos y altares por un hecho con mayor motivación en la necesidad de veneración que, por fines estéticos o arquitectónicos, la belleza o la contemplación artística no son el fin por el cual se constituyen altares o se diseña la ciudad de la forma en que se hace. Cabe resaltar, inclusive, que en gran parte de las casas -en las ciudades y en la aldeas- todavía es construido un pequeño recinto, en la azotea o en el cuarto más alto de la casa (el lugar más cercano al cielo, por ende, el sitio más cercano a los dioses), para poder realizar los rituales matutinos y vespertinos al interior de la familia y del hogar, siendo estas actividades las primeras y las últimas en ser realizadas.

La justificación, entonces, de la manera en que las casas y las comunidades son constituidas no tiene que ver con fines humanamente lógicos, sino que se legitima por principios funcionalistas en los cuales la ciudad como un todo sea concebida para facilitar la convivencia de los habitantes con las divinidades y lo sagrado.

La premisa de la ciudad diseñada como un mándala y la segunda afirmación de encontrar templos y altares con el único motivo de realizar rituales, parecen ser complementarias y conjugarse dentro de Katmandú. La ciudad no podría ser un mapa de los dioses, del poder o de lo sagrado sin tener puntos de referencia en donde invocarlos; de manera inversa, los feligreses no podrían presentar sus rituales sin tener indicaciones de dónde o cómo encontrar a la deidad.

Por lo tanto, el acto ritual obliga la existencia previa de varios elementos: la divinidad, el recinto para la invocación, el procedimiento para la invocación y el creyente. Como primer lugar, la divinidad ya fue descrita como ese puente simbólico entre lo material e inmaterial, la transformación de lo intangible a materia concreta; como segundo punto, el recinto para la invocación, se refiere a todos aquellos receptáculos de la esencia creadora, los sitios en donde simbólicamente los dioses pueden penetrar y hacerse presentes, dialogar con los creyentes, lugares donde los milagros suceden, los puntos claves en donde el mandala gigante como ciudad toma forma.

El tercer elemento corresponde a los diferentes métodos o formas en las cuales el creyente expresa, exterioriza o pone de manifiesto su fe y su devoción ante la divinidad. Por lo regular, la asistencia a los recintos sagrados, el ofrecimiento de plegarias o sacrificios, el depósito de elementos auspiciosos (alimentos, aceites, pigmentos de colores, incienso) y, más que cualquier otra cosa, la actitud reverencial y de culto con la cual se conduce el ritual.

Finalmente, se encuentra el devoto mismo, aquel sujeto que mantiene vivos a los dioses en tanto que los venera, que continúa consagrando las materializaciones de la divinidad; que preserva los recintos sagrados, que respeta el diseño sagrado de mándala de la ciudad para conservar su carga energética, que realiza los festivales y ceremonias para legitimar su propia existencia y garantizar su bienestar a través de una complacencia para con los dioses.

Con estos cuatro elementos, "...el culto, que convierte las concepciones espirituales y metafísicas en realidad social, hace nacer arte, al que le toca crear símbolos adecuados"³⁰ para esta conservación del poder, de la energía y de la buena fortuna. Estos cuatro elementos presentes en el ritual, repercuten en el diseño de la ciudad, la construcción de dinámicas sociales, la regulación de comportamientos y la determinación de usos y costumbres de la vida cotidiana.

Estos rituales, ceremonias y festivales han sido protagonistas en el desarrollo de patrimonio cultural en un nivel tangible con las materializaciones concretas y sensibles de las deidades, sus cualidades o atributos, así como los recintos en donde se les acude a venerar. De manera paralela, existe también el patrimonio cultural en su plano intangible, donde la comunidad creyente y los métodos con los cuales expresan su devoción y rigen sus hábitos concluyen materializándose en prácticas legítimas para las dinámicas sociales y las actividades diarias.

³⁰ *Ibíd.* P. 82.

Así, el patrimonio cultural, la identidad, la ideología y cosmogonía de los habitantes de Katmandú, fue generada y ha sido perpetuada por estas prácticas rituales que han determinado la constitución de su sociedad y su ciudad.

1.3.1. Festivales y ceremonias en la vida cotidiana. Patrimonio intangible

Para comenzar con la concepción y descripción de los remanentes y ejes rectores del patrimonio cultural inmaterial derivados, a través de la práctica ritual, tenemos que ir atrás en el tiempo hasta llegar al momento de la formación misma del mundo y del humano, inclusive, a la creación de los dioses y cómo éstos generaron la realidad que hoy conocemos. Estos paradigmas que dictan cómo fue creado el universo o cómo deben de ser conservados y venerados los creadores, vienen dictados y legitimados, la mayoría de los casos, por una figura ampliamente respetable, la cual es encarnada por un dios, un héroe o antepasado de gran envergadura.

Hasta este momento de la investigación, ya hemos citado tres historias en las cuales esta aseveración puede ser ilustrada: Gorakhnath al prometer una estirpe reinante al reino Gorkha, los sabios que confirman a Prithvi Narayan Shah poseer la bendición de Saraswati para convertirse en Rey de Nepal y, finalmente, Manjushree Bodhisattva al obtener la epifanía de drenar el lago.

En estos tres casos, vemos que tanto Gorakhnath, los sabios o Manjushree fueron aquellas personas, héroes o dioses que entregaron una unción para el universo, o bien, para personas seleccionadas. La validez de sus hazañas, además del poder o milagro por haberlas realizado, implicó también que los descendientes o sucesores iniciaran la institución de ciertas actividades por las cuales perpetuar y mantener ese nuevo orden establecido.

Es posible identificar que, a través la veneración o los aspectos ceremoniales, se obedece a la palabra o las promesas de seres superiores, iluminados o trascendentes

en nuestra realidad. De esta manera, varias conductas, hábitos, aspectos socioculturales, la conmemoración de fechas o temporadas de buen augurio son implementadas para favorecer, o bien alejar, cierto tipo de resultados en la vida de los practicantes.

En el caso de Gorakhnath, le pide al ejército Gorkha ir a conquistar Katmandú y empezar la unificación de Nepal para esparcir las enseñanzas del Buda histórico, Siddhartha Gautama; en el caso de los sabios aconsejando a Prithvi Narayan Shah, se le solicitó la dedicación de varias ofrendas a dioses específicos, además de ir a dar tributo a la diosa Kumari; y, en el caso de Manjushree, los habitantes del Valle de Katmandú son exhortados para realizar una ceremonia anual en honor a las serpientes que fueron expulsadas al momento en que el lago fue drenado. Estas tres acciones fueron la semilla de un fruto prometido; fueron los medios por los cuales alcanzar un fin prodigioso.

Así, cada uno de las ceremonias, festivales y conmemoraciones en Katmandú tienen su propia motivación, historia y condición para tener acceso o permiso a ciertas bendiciones. La veneración y las actitudes rituales desplegadas son la rememoración del momento en el cual el mito se hizo presente, es decir, el horizonte histórico cuando ocurrieron estos pasajes, donde la divinidad desplegó sus aspectos sagrados.

Se convierte, cada uno de los festivales y ceremonias en una evocación a la presencia de dioses, héroes o seres prodigiosos. Sin embargo, las actividades y actitudes rituales, también invocan una especie de actualización de esos momentos míticos, trayendo la bendición que fue ofrecida o prometida al tiempo presente, haciendo contemporánea no sólo la memoria de las ofrendas o las peticiones de la divinidad a los devotos, sino también sincronizando a trayendo a la modernidad la unción y las bendiciones prometidas.

El arquetipo y el mito se funden para la construcción de dinámicas sociales, el establecimiento de normas y hábitos. Los aspectos culturales, por lo tanto, se ven

regidos o influenciados por los aspectos donde la divinidad y lo sagrado son protagonistas. Cualquier objeto o actividad que se pone en práctica para la realización de un acto ritual, no tendría sentido ni realidad si no es una repetición u obediencia a los designios que se dieron en la antigüedad para la conservación del orden universal.

En todos los niveles -social, político, económico o urbanístico- si los habitantes de una ciudad no cumplen con las condiciones que les fueron dadas, las promesas recibidas serán inútiles y no cobrarán realidad. Igualmente, si el milagro o la hazaña ya fueron realizados, pero las ceremonias son detenidas, los efectos de los beneficios otorgados por los dioses, héroes o sabios, naturalmente, concluirán.

Así, "...el hombre arcaico, no conoce ningún acto que no haya sido planteado y vivido anteriormente por otro, otro que no era hombre. Lo que él, hace ya se hizo. Su vida es la repetición ininterrumpida de gestos inaugurados por otros [...] no hallan su realidad, su identidad sino en la medida en que participan en una realidad trascendente. El gesto no obtiene sentido, realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial"

³¹.

Los actos rituales, las ofrendas, festivales o ceremonias no son sino la participación activa en la *modernización* de estos momentos sagrados, donde los dioses o los héroes tuvieron contacto con los hombres, que fueron aliados al dar y recibir simultáneamente, uno ofreciendo culto y el otro ofreciendo buenos augurios. En la actualidad, el creyente continúa realizando invocaciones y rituales como señal de su fidelidad y compromiso, al tiempo que el dios no deja de mantener un orden y una bendición en reflejo de su beneplácito por la devoción ofrecida.

El devoto hace su veneración o invocación ritual como una imitación de los actos que sus antepasados hicieron, de la misma manera en la que espera que la divinidad

³¹ MIRCEA, Eliade, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza Editorial, España, 2011, p. 17-18.

invocada responda e imite lo que hizo anteriormente. Esta implicación mitológica permea de un carácter sagrado atemporal al ritual, sin importar que haya sido efectuado hace miles de años o se realice hoy en día, los procedimientos y los efectos siguen siendo los mismos. Al ser un acto imitativo y evocativo, la situación donde la presencia divina estuvo en contacto con la humanidad se recrea.

El culto actual afirma la confianza en que los dioses y los héroes siguen moviéndose entre nosotros, que la divinidad sigue procurando y viendo por los hombres; otorga legitimidad a las dinámicas sociales en donde las ceremonias son fundamentales, motiva la práctica constante de festivales y continúa rigiendo la vida y el mundo.

Los valores básicos y la concepción de días sagrados son los que delimitan la vida cotidiana de la sociedad en Katmandú. Las estructuras de las ceremonias y rituales son, por supuesto, variables, correspondiendo con cada ocasión y con el establecimiento arquetípico en que estos fueron generados, sin embargo, de acuerdo al Doctor Dhruva Krishna Deep, una descripción general de las dinámicas presentes en la mayoría de los festivales sería la siguiente:

“Los festivales en Nepal significan la fe en los dioses, los sentimientos de unidad por la familia y diversión con los amigos. Nepal es la tierra de los festivales con un extenso patrimonio cultural [...] cada ceremonia en Nepal siempre empieza con algo religioso, se mueve hacia un espontaneo espíritu social de convivencia y termina con un banquete y festejo para todos. Esto es lo que una celebración de cualquier festival significa para la gente nepalí. Esto ha permanecido en este estilo de vida desde tiempos inmemoriales”³²

Estas estructuras de culto y la multiculturalidad de Nepal en su mestizaje de castas, religiones, grupos étnicos y tradiciones han derivado un sinfín de elementos que encuentran cabida en su patrimonio cultural inmaterial. Danzas, música, cánticos,

³² *Op. Cit.* DEEP, Dhruva Krishna, *The Nepal...* P. 9.

vestimentas, gestos, acciones, peregrinaciones y otros actos que acompañan la vida en búsqueda de lo sagrado, hoy en día se encuentran tan enraizadas y amalgamadas en la cotidianeidad que ya se han incorporado al estilo de vida de los ciudadanos de Katmandú.

1.3.2. Patrimonio tangible. La concreción de la divinidad

Como ya ha sido mencionado previamente, la creación plástica de una materia sensorial o un sitio específicamente dedicado a denotar la presencia de la divinidad o sus cualidades y atributos ha generado la representación tangible de estos dioses y la creación de recintos, donde lo sagrado mora y es venerado. Esta serie de disposiciones materiales deriva en la formación de patrimonio cultural tangible o material dentro de Katmandú, lo cual, particularmente, puede ser ejemplificado por las esculturas, pinturas, los templos, monasterios, lugares de cremación, lagos o ríos sagrados para los bautismos, altares, palacios, piedras con carga simbólica, plazas públicas, árboles, montañas, memoriales, etcétera.

Tanto las cualidades materiales; la concepción estética o de lo artístico; la disposición de sus formas, colores o proporciones; su ubicación o su relación simbólica con lo sagrado son intencionalmente planeadas y llevadas a cabo para que evoquen directamente a una divinidad, sus cualidades o alguna hazaña llevada a cabo por ellos. Estos esfuerzos por materializar lo sagrado se convierten en patrimonio cultural tangible que es testimonio de la devoción de los practicantes, a la vez que también se erigen como lugares o elementos para llevar a cabo los rituales, ceremonias o festivales.

Desde la segunda década del siglo XX que Michel Peissel visitó Nepal, describe a Katmandú con la existencia de una enorme riqueza de patrimonio tangible, relacionando o teniendo como principal motivo de su producción las representaciones de los dioses. "...cada marco de las puertas, cada ventana, cada cerradura, cada uno de los detalles de Katmandú es una obra de arte, como cada una de los miles de

pedras talladas budistas, dioses hindúes y altares con decoraciones fálicas que decoran cada puente o están incrustados en las casas, alineadas a lo largo de las docenas de palacios y patios”³³.

La materialización de lo sagrado dentro de la ciudad ha generado tal construcción de recintos designados para la actividad espiritual, que Katmandú abunda en decorados, detalles y representaciones de la divinidad desde losetas para el piso, los techos de las casas, estampas en cada automóvil, motocicleta, bicicleta o mesas; incluso, en cada uno de los ladrillos se estampan y graban símbolos auspiciosos.

Citemos sólo un par de ejemplos mitológicos que dan lugar a este tipo de representaciones. El monasterio y la stupas de Namobuda se deben al hecho que Buda, en una de sus vidas pasadas durante una peregrinación, ofrece su cuerpo a una hembra de tigre que recién había dado a luz y era incapaz de salir de cacería para alimentar a sus crías. Como conmemoración y, en señal a este acto de Buda, de gran compasión y total desapego a su cuerpo y a la existencia humana, se considera Namobuda como un lugar sagrado.

De manera similar, el templo de Pashupatinath fue construido como ofrenda o tributo a la vulva de Sati, la cual cayó en Katmandú mientras su marido, Shiva, viajaba por los cielos con el cadáver de su esposa, que se desmembraba a lo largo de este recorrido y, a su vez, designaba sitios sagrados de acuerdo al lugar donde caía cada miembro de su cuerpo. Este templo de Pashupatinath, en general construido por numerosas figuras fálicas, es concebido como el hogar y el mayor referente de la presencia de Shiva.

En ambos ejemplos, es posible notar que las construcciones, las estatuas y pinturas añadidas a estos sitios, la designación como lugar de peregrinaje y varios otros elementos devocionales que hoy en día son patrimonio tangible de Nepal, fueron originados y motivados por aspectos rituales o sagrados. La carga simbólica, mitológica

³³ Op. Cit. PEISSEL, Michel, Tiger for... P. 23.

o de veneración se materializa a través de estas construcciones palpables a los sentidos.

La herencia cultural –arquitectónica, pictórica, escultórica- de Katmandú se remite a esta búsqueda de lo sagrado y lo divino a través de los soportes materiales permite a las ceremonias y rituales que éstos sucedan. Para cada dios, existe un templo específico; para cada festival, hay una ruta de peregrinación establecida; para cada ceremonia se genera un altar; para cada invocación y veneración, se ha construido un monasterio o un palacio.

Sin importar cuál de los cuatro elementos participantes en el ritual, o bien, su derivación en patrimonio cultural tangible o intangible, las prácticas de culto en Katmandú han edificado la ciudad y esculpido la sociedad en la mayoría de sus componentes, estableciendo tradiciones, normas y hábitos que sólo pueden ser comprendidas y explicadas por el fervor presente en la repetición de los modelos arquetípicos y mitológicos, haciendo que la práctica ritual, ceremonial y festiva de Katmandú sean pilar de su propio legado sociocultural e histórico.

2. LAS TÉCNICAS SONORAS Y EL DISCURSO

“... pero no olvidemos que antes de ver, el hombre oyó. El hombre es un ser sonoro [...] el sonido es nuestra puerta al mundo”.

Lidia Camacho.

2.1 Epistemología del sonido

La explicación sobre la formación del universo, hasta el día de hoy, no es imperante ni reductible a un enfoque unilateral. Cada una de las vertientes presentan solidez a través de argumentos y pruebas, con una línea de razonamientos lógicos y datos históricos que nos permiten encontrar una cronología desde la creación de las primeras células, de nuestro planeta y, finalmente, del hombre como ser humano habitando la Tierra. Sin importar qué enfoque sea el que se elija, la aparición humana marca el hito más significativo en el recuento de la generación de la vida como la conocemos actualmente.

Así como existe la certeza que por varias vías es posible llegar a la concepción de la vida y el génesis, de manera paralela existe la incertidumbre si la creación del mundo y de la humanidad tuvo implicaciones sónicas o fue silenciosa. La célebre pregunta sobre si un árbol cae en medio del bosque, pero nadie está allí para escucharlo ¿Genera ruido? Nos lleva al mismo proceso de cuestionamiento en el cual, ya sea por la generación espontánea, la teoría Big Bang, la creación divina o por cualquier otro medio en que expliquemos el origen, ¿Hubo ruido antes o durante el proceso de la creación?

En ambas preguntas, en el árbol y en la creación del mundo, se presuponen fenómenos físicos que implican inexorablemente la existencia de movimiento, desplazamientos de energía liberada y en transformación. Sin embargo, la respuesta a ambas cuestiones aumenta en complejidad cuando no sólo miramos el fenómeno de la caída de un árbol o, en el caso de examinar desde la Teoría del Big Bang, una

explosión. La ausencia de una presencia humana o de algún testigo nos lleva a pensar con mayor detenimiento las cualidades del sonido como fenómeno vibratorio, pero también la intervención de un registro auditivo que de legitimidad a lo sucedido.

Quizá las preguntas no tengan respuestas desde un solo enfoque. La pregunta planteada por este trabajo sonoro de investigación, ‘¿Genera algún sonido?’, será sustituida por ‘¿Es la presencia humana una condición para la aceptación en la generación de ruidos?’ Estos cuestionamientos no pretenden llevarnos por caminos ontológicos del ser o la esencia de las cosas y los fenómenos, pero sí buscan la introducción a una comprensión sobre qué es el sonido, cómo se genera y bajo qué circunstancias su existencia es legítima.

Partiendo del hecho que “... las dinámicas de nuestro planeta fueron introducidas sin oídos humanos que las escucharan”³⁴, podemos decir que el silencio reinó hasta que apareció un órgano o en mecanismo capaz de reconocer las ondas que producían los fenómenos naturales, los movimientos de la flora o fauna, los propios desplazamientos humanos. Dar cabida a la teoría de la generación divina, podemos citar el Evangelio de San Juan en su capítulo primero, cuando ‘*en el principio era el verbo*’, afirmación que intrínsecamente obliga la enunciación de la palabra hablada, la existencia del hombre. Pareciera que el sonido, por naturaleza, necesita de un oído para ser escuchado y reconocido; su existencia resulta ser un fenómeno dependiente de la presencia de un espectador externo, debido a su incapacidad de valerse por sí misma y auto validarse.

Entonces, nuestro primer punto de partida es la imposibilidad de entender al sonido sin la presencia humana. El árbol y su caída no puede ser un fenómeno audible sin que nadie lo escucha; la creación del universo fue silenciosa en tanto que no fue creado el mundo sin antes haber sido creado el hombre. Si el sonido consiste “...en movimientos vibratorios que se propagan en la magnitud física del tiempo, a través de materiales

³⁴ SCHAFFER, Murray, *Our Sonic environment and the soundscape. The tuning of the world*, Destiny Books, Canadá, 1994, p. 27.

elásticos, desde los cuerpos que lo producen hasta lo oídos que lo interpretan”³⁵, no basta con el movimiento de objetos o con la presencia del viento como medio que transporte las ondas vibratorias, en tanto que el ciclo no se puede completar si no existe un escucha que identifique y registre el sonido producido. El sonido y el ruido no son, pues, fenómenos independientemente terrenales sino sucesos creados por el designio humano.

Con lo anterior en mente, podemos comenzar esta investigación y explicación teórica sobre el sonido como fenómeno que incluye invariablemente la presencia humana. No existió el sonido sino hasta la existencia del hombre, así como tampoco fue identificado el silencio hasta que no fue interpretado el sonido.

Mediante la presencia humana, la palabra, los ruidos y el silencio tuvieron vida. El hombre primitivo descubrió los primeros sonidos, desde el comenzar a percibir su respiración o el flujo sanguíneo, como al comenzar a generar gestos, expresiones y movimientos. Asimismo, generó sonidos a través de la identificación del paisaje acústico natural y de la vida preexistente en el entorno que, hasta ese momento, no había encontrado un oído para ser escuchado, reconocido. Esto continuó hasta que el hombre se reunió, comenzó a ensamblar la vida en sociedad y fue capaz de desarrollar códigos de comunicación en un lenguaje auditivo, mediante la palabra.

Las estructuras lingüísticas audibles seguramente tomaron un tiempo en formarse, en identificar señales, indicaciones y formar lenguajes a través del uso. Empero, una vez formados estos códigos vocales y verbo céntricos, se comenzó a generar el fenómeno simbólico en el cual la palabra hablada era portadora de objetos o situaciones, en el que, a través de la enunciación las presencias, se materializaban. “Es el arte del milagro perpetuo. Nos remite al estado del hombre primitivo donde bastaba al mago pronunciar ciertas palabras para ver aparecer los espíritus y disolverse las apariencias

³⁵ VILLAR, Josefina y VILLEGAS, Teodoro (coord.), *El sonido de la radio. Ensayo teórico práctico sobre la producción radiofónica*, Plaza y Valdés Folios, México, 1988, P. 31.

más sólidas”.³⁶ Estas cualidades de la palabra hablada para hacer aparecer, fueron, junto con los sonidos del entorno acústico del hombre primitivo, las primeras implicaciones en las cuales el sonido explica, dan sentido, identifica, reconoce y evoca la realidad. Los sonidos conformaron, desde esos momentos, la representación del universo para el oído.

De manera paralela, los patrones rítmicos y las primeras nociones de tono, timbre, duración o armonía comenzaron a surgir, y dar paso a la integración de elementos musicales a este universo audible. “Las palabras del narrador y del poeta, las voces del diálogo, los argumentos del filósofo y los complejos acordes de la música inducen a experiencias y reflexiones, siendo molestadas muy poco por el reino de lo visible; y, por dicho motivo, el hombre ha procurado en todos los tiempos hallar medios para comunicarse valiéndose sólo del sonido”³⁷.

Estas implicaciones comunicativas y epistemológicas desde donde el hombre comprendía y explicaba su mundo, le permitieron la organización y la categorización de su realidad; la denominación y el nombramiento de las cosas que veía fueran estos objetos, situaciones o fenómenos naturales que posibilitaban la expresión de elementos intangibles como sentimientos o estados de ánimo a través de conceptos o de musicalidades. El dominio del reino de lo audible era el dominio del mundo exterior. El sonido, “... a pesar de su carácter abstracto y oculto, es capaz de crear un mundo propio con el material sensible de que dispone”³⁸.

Los sonidos se convirtieron en esos parámetros y enfoques por los cuales la vida tomaba forma y acción, las señales auditivas o las referencias en los ruidos o los silencios eran señales de lo que sucedía. Los truenos como antesala de la lluvia; los

³⁶ SUDRE, Rene, *Le huitième art*, Misión de la radio de París, Julliard/Sequana, 1945, p.p. 173. En CAMACHO, Lidia, *El radio arte. Un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007, p. 55-56.

³⁷ ARNHEIM, Rudolf, *Estética radiofónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1980, p. 11-12.

³⁸ *Ibíd.* P. 85.

recién nacidos con su llanto pidiendo alimento o mostrando alguna otra necesidad básica; la alerta despertada ante los ruidos de animales salvajes acechando las comunidades; el sonar de algún instrumento como indicación de alguna ceremonia, ritual o reunión. Al escuchar con atención y asignar connotaciones a estos signos sonoros, el hombre abrió las puertas al mundo que existía acústicamente al instante de ser reconocido.

Posterior a este recuento de compañía entre el hombre y el sonido, volvemos a la definición teórica de Josefina Villar, donde el sonido sí es ese movimiento vibratorio inducido por el desplazamiento, el roce o el choque de objetos o cosas, que necesita de un medio o un canal para ser transmitido y de un receptor quien perciba estas ondas, reconozca las fuentes emisoras y de sentido a lo escuchado.

A lo largo de estas siguientes páginas, trataremos de formular una convergencia entre los aspectos fundamentales del entorno acústico, reconociendo sus distintas manifestaciones, las implicaciones que el sonido tiene en el comportamiento humano y como, uno al otro, influyen en la concepción del mundo que se construye y se materializa a través de las vibraciones producidas por la interacción.

2.1.1 El sonido y su creación. Producción sonora

Con esta doble concepción sobre el sonido, como fenómeno físico de ondas vibratorias y como elemento productor y enunciador de la realidad humana, comenzaremos a definir qué usos y plasticidades puede ofrecer este mundo acústico.

El acto comunicativo que envuelve al sonido, además de dar significación a nuestro mundo exterior, también es un canal por el cual la sociedad se ha conformado, establecido y desarrollado. Las audioseñales y los impulsos sonoros que encontramos alrededor nuestro, permiten organizar el entorno, darle significación y valorizar las situaciones que suceden dentro del ambiente en el que estamos. El sonido es fuente de conocimiento y medio de reconocimiento.

A pesar de la pertinencia y el conocimiento que el sonido representa en nuestras vidas, una de sus propiedades es su carácter efímero y fugaz. Ningún sonido es igual al previo o al posterior y sólo existe en la medida en que dura la vibración, o bien, durante el tiempo en que nuestro oído pueda retener esa vibración. Sin embargo, el hombre ha sido capaz de desarrollar aparatos e interfaces para intervenir el proceso por el cual el sonido puede acumularse, preservarse, reproducirse y transmitirse más allá del tiempo de duración de las ondas. La prolongación y la perpetuación de la vida de los sonidos sólo es posible por estos métodos *artificiales* que capturan la realidad del instante de la vibración.

Teodoro Villegas, para la explicación y comprensión de este fenómeno de la captación de las ondas vibratorias, señala:

“Toda reproducción del sonido puede interrumpir su proceso natural interponiendo en su camino un micrófono que convierte a la onda sonora en señal eléctrica [...] la onda sonora pega en una membrana delgada, llamada diafragma, y la hace vibrar; su vibración convierte a la onda sonora en corriente eléctrica [...] cuando las ondas sonoras llegan a un micrófono, son transformadas por éste en impulsos eléctricos (audio señales); los impulsos pasan luego a un transmisor para su conversión en ondas de radio (ondas hertzianas), que se difunden por la atmósfera”³⁹.

Este proceso de grabación de las sonoridades, con similitud a una traducción, utiliza al micrófono como el intérprete. El desplazamiento de las fuentes sonoras produce las ondas vibratorias que son transformadas en señales y corrientes eléctricas que, a su vez, pueden ser transmitidas por un aparato emisor. Este método de captación de las ondas vibratorias, su posterior traducción y acopio en dispositivos electrónicos, abren la posibilidad de poder mantener los sonidos generados más allá del momento en el que

³⁹ Op. Cit. VILLAR, Josefina y VILLEGAS, Teodoro (coord.), *El sonido...* p. 98-99.

fueron creados, transmitirlos y repetirlos ininidad de ocasiones, además de manipularlos en intensidad, duración y volumen.

A pesar que las leyes del mundo acústico se modifican mediante dichas técnicas, las cualidades y los atributos del sonido continúan intactas dentro de esta grabación y su reproducción posterior.

Sin embargo, este margen de exploración y descubrimientos que la preservación de los sonidos abre, permite nuevas formas de acercarnos al conocimiento acústico, no sólo en el instante y en la forma en que las vibraciones son creadas. En el momento que el hombre descubre estas licencias de incidencia en el sonido, "... lo revaloriza como factor de creación para determinar las intuiciones sonoras de ciertos órdenes expresivos. Esta posibilidad y opción se denomina actualmente producción de audio"⁴⁰.

Con la producción de audio ya no sólo existe una recopilación y perpetuación del sonido, sino que ahora ya se presentan oportunidades de eliminar la temporalidad, vigencia y espacialidad, debido a la motivación que existe para utilizar las grabaciones como materia prima de evocación. El campo del sonido es territorio de conocimiento, al tiempo que también es campo de creación y apropiación de nuestro entorno, generando referentes específicos a nuestros horizontes contextuales, de acuerdo al ambiente en el cual nuestra percepción acústica se desenvuelva. Es posible, entonces, afirmar que la concepción del mundo es directamente proporcional a la percepción de nuestro mundo sonoro.

El sonido desde que fue concebido y reconocido por el hombre primitivo fue utilizado como herramienta, la sonoridad y sus ondas vibratorias expansivas como extensión de su cuerpo: ahuyentaba animales de los cuales era presa; llamaba la atención de miembros de su grupo; transportaba, mediante el poder evocativo de la palabra

⁴⁰ *Ibíd.* P. 86.

describiendo y narrando lo que veía en lejanías; nombraba los territorios y los lugares para ocupar y referenciarlos.

Mediante la producción de audio, el hombre sigue profundizando en los ámbitos funcionales de los sonidos que es capaz de generar. Si bien la palabra, la música o el ambiente acústico natural fueron concebidos como resultado del actuar propio de los humanos, la presencia de la producción de audio afina la escucha de los sonidos para la creación de mensajes perdurables en el tiempo, para la conservación o el testimonio de los fenómenos y situaciones en los que el hombre estuvo presente. Ahora, los hombres no sólo obtienen una experiencia sonora única, sino que pueden conservarla, compartirla y replicarla.

La presencia de las ondas sonoras no sólo era reflejo del paso de la realidad o medio de comunicación para provocar la acción inmediata, sino que ahora el sonido ya era atemporal. La traducción y grabación de las ondas vibratorias permitieron al hombre la experimentación con sonidos de mayor complejidad, con intencionalidades a mayor largo plazo, con discursos más complejos.

El acto de la escucha ya no sólo consistía en ser testigos y prestar atención a la estimulación que el oído recibía en el momento presente, ahora el acto de escucha era colocado en el pasado, presente o futuro de acuerdo a lo deseado; de cierta manera, ya era manipulable. Para escuchar algún sonido ya no era necesario ser testigo de primera fuente durante el momento en que las vibraciones sucedían, ahora los sonidos tenían portabilidad y eran atemporales. El acto transmisor de conocimiento sonoro ya era creación tangible; el mundo acústico tomaba cierta corporalidad, no al poderle tocar, pero sí al poder apropiarse y aprehender el momento mediante archivos y grabaciones.

En las entrevistas de Daniel Charles con John Cage, este último responde sobre cuestionamiento acerca del espíritu y la duración del sonido: "Thoreau ha dicho que los sonidos son burbujas en la superficie del silencio. Estallan. La cuestión es saber

cuántas burbujas hay sobre el silencio”⁴¹. A la luz de las afirmaciones de Cage y de su cita a los pensamientos de Thoreau, vemos que el sonido es presentado como esa modificación que se le hace al silencio, como la marca de sucesos vibratorios en una línea de tiempo constante, la existencia de una presencia que haga explotar esas burbujas de los sucesos, la aparición del oído ante un mundo que creaba, pero no era escuchado.

En lo anterior, coinciden Cage y Thoreau. Pero Cage va un paso adelante, citando indirectamente a la producción de audio, permitiendo que esas burbujas en el silencio no sólo sean escuchadas, sino que sean creadas, colocadas, modificadas y explotadas en cualquier lugar y momento en que así se desee. Las burbujas sonoras pueden ser insertadas, replicadas, eliminadas o intervenidas en cualquier forma en que plazca al emisor para tener presencia y transformar el silencio.

Las posibilidades de la producción de audio, ante los fenómenos sonoros, nos permiten ser esos dioses que originen a través de la enunciación, ser los creadores acústicos que controlen y produzcan las apariciones que quieran ser evocadas por la palabra o la imitación de los sonidos que cada objeto y situación contengan. Y para ser los inventores, testigos o escuchas de los ambientes sonoros, tenemos que revisar los elementos estructurales de la producción de audio, reconocerlos y entonces crear esas líneas de tiempo, burbujas y hacer estallar los sonidos.

2.1.2 Elementos acústicos fundamentales. Sonidos, ruidos, música, palabra y silencio

El lenguaje sonoro, por el hecho de ser considerado lenguaje, obliga al uso de una normatividad y una estructura definida, un sentido coherente y de sintaxis en el cual puedan ser entendidos sus códigos. De acuerdo a la Doctora Lidia Camacho, los elementos que construyen el lenguaje sonoro son voz, palabra, música, ruidos, efectos

⁴¹ CAGE, John, *Para los pájaros*, Alias, 2007, México, P. 18.

sonoros y silencio; todos con capacidades expresivas, emotivas y estéticas tales, que logran construir mensajes para el receptor o escucha⁴². Como complemento a estas afirmaciones, Teodoro Villegas también cita 5 funciones específicas dentro de la producción de audio y su lenguaje: gramatical, expresiva, descriptiva, reflexiva y de ambientación⁴³.

Con esta información vertida, podemos alumbrar el camino hacia la comprensión del lenguaje sonoro como un código estructurado de elementos que, al conformar parte de un todo, poseen principios y organizaciones que construyen secuencias de información lógica y verosímil para presentar situaciones emotivas, evocativas o referenciales al escucha que presencie esta enunciación audible.

El mundo sonoro y su lenguaje permiten, mediante cada uno de sus elementos y sus funciones correspondientes, la presentación acústica de ideas, conceptos, emociones y pensamientos; descripción de lugares o situaciones; incidencia hacia la reflexión y la contemplación; planteamiento de problemas, soluciones o perspectivas, así como el acompañamiento y puntualización de las dinámicas dentro de las que sean escuchadas las vibraciones. El buen uso y manejo de estos componentes, así como la gramática inherente al lenguaje sonoro permiten la construcción de mensajes de todo tipo - políticos, artísticos, culturales, sociales- en donde el flujo de la información se logra materializar.

De acuerdo a las agrupaciones que realizó la Doctora Camacho, dentro del lenguaje sonoro contamos con diversos elementos que encuentran similitudes para poder ser categorizadas de acuerdo a sus funciones o a la naturaleza de sus emisiones. Es importante la descripción y el análisis de estos componentes para tener una mayor comprensión de la gramática sonora y, posteriormente, ir a profundidades y territorios de experimentación dentro de la producción de audio.

⁴² CAMACHO, Lidia, *El radio arte. Un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007, p. 13.

⁴³ *Op. Cit.* VILLAR, Josefina y VILLEGAS, Teodoro (coord.), *El sonido...* p. 168.

En esta investigación, tomaremos esta tipología para explicar de qué manera trabaja cada sonido; la única variación que haremos es la de agrupar voz y palabra en una misma categoría, por lo que los bloques sonoros serán definidos en sonidos o efectos sonoros, ruidos, música, palabra y silencio. Estas cinco categorías serán el *recipiente* en el cual la información será contenida y organizada para poder construir los mensajes. Los elementos que se enuncian aquí originarán la sustancia expresiva que evoque las sensaciones a través de la experiencia aural.

Comenzando con la primera categoría, los sonidos podemos definirlos como aquellos "...que de manera articulada y gracias a su verosimilitud y correcta utilización, permiten evocar un espacio real o imaginario a través de los ambientes y atmósferas sonoras"⁴⁴. Estos sonidos pueden ser todos los elementos originarios del entorno que encuentran movimiento por sí mismos, flora, fauna, ríos, lagos, el viento; fenómenos como la lluvia, la marea en los océanos, erupciones de volcanes, tormentas eléctricas. Van más allá del gusto o del control humano, a pesar de que indiscutiblemente la presencia del hombre incide en estos sucesos.

Además, los sonidos en general son aquellos elementos que toman presencia en el *decorado vestimenta sonora* o en el ambiente acústico en que el sujeto se desenvuelve: los sonidos de motores o cláxones si se encuentra en la ciudad; los golpes de los cascos de los caballos contra el suelo o el cantar de los gallos al amanecer si se encuentra en ambiente más rurales; el aparente silencio o sólo el sonido del aire si se encuentra en la cima de una montaña. Este cúmulo de sonidos, quizá, es la categoría más extensa dentro del lenguaje sonoro, debido a que no importa en qué situación o en qué lugar nos encontremos; la presencia de este tipo de componentes siempre encontrará cabida.

⁴⁴ CAMACHO, Lidia, *La imagen radiofónica*, Mc Graw Hill, México, 1999, p. 23.

En la definición antes citada, aparece la posibilidad que los sonidos también sean aquellas vibraciones derivadas de un *espacio imaginario*. Esta posibilidad de poder crear sonidos *artificiales* o de atmósferas fuera de la realidad que conocemos es solo mediante las ventajas de la producción de audio, de poder grabar y registrar los sonidos y no únicamente ser testigos de los sonidos ya establecidos por el entorno.

De esta manera, podemos ser actores delante del micrófono, imitar, originar o mezclar sonidos que provengan de la fantasía o la abstracción; podemos *componer* nuestro ambiente acústico; escribir la partitura de nuestro ambiente sonoro. Es por esto, que la categoría también es llamada *efectos sonoros*, por este beneficio de producir o causar las vibraciones y efectos deseados.

Sonidos preexistentes o diseñados; este primer tipo de elemento en el lenguaje sonoro conduce a cualidades para identificar la ubicación, no sólo qué es lo que se está escuchando, sino cuál es el lugar en dónde estos sonidos pueden estar sucediendo; la descripción de los hechos; desde qué punto o perspectiva se es testigo de la acción y, sobre todo, qué tipo de situación es la que estamos escuchando.

Una vez planteados los sonidos o efectos sonoros, podemos continuar hacia los ruidos. Como primera definición podemos ubicarlos como aquella interferencia o contaminación que se identifique dentro de *la vestimenta sonora* o una atmósfera establecida. Por lo general, son sonidos ajenos a los entornos acústicos, donde son escuchados, o bien, son aquellos sonidos incoherentes, arrítmicos o aleatorios que, a pesar de ser originados en el mismo entorno acústico, parecen no pertenecer al tiempo o al lugar en que son escuchados. Su función principal es la de contrapuntear, marcar el inicio o el final de algún ciclo específico; llamar o recuperar la atención del escucha; plantear una nueva estabilidad o experimentar mediante la innovación a lo desconocido e inesperado.

Con el tratado *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo, como una continuación del *Manifiesto Futurista* escrito por Filippo Tommaso Marinetti, los ruidos son revalorizados

y la apología de Russolo los reivindica como elementos creadores, factores que llevan la realidad al límite de la estridencia y sitúan al escucha en el punto máximo del desarrollo social humano en cuestión que, en ese entonces, fue la Era Industrial con los motores, las máquinas, las fábricas.

Ejemplifiquemos este fenómeno citando una misma acción, la de escribir, sucedida en diferentes tiempos: el ruido de un artesano esculpiendo tablas de piedra para reproducir escrituras antiguas; el ruido de un escribano calcando con tinta y papel; el ruido de los tipos golpeando la hoja en las máquinas de escribir y, finalmente, el ruido de los teclados en las computadoras personales. Cada una de estas acciones genera ruidos que, a pesar de ser derivados de una misma acción, la de escribir, nos sitúan en diferentes tiempos y contextos. Los ruidos ya son información y no sólo alteraciones al silencio o al sonido deseado, son factores de creación y marcan históricamente épocas, situaciones o escenarios; las burbujas que estallan en la línea ya son complementadas por lo que antes se consideraban interferencias.

Los ruidos, además de ser sonidos indeseados al oído evitados por la producción de audio para la grabación de sonidos, ahora se consideraron también reflejo cultural y social. Eran buscados para cumplir una nueva función: la de ubicar al escucha, pero no sobre un espacio geográfico o una duración como los efectos sonoros, sino ahora sobre la línea del tiempo como parámetro del desarrollo o progreso existente en la realidad escuchada.

Como tercer componente de este lenguaje sonoro, encontramos a la música. Como uso ritual, como expresión de sentimientos o pensamientos, como acompañamiento de situaciones o ambientes, la música es el "... elemento expresivo en la dramatización"⁴⁵. Los hechos ya no se encuentran sólo sucediendo, sino que la presencia musical da forma, cadencia, condiciona (exagerando o minimizando) y dota de armonía las

⁴⁵ *Ibid.* P. 20.

atmósferas. En coherencia discursiva con los sonidos y los ruidos, la música permite representar, acentuar o contrastar el ambiente acústico.

Murray Schaffer categoriza a este elemento como el inspirador, el creador de belleza, equilibrio y proporción al discurso sonoro dentro de su propio lenguaje. “El paisaje sonoro es tan complejo para el discurso humano, que es sólo en la música que el hombre encuentra la verdadera armonía del mundo interior y exterior. Va a ser en la música que él va a crear su modelo más perfecto del ideal paisaje sonoro de la imaginación”⁴⁶. El factor musical es el componente encargado de cargar con emociones; abrir el panorama de las impresiones y experiencias que el escucha pueda tener; expandir los estados sentimentales, mentales y de ánimo para impregnar con mayor brillo y drama los escenarios y situaciones capturadas por los sonidos y los ruidos.

La voz y la palabra son los dos elementos que componen la cuarta categoría. Sin importar la forma, el idioma o la presentación sonora en que éstas se expresen, la sola enunciación de elementos lingüísticos presenta cualidades simbólicas para la manifestación de lo expuesto. La palabra es la representación, evocación y receptáculo de la realidad, “... sólo cuando hablamos el mundo cobra sentido; sólo así compartimos lo que somos, la experiencia de las cosas, la presencia del otro”.⁴⁷

El pensamiento, los sentimientos, las cosas y los objetos aparecen en el momento en que son verbalizados; la materialización de la realidad sensible mediante su conceptualización en la voz y la palabra cuando era enunciada. A través de mitologías, Murray Schaffer ejemplifica con historias cómo se originó la realidad que hoy conocemos por voluntad de divinidades, y concluye “... juntos crearon el mundo a partir del sonido. Los dioses hablaron y se hizo la vida”⁴⁸.

⁴⁶ Op. Cit. SCHAFFER, Murray, *Our sonic...* P. 42.

⁴⁷ Op. Cit. CAMACHO, Lidia, *La imagen...* P. 14.

⁴⁸ SCHAFFER, Murray, Prólogo. En CAMACHO, Lidia, El radio arte. Un género sin fronteras, Trillas, México, 2007, p. 5.

La voz reconoció la existencia del mundo ya formado y denominó cualidades, naturaleza y funcionalidad a las cosas. Y una vez concebida la palabra, el origen de las cosas aún no formadas comenzó, traducía el pensamiento, expresaba sentimientos, daba claridad a situaciones y hacía el recuento de los hechos. El sólo hablar era suficiente para crear.

La sonoridad que se deriva de la voz y la palabra cumple con todas las funciones posibles en el lenguaje sonoro. Ubica al espectador en tiempo y espacio; describe situaciones y hechos; narra escenarios y atmósferas; obtiene armonías y se adapta a los ritmos musicales; se distorsiona y provoca ruidos sorprendidos; enuncia y cosas son creadas; calla y la presencia de los objetos se desvanece. La palabra es el elemento fundamental y más versátil del lenguaje sonoro. Es el medio de comunicación acústico por excelencia.

Finalmente, el silencio. Este elemento es, generalmente, comprendido como el estado de ausencia de los cuatro bloques anteriores. Sin embargo, la presencia del silencio, hace que las posibilidades dramáticas y expresivas se ensanchen y le den validez como elemento autónomo y no dependiente de los demás componentes. El silencio es esa ausencia -utópica o existente sólo teóricamente- de ondas vibratorias, en las cuales ningún objeto, lugar, situación o atmósfera es retratado.

Esto resulta ilógico desde el momento en que es planteado, debido a la imposibilidad de colocar un oído o un micrófono sin que sea expuesto a alguna circunstancia en un ambiente acústico. No importa qué tan aislado se logre situar el escucha, siempre ocupará un tiempo y un espacio que inexpugnablemente serán entornos sonoros. Los ruidos mismos de los impulsos eléctricos del micrófono crearán ondas audibles, así como la respiración o el flujo sanguíneo del escucha, harán que señales sean captadas en el oído.

No obstante, en el planteamiento de la desaparición de los ruidos, sonidos, palabra y música a grados mínimos, un relativo y aparente silencio entrará en juego. Las funciones principales del silencio son dramáticas; para crear tensión o contrastes en las atmósferas; para describir lugares remotos y apartados; para generar situaciones donde la voz humana no tenga presencia; donde se construye una especie de *vacío* y la línea del tiempo tenga un ritmo distinto. El silencio, sin embargo y aún sin sonidos, sigue siendo específico en cada lugar, tiempo y contexto.

Estas cinco categorías de elementos lingüísticos en el ámbito sonoro son las piezas con las cuales los mensajes son contruidos y los cuales activan funciones comunicativas en quienes los escuchan. El autor o emisor de estos mensajes busca la correcta utilización de los cinco elementos para materializar su intencionalidad ante el oído del escucha, quien recibirá los estímulos para poder entender los códigos, aprehender la experiencia y cerrar el acto comunicativo exclusivamente por medios audibles para describir, ambientar, expresar o reflexionar.

2.1.3 Acercamiento cultural y uso social del lenguaje sonoro

Cualquiera de los cinco componentes participantes del acto comunicativo, dentro del lenguaje sonoro, cumple funciones específicas y arroja información particular en diferentes planos y ámbitos. En ocasiones, la identificación de alguno de estos elementos del acto comunicativo permite descifrar las fuentes sonoras de las cuales proviene la vibración; en otras, posibilita la identificación de qué acción es la que está desarrollándose; finalmente, en diferentes circunstancias, proporciona detalles sobre los lugares en donde las situaciones están ocurriendo.

Sin importar de qué manera qué tipo de mensaje sea o cómo esté conformados los mensajes mediante los sonidos; si el escucha posee la atención o los referentes suficientes, se posibilitará dilucidar aspectos externos al mensaje. Los elementos que hayan sido utilizados para configurar los mensajes, invariablemente tendrán un flujo de información, por el cual será reconocible el contexto, las fuentes que producen los

sonidos, la época o inclusive el punto desde donde se producen o escuchan las vibraciones.

Este enfoque en el cual el sonido no es sólo una onda vibratoria, permite que la utilización de medios específicos y técnicas de producción acústica nos revele secciones de la realidad. “Comprender al sonido como un fenómeno, más que físico, social [...] como una herramienta propia que puede utilizar a su favor o en su contra y de la cual se puede generar conocimiento y cultura, bajo el tratamiento artístico de su naturaleza acústica”⁴⁹.

El sonido es fuente de conocimiento, tiene utilidad social, es creadora de cultura, modeladora de cualidades artísticas, reflejo de la identidad e ideología. El hecho de escuchar y conocer el mundo mediante las ondas sonoras no sólo agudiza nuestras percepciones y sensibilidades, sino que nos muestra la realidad desde un enfoque distinto y expande las posibilidades a acercarnos a los fenómenos, apelando a la esencia, al “...espíritu que está encerrado en cada uno de los objetos. Para liberar ese espíritu, me dijo, es suficiente rozar el objeto, extraer de él un sonido”⁵⁰.

Estas cualidades del sonido y su materialización como parte de la cultura definen el mundo exterior, son puentes que descubren y unen el conocimiento también desde el yo, “... porque el sonido nos permite vernos como un sujeto históricamente ubicado”⁵¹. Es un proceso sincrónico y paralelo, en el cual, al definir la realidad del mundo fuera de nosotros, igualmente podemos conceptualizarnos y asignarnos un lugar a través del otro, así como el otro se determina por medio de nosotros. La especificación del mundo es, a su vez, la delimitación del yo y viceversa.

⁴⁹ LECHUGA, Olguín, Karla, *El documental sonoro. Una Mirada desde América Latina*, Ediciones del Jinete Insomne, Buenos Aires, Argentina, p. 14.

⁵⁰ *Op. Cit.* CAGE, John, *Para los...* P. 81.

⁵¹ ESTEVEZ, Trujillo, Mayra, *Estudios sonoros desde la región andina*, Trama, Ecuador y Colombia, 2008, p 18.

Al escuchar los sonidos y ruidos de sociedades ajenas a nuestros horizontes culturales o temporales, reafirmamos nuestra posición y construimos una realidad multicultural, lugar en donde la convergencia de distintos marcos de referencias, construye un abanico de posibilidades epistemológicas desde los entornos acústicos de cada sitio en particular. El sonido que producimos nos define, así como nosotros definimos lo que escuchamos y los ruidos que emitimos.

La generación de sonidos y ruidos nos hace "... tratar el mundo como una creación musical macro cósmica"⁵², donde cada ambiente sónico se relaciona con nuestra vida emocional y cognitiva, al tiempo que conforma y expresa la realidad social. El intercambio acústico y la escucha de estos entornos, la creación y la identificación nos llevan a percibir las vibraciones del mundo y escudriñar esa forma sonora del saber de nuestra realidad.

Para poder acercarnos a esta epistemología acústica, es necesario saber escuchar los mensajes y, en caso de ser nosotros los enunciadore, saber cómo construir los mensajes. Para esto, Karla Lechuga propone un esquema⁵³ en el cual es posible dar seguimiento a tres etapas en la escucha de mensajes sonoros y establecer el correcto flujo del acto comunicativo audible: captar la atención del escucha, llevar al espectador a una concentración y escucha atenta, para, finalmente, presentar una problemática social, concientizar y estimular la reflexión. Estos objetivos son viables mediante el poder evocativo y referencial del sonido, sus cualidades simbólicas y la información que deriva de sus vibraciones.

Un sonido es información en tanto que no se produce, reconoce ni significa solo; en el momento en que identificamos de dónde proviene, qué causas lo generaron, en qué contexto fue escuchado y producido, estamos llegando a la esencia de la sonoridad y su presencia nos devela aspectos intrínsecos que, al saber descifrarlos, logramos percibir la realidad a través de sus vibraciones.

⁵² Op. Cit. SCHAFFER, Murray, *Our sonic...* P. 6.

⁵³ Op. Cit. LECHUGA, Olguín, Karla, *El documental...* P. 93.

Al escuchar un sonido, no sólo dejaremos que nuestro oído capte las ondas hasta que estas se disuelvan en el aire o sean llevadas por el viento a otros espacios, donde nuestra audición no sea sensible. Por medio de la investigación y la correcta incorporación y lectura de la información en el mensaje sonoro, se podrán, entonces, utilizar los elementos de su lenguaje y las funciones, para presentar recursos dramáticos, narrativos, explicativos y poéticos que se materialicen en historias, contextos, problemáticas o recreaciones que apelen a la razón, la sensibilidad y el análisis. Llevar los sonidos a una desnudez para, entonces, escuchar sus distintas capas de información contenidas y latentes.

2.2 Radio arte

A través de los elementos que conforman el mundo acústico, es preciso hablar del radio arte, campo de conocimiento que comenzó a explorar el sonido, sus posibilidades plásticas y diversificó su uso como lenguaje. Las cualidades sonoras se expandieron más allá de la palabra hablada y de los armónicos de la música, para dar cabida a la creación dramática por medio de efectos sonoros, silencios, personajes, atmósferas y, así, crear historias y poéticas diversas.

La radio surgió como ese medio de información, comunicación, entretenimiento o educación audible para recibir las ondas hertzianas producidas por las estaciones y transmitir las por las repetidoras, hacia los aparatos receptores con los que el grueso de la población contaba.

Después de varias décadas de la famosa y primera emisión de Guillermo Marconi, el sufijo *arte* es puesto a la radio, incorporando creaciones estéticas al lenguaje y códigos existentes. Así comienza el *ars acústica* o radio arte, "... el cual se refiere al tratamiento específico de material sonoro en el medio radiofónico, se originó en el Studio für Akustische Kunst (Estudio para arte acústico) del WDR (Westdeutsche Rundfunk –

Radio difusión de Alemania Occidental) y fue acuñado por el editor Klau Schönin en la década de los setenta”⁵⁴.

Este término para la creación sonora dentro de la radio por nuevos caminos significó el reconocimiento a la producción estética, dramática y experimental a esta corriente artística y radiofónica; la convergencia de ambos lenguajes y horizontes de conocimiento formó la plataforma para concebir piezas acústicas, revalorizando los ruidos, modificando o exaltando los sonidos y ocupando el silencio como recurso producción.

Estas narrativas y creaciones artísticas, por medio del lenguaje de la radio, fueron difundidos también por los códigos del mismo medio. Las grabaciones y composiciones fueron puestas en representación y materializadas en la producción sonora hasta llegar a los repetidores que transmitían estas piezas de radio arte, las cuales en la era moderna fueron transmitidas por la radio web o la radio por internet; sin embargo, los códigos y las normas del lenguaje siguieron las mismas lógicas de la radio.

Entender al radio arte desde una perspectiva de las Ciencias de la Comunicación como aquel mensaje configurado exclusivamente por medios acústicos y elementos sonoros, que cuenta con una organización lógica, estructural y alineada al lenguaje y a los medios de transmisión propios de la radio. Podemos conceptualizar, entonces, que estos fenómenos de convergencia “... tienen que ver en general con obras que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral”⁵⁵.

Estas nuevas formas sonoras, por lo tanto, unieron la forma de presentar, componer y mostrar los proyectos sonoros mediante la plataforma de la radio, al tiempo que

⁵⁴ HAGELÜKEN, Andreas, IGES, Jorge, CAMACHO, Lidia, *Caminos del arte sonoro*, Radio Educación, México, 2006, p. 8.

⁵⁵ ROCHA, Manuel, *El eco está en todas partes*, Alias Editorial, México, 2013, P. 115.

estaban dotados de un tratamiento más estético, artístico y conceptual en la forma de configurar sus mensajes.

Si bien el término por el que Klau Schönin bautizó esta nueva tendencia de tratamiento del material sonoro fue *Arte Acústico*, el concepto de *Radio Arte* fue popularizado, en mayor medida, debido a que los adeptos de esta corriente eran principalmente productores de radio tradicional y, al momento de reunirse para experimentar con estos nuevos códigos, se autodenominaron, a su vez, radio artistas.

Las prácticas que estos radio-artistas buscaban eran los mismos ideales de Schönin con las artes acústicas alemana de esa época, ambas buscando "... llevar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades expresivas del sonido; intenta dislocar la sintaxis de lo que hoy conocemos como discurso sonoro"⁵⁶. Se buscaba la trascendencia de las posibilidades más allá de la música, que imperaba en las transmisiones de radio como estandarte de lo bello y lo armónico, así como también la hegemonía del discurso verbo céntrico que ocupaba la mayoría de la transmisión radiofónica con la voz y la palabra.

Mediante la conjugación de todos los demás componentes (ruido, música, palabra, voz, silencio y efectos de sonido), la no convencionalidad en el uso y en la funcionalidad acústica, el radio arte comenzó a apelar no sólo a la sensibilidad del oído, sino a mirar hacia la estimulación y evocación de lugares, aromas, texturas, sabores, evocando la capacidad receptiva del escucha.

Al salir de la lógica, hasta ese momento tradicional, el mundo ya no sólo fue creado y contado por la voz y la palabra; con el radio arte fue capturado, representado y transmitido por los demás componentes del lenguaje de la radio, sus códigos sonoros y las nuevas cualidades que se experimentaban. La realidad estaba siendo reinterpretada y expuesta a los demás sentidos, tomando entrada exclusivamente por

⁵⁶ *Op. Cit.* CAMACHO, Lidia, *El radio arte...* P. 13.

el oído. El poder simbólico y la aparición de mundo fue enriquecido mediante nuevas formas de grabación, edición, montaje, lo que transformaba, a su vez, la composición dramática de la radio.

Esta combinación entre las cinco categorías de elementos del lenguaje sonoro, planteadas por la doctora Camacho, produjo otros sistemas de organización y flujo de la información en la radio lo que permitió, eventualmente, nuevos resultados desde los territorios del radio arte.

La mezcla y superposición de ruidos, silencios, palabras y sonidos comenzó a expandir las exigencias de creación y las capacidades del escucha; los productos sonoros dejaron de ser solo acompañamiento parlante o pasatiempos musicales, para convertirse en conductos para la exposición de historias, problemáticas y reflexiones; el cruce de horizontes de conocimiento posibilitó el reconocimiento de nuevas posibilidades sociales y culturales, el debate de situaciones desde nuevas perspectivas, inclusive, no antes pensadas ni expuestas.

2.2.1 Orígenes. Radio drama

La historia del radio arte puede encontrar sus comienzos dentro de los movimientos Dada y Futurista, sobre todo después de la escritura del tratado *El arte de los ruidos* de Luigi Russolo, en 1913, cuando se realiza una apología y una defensa de los ruidos como material sonoro de creación. También es posible encontrar diferentes usos del lenguaje sonoro en los *Presque Rien* de Luc Ferrari, cuando el autor graba fragmentos y sonidos de la vida cotidiana, haciendo patente una escucha activa por la vida cotidiana, los ruidos y los sonidos.

Poesía sonora, *happenings* y *performances* comenzaron a experimentar con las circunstancias fortuitas y muchas veces azarosas del momento en que eran puestos en escena; expresiones onomatopéyicas; la invención de sonoridades sin aparente lógica lingüística en ningún idioma; los recursos aplicados hacia la formación de nuevas

expresiones y posibilidades acústicas, y la convergencia y concreción que hallaban los lenguajes artísticos mediante la materia prima del sonido. Ahora, las historias, ideologías y concepciones del mundo eran asequibles y realizables, exclusivamente, por medios sonoros.

No obstante, de manera estricta en fondo y forma, "... el radio arte tiene sus antecedentes en el radio drama"⁵⁷. La radio evolucionó a ser no sólo ese medio transmisor de noticias, música o espacio exclusivo para la voz de un narrador, sino que ahora la complejidad y las posibilidades se expandieron, para realizar los primeros intentos de *teatros para ciegos*.

Especialmente en Alemania, el radio drama o la radio novela se comenzó a popularizar en la década de 20's, con las primeras transmisiones de obras teatrales adaptadas al formato de radio, generalmente escogiendo líneas narrativas de libros u obras ya existentes para ser configuradas exclusivamente mediante los medios sonoros. Sobre el formante del radio drama o radio teatro, se puede distinguir que "... su rasgo principal reside en que desarrollaba una historia, una anécdota o una situación concreta, con personajes dramáticos"⁵⁸.

Este fue el logro y la invención principal del radio drama. El uso de recursos sonoros para construir una historia y una trama; donde la voz de un narrador, la incorporación de personajes y voces propias, la creación de escenarios y atmósferas con ruidos y efectos fueron los materiales de los que se basó la puesta en escena de estos radio dramas. El diseño de producción sonora daba un paso al frente, en la realización de historias verosímiles y efectivas en la transmisión de mensajes radiofónicos más complejos.

⁵⁷ *Ibid.* P. 45.

⁵⁸ KAPLUN, Mario, *Producción de programas de radio*, Cromocolor, Ecuador, 1994, p. 134.

Pronto esta práctica se extendió a Inglaterra, donde la BBC comenzó a adaptar obras de Shakespeare para representaciones radiofónicas, así como en Francia donde también textos de autores clásicos fueron considerados para ser transmitidas en radio.

Transcurrió más de una década para que ésta práctica llegara al continente americano, cuando en 1938 en Estados Unidos, Orson Welles y Howard Kosh realizan la adaptación de la obra *La guerra de los mundos*, transmitido como un drama radiofónico. La veracidad del trabajo y la falta de familiaridad de los escuchas provocó que el pánico se apoderará de la población y se creyera realmente la caída de meteoritos con la inminente invasión de naves marcianas a la Tierra. Los efectos sonoros, la banda sonora en vivo, las voces y la dramatización fueron capaces de generar un realismo tal, que esta pieza es considerada como radio arte y como radio reportaje a la vez.

En México, el radio arte comienza con la influencia del "... llamado Teatro Histórico, transmitido por radio, de los hermanos German y Armando Litz Arzubide", así como el "...encomiable trabajo de Rodolfo Usigli como director de teatro de la estación de la SEP, quien en 1933 y 1934 organizó representaciones semanales que fluctuaban entre 30 y 90 minutos, de obras dramáticas adaptadas o escritas para la radio". Finalmente, en 1937, el nacimiento de Radio UNAM "...como precursora del radio drama, mediante la creación de radio teatros y radionovelas" y "...la serie radiofónica 'El teatro del aire', en la XEFO"⁵⁹ que, periódicamente, a cargo de Armando de María y Campos, presentaba puestas en escena con lenguaje y medios radiofónicos.

La manera en que se percibían los sonidos, los efectos sonoros, la palabra y sus expresiones, comenzó a agudizarse en los espectadores; la audiencia desarrolló un seguimiento a las emisiones periódicas por capítulos o entregas; el entorno, los ruidos y las atmósferas se escuchaban con mayor conciencia y atención, además de la transmisión radiofónica, en el plano de la vida diaria. Los valores sonoros de las expresiones verbo céntricas y musicales ya no fueron las únicas posibilidades para la

⁵⁹ *Ibid.* P. 80.

configuración de mensajes radiofónicos; desde la incorporación del radio drama y, posteriormente, el radio arte, la incorporación de nuevos elementos en el lenguaje sonoro se amplificaron.

2.2.2 Radio Arte y Arte Sonoro

Estos avances en la experimentación del lenguaje sonoro dentro del marco radiofónico, concretaron el uso de la dramatización y expandieron los valores expresivos de los medios sonoros para la creación de mensajes, particularmente con cualidades más artísticas. Sin importar si eran historias dramatizadas, experimentaciones con *happenings* o poéticas sonoras, al ser transmitidas por radio, todas las piezas sin importar su duración o cualidades sonoras, fueron catalogadas dentro del radio arte.

Simultáneo a la transmisión regular de radio dramas, radio novelas y otras experimentaciones, los avances tecnológicos, como las grabadoras portátiles o sintetizadores, llevaron la experimentación sonora a diferentes manifestaciones como la música electrónica, música concreta o creaciones electroacústicas.

La incorporación de nuevas expresiones sonoras dentro de la radio, incrementó el abanico de posibilidades, tanto para la creación de los radioartistas como para los escuchas de estos canales. Esta 'mutación' que sucedía dentro de la radio, como medio y en sus mensajes, "... incluyó lenguaje, sonido, articulación y música. La discusión de la organización y tareas específicas del medio de la radio se mudaron de la representación retratada de la realidad, hacia un concepto técnico de la realidad, enfocado en lo que es específicamente audible"⁶⁰.

La concepción de una radio verosímil ya no se limitaba a un medio como la ventana del mundo, sino que ahora era legítimo considerar al medio como un tamiz que podía reproducir, evocar o recrear aspectos de la realidad, dependiendo de la intencionalidad

⁶⁰ HAGELÜKEN, Andreas, IGES, Jorge, CAMACHO, Lidia, Caminos... P. 33.

del autor y del uso que éste diera a los elementos del lenguaje sónico. De la misma manera, la información vertida y transmitida, contaba con mayor apertura a la estimulación e interpretación que el escucha pudiera tener, tomando en cuenta los horizontes culturales, contextuales o históricos del espectador.

Los discursos, el diseño y la producción sonora de las piezas transmitidas por la radio se comenzaron a pensar con nuevas lógicas, no sólo transformando los códigos y los medios radiofónicos, sino también migrando hacia otras plataformas. La complejidad de las piezas concebidas o la inquietud de los autores por llevar el pensamiento sonoro a nuevos espacios, convirtió el radio en una nueva categoría: el arte sonoro.

Una nueva posibilidad de experimentación surge mediante el arte sonoro, territorio de experimentación discursiva, informática, plástica y estética en la cual los elementos acústicos se configuran para explorar sus cualidades y atributos, no sólo por los medios de transmisión de la radio.

Paralelo al radio arte, la voluntad de no encasillar o encapsular el arte sonoro en una definición unilateral, hace que su conceptualización y aceptación en las piezas donde se desarrolle, esté envuelta en polémica de categorizaciones y validez. Para este trabajo, utilizaremos la concepción que Manuel Rocha plantea como definición, señalando que "...es cierto que el arte sonoro es una muleta, una manera artificial para poder hablar de estos fenómenos intermedia entre el sonido y otros lenguajes artísticos"⁶¹, sabiendo que el mensaje ahora tendrá un enriquecimiento tanto en la transmisión de información por medios diversos, como la codificación de los sonidos mediante múltiples tipos de lenguajes.

El arte sonoro incorpora distintas técnicas y lenguajes; otro tipo de soportes de transmisión presentación y difusión para tomar cuerpo y sonoridad; en el arte sonoro se

⁶¹ *Op. Cit.* ROCHA, Manuel, *El eco...* p. 115.

integran lenguajes musicales, arquitectónicas, literarias, plásticas, artísticas o inclusive electrónicas y de código de programación computacional.

Además, el arte sonoro encuentra cabida no sólo en programas o espacio radiofónicos (tradiciones, radio por o para internet), sino que puede ser desplazado y ubicarse en galerías de arte, museos, espacios culturales, parques, avenidas, espacios públicos, espacios digitales o en cualquier superficie o ambiente en el cual sea posible desplegar las ondas sonoras de cada obra.

Así, radio arte y arte sonoro son una plataforma donde los sonidos, los ruidos, la música, la palabra y el silencio pueden encontrar un diálogo, construir discursos experimentales, configurar la información con gran libertad y evocar cualquier tipo de escenarios, circunstancias, atmósferas, personajes e historias. El radio arte y el arte sonoro surgieron y se consolidaron como material artístico, poético y sociocultural, creado exclusivamente para ser transmitido por la radio o mediante otras vías, utilizando planteamientos y lógicas similares, pero incrementando las posibilidades en la implementación y el uso del lenguaje.

Las posibilidades sónicas y conceptuales de esta combinación de actividades sonoras y artísticas concientizan tanto las prácticas de la producción de piezas en los autores como la escucha activa en los espectadores, generando nuevas posibilidades de uso y difusión del radio arte y arte sonoro, más allá de sus formatos o contenidos. Las obras exploran el ámbito sonoro desde una multiplicidad de lenguajes, consolidando las posibilidades infinitas del campo acústico, con trascendencia interdisciplinaria (ya sea de la música, la poesía, lo pictórico, arquitectónico, escultórico, etc. con lo sonoro), y la posibilidad de converger códigos o ser, inclusive, ambos lenguajes al mismo tiempo.

Debido a esta flexibilidad y la multiplicidad de mensajes creados para la radio o plataformas alternas, estas piezas sonoras evolucionaron los medios de producción, diseño, creación y transmisión. Las posibilidades expresivas sonoras encontraron

nuevas formas, nuevos medios y, en esta evolución y experimentación, también hallaron nuevos nombres y categorías, dependiendo de sus cualidades o soportes.

2.2.3. Manifestaciones del Radio Arte y Arte Sonoro

En este apartado vamos a hacer una revisión de las principales ramificaciones y los tipos de expresiones de las prácticas artísticas en torno al lenguaje sonoro; estas manifestaciones fueron unas de las más sólidas a lo largo de las últimas décadas, sin importar si fue dentro del radio arte o del arte sonoro:

- **POESÍA SONORA.** Esta técnica se basa en aspectos de la palabra escrita o hablada mediante símbolos y señales en su fusión con medios acústicos. Mediante esta *grafía acústica* se logra que se "...rompa con la gramática y la sintaxis a favor de los sonidos y las palabras libres"⁶², con sonoridades a través de la visualización acústica de escrituras (partituras, textos o poemas sonoros).

Esta libertad se vio reflejada en el uso de palabras inventadas, nuevos vocablos, onomatopeyas, combinación de idiomas, humores, sentimientos y conceptos que liberaran fonética y sonoramente las capacidades discursivas de las palabras. Las gestualidades originadas desde lógicas lingüísticas, son atravesadas por el sonido para articular la literatura y sus expresiones con vínculos sonoros, intercambiando lugares, relaciones y generando nuevas conexiones entre sí.

- **ESCULTURA SONORA.** Este tipo de expresión artística se deriva de la creación de instrumentos sonoros, a partir de objetos que generen una reverberación o emulen sonidos relacionados a su propia naturaleza material. Estas cualidades tangibles de los objetos, evocan las vibraciones que, posteriormente, se

⁶² *Ibid.* P. 43.

convertirán en sonoridades; una sonoridad objetualizada que le confiere soporte palpable a los ruidos y registra lo acústico en cuerpos concretos.

El resultado del cruce de estas disciplinas "... se puede realizar en cualquier espacio público en base a un conjunto de sonidos de diversa índole (música, efectos sonoros, sonidos de la naturaleza, etc.) organizados como obra de arte, creados y diseñados de manera específica para el entorno elegido a modo de escultura parlante"⁶³. Esta música de los objetos encuentra su legitimación y lógica al transitar por líneas discursivas que se complementen, apoyando una misma narrativa en la representación escénica, su influencia en el espacio y el trayecto al que el escucha será expuesto.

- **INSTALACIÓN SONORA.** De manera muy parecida a la escultura sonora, este tipo de manifestación artística del arte sonoro, permite el acoplamiento de elementos tangibles para reforzar la conceptualización o la narrativa que el sonido plantea. Dentro de esta producción arquitectónica, paisajística o escultórica que se construye, no es obligatoria la presencia de elementos materiales, ya que el esencial objetivo de la instalación sonora es el planteamiento de un espacio, esculpido por el sonido y la construcción acústica formada mediante las vibraciones, a manera de un pabellón fonográfico que desdobra el espacio a través del sonido.

Es decir, los cuerpos sonoros y su escucha, en la instalación, se inscriben en el espacio, ya sea con elementos u objetos materiales, o bien, sostenidos únicamente por su propia distribución y la resonancia que se genera por la ubicuidad de la naturaleza del sonido. Esta experiencia de inmersión, palpable dentro de un espacio específico y su consecuente recorrido, ya sea con la presencia o ausencia de los objetos, generan un planteamiento donde "... la interacción con el receptor de que las obras propician, la mayoría de las veces,

⁶³ LECHUGA, Olguín, Karla, *El documental...* P. 53.

envolviéndolo en una experiencia dinámica y mentalmente perdurable, contrario a lo que puede vivirse frente a la pasividad de una pintura o una escultura tradicional”⁶⁴.

La producción de sonidos dentro de estos sitios (tangibles o abstractos) específicos, deriva naturalmente en una vasta multiplicidad de recorridos y escuchas; mediante esta complejidad por la combinación de los tiempos y sus lapsos, los trayectos dentro del espacio y los puntos de escucha, la obra se construye y reconstruye en infinitud de ocasiones por la presencia y el recorrido que el espectador establezca, en tiempo y en espacio, al escuchar la instalación. De esta manera, los elementos espaciales o escénicos que se construyen se convierten en dinámicos y auto generativos.

- PAISAJE SONORO. Esta concepción del espacio, el tiempo y los recorridos posibles a través del sonido, refiere directamente al entorno natural, cultural, social o político de un territorio mediante su propio campo acústico; el paisaje sonoro “... se puede traducir como el entorno sonoro concreto de un lugar real determinado”⁶⁵; como ese retrato de escenarios, situaciones, atmósferas y experiencias que se dan en sitios y momentos determinados.

La escena completa es capturada y recreada a partir de los sonidos que son creados, exclusivamente, por los componentes y el entorno de sus propios medios. Mediante la aprehensión de este entorno acústico, el oído o la escucha, juegan el rol de procesadores de la información sonora para traducir los sonidos y evocar a los demás campos sensoriales la experiencia de ubicarse en un espacio determinado, bajo circunstancias específicas.

Existe el debate sobre la presencia del diseño de producción sonora dentro del paisaje sonoro. Debido a que, por naturaleza, el paisaje supone la captación

⁶⁴ *Ibid.* P. 55.

⁶⁵ *Ibid.* P. 58.

imparcial y lo más apegada posible a la realidad del campo sonoro; algunos teóricos y artistas sonoros defienden la 'edición cero' o la no modificación de las grabaciones. No obstante, esto no limita la presencia de un montaje para colocar capas y planos sonoros, sin alterar las cualidades acústicas de lo captado.

- **POSTAL SONORA.** Este género sonoro se caracteriza por su detallado y elaborado diseño de producción de audio, para desarrollar las cualidades sonoras suficientes de describir un lugar, un sitio específico, una situación particular o un personaje. A diferencia del paisaje sonoro, en la postal, es posible intervenir, modificar o crear sonidos desde el diseño de audio, además de poder construir circunstancias presentes en la realidad, es posible también la generación atmósferas o situaciones de ficción.

La complejidad de la postal sonora parte del supuesto de la reconstrucción de un hecho o un acontecimiento a partir de las capacidades técnicas y la creatividad del autor. "Con este género radiofónico se puede representar cualquier tema mediante el tratamiento estético de elementos sonoros que describan una imagen, idea, situación, vivencia, sentimiento, relacionados con la temática a retratar"⁶⁶.

Ya sea que esta labor comience desde la grabación o desde la producción de audio, la postal sonora tiene la obligación de esculpir todos los elementos y espacios derivados de la circunstancia determinada por el artista.

- **ECOLOGÍA SONORA.** Esta rama del arte sonoro comenzó con tintes y enfoques ambientalistas con los cuales el teórico Murray Schaffer plantea la preservación de los bosques y reservas naturales de la Columbia Británica en Canadá, mediante la memoria histórica que se puede generar con exploraciones y soportes audibles. A través de la captación de actividad acústica, Schaffer puso

⁶⁶ *Ibid.* P. 61-62.

de manifiesto la crisis ambiental canadiense, señalando la disminución de ondas vibratorias como reflejo proporcional del detrimento y extinción de especies dentro de estas reservas naturales canadienses.

A partir de estos registros acústicos, surgió el movimiento World Soundscape Project (o Proyecto de Paisaje Sonoro Mundial), el cual es una plataforma donde personas, afines al campo sonoro, graban y realizan un registro sonoro de múltiples fenómenos, situaciones y lugares, creando una memoria sónica del tiempo y espacio en la Tierra.

Esta corriente de estudio de los ambientes acústicos, especialmente las atmósferas naturales, unifica los conocimientos de las ciencias naturales, la biológicas o el diseño urbanísticas, con las metodologías del sonido, posibilitando el estudio "... de los efectos del ambiente acústico o el paisaje sonoro con las respuestas físicas o el comportamiento característico de las criaturas viviendo en el entorno"⁶⁷.

Las relaciones entre los seres vivos y su entorno acústico; la medición de contaminación acústica por su consecuente contaminación ambiental; la convergencia entre territorio y sociedad; el desarrollo de sustentabilidad y balance de zonas rurales y zonas citadinas, así como la interacción de unos con otros son algunos de los resultados y propósitos que la producción de la ecología sonora permite.

- DOCUMENTAL SONORO. Este género del arte sonoro, a diferencia de los anteriores, tiene la ventaja de no estar circunscrito a ninguna condicionante conceptual, narrativa, de forma, contenido, diseño o de incorporación del sonido con elementos de alguna disciplina o arte específica, en tanto, que su mensaje sea concebido y construido, exclusivamente, con elementos acústicos.

⁶⁷ *Op. Cit.* SCHAFFER, Murray, *Our Sonic...* P. 271

El documental sonoro agrupa aspectos de cada uno de los otros géneros para lograr la realización verosímil de aspecto de la realidad, o bien, proponer una escenificación o historia de ficción. Cualquiera que sea el caso, el tratamiento creativo y artístico de la información, en conjunción con el correcto uso de la narrativa y el lenguaje sonoro, pondrán de manifiesto la veracidad con la que se desarrolle la historia; la autenticidad de las situaciones, lugares o contextos; la tensión dramática y la argumentación que motiva la creación de la pieza sonora, así como la poética con la que se estructura el diseño de producción de audio.

Esta combinación de factores hace del documental sonoro un formato que apela a los sentimientos y pensamientos, desafiando la plasticidad de los sonidos en favor del tratamiento narrativo que se estructura en el mensaje. La noción de lo real es la línea que sostiene el valor y la pertinencia del documental sonoro, "... con base en el registro directo de los ambientes y los testigos originales, así como en la construcción estética de todos los elementos sonoros en la que se pueden emplear recursos dramáticos, sin alterar la veracidad de los hechos"⁶⁸.

La serie de evocaciones o de retratos sonoros que logre capturar y configurar un documental, será su equivalente proporcional al éxito con el que se logre transmitir la información. Si es una creación de ficción, un reportaje periodístico sobre realidad específica, una memoria histórica, la propuesta del documental sonoro puede también consistir, en algunos casos, en el pronunciamiento de una ideología, la exposición de un tema o una perspectiva específica.

El documental sonoro es el vaso comunicante entre la realidad del autor, quien vierte su cosmovisión o sus experiencias relacionadas con la información capturada; la realidad de los protagonistas *retratados*, quienes serán protagonistas de los sucesos, dramas, atmósferas, acciones y lugares representados; finalmente, la realidad del escucha, quien interpretara la pieza

⁶⁸ *Op. Cit.* LECHUGA, Olgún, Karla, *El documental...* P. 90.

sonora a partir de sus horizontes de socioculturales, así como de los marcos de referencia con los que cuenta.

Como último punto dentro de la naturaleza del documental sonoro, mencionáremos que el documental, a través de la expresión, provocación, emociones y narrativa, configura una trama dramática que se propone arrojar una conclusión determinada. Estos postulados o principios que se aspira a poner de manifiesto, conforman una demostración de temáticas, valores o reflexiones referentes a ámbitos espirituales, de orden individual, social o cultural.

Es por esta necesidad de exposición y posterior comprobación, que el documental sonoro puede tomar recursos de los demás géneros para basarse del drama como una afirmación hacia el punto o idea que se argumenta. El tratamiento de la información con un planteamiento, desarrollo y desenlace; las reflexiones vertidas, mediante las voces de los personajes o testigos; el retrato de atmósferas de lugar, tiempo o acción; la carga dramática y narrativa, vertida por el autor al momento de las grabaciones y del diseño de audio, son aspectos de los cuales el documental podrá obtener su conclusión.

La representación de la realidad o la construcción de una ficción verosímil, dentro del documental sonoro, trata a la información con ética y profesionalismo para mostrar estas panorámicas particulares; hacer un pronunciamiento ideológico y cosmogónico; desarrollar argumentos que muestren la visión del autor ve el mundo, tanto en el deber ser como en el no deber ser.

2.3 El documental sonoro. Territorio acústico social, cultural y político

A modo de introducción, ya se ha definido y escrito el documental sonoro como uno de los géneros o manifestaciones en las que el arte sonoro puede encontrar un medio de expresión, una estructura narrativa y un lenguaje artístico aplicado al diseño acústico. La multitud de recursos y posibilidades de las que el documental sonoro se alimenta,

de cierta manera, son absorbidas de los demás géneros y se funden para la construcción de discursos.

La descripción de lugares, sitios o circunstancias específicas puede ser la labor del paisaje sonoro o del diseño de una postal sonora. A su vez, la exploración y reverberación que un objeto y la palabra evocan son equiparables a la poesía y a la escultura sonora. La relación e interacción de personajes o seres con su medio ambiente, es registrada por la ecología sonora. Finalmente, la reconstrucción de atmósferas, espacios, trayectos o recorridos puede ser compuesto por la instalación sonora.

Sin demeritar y, mucho menos, limitar la actividad de los otros géneros del arte sonoro, las funciones y propósitos son muy claros y concretos. La interdisciplinariedad o las combinaciones entre un lenguaje artístico y otro, la mayoría de las ocasiones, se conciben con una convergencia y mezcla entre los géneros, creando complementariedad uno con el otro.

Si bien es posible encontrar un paisaje sonoro legítimo, también hay opciones que ese paisaje sonoro sea reproducido a través de objetos y se convierta en un híbrido entre paisaje y escultura sonora. Una poesía sonora es capaz de estar impresa en un caligrama o un texto; sin embargo, también su partitura puede estar distribuida a lo largo de un sitio específico y convertirse en una fusión de poesía con instalación sonora.

Con una infinidad de combinaciones, los géneros del radio arte y del arte sonoro se funden y se complementan de manera diversas, sea por creación del autor, por cuestiones contextuales del espacio o la forma de exponerse, o bien, por recursos económicos, tecnológicos o de acústica. Esta integración entre disciplinas, encuentra su mayor plasticidad y libertad en el documental sonoro, que, ante el despliegue de una vasta gama de elementos presentes en el lenguaje sonoro y su estructura narrativa, incorpora gran parte de los géneros.

El documental sonoro, al encontrar su legitimidad en la puesta en escena y la representación de una historia, necesita valerse de descripciones de sitios, atmósferas y lugares (paisaje y postal sonora); la presencia de personajes o agentes de las acciones desarrolladas incluye sus voces o sus rasgos particulares (poesía sonora); al estar situados en un lugar específico, con desplazamientos dentro de la historia, el tiempo o el espacio, los personajes se relacionan acústicamente con su entorno (ecología e instalación sonora); finalmente, varios de los sonidos, presentes en el documental, son incidentales o repercuten directamente en la acción de los personajes sobre objetos o elementos materiales que vibran para darse a notar (escultura sonora).

Es posible distinguir, por lo tanto, que en el documental sonoro "... el género es la base, el origen, la causa, el inicio, el meollo, el máximo fundamento de todo un enjuiciamiento vital"⁶⁹. El documental sonoro, al ser la convergencia de los demás géneros, otorga espacio y presencia a una abundancia de recursos, discursos y técnicas para sostener la trama y exponer la historia que el autor concibe.

No obstante, esta flexibilidad o *amalgama* de géneros dentro del documental sonoro, los principios estéticos y los sistemas del drama, rigen el flujo de la información y de la narrativa. Al concebir el drama, en general, como la representación armónica y coherente de una realidad establecida, observamos que la estructura básica para la construcción de una línea argumental en cualquier relato o historia es la presentación de un planteamiento, desarrollo y desenlace.

Esta estructura técnica dramática de la triada narrativa, sin embargo, es posible también entenderla dentro de los géneros dramáticos como una secuencia de orden-desorden-orden; como una sucesión cuestionamiento-problema-solución; o bien, como una integración tesis-antítesis-síntesis. En cualquiera de estos esquemas dramáticos

⁶⁹ RIVERA, Virgilio Ariel, *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, Escenología, México, 2011, P. 15.

alterados, la trama y la representación del relato, encontrará lógica argumentativa, desarrollo temático y progresión de acciones que conformen la unidad narrativa.

El documental sonoro, bajo alguno de estos esquemas, permite, tanto al autor como al escucha, acercarse a la realidad y desarrollar narrativas con temas sociales, culturales, políticos, históricos o, en el caso de ser un mundo creado por el autor, ámbitos de la ficción. En el acto comunicativo establecido por el documental sonoro, se establece la imagen sonora de un objeto o un lugar, donde personajes o testigos de las acciones catalizan la puesta en escena, para representar acontecimientos o relatos que pongan de manifiesto la exposición de temáticas o valores absolutos, sociales, personales, espirituales o morales.

Mediante el buen manejo del lenguaje sonoro, el conocimiento de los géneros y el seguimiento lógico de una narrativa el documental podrá ser una concatenación de acciones por las que se cambie o acentúe el orden del mundo establecido, exagerando o inhibiendo aspectos de la realidad. El autor, ávido de alimentar historias a través del documental, encuentra, a su vez, motivaciones para construir su mensaje en torno a temáticas de interés universal, social o individual como lo puede ser una historia real o fantástica; un conflicto o argumento en particular; la perspectiva de un personaje específicamente, una ficción o problemática personal, o bien, una idea o visión nueva del mundo.

La realización de un documental sonoro como plataforma expresiva, ofrece una ingente variedad para sustentar y argumentar experiencias, sensaciones, pensamientos o el intelecto de su autor. Es por esto, que los campos de producción de este género de arte sonoro, son zonas de creación de conocimiento social, cultural, político, ecológico, etc.

“Se intenta deconstruir los discursos oficiales y los relatos históricos mediante dispositivos epistémicos, sonoros, radiales, tecnológicos, generados desde una plataforma artística, política, comunicacional, colectiva e individual atravesada por

audiencias diversas, prácticas de gestión cultural independiente y la migración entre múltiples campos de experiencia y territorios de lenguaje”⁷⁰.

El hecho que el documental sonoro sea el espacio polifónico más diverso entre la mezcla de voces, efectos sonoros, ruidos, música le da cabida para retratar y construir un espacio en el cual lo perceptible se haga tangible frente a nuestros campos sensoriales, así como a nuestros horizontes mentales e imaginativos, fenómenos naturales, culturales, sociales, políticos o de ficción que estén sucediendo, al tiempo que, durante esta construcción, sujeto, acciones y lugares se definen y describen mutuamente.

Al ser un espacio de construcción social, es reflejo del entorno en que fue producido y muestra los cambios y progresos que han sido llevados a cabo. Al mismo tiempo, es producto de los sucesos históricos y culturales previos que originaron la llegada de la sociedad hasta el punto actual. De esta forma, el documental sonoro es convergencia entre el pasado y el futuro, mostrando de dónde han venido y hacia dónde se dirige la producción de los sonidos.

El documental sonoro unifica, además de este marco temporal, los aspectos referenciales de la construcción del mensaje con el emisor y el receptor; es decir, el acto comunicativo se genera desde una plataforma específica, la cual es creada y escuchada bajo las condiciones en las cuales se concibe y se presenta.

En el esquema comunicacional, los referentes del contexto, del autor y del receptor, generalmente, son estudiados desde distintos niveles o perspectivas. Sin embargo, en el documental sonoro, estas categorías encuentran presencia al materializarse e imprimirse en la esencia del mensaje mismo. Las fronteras de estas categorías de los elementos participantes en el acto comunicativo pueden ser borradas para encontrar la presencia el autor, del escucha, del contexto, del código y la poética del mensaje, en los sonidos mismos que conforman el documental sonoro. Para estudiar el acto

⁷⁰ *Ibid.* P. 79.

comunicativo y sus elementos, dentro del documental sonoro, basta con el análisis y la escucha atenta del mensaje producido.

Así, el documental sonoro se erige como formador y contenedor de conocimiento, como plataforma que describe, testimonia, argumenta, explica, confronta, unifica y apela a la reflexión.

3. REALIZACIÓN: *PRASAD. DOCUMENTAL SONORO DE KATMANDÚ 2015-2018.*

“El ambiente acústico general de una población puede ser leído como un indicador de las condiciones sociales que lo crearon y nos puede decir mucho sobre las tendencias y la evolución de la misma”.

Murray Schaffer.

A lo largo del capítulo pasado, *‘Las técnicas sonoras y el discurso’*, se han revisado concepciones enmarcadas dentro de la epistemología del radio arte y el arte sonoro, específicamente las premisas del documental sonoro. Asimismo, se revisaron planteamientos de la configuración del mensaje en los cuales, a través del acto comunicativo, sus factores y sus respectivas funciones, es posible concretar el intercambio de la información.

En este apartado, se integra a este saber teórico del radio arte y el arte sonoro, el esbozo histórico y la contextualización de Katmandú, desarrollado en el capítulo primero *‘El imperio de Nepal’*. El ejercicio de combinación y contrastación entre el objeto de estudio y el marco teórico, permitirá un acercamiento a la realidad - marcada por un espacio y tiempo específicos – a la luz de un enfoque particular, generando así los fundamentos teórico-referenciales suficientes para dar pasos a la *praxis*, con la realización de un documental sonoro sobre Katmandú. Así, el saber producido por el arte sonoro y la recopilación de datos sobre Nepal, permitirán aplicar la teoría a una parte de la realidad, contrastarla y construir conocimiento a través de la concepción de un mensaje contenido en el documental sonoro.

Como anteriormente fue señalado en la introducción de este trabajo, la palabra *Prasad* es la materialización de la bendición de los dioses, al tiempo que también es entendida como la gracia recibida durante la práctica ritual. Y, precisamente mediante este eje rector, se elaboró un trabajo de campo para grabar las sonoridades que surgen de la celebraciones y festivales, donde la búsqueda del *Prasad*, es la motivación e intencionalidad cotidiana. Al ser Nepal una nación con un devenir espiritual constante y

Katmandú una ciudad que funge como concentración y muestra plausible de lo que sucede en el país; el acercamiento a los rituales de Katmandú nos permite conocer una parte trascendental de la ideología y la cultura nepalí.

La obtención de esta información sonora es considerada, entonces, medular para la comprensión y representación de Nepal, donde la premisa de "... aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas"⁷¹, es puesta en práctica. Este es el objetivo y propósito de *Prasad. Documental sonoro de Katmandú 2015-2018*: conocer Nepal mediante sus sonidos, generados en Katmandú durante los momentos en que el *Prasad* aparece como rector de la vida cotidiana.

Este es el enfoque y la búsqueda constante del documental sonoro, darle valor significativo al entorno sonoro de Katmandú, para poder construir, mediante esos ruidos y sonidos, las atmósferas que sean un reflejo y una imprimitura, donde lo sagrado y lo ritual sean protagónicos y así ser capaces de retratar la esencia de la realidad nepalí.

Son cerca de dos centenares de grabaciones las que permiten la realización y el montaje del documental sonoro, incluyendo pistas que datan desde agosto de 2015 hasta marzo de 2018. El acervo recopilado hace un vasto y variado recorrido por Katmandú, incorporando sonidos que van desde los 6 segundos, grabando el timbre de una bicicleta o el ruido de la báscula de un vendedor ambulante al pesar frutas, hasta los 5 minutos de registro de monjes budistas en ceremonias, o bien, los rituales a divinidades en las tradiciones hinduistas.

El documental sonoro, además de la evidente ausencia de material visual de referencia, no integrará ninguna ráfaga o cortinilla, ninguna *voz en off* explicativa durante su presentación, por lo que será producido en su totalidad sólo en dos idiomas:

⁷¹ ATTALI, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México, 2011, P. 11.

nepalí y sanscrito; este último, específicamente incluido, sólo en los mantras o plegarias que así son dictados por las tradiciones y rituales. En tanto, la descripción e implicación semántica de los ruidos y sonidos utilizados serán incluidas en este capítulo, elaborando también una revisión detallada del desarrollo de la producción y postproducción, profundizando en aspectos como la composición, estructura y narrativa del documental sonoro.

3.1 Objetivos y alcances de *Prasad. Documental sonoro de Katmandú 2015-2018*

La finalidad de la elaboración de este documental sonoro es la de someter a comprobación las técnicas del radio arte y el arte sonoro para conocer y representar la realidad; aplicar un cúmulo de conocimientos y técnicas para reconstruir los relatos y las experiencias durante la búsqueda del Prasad en Katmandú, así como cuestionar las formas en que percibimos el mundo, mediante la escucha, para expandir los campos de conocimiento a través de las posibilidades expresivas de la sonoridad.

Esta es una apología para el sonido y para el ruido; un ejercicio para romper la supremacía de la imagen, donde “... todavía no se ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha”⁷²; reafirmando las declaraciones de Luigi Russolo, donde la música y el sonido son *sagrados e inviolables*, en el que “...cada sonido lleva consigo una ‘envoltura’ de sensaciones”⁷³. Es la comprobación que Dios sí fue “... el primer emisor de radio” y “... que los dioses hablaron y se hizo la vida”⁷⁴, esa vida que comenzó mediante la palabra, que quebró el silencio y la oscuridad, enunciando una realidad materializada sólo a través de las ondas vibratorias, viajando por el aire.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ RUSSOLO, Luigi, *El arte de los ruidos. Manifiesto futurista*, en <https://previa.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html> (10 mayo 2018, 10:14).

⁷⁴ SCHAFFER, Murray en *Prologo* de CAMACHO, Lidia, *El radio arte. Un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007, p. 5.

El desarrollo temático que *Prasad* tiene, es mediante pequeñas historias que construyan un relato mayor, enfocada o encaminada a esta búsqueda de lo sagrado. El hecho de denominar a *Prasad* como documental sonoro, se genera, principalmente, porque dentro de estas microhistorias, se pueden encontrar imágenes y actos sonoros de todos los otros géneros del arte sonoro ya mencionados.

Dentro de *Prasad*, es posible encontrar grabaciones o diseños de producción que retratan postales sonoras de situaciones específicas como ceremonias de iniciación o rituales de bautismos; se encuentran paisajes sonoros de templos, monasterios o lugares de peregrinación; los sonidos y los ruidos de las áreas rurales o las montañas son considerados como reflejo de ecologías sonoras.

Asimismo, se encuentran, a lo largo de todo el documental, sonidos de campanas o tambores, oraciones recitadas, instrumentos y medios musicales dentro de las ceremonias. Todos estos objetos sonoros retratados, se esculpen a sí mismos por medio de sus vibraciones, además de construir un lugar o un espacio físico dentro del cual estos sonidos están reverberando. Estos episodios son considerados como materializaciones tanto de la instalación como de la escultura sonora.

Finalmente, la influencia de la poesía sonora puede ser escuchada en las plasticidades de las voces y la palabra. En cánticos usados en los rituales; en gritos en la conmemoración de festivales; en pregones de los comerciantes que venden en áreas turísticas o en mercados; en gestos y ruidos guturales que los campesinos utilizan para arrear a sus animales; en mantras que los monjes invocan para atraer a las divinidades y sus bendiciones.

La presencia de tantos factores, objetos y situaciones, creando una vasta simultaneidad de historias dentro de este documental sonoro, no son considerados como un *collage* acústico del Valle de Katmandú. El trabajo de investigación histórica sobre la conformación de Nepal como imperio, la concepción de la idea, la creación de los guiones para el documental sonoro, la grabación y el posterior trabajo de diseño de

producción de audio fueron encaminados sólo a actividades, sucesos y manifestaciones de la búsqueda del *Prasad*.

Las acciones que llevaron a la creación de este documental sonoro no fueron aleatorias; *Prasad* no fue concebido como un mapa sonoro de Katmandú, sino que se construyó con la intencionalidad de retratar las historias y sucesos rituales, para poder, entonces, reflejar la ideología y la vida cotidiana en Nepal. Al tener, como eje rector la búsqueda de lo sagrado, la línea temática o la argumentación dramática es puntual; sin embargo, su manifestación es a través de múltiples escenarios y su representación es el retrato de varias historias.

A continuación, realizaremos una revisión sobre los aspectos técnicos estructurales de *Prasad*. Este análisis tiene la utilidad tanto de revisar ámbitos teóricos aplicados a la producción de audio, como la descripción de las microhistorias presentes en la gran línea narrativa de la búsqueda de lo sagrado. A lo largo de este capítulo, la comprensión de los escenarios, personajes, lugares y acciones sonoras presentes en el documental será más profunda y precisa para, posteriormente, conjugarse y convertir este retrato ritual y ceremonial en la imagen sonora de la identidad nepalí.

3.1.1 Punto de escucha y creación de ondas vibratorias

Es por este poder expresivo y la informativa contenida en la naturaleza del sonido, que es posible construir una atmósfera, contar una historia, distinguir una época, dar voz a situaciones o personajes. La escucha atenta de estos fenómenos, a través de las cualidades acústicas y sus reverberaciones, envuelven el tiempo y el espacio para dirigirnos, siempre y sin excepción, hacia dos campos de conocimientos: el punto de escucha y los cuerpos que producen la vibración. Ambos aspectos, transmitidos por el desplazamiento de las ondas en el aire pueden reconocerse mediante las preguntas: ¿Qué estoy escuchando? Y ¿Desde dónde lo estoy escuchando?

Comencemos con el punto de escucha, que es definido como el sitio exacto desde donde el escucha, el micrófono o la grabadora se localizan y captan el entorno acústico que les rodea. Rudolf Arnheim lo definiría en su propia conceptualización como *el vector de la perspectiva* de escucha; es decir "... la distancia existente entre el punto de origen del sonido y el micrófono"⁷⁵. La trayectoria del sonido, desde el punto en el cual es producido hasta donde las ondas vibratorias puedan desplazarse y ser percibidas, produciéndose el don de la ubicuidad acústica; esa característica sonora de no la no limitación por el espacio por el que el sonido se mueve (como la imagen, limitada al recuadro de un monitor).

Las cualidades del sonido tampoco son contenidas por el receptor que percibe las ondas vibratorias (micrófono o amplificador) ni por el sentido que lo percibe, el oído no deja de recibir información, como el olfato cuando contenemos la respiración o los ojos cuando cerramos los párpados. Las reverberaciones se expanden con libertad hasta donde las cualidades sensitivas del receptor lo permitan, o bien, en dependencia directa a la intensidad del cuerpo que está emitiendo las ondas y sus longitudes.

De esta manera, los límites físicos y materiales del sonido adquieren plasticidad, ocupando el mayor espacio posible, a pesar de algunas barreras físicas o materiales. Es posible escuchar las turbinas de un avión, inclusive cuando éste se encuentre volando a gran distancia de nosotros; también es posible escuchar el canto de los pájaros, cuando estemos dentro de nuestra habitación, con paredes o ventanas de por medio, aunque no sea posible ver a los pájaros. En muchas ocasiones, en cambio, no resulta asequible percibir las vibraciones de las hojas de los árboles cuando se mueven con el viento o nuestra propia respiración aún estando muy próximos u observando el mismo escenario o situación.

Es por esta peculiar cualidad expansiva del campo acústico que, para la realización del documental sonoro, fueron grabados sonidos desde puntos específicos y variados,

⁷⁵ *Op. Cit.* ARNHEIM, Rudolf, *Estética radiofónica...* p. 38.

inclusive de los mismos sucesos. En ocasiones, sonidos provenientes de las mismas fuentes, pero capturados desde distintos puntos de escucha, o viceversa, sonidos grabados desde el mismo punto de escucha, pero provenientes desde distintas fuentes, enriquecen la narrativa o las microhistorias presentes en *Prasad*.

Las variaciones desde dónde es escuchado y qué es lo que se escucha, tienen una incidencia trascendental en la atmósfera que los ruidos y sonidos construyen, no sólo en las vibraciones que el escucha, el micrófono o la grabadora van a captar, sino cómo y dónde están colocados. Por ejemplo, el rebuznar de las yeguas y burros, así como las campanas y cascabeles que le son amarradas en el cuello, cuando suben las montañas para que sus dueños no les pierdan el rastro.

En el documental es posible identificar los ruidos y sonidos a la distancia, desde un punto de escucha estático mientras la acción sucede en la lejanía. Poco a poco, los sonidos de esta acción se van acercando y el punto de escucha sigue siendo estático, pero el evento grabado aparece más próximo. Finalmente, el punto de escucha se incorpora a la acción grabada y acompaña a las yeguas, los burros, las campanas y los cascabeles hasta que se inmoviliza de nueva cuenta mientras la acción continúa y se aleja.

Al capturar los sonidos de una misma acción, en un mismo escenario y con un mismo receptor (en este caso, un micrófono integrado a una grabadora), nos podemos dar cuenta de la importancia e incidencia del punto de escucha en nuestra experiencia de recibir la información acústica de nuestro entorno. Los cascabeles y las pezuñas de las yeguas y los caballos, cuentan diferentes perspectivas y arrojan distinta información, aún cuando narrar la misma situación. A pesar de haber sido grabadas en un mismo tiempo y espacio, las pistas señaladas en el ejemplo anterior, evocan diferentes sensaciones y construyen atmósferas distintas, inclusive siendo producidas durante la misma acción. El sonido nos envuelve y hace participes de acuerdo al punto de escucha desde percibamos los cascabeles y las pisadas.

Los cascabeles y las yeguas son las mismas, de la misma manera que la acción y el escenario. No obstante, en los tiempos señalados se puede reconocer las variaciones durante las grabaciones, haciendo que el escucha reciba distinta información, de acuerdo a la distancia que se presenta para con los sonidos. Al principio, el ruido de los cascabeles se percibe a la distancia, luego se acerca, después el escucha se incorpora a la acción y finalmente la acción y el escucha se vuelven a separar.

De un modo similar, en el documental se incorporan, ocasionalmente, sonidos provenientes de las mismas acciones o durante los mismos eventos y lugares, pero grabados desde puntos de escucha distintos. Esta producción sonora se realizó con la finalidad que el espectador pueda obtener la información suficiente para crear las atmósferas descritas, a la par que también sea capaz de definir desde dónde está siendo testigo de la acción, interactuando con los sonidos que lo rodean.

Al escucha no sólo se le presentan objetos o situaciones, sino que también le son expuestos movimientos de estos, el desarrollo de las circunstancias y las diferentes caras del sonido que lo envuelven aún cuando no haya sido parte durante la grabación. El dinamismo en el punto de escucha y su perspectiva, generan que el espectador pueda ser testigo de lo escuchado.

Así, las atmósferas y los eventos representados en este documental sonoro no existen sólo como un catálogo de ruidos y sonidos característicos, sino que buscan ser el vehículo por el cual el escucha pueda construir ambientes; pasear mediante los vectores acústicos, hacer recorridos y trayectos en el espacio esculpido por el sonido; ser parte de la acción retratada; experimentar el lugar y el evento durante los cuales las grabaciones fueron realizadas. El escucha podrá evocar sentimientos, sensaciones y pensamientos, moviéndose con y por medio de los sonidos, con la ventaja que, al hacerlo, no está siendo observado por ningún personaje de los que emiten los sonidos.

Como segunda información intrínseca a la naturaleza del sonido, se encuentra la fuente misma que lo está produciendo. La elasticidad o plasticidad del aire que describimos en

la explicación del punto de escucha, permite que los sonidos se propaguen hasta el oído, el micrófono o la grabadora, de manera constante e indefinida mediante las ondas y las reverberaciones que se producen al chocar, invariablemente, dos o más objetos.

La fuente de la que los sonidos emanan, sin importar cuál sea, no puede ser generado por un sólo elemento aislado. El tintinar de una campana no se genera por la campana en sí misma, sino por la pieza de metal en el interior (badajo) que golpea en el cono exterior de la campana; de una manera similar, el sonido de una puerta no se produce por la puerta en sí misma, sino por el contacto que los nudillos de la mano provocan el golpearla, además que el sonido variará si la puerta es de madera, de metal o de cristal.

La pregunta ¿Desde dónde estoy escuchando? Puede ser resuelta con información provista por el punto de escucha, reconociendo desplazamientos, distintos planos, los fundidos y transiciones, la intensidad de los sonidos, el volumen y otros elementos propios del lenguaje radiofónico. Mientras que el proceso de contacto y choque entre un elemento y otro, es el que nos hace preguntarnos ¿Qué estamos escuchando? La información vertida por el contacto entre los elementos unos contra otros, así como el sitio donde se producen, son contenidos y chocan también contra los límites físicos del espacio, nos dan la posibilidad de identificar las fuentes sonoras en cuestión y su localización.

Veamos un ejemplo presente en el documental sonoro, con la generación de los sonidos y sus fuentes que arrojan información acerca de los contextos, donde fueron producidos. En estos distintos fragmentos, es posible reconocer ceremonias hinduistas, guiadas por cánticos e instrumentos musicales. La entonación de las voces y la reverberación que producen los tambores, las campanas o la armonía nos dan algunas pistas: se puede distinguir que las voces y los instrumentos son mediadas por la presencia de un micrófono y un amplificador, además de ser una ceremonia realizada en un espacio abierto. Esto, contrario a la ceremonia que se escucha en el segundo 19:33, cuando todas las voces e instrumentos resuenan por medios propios sin la

mediación de altavoces o un amplificador, además de estar en un espacio pequeño y cerrado.

La forma en que el sonido se produce y el lugar donde se genera son dos aspectos de información que se encuentran en el sonido mismo, al escuchar con atención podemos identificar los tipos de rebotes, la intensidad de la música, la colocación de los instrumentos y, en este caso específico, tener una idea de cuántas personas están siendo testigos del hecho grabado.

Otro ejemplo de este tipo de contrastes entre choques de elementos entre sí y de la reverberación que producen en el espacio, también puede ser escuchada en las trompetas de las distintas ceremonias grabadas: en el peregrinaje y la procesión nupcial que va desde la casa del prometido hasta el templo, donde ocurrirá la boda, teniendo como referencia varias trompetas, en un lugar abierto, con los músicos en movimiento y con trompetas elaboradas de algunos materiales metálicos; y más adelante, las trompetas resuenan en un lugar cerrado. Los músicos están estáticos y la reverberación que producen las trompetas dan pistas de no haber sido producidas con un material metálico, sino por un material capaz de generar sonidos no tan brillantes, pero con mayor reverberación, en este caso largos conos de madera, normalmente bambú.

Son estas dos causas, el punto de escucha y las fuentes generadoras de las vibraciones, las que darán información al espectador sobre qué está escuchando y desde qué posición está siendo testigo de los eventos y acciones grabadas. Si el escucha ha estado en Katmandú, podrá reconocer situaciones específicas, hechos concretos, los cuales evocarán a la memoria y escenarios que estarán en sus horizontes referenciales. Por el contrario, si el escucha presenta la otra variante, la cual no ha visitado o no hay referentes directos sobre Katmandú, también podrá tener una experiencia sensorial y sugerente, principalmente mediada y contrastada con referentes pertenecientes a sus propios contextos y los horizontes de conocimiento, a una suerte de relación lo que escucha con lo que conoce, pero muy estimulada por las

calidades envolventes del sonido, la construcción y los códigos del lenguaje sonoro utilizados en el documental.

Además de estos dos referentes teóricos aplicados a la realización del documental y a una escucha más sustentada por los espectadores, nos vemos en la necesidad de puntualizar una morfología de los sonidos para describir los componentes básicos y elementos constitutivos del documental sonoro.

3.1.2 Sonidos arquetípicos, señales, referenciales y claves

Dentro de la teorización de Murray Schaffer en sus investigaciones de *El Proyecto Mundial de Paisajes Sonoros*, se propone un esquema, donde el ambiente acústico de un sitio puede ser analizado mediante cuatro deferentes tipos de sonidos⁷⁶:

- a) Los sonidos arquetípicos, que son aquellos sonidos ancestrales, con capacidades o evocaciones simbólicas que, por el paso del tiempo y el hecho de haber estado presentes en el desarrollo histórico de una comunidad, forman parte de un patrimonio heredado y establecido de generación en generación. Un ejemplo de estos sonidos arquetípicos, lo podemos escuchar en plegarias creadas y pronunciadas desde tiempos remotos y todavía utilizados en la actualidad.

Dentro de *Prasad*, es posible escuchar este tipo de sonidos en Katmandú, un gurú hinduista que guía el ritual y la ceremonia nupcial con oraciones y cantos que han trascendido desde antes de la fundación de Nepal como imperio o más adelante, con los monjes budistas entonando invocaciones durante una ceremonia de iniciación y presentación de un nuevo miembro a la familia, que se cree ha sido tradición de los ascéticos desde el tiempo del Buda histórico, Siddhartha Gautama; finalmente, con mantras en sánscrito que dan inicio a la

⁷⁶ *Op. Cit.* SCHAFFER, Murray, *Our Sonic...*, p. 9-10.

práctica de la meditación, guía fundamental de los deberes espirituales presentes en la literatura y filosofía de los anales hinduistas.

- b) Como segundo componente, se encuentran los sonidos señales, aquellos con la cualidad de ser detectados y reconocidos como sonidos-advertencia o avisos precisos que, por ser de un dominio popular, dan información al escucha para automáticamente procesar y generar una acción específica. En concreto, son sonidos preámbulo o introductorias hacia un acto, un movimiento o un hecho de construcción y pertenencia social.

En el documental sonoro, se pueden encontrar este tipo de sonidos con las sirenas de la ambulancia o la policía para abrir vialidades ante la emergencia, tanto para transeúntes como para otros conductos de vehículos; o cuando los ayudantes de los choferes del transporte público pregonan anunciando los destinos de cada camión o autobús y los pasajeros identifican cuál de las rutas o trayectos tomar; finalmente, cuando los líderes espirituales hacen resonar conchas de caracoles, en repetidas ocasiones, para anunciar que la ceremonia de los bautizos está por comenzar y que las mujeres deben encender las piras de fuego, al tiempo que los niños y los ancianos comienzan las plegarias, internándose en las aguas del río.

- c) La tercera parte medular en esta morfología acústica propuesta por Schaffer, son los sonidos referenciales, conformada por aquellos creados y utilizados en el seno de una sociedad o de un entorno muy particular, por lo que son únicos y específicos el entorno sonoro de un lugar. Estos sonidos, quizá, son los más difíciles de transmitir y recrear, tanto por su complejidad para ser puestos en contexto, como por la dificultad de ser reconocidos por escuchas que carecen de familiaridad con la sociedad representada en el sonido. Este tipo de sonidos son *tropicalizaciones* o adecuaciones de cierto tipo de ruidos o señales, creadas por medios materiales, conceptuales o de resonancia exclusiva de un lugar; es decir, sonidos endémicos.

En el documental podemos encontrar sonidos característicos del Valle de Katmandú, como el himno nacional que da identidad a los ciudadanos de Nepal en pertenencia como nación y uso de un lenguaje particular; o bien, las ceremonias de iniciación a la vida espiritual de la comunidad étnica Newar, que es creada con instrumentos musicales sólo utilizados por cierto número de personas y en barrios específicos, donde estas castas se han establecido en el Valle de Katmandú. Tanto el himno nacional, que sólo puede escucharse o ser reconocido por escuchas arraigados Nepal, como los instrumentos Newaris que solo pueden ser identificados o tocados por grupos limitados, se presentan exclusivamente en ámbitos geográficos, culturales, históricos o sociales dados.

- d) Finalmente, los sonidos claves son aquellos que fueron creados por las condiciones geográficas del lugar y que, al ser propiedades presentes desde la fundación de la sociedad en cuestión, pueden tener tal significado o aceptación; incluso, fueron parte nodal en la creación del carácter de los habitantes, en su distribución social o en el desarrollo cultural e histórico de un asentamiento.

Un ejemplo de este tipo de sonidos, se puede escuchar en la música y el folklor nepalí, donde instrumentos de invención y producción local crean ritmos y tonos muy particulares, pero muy naturales en la vida cotidiana. Esto forma parte de las peregrinaciones, ceremonias, celebraciones y, en general, de la festividad típica de este país. Muestras de estos sonidos clave en *Prasad*, relacionado con los instrumentos musicales.

Estos elementos teóricos permiten construir con mayor fluidez y entendimiento las secuencias prácticas en la producción sonora del documental, buscando coherencia narrativa y ofreciendo al escucha historias asequibles, tanto para el espectador especializado como para el espectador ocasional. La planeación y distribución de estos 4 tipos de sonidos del ambiente acústico de Katmandú, así como la inclusión de distintos puntos de escuchas y contrastantes fuentes sonoras fue mezclada y balanceada para que el escucha fuera expuesto a distintos tipos de estímulos y

experiencias a lo largo de la búsqueda de lo sagrado de *Prasad*; siempre siguiendo ese “...desplazamiento, siquiera mínimo, una agitación [...], huella de movimiento o trayecto”⁷⁷, que es la implicación del sonido, sin importar su clasificación en la tipología ya descrita.

Posterior al entendimiento de estos elementos teóricos, las grabaciones y la producción del documental sonoro se articulan para entregar al escucha una atmósfera o una acción sugeridas, construidas por estos cuatro tipos de sonidos, algunas veces en simultáneo o apareciendo en solitario. El entorno acústico se presenta algunas ocasiones como la construcción de un movimiento o desplazamiento; otras, como una duración específica de acciones frente al micrófono o la grabadora, o bien, como la descripción o la resonancia dentro de un sitio en particular.

El sonido, recreado a través de las emociones, asociaciones y sensaciones, busca hablar al recuerdo, a la imaginación y las asociaciones que el escucha pueda establecer. Mediante el reconocimiento de las fuentes emisoras del sonido, la identificación del punto de escucha, las funciones expresivas y narrativas de los 4 tipos de sonidos, llevarán a la escucha precisa de una reconstrucción de los hechos, de los lugares, de las acciones de Katmandú.

3.2 Montaje y narrativa

Una vez revisados los conceptos fundamentales de la naturaleza de los sonidos, su morfología y la forma en que son presentados en el documental para que el escucha los perciba, ahora pasaremos a una segunda etapa para analizar cómo, uno a uno, los sonidos grabados son unidos y crean amalgamas, entre sí, para construir historias que, a su vez, construyen la realidad y el universo de lo sagrado en relato de la vida cotidiana del Valle de Katmandú.

⁷⁷ Op. Cit. CHION, Michel, *La audiovisión...* P.p. 21.

Los dos conceptos fundamentales que posibilitan esta construcción de las historias y el relato, parte de ¿Cómo se unen los sonidos entre sí? Y ¿Qué criterio es el eje rector que permite la unión entre los sonidos? Ante tales preguntas, podemos decir que el montaje y la narrativa, respectivamente, son la lógica y los medios conceptuales por los cuales se construyó la estructura de *Prasad*.

Comencemos con la definición de montaje, que es el proceso de ordenar, unir, mezclar, sobreponer o colocar la materia prima, en el caso de nuestro documental sonoro, todas las pistas o grabaciones realizados. Específicamente en el lenguaje radiofónico o sonoro, el montaje se concibe como "... la organización de los sonidos según ciertas condiciones de orden y tiempo en la sucesión de los acontecimientos para producir la imagen sonora"⁷⁸, lo cual puede ser obtenido en varias etapas.

La labor de selección de la grabación, iniciando desde su registro en un catálogo o bitácora, hasta su posterior inserción en los guiones o escaletas, constituye la primera acción del montaje, la cual ya es considerada como parte en la construcción del relato. El oído del creador comienza a materializar la historia desde el momento en que se está recopilando el material acústico, pasando por la selección y organización de las pistas a utilizar, que será el laboratorio de experimentación o el quirófano de las grabaciones, por poner una analogía.

El montaje, entonces, es aquella etapa creativa y constructiva en donde el sonido "...puede moldearse, estirarse, colocarse, endulzarse, repetirse, darle la vuelta, imitarse, cortarse, hacerse irreconocible"⁷⁹, y así contar la historia, con gramática y sintaxis propias del lenguaje radiofónico, utilizando las categorías ya señaladas por Lidia Camacho y Murray Schaffer, además de incorporar los conceptos de punto de escucha y las fuentes productoras de vibraciones.

⁷⁸ CAMACHO, Lidia, *La imagen radiofónica*, Mc Graw Hill, México, 1999p. 36.

⁷⁹ LAWRENCE, Gerson, Alan, 1990, 71, En ESTÉVEZ, Trujillo Mayra, Estudios sonoros desde la región andina, Ecuador y Colombia, Trama, 2008, p. 116.

Por medio de la destreza técnica, el conocimiento teórico y la capacidad creativa del autor de la pieza sonora, es que el hilo conductor se construye con una solidez y cadencia que lleven a la verosimilitud de la obra. Sin importar el género sonoro que se esté trabajando, el montaje y su correcta ejecución nos permitirán encontrar la perspectiva desde la cual la realidad fue observada, la intencionalidad del autor en la obra, la autenticidad y credibilidad del relato, además de mostrarnos los aspectos técnicos en la producción del diseño de audio.

En un sentido comunicacional estricto, específicamente en los factores y funciones presentes en el acto comunicativo, podemos observar que, a través del mensaje y su configuración de la información, conoceremos también al emisor, el contexto, el código e inclusive el canal por el cual fluye el relato. La manera de organización de la información en una obra sonora nos revela aspectos estéticos de la obra misma, al tiempo que también devela ámbitos ideológicos, sociales, culturales o políticos de las condiciones en que fue creada.

Durante este proceso de montaje de la obra sonora, es posible encontrar varias etapas de creación. Para la realización del documental sonoro correspondiente a este trabajo, la labor de montaje comenzó desde la planeación de los lugares en donde se realizarían las grabaciones de campo, elaborando un calendario con festividades, ceremonias y lugares significativos dentro del Valle de Katmandú. Una vez en la ciudad, los recorridos y los registros de las grabaciones en una bitácora ayudaron a categorizar la naturaleza de cada uno de las pistas, sus cualidades expresivas y la pertinencia que tendrían al aparecer en el montaje del documental sonoro.

Dentro de la producción de *Prasad*, es posible escuchar que en el montaje hay distintas historias, en diferentes contextos y pertenecientes a varias realidades dentro de la complejidad de Katmandú. No obstante, el aspecto unificador dentro de esta multiplicidad de sucesos dentro del documental sonoro, nos hace llegar al siguiente concepto dentro de la producción de audio: la narrativa.

Al concluir las grabaciones y asignados los temas y características de los sonidos obtenidos, se comenzó con la elaboración de guiones literarios para organizar las secuencias, duraciones, transiciones, planos en la edición y puntos de escucha a representar. El objetivo de retratar la búsqueda del *Prasad* en la vida cotidiana del Valle de Katmandú, así como el mostrar un mapeo de la ciudad y factores socioculturales fueron las premisas fundamentales para la organización de las grabaciones obtenidas. Una vez escritas las ideas, se realizaron escaletas para, finalmente, ejecutar la edición y fundir los sonidos, cada uno contando su propio micro relato, pero confeccionados todos hacia una misma línea de argumentación.

La importancia de señalar en conjunto al binomio montaje/narrativa, deriva por ser, ambos procesos complementarios en la construcción de la historia o el argumento del documental sonoro, cimentando la estructura dramática mediante una lógica capaz de unir y concatenar todas las grabaciones y las ideas en *Prasad*. El desplazamiento y el universo acústico existente entre un ritual, una ceremonia o un festival dentro del Valle de Katmandú se conjugan en lo técnico/conceptual del montaje, mientras que, en la narrativa, se eclipsan en un nivel argumentativo y discursivo.

En el caso de este documental sonoro, ya sabemos lo que estamos escuchando y desde dónde se derivan algunos de los sonidos. Sin embargo, es primordial para una comprensión más sustentada y precisa, saber cuál es la línea discursiva por la que transitan los sonidos y hacia dónde quieren llevarnos: a la búsqueda del *Prasad*. No obstante, "... no sólo debemos saber qué es lo representado sino también qué está sucediendo en la escena. Debemos observar la imagen como un acontecimiento, un suceso, que pide ser descifrado: una historia que nos está siendo relatada"⁸⁰.

⁸⁰ AMADOR, Bech, Julio Amador, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, UNAM, 2011, P. 114.

Los actos rituales forman parte medular en la vida cotidiana de Nepal, por lo que el esfuerzo por asimilar la vida festiva de Katmandú es una iniciativa por la comprensión de su cultura, historia y el contexto de esta nación a través de las ceremonias que suceden en su ciudad capital. Las respuestas sobre cómo se unen los sonidos y qué criterios permiten desarrollar los argumentos en el documental sonoro, las encontramos en el montaje y la narrativa, respectivamente.

Al retratar los sonidos presentes en las actividades rituales, no sólo grabamos las plegarias, la música, las acciones sagradas o los pasajes que se despliegan alrededor, sino también capturamos la esencia sociocultural que, en armonía y convivencia con la vida diaria, se mezclan, haciendo del entorno acústico de Katmandú un concierto ritual ciudadano constante.

Esta atmósfera sonora, tiene un amplio abanico de posibilidades que se refleja en cada uno de los cuatro sonidos concebidos por Murray Schaffer: sonidos arquetípicos en cantos tradicionales; sonidos señales con acciones específicas dirigidas por el tintinar de las campanas; sonidos referenciales con los rituales étnicos de las comunidades asentadas en Katmandú, y sonidos clave como los memoriales o santuarios de cremación ubicados a lo largo de la ciudad.

El hilo narrativo de *Prasad. Documental Sonoro 2015-2017* es el seguimiento de estas actividades rituales, consideradas sagradas durante las ceremonias y festivales, sin discriminación o exclusividad a religión ninguna. Cada una de las búsquedas e interacciones con los dioses venerados en Katmandú se reflejan en acciones específicas que, a su vez, se concretan en huellas sonoras que nos dan información sobre qué está sucediendo, en qué atmósfera está ocurriendo y desde qué lugar estamos presenciando los rituales.

El cúmulo de grabaciones realizadas durante estos momentos sagrados es complementado y construido a la par de los sonidos generados por la ciudad cuando están en actividades fuera de las ceremonias. La captura de paisajes sonoros en la

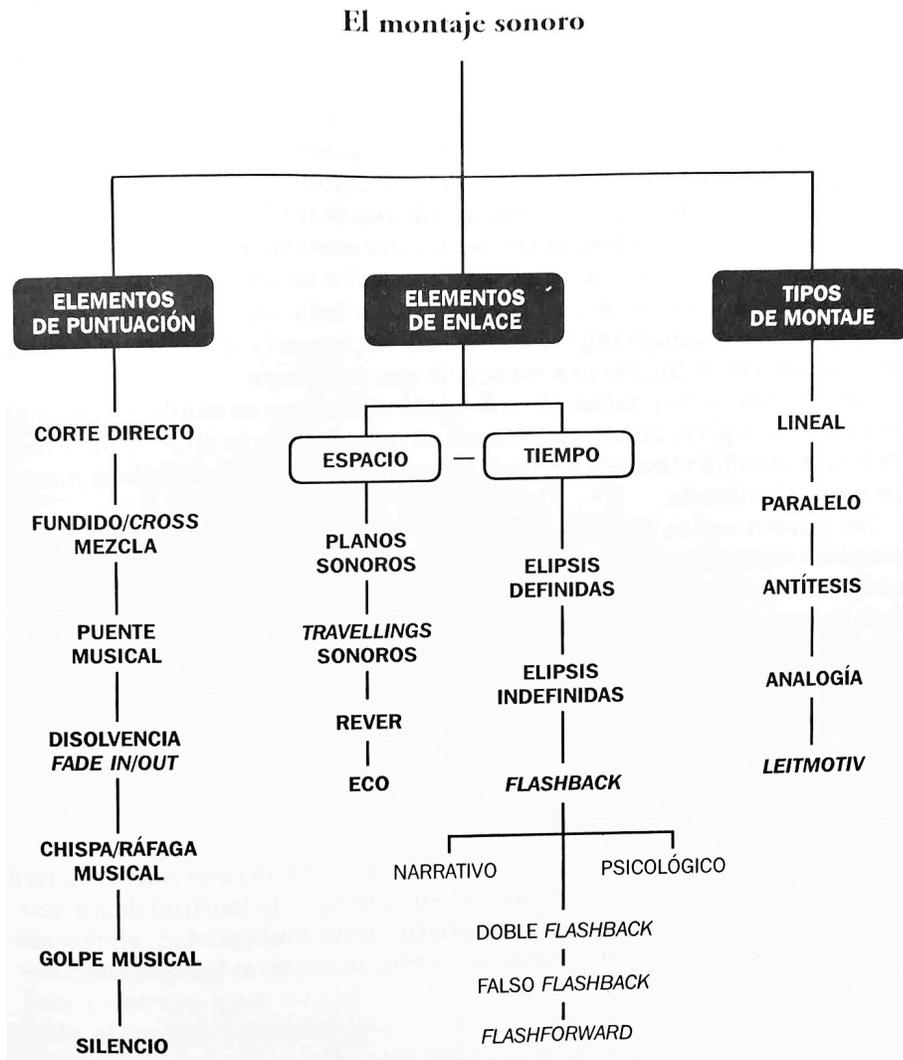
ciudad, ruidos específicos y característicos, ambientes y sitios cotidianos fueron grabados e incluidos como parte de la contextualización de Katmandú para el escucha.

El diseño de situaciones características o de postales sonoras, con personajes y lugares determinados, también forman parte de la ambientación del documental. Igualmente, la presencia de objetos sonoros, las reverberaciones que producen al interactuar, su instalación en el espacio; las voces y la palabra en un mismo idioma, pero con múltiples capas expresivas y emotivas, todos ellos forman parte del gran montaje y narrativa del gran relato de lo sagrado en Katmandú.

En forma paralela, la vida acústica habitual y la vida acústica ritual convergen en el documental, aportando, en cada aspecto narrativo, técnico y conceptual, hacia una representación de lo divino y su relación con la vida cotidiana de Katmandú.

Como veremos en el siguiente esquema⁸¹, la narrativa puede ser construida por detalles técnicos y su correspondiente implicación simbólica, así como por el tipo de montaje con el que se construya la pieza sonora:

⁸¹ CAMACHO, Lidia, *La imagen radiofónica*, Mc Graw Hill, México, 1999, p. 37.



3.2.1 Elementos de puntuación

Estos principios técnicos en la realización del montaje, ayudarán a darle una continuidad eficiente al flujo sonoro del documental, además de estructurar los aspectos teóricos escritos anteriormente. Cada uno de estos modos de encadenamiento entre una grabación y otra, para la conformación del conjunto narrativo, servirán para imprimir una intencionalidad en las transiciones, un significado en cada cambio de atmósfera o una connotación en la integración de varios sonidos simultáneamente. Cada ruido, sonido, silencio o palabra jugarán un papel de

adherencia y asociación para que, en su conjunto, puedan concretarse en evocaciones simbólicas, historias verosímiles y congruencia en la sintaxis y gramática sonora del documental.

Las transiciones de corte directo son aquellas uniones, donde dos grabaciones se unen mediante la disolución de la primera y la entrada inmediata de la segunda. Esta técnica de corte directo fue evitada para la construcción de este documental; la razón primordial para determinar esta medida fue la intención de mostrar distintos escenarios, situaciones y atmósferas de Katmandú que, a pesar de ser distintas o dispares, forman parte del todo como ciudad, sin estar en contra una de otra, por lo que no era necesario eliminar ningún escenario de tajo para entonces dar entrada al siguiente. Las transiciones, entonces, no son efectuadas con un corte directo ni a nivel técnico ni en el nivel discursivo, narrativo o conceptual.

Todas las grabaciones y la manera en que el guion fue concebido generan complementariedad y armonía para fundirse unos con otros sin la necesidad de eliminarse *ipso facto*. Este reto de presentar las diferencias entre lugares y actividades sin hacer cortes abruptos o distinciones sonoras muy marcadas en aspectos técnicos, obligó a tener una mejor planeación durante el trabajo de campo y en la formulación del guion. Sin embargo, nos ofrece un doble beneficio: lograr la articulación de cada escenario de la ciudad, conviviendo en complementariedad una grabación con la otra, así como la posibilidad de presentar al escucha un documental con un recorrido sutil, y no una sólo un collage de sonidos grabados en distintos lugares y tiempos sin un encadenamiento armónico.

Las alternativas con implicaciones de corte mediante elementos musicales (puente musical, chispa/ráfaga musical, golpe musical) tampoco fueron utilizadas, debido que, en muchas ocasiones, el fundamento de las historias y acciones del documental contenían música como elemento protagónico, lo cual generaría confusión si la pieza musical constituía parte nodal de la historia o era un mecanismo técnico de transición. La música era elemento de puntuación y de la grabación simultáneamente.

La mayoría de ocasiones cuando estos cortes musicales son utilizados, es cuando el producto sonoro es mayoritariamente verbo céntrico, es decir, cuando en el contenido la palabra es predominante y la alternativa musical ofrece dinamismo, cambios en las temáticas, apoyo o rechazo a aseveraciones realizadas. Dentro de *Prasad*, la música, la palabra y los ruidos son parte de un mismo conjunto narrativo, donde ninguno es protagonista; al contrario, se complementan y apoyan constantemente, conservando el enfoque y la perspectiva de construir el relato y la narrativa ya planteada.

Esto nos deja sólo tres posibilidades de articulación entre una grabación y otra: fundido, disolvencia *fade in/out* y el silencio.

Comenzando con la técnica de fundido, la podemos definir como aquella transición en la cual, dos o más grabaciones pasan, por un proceso de mezcla y fusión, en el cual los elementos sonoros primarios descienden paulatinamente su volumen mientras que los elementos sonoros secundarios comienzan su entrada, subiendo, poco a poco, su nivel de ganancia para lograr ocupar el primer plano sonoro y un protagonismo dentro del relato. Es una especie de presencia e intercambio difuminado entre un sonido y otro.

De esta manera, la fusión y disolvencia se realiza suavemente, incluso dando oportunidad a que, por algunos momentos, ambos elementos puedan compartir y aparecer simultáneamente en el mismo tiempo, unir las narrativas o las microhistorias, para luego dar entrada uno al otro.

Veamos uno de los ejemplos de fundido que se presenta en el documental. En el segundo 1:16, un hombre aparece cantando en compañía de una armonía y él es el único protagonista del plano sonoro hasta el segundo 1:34, momento en el cual su voz comienza a ser desvanecida mientras ruidos de ciudad (claxon, motores, pasos) comienzan a fundirse con su voz y la música. Durante 5 segundos la voz del cantante y los ruidos de ciudad conviven y comparten el mismo tiempo y espacio, hasta que en el segundo 1:38 la voz, poco a poco, se disipa hasta extinguirse y, simultáneamente, los ruidos de ciudad toman el protagonismo progresivamente.

Este tipo de fusión o elemento articulador entre dos o más grabaciones, es ampliamente utilizado durante el documental por sus cualidades de unir progresivamente y crear cambios suaves en las atmósferas, evitando que el escucha se sienta desubicado por las transiciones apresuradas que el corte directo pudiera ocasionar.

Otro tipo de transición utilizado a lo largo del documental, es la disolvencia *fade in/out*, la cual es muy similar en sus calidades expresivas dentro de las narrativas con el fundido, pero con diferencias en su ejecución técnica. Mientras en el fundido varios elementos comparten espacio y tiempo, en la disolvencia el primer elemento baja progresivamente de intensidad hasta extinguirse y, una vez ausente, el segundo elemento sube progresivamente su volumen hasta ser tangible para el escucha y tomar el protagonismo del plano sonoro. Este tipo de transición también es suave en sus cambios y une las grabaciones en niveles de significación y discursivas.

Un ejemplo de este tipo de transición en disolvencia se presenta en el segundo 15:40, donde se escuchan niños cantando, quienes, poco a poco, van diluyéndose del plano sonoro, hasta que en el segundo 15:45 desaparecen. Justo en este momento es cuando ocurre la transición, cuando las voces de los niños bajan su nivel, se ausentan y dan entrada simultánea a la siguiente grabación en el segundo 15:46, donde podemos reconocer ruidos de ciudad (claxon, motores, etc.) y música tradicional de fondo.

En conclusión, la gran mayoría de los cambios y transiciones presentes en el documental son por disolvencia o fundido, para dar espacio suficiente al escucha para reconocer y ubicarse dentro de las grabaciones, *habitar* el sonido. Los sonidos fluyen progresivamente, se unen o cambian de escenario o acción paulatinamente. El recorrido sonoro por Katmandú, sus rituales y sus ceremonias, no es apresurado ni con cambios abruptos, al contrario, se deslizan los trayectos y las historias, sutilmente, uno a otro.

De una manera analógica, el papel de este tipo de transiciones es generar las condiciones técnicas para que el escucha pueda asimilar el documental como una caminata por Katmandú, donde los sonidos presentes en un templo aparecen al doblar la esquina de una calle, se mantienen por unos pasos y, al irnos alejando, también se comienzan a difuminar para entonces encontrarnos con nuevas sonoridades en las calles y barrios a los que nos vayamos adentrando. Cuando caminamos no escuchamos o dejamos de oír ambientes acústicos de golpe, sino que se difuminan y se mezclan de acuerdo a la velocidad y ritmo de nuestro recorrido. Estos fundidos y disolvencias *fade in/out* buscan que el escucha pueda experimentar esta misma sensación producida por la ejecución técnica del documental sonoro.

Finalmente, está el elemento de puntuación del silencio. Existe un debate vasto y en multidireccional de contenidos acerca del silencio, de sus posibilidades, sus connotaciones e incluso de su existencia. Sin embargo, para este documental nos apegaremos sólo a una concepción concreta, muy breve, pero no por ello reducida en complejidad. Michel Chion define al silencio como un lugar sonoro de quietud, de pocas vibraciones o de reverberaciones con baja longitud de ondas, por lo que "... cada lugar tiene su silencio específico... nunca es un vacío neutro"⁸².

Lo anterior produce, aplicado a nuestro documental, la obligación de reconocer lugares pasivos y estratégicos en el tiempo adecuado, para poder captar las grabaciones que nos permitan conocer los lugares y las actividades en una mayor intimidad, con un índice más alto de claridad y sin filtraciones de ruidos y sonidos de alta de vibración, la identificación del silencio en los lugares por los que el documental retrata Katmandú.

En pocas palabras, no reduciremos y mucho menos suprimiremos en postproducción el sonido para generar el silencio y ese *vacío acústico*, sino que buscaremos esa especificidad esencial de la que habla Chion para encontrar la esencia de cada situación y lugar.

⁸² *Op. Cit.* CHION, Michel, *La audición...* p. 60.

Dentro del documental sonoro hemos introducido este silencio, conceptualizado por Chion en dos ocasiones:

a) En el segundo 12:40 hasta el segundo 12:48 se escucha una quietud de acciones y la atmósfera de alrededor parece inmóvil, suspendida en el tiempo. Lo único que es posible percibir es el canto o trino que hacen los pájaros, sin embargo, no hay huella sonora de un desplazamiento humano o de acción evidente. Esta grabación fue realizada dentro de la casa de Kumari, considerada como la única diosa viviente del mudo en la actualidad y una de las divinidades más veneradas en Nepal.

Se trata de una niña escogida con cualidades físicas, mentales y espirituales idónea para ser la guía en procesos propios del Tantrismo. Esta niña-diosa tiene tal poder que sólo hinduistas y budistas practicantes pueden tener acceso a sus aposentos, recibiendo ofrendas, pero sin hablar ni mirar a nadie, por la creencia que ningún humano podría soportar tal salida de poder mediante los ojos o la boca de Kumari.

“En Nepal nosotros creemos en el Shakti de la diosa – Shakti como su energía creadora – la cual trae todas las cosas a ser, de hacerlas existir. Sin Shakti no existe nada. Por eso es que nosotros adoramos a Kumari. Ella es el Shakti en su forma humana.”⁸³

Los feligreses de Kumari tienen la convicción que en el momento que Kumari no sea venerada correctamente, el Shakti abandonará Nepal y será el fin del reino. Así, este silencio es evidente con falta de desplazamiento humano y por la quietud y solemnidad que representa la presencia de Kumari, pero, al mismo tiempo, es también un silencio simbólico por la carga de estar dentro de uno de los lugares más sagrados de Katmandú.

⁸³ TREE, Isabella, *The living goddess*, Penguin Random House Company, India, 2014, p. 31.

b) El segundo silencio presente en el documental aparece entre el segundo 21:58 hasta el segundo 21:04. Se trata de una grabación hecha en la quietud y aislamiento del pico de la montaña Kyangin Ri, a 4733 metros sobre el nivel del mar, siendo el punto más alto de la cordillera de Langtang. En este punto tuve la fortuna de ser el único alpinista durante el momento de la grabación y las únicas ondas capturadas por el micrófono son las del silencio propio del entorno, sin presencia humana, de fauna, flora o de ruidos ciudadanos, solo se percibió la naturaleza en quietud.

En ambos casos, la introducción de este silencio – simbólico o de facto – nos ayuda a poder cambiar de atmósferas, dejar al escucha reposar sus oídos y refrescar la mente de los rituales que ya ha presenciado; se hace un descanso, pero sin perder el hilo conductor de algunas ondas vibratorias todavía moviéndose por el aire. La percepción aurál continúa siendo entendida a pesar de la ausencia de acción.

3.2.2 Elementos de enlace

Estos componentes dentro del esquema técnico y conceptual para el montaje son aquellos que se refieren a la ubicación que cada uno de los sonidos tendrán dentro del documental. Cada una de las grabaciones se desarrolla en su propio tiempo y espacio, definiendo así su duración y acentuando las fuentes y el punto de escucha desde donde provienen.

Cabe resaltar, que todos los elementos de tiempo (elipsis y flashbacks) no se incluyeron, debido a que no existe ni narrador ni una jerarquía cronológica de un sonido sobre otro que haga pertinente el uso de elementos de puntuación en el tiempo narrativo del documental sonoro, ni para adelante ni en retroceso con los *flashbacks*. Si bien la narración muchas veces es lineal, todos los sonidos son iguales entre sí, no se conectan unos con otros por orden de aparición o grabación, además de ser colocados sin una estricta métrica sucesiva.

Las grabaciones que forman el documental no se mezclaron mediante el criterio temporal en que ocurrieron, es decir, no están en una línea iniciando en 2015 hasta concluir en 2018; los sonidos se mezclan y son colocados de acuerdo a la línea narrativa y la intención guiada por el *Prasad*. Los criterios predominantes en el montaje son de acuerdo al lugar de procedencia, la acción desarrollada, la temática a la que hacen referencia o los simbolismos acústicos presentes, no así por un orden en las fechas o por la línea narrativa que algún narrador pueda presentar.

En cuanto a los elementos de enlace por espacio, sí podemos hacer referencia a su uso y disposición dentro del documental. Por consecuencia al uso de diferentes planos sonoros en un mismo lapso; hay tiempos durante el documental, donde se desarrollan más de una situación sincrónicamente. Es decir, dos o más grabaciones son colocadas en la misma línea temporal, para ser, ambas o más, escuchadas y que exista la posibilidad de escuchar varias grabaciones simultáneamente.

La intención y la pertinencia de hacer este tipo de mecanismos técnicos dentro del diseño sonoro del documental no es solo nutrir más la escena o la acción con grabaciones varias, sino también contrastar, en la mayoría de los casos, lo que sucede en el mundo *sagrado* del ritual o la ceremonia, mientras el mundo *profano* sucede en paralelo con los ruidos de ciudad o las actividades que posibiliten ser percibidos sin implicación o referencialidad a alguna divinidad.

De esta forma, más de una historia pueden estar ocurriendo en simultáneo, para apoyar la misma narrativa, contrastar escenas o incluir la presencia de personajes que se complementan en el documental. La posibilidad de incluir en la post producción varias capas de sonido, durante un mismo tiempo, nos ofrece la combinación de diferentes grabaciones sincrónicamente.

Es posible escuchar la aplicación de esta concepción sincrónica de historias, con diferentes planos en el segundo 2:33, cuando los niños comienzan a cantar el himno nacional dentro de un salón de clases, pero también escuchamos a lo lejos, en planos

de fondo, graznidos de cuervos y algunas campanas, lo cual evidentemente sucede en otro escenario ajeno a la escuela. Este posicionamiento múltiple del escucha en varias grabaciones durante un mismo tiempo, nos ofrece una posibilidad creativa de poder ofrecer una referencialidad diversa de sucesos y escenas, además de lugares y situaciones.

Los *travellings* sonoros, por otra parte, son aquellas grabaciones que originan la sensación de hacer un recorrido o desplazamiento en el espacio, ya sea porque el micrófono se mueve durante la grabación, o bien, por efectos en la post-producción para diseñar el movimiento del sonido grabado. Este recurso se utiliza principalmente para envolver al escucha en una atmósfera en movimiento, para reflejar dinamismo en una acción o la fugacidad de alguna fuente sonora. Como se escucha en el segundo 2:08, una bicicleta recorre de izquierda a derecha el lugar donde se encontraba el micrófono por lo que, al escuchar esta grabación, podemos sentir cómo la bicicleta hace un recorrido y reconocer la huella sonora frente a nosotros desplazándose.

De una manera similar ocurre este efecto en el que un tractor y el sonido de cláxones recorren de izquierda a derecha o cuando ayudantes de los choferes del transporte público ayudan a pregonar los lugares a dónde se dirigen los autobuses, acercándose al micrófono, pasando frente a él y, finalmente, alejándose; se continúa y se da seguimiento al sonido de las campanas por unos varios segundos, resultando aquí en un travelling doble, debido a que en esta grabación hay tanto movimiento de la acción desarrollada como del micrófono.

Los elementos de enlace en el espacio de Rever y Eco son generalmente modificaciones en el diseño del sonido, donde se ajustan características de las ondas para acentuar, limpiar o moldear el registro grabado a nuestra conveniencia narrativa, significativa o técnica. Normalmente, este tipo de efectos se utiliza para alterar la sensación de estar en algún sitio o en otro, no obstante, en este documental se aplican para enmendar detalles de grabación, clarificando los sonidos quitándoles saturación. Las trompetas e instrumentos resuenan al interior de monasterios y la fidelidad del

sonido se vio alterada durante la grabación, por lo que los efectos de reverberación y eco tuvieron que ser disminuidos.

3.2.3 Tipos de montaje

Finalmente, los tipos de montaje afectan directamente a la manera en cómo se está contando la historia y el desarrollo de la narrativa. Comenzaremos descartando la utilización del montaje lineal en nuestro documental, debido a que carece de un orden cronológico y estrictamente progresivo en una secuencia temporal. De la misma manera, hemos dejado fuera elementos del montaje de antítesis, debido a que la línea narrativa de nuestro documental no ofrece comparaciones entre sonidos o narrativas opuestas o antagónicas, sino que todas las grabaciones suman a un mismo enfoque y se refuerzan entre sí para poder capturar la esencia de los rituales y ceremonias sucedidas en Katmandú; ninguna grabación se contrapone entre sí; ninguna se compara o se contrasta con otra ni por cualidades sonoras, técnicas o narrativas.

El montaje en paralelo es aquel que, muy similar a los elementos de puntuación de fundido o los elementos de enlace con distintos planos sonoros, nos permite tener la presencia de varios elementos, conviviendo en un mismo tiempo a pesar de ser provenientes de espacios o escenarios distintos. Tal es el caso en el segundo 0:08 del documental, con en un entorno de aldeas en las afueras del Valle de Katmandú; se escucha un entorno tranquilo, rural y con la presencia de variados registros sonoros de animales (pájaros, grillos, búfalos, vacas, chivos, gallos, pollos, gallinas). Durante estos segundos introductorios, hay más de 10 diferentes grabaciones compartiendo el mismo espacio de tiempo, sincrónicamente, presentando al montaje en paralelo de varias acciones o protagonistas acústicos, puestos en un mismo tiempo y lugar del documental sonoro.

Este fenómeno es escuchado de la misma manera cuando se funden y comparten este montaje en paralelo grabaciones de un hombre cantando, una mujer hablando, el

ambiente dentro de un camión del transporte público, ruidos de cláxones y motores en la ciudad.

Un segundo tipo de montaje presente en el documental, es la analogía, lo cual guía la articulación de los sonidos por una similitud acústica, una afinidad conceptual entre palabras, temáticas o argumentos. A continuación, expondremos ambas posibilidades en el montaje por analogía:

a) Similitud acústica. En el documental se puede escuchar en el segundo 8:30 cómo un líder político hace una apología hacia la monarquía, argumentando el regreso del rey y su instauración en Nepal. El énfasis, la entonación y la pronunciación de las palabras generan una estridencia específica, que en el segundo 8:36 pueden ser contrastadas con un ruido de campana, que repentinamente se funde con la voz del político, cuando está alcanzando el clímax de su discurso y acentúa sus palabras, teniendo similitud con el ruido de la campana.

Estas semejanzas en ambos sonidos, por muy dispares conceptualmente que puedan parecer, hacen que las transiciones de un escenario o una acción a otras sean coherentes y no desubiquen la atención o la escucha del espectador.

b) Similitud de palabra, temática o de argumento. Este tipo de encadenamiento de sonidos suele ser una aseveración seguida de reafirmaciones o contextos con similitud a lo antes expresado. Tal es el caso de lo que sucede en el segundo 3:34, cuando feligreses en uno de los templos de Krishna en Patán, comienzan a cantar mantras en reverencia a su dios. Estos cánticos continúan hasta el segundo 4:07, cuando la melodía cambia, pero se puede escuchar que siguen adorando a Krishna.

Para terminar este bloque de ejemplificaciones, la melodía vuelve a cambiar y los devotos siguen haciendo plegarias al mismo dios en el mismo sitio. Esta

articulación conceptual apoya la misma idea de adoración a un mismo dios, por lo que representa tres diferentes grabaciones, pero una misma idea, argumentación y temática.

Para concluir el análisis de componentes y elementos técnico, regido por el esquema obtenido en las investigaciones de la Doctora Camacho, durante el proceso de producción del documental, pasaremos a uno de los aspectos fundamentales y ejes rectores de este trabajo. El montaje en *leitmotiv* es aquel donde "... una misma acción o una misma imagen sonora se repite sucesivamente a lo largo de la historia para significar la misma idea"⁸⁴.

Precisamente, repitiendo y reiterando la búsqueda del *Prasad*, es que el documental sonoro toma forma y fondo. Sin importar en qué sitio, a través de qué ritual o quién es que autor de la ceremonia, si en juego están los referentes acústicos que implican lo sagrado en el Valle de Katmandú, es suficiente argumento para ser considerados y aparecer en este relato.

Este es el fundamento y esencia de nuestro documental sonoro, el conocer, captar y grabar la mayor cantidad de los sonidos e historias relacionados con lo sagrado, las actividades rituales, ceremonias y festivales para retratar la identidad e ideología de Katmandú. Esta imagen sonora es en la que se insiste y provee el sentido narrativo a la vastedad de microhistorias del documental.

Si se trata de presentar un espacio o un lugar, objetos, esculturas o instrumentos musicales; el desarrollo de una acción o de una historia; el único criterio de selección de lo mostrado en *Prasad*, es la aparición sonora de acontecimiento con implicaciones hacia lo sagrado.

El *leitmotiv* que origina, justifica y da sentido a este documental es el de mostrar y tener una aproximación a lo sagrado a través de los sonidos, ruidos, palabras y silencios que

⁸⁴ *Op. Cit.* CAMACHO, Lidia, *La imagen...* P. 60.

se presentan en cada templo, lugar sagrado, parajes fúnebres o auspiciosos; sitios históricos, espacios cotidianos en la ciudad o en las aldeas; al interior de las casas o, sin importar dónde exactamente, pero en cada rincón donde exista un altar o se realice una acción con devoción para encontrar a la divinidad.

Sin importar qué tipo de elementos de montaje, enlace o puntuación se utilizaron, la finalidad de *Prasad. Documental Sonoro de Katmandú 2015-2018* es la de mostrar cómo se vive la vida espiritual y la búsqueda de las divinidades en esta ciudad. Todos los esfuerzos de investigación, planeación, diseño de guiones, realización de post-producción fueron encaminados a aprehender la naturaleza y la práctica de invocación de la nación nepalí hacia sus dioses y ancestros.

3.3 El ciclo narrativo de *Prasad*

El documental sonoro, como ya fue revisado en los apartados anteriores, tiene una configuración específica como mensaje comunicativo desde el momento en que fue grabado, hasta el momento de la articulación o la superposición de un sonido con el otro, creando el acto poético que permite la transmisión de las ideas o la información. Tal como Jakobson lo señala en su ensayo sobre los factores y las funciones componentes del acto comunicativo, el eje de selección y el eje de combinación,⁸⁵ son los que permiten al emisor conformar la planeación y la estructuración del mensaje, haciéndolo legible, eficaz y sensible.

En este caso, la articulación de *Prasad* como mensaje depende y se basa desde el momento de la concepción de la idea hasta la selección y unión de las grabaciones, en el proceso de ser coherente durante el montaje y la ubicación de la información para formar como un todo verosímil la pieza sonora final del documental.

De acuerdo al diseño del documental, guiado por un montaje *leitmotiv*, cada una de las acciones en el proceso de producción fue dirigido y enfocado hacia una misma idea: lo

⁸⁵ JAKOBSON, Román, *Lingüística y poética*, Ediciones Catedra, España, 1998, p. 40.

sagrado en la vida cotidiana de Katmandú. Y, de esta manera, también es deber que la función poética del mensaje siga con esta coherencia y verosimilitud hacia una comprensión de la sociedad y la cultura nepalí mediante su propia representación, derivada de los festivales y ceremonias.

El conjunto de escenarios, atmósferas y situaciones expuestas, a lo largo del documental, son enfocadas a dos referentes invariablemente: retratar los constantes acontecimientos rituales en Katmandú y ubicar al escucha en contextos acústicos cotidianos de la ciudad. Por estas dos rutas, el contenido del documental aspira a crear una representación sociocultural mediante la narración de las prácticas relacionadas a la vida espiritual cotidiana.

Esta búsqueda por lo sagrado o lo divino tiene muchas formas de ser materializado, las cuales son expuestas a lo largo del documental. Sin embargo, la manera en que fue concebido el segundo eje señalado por Jakobson, dentro de la contextualización y combinación de la información sonora de estos rituales, es el tema central a desarrollar para este apartado.

A pesar que las grabaciones fueron realizadas en distintos lugares, tiempos y situaciones, durante la concepción del guion y las escaletas, los sonidos fueron distribuidos y ubicados de una forma que pudieran ser reconocidos con un orden o ciclo específicos, con una lógica y estructura coherente que permita que el acto comunicativo sea más certero.

3.3.1 Un día, una vida

La articulación de los sonidos sigue una secuencia narrativa temporal, la cual recorre en cada uno de sus aspectos el ciclo natural del día hasta la noche, iniciando el relato *Prasad* con los sonidos presentes en la madrugada, cuando Katmandú y sus habitantes despiertan. Continúa con un recorrido posterior durante la mañana con la preparación de las actividades, la tarde con el desarrollo de otras actividades y rituales, para

después concluir el relato, en la noche, con las actividades concluidas y la ciudad durmiendo, obteniendo en paralelo los sonidos reducidos a una relativa quietud.

Con el desarrollo del documental, de día a noche, es posible escuchar más y nuevos sonidos en proporción directa a cómo el día deambula, estableciendo una progresión y un aumento en la actividad acústica de Katmandú hasta que llegan a un pico máximo y comienzan, después, a decrecer y reducirse conforme la noche toma posición. Durante los primeros minutos de *Prasad*, es posible notar cómo los sonidos comienzan la narrativa con cierta calma, uniéndose, poco a poco, hasta lograr establecer atmósferas más complejas y con mayor número de situaciones contadas; mientras que, en las partes finales del documental, las situaciones disminuyen su complejidad, son más concretas y, de cierta manera también más lentas, menos estridentes.

Esta concepción de línea narrativa no sólo tiene injerencia en la continuidad y naturaleza del relato de *Prasad*, sino que refiere también a horizontes simbólicos y analógicos, donde "... los ciclos se relacionan de manera interesante con los procesos, aunque no todos los procesos tienen que ver con los ciclos. Lo atractivo de ellos, es que en la naturaleza todo es cíclico (el cambio de las estaciones, el día y la noche, la vida y la muerte) y el final de un ciclo también es el principio en sí mismo"⁸⁶.

De la misma manera en que funciona este ciclo día-noche en la progresión que *Prasad* tiene en su narrativa, este *in crescendo*, conforme las horas avanzan, se busca materializar, simultáneamente, una analogía en el proceso de la vida humana: desde el nacimiento con ruidos limitados y marcados lapsos de silencio, el tránsito por la vida y su adquisición de complejidad en las actividades y los sonidos derivados y, finalmente, en el camino a la muerte, volviendo a reducir actividades y, ahora sí, la permanencia en el silencio.

⁸⁶ ROCHA, Manuel, *El Eco está en todas partes*, Alias, México, 2013, P. 38.

En *Prasad* se presenta, entonces, este triple ciclo analógico con sus respectivos declives y progresiones: día/noche, vida/muerte, silencio/ruido. Igualmente, se refleja en la estructura narrativa y dramática del relato, orden/desorden/orden.

Al comenzar la vida, el día o el documental, se comienza desde el silencio hacia la generación de ruidos y sonidos; al concluir con la muerte, la noche o en el documental, se disminuyen los ruidos y sonidos, yendo hacia el silencio. Esta transición se concibe como un proceso cíclico, donde el documental puede ser reproducido nuevamente (en *loop*) y reflejar simbólicamente ese proceso de creación de la vida, del día y del sonido, así como el término del documental será también la conclusión con la muerte, la noche y el silencio.

Este proceso analógico y simbólico de la naturaleza del relato dentro del documental encuentra su soporte acústico en la representación a través de sonidos específicos. Desde el inicio del documental, es posible escuchar con nitidez el comienzo del día, sólo con sonidos propios de la naturaleza, en quietud, y los animales los únicos protagonistas del entorno sonoro: grillos, pájaros, gallos, gallinas, búfalos, vacas, chivos, becerros, cuervos. Posteriormente, la primera huella sonora humana se presenta a través de la voz de una mujer y los primeros sonidos de campanas que en varias castas y sectores sociales representa la primera actividad del día: al acudir a los templos a ofrecer ofrendas y tributos, agradeciendo la vida y pidiendo augurios positivos para el nuevo día.

También puede escucharse una voz masculina cantando al ritmo de una armonía. Regularmente, los ancianos y líderes espirituales de cada comunidad se reúnen en las plazas principales o en los patios comunitarios de los vecindarios tradicionales a invocar a las deidades, mientras que las mujeres suelen acompañar con lecturas de textos sagrados, o bien, limpiando y decorando los templos con pigmentos de colores, flores, inciensos, arroz o cualquier otro alimento cargado de cualidades auspiciosas.

Una vez realizados los rituales y actividades devocionales prístinas, el tránsito vehicular y la afluencia de personas en las calles comienzan. El paisaje sonoro regular de Katmandú se despliega, aún acompañado de algunas campanas, voces y cánticos, hasta que se presenta formalmente el saludo típico nepalí *namaste*, entonado por voces de niños, quienes son los encargados de introducirnos a referencialidades puntuales como el país o el idioma. Una vez hecho el saludo, los mismos niños cantan el himno nacional de Nepal, estableciendo el inicio del horario escolar y siguiendo la analogía de día/noche, ruido/silencio, vida/muerte.

Las actividades matutinas que las mujeres en Nepal se escuchan: la limpieza de la casa, la recolección de agua (potable o para uso de limpieza o de rituales), la elaboración de la comida (principalmente arroz y lentejas, acompañado por la olla exprés cociendo arroz y ruidos de utensilios en la cocina), así como la música tradicional transmitida por radio estaciones locales.

Se perciben, posteriormente, las actividades mayoritariamente realizadas por los hombres, quienes son los que, generalmente, salen a las calles, recorriendo en transporte público o en vehículos privados los caminos, circulando en su recorrido por varios templos y siendo partícipes de adoraciones y rituales comunitarios.

Es así, como los primeros 4 minutos del documental, se refleja el inicio del día, la generación de la vida y del ruido, con las actividades principales de ancianos, mujeres, hombres y niños.

Durante los siguientes 16 minutos de *Prasad*, se presentan actividades en los ambos ejes ya señalados: los rituales, así como los paisajes sonoros que contextualizan la vida cotidiana en Katmandú. Todas las grabaciones incluidas en este bloque intermedio de desarrollo del documental, son aquellos ruidos y sonidos generados en lapsos del día y la tarde, los cuales continúan arrojando información sobre las ceremonias y festivales, además de prolongar el recorrido por sitios representativos y con carga simbólica sobre la historia, la cultura o la sociedad en esta ciudad.

Es en este periodo del desarrollo del documental, que el grueso de los rituales es realizado; la mayor cantidad de sonidos son superpuestos, la complejidad de los sonidos aumenta, las atmósferas resultan más estridentes y las circunstancias más contratantes. El documental alcanza su clímax y los sonidos alcanzan su pico más alto de información para que el espectador sea expuesto a diversos puntos de escucha, ruidos creados por multitud de fuentes, sonidos arquetípicos, señales, referenciales y claves.

Es hasta el segundo 18:38, en el que la última ceremonia del documental se presenta, donde la vida, el día o el ruido estridente, comenzarán progresivamente a extinguirse. Esta ceremonia a la que hacemos referencia es del festival llamado “Shivaratri”, en honor a la divinidad de Shiva, quien hace miles de años, creó a la humanidad y a este mundo por medio de una danza sagrada. Mediante cánticos, ofrendas, bailes y música alrededor de templos consagrados a Shiva e iluminados por grandes fogatas, los feligreses conviven y adoran, a lo largo de toda la noche, durante esta fecha, que es consagrada a Shiva como creador.

El hecho de incluir Shivaratri como la última ceremonia de *Prasad*, además de ser uno de los festivales de mayor importancia durante la recta final del calendario de Nepal, acentúa la analogía día/noche, debido a que es una ceremonia que se extiende a lo largo del día entero, pero toma su mayor fuerza ritual e implicaciones sagradas al entrar la noche. Continuando con este eje narrativo que avanza cronológicamente desde el amanecer hasta la media noche, Shivaratri es presentado como el retrato ritual de *Prasad* que marca el inicio de la noche y el preámbulo tanto para el final del documental, el final del ruido constante que se deriva durante el día en Katmandú y el final de la vida simbólicamente reflejada durante estas actividades espirituales.

Una vez celebrado Shivaratri, los actos rituales de menor ruido comienzan, la noche inicia y, en la analogía del documental, la muerte silenciosa se hace presente. Se escucha y se percibe menos caos en las calles de Katmandú; los ladridos de los perros

se hacen notar, debido a la menor cantidad de ruido de motores y cláxones. Una voz de hombre pregona *sabaelae derhai dhanyhabad* (que traducido al español significa “muchas gracias a todos”) como agradecimiento para quienes han sido testigos, escuchando el documental.

La gente acude a los templos budistas a dar las vueltas finales a las stupas y girar los rollos de los mantras; la gente musulmana hace los últimos rezos en las mezquitas; la gente hinduista ofrece los últimos inciensos y toca las campanas por última vez. Y, a pesar que los rituales matutinos son muy parecidos y las dinámicas similares, el ruido y el sonido de los rituales vespertinos es considerablemente menor.

Casi al finalizar, los monjes comienzan a hacer las últimas ceremonias del día antes de cerrar los templos y monasterios, hasta quedar solo el viento, la naturaleza en lo alto y remoto de la montaña Kyangin Ri. El ruido, el sonido y el día han acabado. Ahora lo que solo se escucha son las banderas budistas de plegarias, ondeadas por el viento que fueron colocadas como memorial para las aldeas que fueron sepultadas por los deslaves y derrumbes del terremoto de mayo de 2015, un recordatorio de que bajo el suelo que estamos pisando todavía hay casas, hospitales, escuelas, templos, cadáveres; la vida en silencio que busca no ser olvidada y encuentra voz en las banderas budistas del memorial.

La analogía del tiempo que guía el documental del día a la noche; el silencio al ruido, ahora incorpora también una tercera dicotomía de vida-muerte. Las banderas de plegarias y el viento tienen el poder simbólico de hacer un sutil ruido en conmemoración de los muertos, quienes ahora no hablan, pero son escuchados. Y, como refuerzo a esta analogía, donde el documental transita de la vida a la muerte, se escucha un cuerpo humano siendo consumido en uno de los crematorios por las piras fúnebres, para que, una vez convertido en cenizas, éstas sean echadas al río y el fluir del alma pueda continuar. Este acto ritual, a pesar de la pasividad del cadáver, genera un sonido al crujir la piel y los músculos, seguido por la invocación del gurú, quien clausura el ciclo narrativo de *Prasad* y cierra la producción acústica de Katmandú,

suspende, por un momento, la práctica de los rituales y da entrada a la noche, que se consumará y volverá a dar vida a un nuevo día y a nuevas festividades.

3.3.2 Lugares y situaciones de grabación

Algunas de las grabaciones que conforman el documental ya fueron descritas y señaladas específicamente en la línea del tiempo que ocupan, debido a que fueron ejemplificaciones para señalar algún aspecto técnico del punto de escucha o de las fuentes que producen los sonidos; para mostrar la morfología de los sonidos y los ruidos, o bien, para observar cómo la narrativa y el montaje fueron construidos.

No obstante, gran parte de los sonidos utilizados y de las grabaciones aplicadas para contar la historia de *Prasad* no han sido identificados con precisión en el lugar, la pertinencia o la situación bajo las cuales fueron grabados. Es por esto, y para mayor comprensión del escucha que, dentro de este apartado, se enumeran y describen las grabaciones que constituyen piezas fundamentales en la creación del documental sonoro.

- Sonidos de la naturaleza. Viento, lluvia, cascadas, lagos, ríos, animales (perros, pájaros, grillos, vacas, búfalos, vacas, cuervos, patos, gallos, gallinas, chivos, becerros). Estos sonidos fueron principalmente grabados para crear atmósferas de calma y sosiego, reflejando el carácter rural, constante y presente, que convive sincrónicamente con los ruidos ciudadanos de Katmandú. Los lugares de grabación fueron las aldeas situadas en las periferias del Valle de Katmandú.
- Sonidos de instrumentos musicales. Dentro de este bloque de grabaciones, podemos encontrar tanto música producida por instrumentos específicos de Nepal y el sur de Asia (campanas, sarangui, cascabeles, bandal, thingshaw, una variedad de trompetas y tambores) como elementos lingüísticos que se integran en voces, cánticos, mantras. También parte fundamental del acompañamiento musical son las ovaciones y aplausos que los personajes presentes en cada una

de estas situaciones crean, principalmente, como actos de devoción, exacerbación del ánimo y de las emociones en ceremonias, discursos políticos, conciertos o rituales de gran magnitud.

Dichos sonidos cumplen un papel principal en los actos rituales, las celebraciones de la cultura y el folclore; los festivales religiosos o históricamente reconocidos, desde el inicio, siendo sonidos claves para dar indicaciones (comienzo de la ceremonia, protocolos religiosos, anuncios específicos); para hacer invocaciones, para fomentar el estado mental o espiritual de los feligreses; para continuar con las festividades y compartir en comunidad la comida o el baile; para estimular trances y estados de mayor profundidad de conexión con las divinidades o entre el sentido de identificación entre los presentes.

La música y los cantos acompañan desde el amanecer hasta los últimos alientos de la noche en la vida cotidiana y ritual del Valle de Katmandú, tanto en los barrios, los templos, los monasterios, los palacios, los mercados, restaurantes o dentro de las casas y oficinas.

- Paisajes sonoros ciudadanos. Pueden encontrarse en los ruidos de los motores de los diferentes vehículos que circulan por las vialidades de Katmandú; sus respectivos cláxones o señales particulares (sirena de policía o ambulancia); silbidos de policías dirigiendo el tránsito, música grabada y transmitida por altavoces; caos y ruido blanco proveniente de centros comerciales, mercados o bazares. Principalmente, estos sonidos son los responsables de mostrar escenarios y atmósferas presentes en la vida cotidiana, sin importar la persona o la situación en cuestión; todos los habitantes del Valle de Katmandú son expuestos y, simultáneamente, son productores de estos entornos acústicos.

La función de insertar en el documental estos sonidos, además de conocer un panorama amplio para el escucha, es el de contextualizar en dónde están sucediendo los rituales y las ceremonias, de forma paralela al flujo regular de la

ciudad. Esta triada y convivencia entre paisaje sonoro rural, paisaje sonoro ritual y paisaje sonoro ciudadano es la médula de *Prasad* para comprender y transmitir la ideología y cultura de Nepal.

- Paisaje sonoros verbo céntrico. Las grabaciones que tienen como parte fundamental y protagónica las voces humanas, ya sea la palabra hablada o cantada, son denominadas verbo céntricas. Estos sonidos se dieron lugar en templos, restaurantes, cafeterías, bares, calles, monasterios, ceremonias nupciales, festivales públicos, rituales religiosos, escuelas, oficinas, mercados y tienen varias funciones dentro del documental:

a) Especificar para el escucha la entonación, cadencia y el sonido característico del idioma nepalí.

b) Complementar las expresiones de los sonidos musicales sin necesidad de instrumentos, sólo mediante las voces, como en el himno nacional o en el cántico de niños en un hospital.

c) Realizar manifestaciones de ideologías específicas (políticas, culturales, sociales) mediante discursos hablados.

d) Entonación de oraciones, realizar evocaciones a las divinidades o guiar rituales y ceremonias dentro de los recintos sagrados.

e) Atraer la atención de los transeúntes en los mercados y bazares, así como en las vialidades para anuncia el destino del transporte público.

f) Diálogos y pláticas de la vida cotidiana grabadas en distintos lugares de la ciudad.

- Paisajes sonoros en los sitios religiosos. Estos son, quizá, los de mayor diversidad por contener elementos musicales, verbo céntricos y ciudadanos simultáneamente. Sin embargo, para no redundar en el tema y la descripción de estos escenarios, sólo mencionaremos algunas especificidades como los rollos de plegarias alrededor de los templos budistas; las banderas de oración colocadas en memoriales y en las azoteas de casa afines con la doctrina budista; la reverberación de la música y los mantras dentro de los monasterios; las ceremonias, ofrendas y ovaciones hechas a las divinidades hinduistas; los cánticos sagrados de los ancianos; las peregrinaciones realizadas a lo largo de la ciudad; la solemnidad en los templos, donde dioses muy específicos tienen su morada, gurús leyendo o recitando textos sagrados.

La función principal de estos sonidos es la de guiar la narrativa del documental que, como ya fue señalado, sigue el montaje de *leitmotiv*, para entonces ser el hilo conductor de los relatos, historias, atmósferas y situaciones que se viven cotidianamente en Katmandú.

Finalmente, se enunciarán los lugares o sitios en donde las grabaciones fueron realizadas:

Palacios

- Singha Durbar
- Babar Mahal
- Narayanhity
- NagaPokhari

Barrios y vecindarios

- Thapathali
- Thamel
- Jawalakhel
- Dobhighat
- Kupondole
- Sanepa
- Jhamsikhel
- Lazimpat
- Baluwatar
- Anamnagar
- Baneshwor

- Thimi
- Patán
- Kumaripati
- Khokana
- Bungamati
- Kirtipur
- Budhanilkantha
- Shinamangal

Sitios declarados Patrimonio Cultural e Histórico de la Humanidad

- Stupa de Boudhanath
- Bhaktapur Durbar Square
- Patan Durbar Square
- Katmandú Durbar Square
- Templo de Pashupatinath
- Templo de Swayambhunath
- Templo de Changu Narayan

Mercados

- New Road
- Naya Bazaar
- Thapatali
- Koteshor
- Dilli Bazaar
- Kalimati
- Bishal
- Kalanki
- Lazimpat

Templos o lugares sagrados

- Crematorios de Hanuman Ghat
- Templos al interior de Patan
- Templos al interior de Thamel
- Peregrinacion de Rhato Machindranath
- Casa de Kumari en Patan
- Casa de Kumari en Katmandú
- Templo de Vishnu en Budhanilkantha
- Templo de Ganesh
- Templo Nagaland
- Jana Bahal
- Stupa Blanca

Monasterios

- Pharping
- Boudhanath
- Kapan
- Ekantakuna

Otros Sitios

- Ring Road
- Freak Street
- Ratna Park
- Indra Chowk
- Thundikhel
- Cocinas Thakali
- Casas de Té
- Interior transporte público
- Montaña Kyangin Ri
- Kalanki
- Thinkunee
- Patan Dhoka
- Hanuman Dhoka
- Durbar Marg

CONCLUSIONES

“No se ‘ve’ lo mismo cuando se oye;
no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve”

MICHEL CHION

A lo largo de los tres capítulos anteriores, la historia de Nepal se ha compenetrado con la epistemología propia del sonido para poder materializarse en la producción de un documental sonoro. La teoría nos ha llevado a la exposición de referentes y campos de conocimiento, así como la práctica a la experimentación y construcción de un discurso mediante lo argumentado en este trabajo. Es la sinergia de estas combinaciones teoría/práctica y Nepal/Arte Sonoro, lo que me ha permitido es la realización de un mensaje exclusivamente desarrollado por medios acústicos, al tiempo de posibilitar una aproximación sociocultural de Katmandú.

La experiencia de establecer un acercamiento a un entorno y una población ajena a mis referentes de conocimiento no sólo me permitió la oportunidad de aprender y adaptarme a nuevas perspectivas, sino que me condujo a un camino por el cual era necesario recorrer nuevas rutas para coexistir entre mi realidad como mexicano y la realidad como nepalí de ese entonces. La combinación entre los códigos idiomáticos, sociales o ideológicos, me llevó también a plantear una apreciación específica en aspectos culturales, folclóricos, tradicionales.

Las disparidades y similitudes que encontré entre mi cosmogonía construida en México y las perspectivas de Nepal, siempre se establecieron en una relación de complementariedad. En efecto, las comparaciones fueron constantes y evidentes en busca de comprender a través de la analogía o las metáforas; empero, estas equiparaciones no significaron la descalificación, confrontación o el dominio de una ideología sobre otra.

Durante esos años viviendo en Katmandú, me expliqué el mundo a través de los referentes mexicanos, *tropicalizados* a las configuraciones de Nepal; hoy en día, de vuelta en México, comprendo muchas cosas a partir de estructuras nepalíes con matices mexicanos.

Encontré en los medios acústicos la forma más trascendental de convivir y aventurarme a la apropiación de esta sociedad en Katmandú. Así como ciertos visitantes a nuestro país pueden asombrarse con sonidos endémicos como los organilleros, el carrito de los camotes o el típico ‘*Se compran colchones, tambores o refrigeradores...*’, yo quedé perplejo con la producción acústico nepalí que me abrió su cosmogonía a través de su universo sonoro.

Mi fascinación por el sonido quizá fue por mi necesidad prístina de comunicarme, aprender su idioma y su fonética; tal vez, por lo diferente de los instrumentos musicales de los que yo conocía, especialmente el brillo de los platillos, campanas y trompetas de las procesiones a lo largo de la ciudad; posiblemente, fue el interminable ruido y caos de las calles y avenidas, con un mar de cláxones tan saturado como nunca antes había escuchado. Por una o por otra razón, o bien, por la combinación de todas, mi oído tuvo que agudizarse para distinguir mi entorno, afinarse para absorber todo lo que sucedía a mi alrededor, para registrar dinámicas constantes en la vida cotidiana, creando mentalmente recorridos y paisajes sonoros de los lugares que visitaba.

Mientras estos primeros meses de *familiarización* sonora pasaron, yo no tuve ni certeza ni planes de permanecer más de seis meses en Nepal. La aprehensión de Nepal que mayor esfuerzo y satisfacción me produjo fue la captura y la memoria de sonidos particulares. A partir del sonido de un motor, la pronunciación de una palabra o el nombre de un lugar, la ceremonia en un monasterio o el carnaval de un festival yo era capaz de evocar texturas, colores, movimientos, escenarios, sensaciones. Al concientizar y retener un campo sonoro, capturaba también personajes e historias.

Es en ese momento, en mi afán por no dejar pasar ningún detalle sin memorizar, cuando comienzo a coleccionar los ruidos y sonidos de Katmandú. Un álbum de fotos o una serie de videos no me complacían, como sí lo hacía la producción de un mapa sonoro o un collage acústico.

Una de mis mayores inquietudes, fue el inagotable ruido que las campanas producen a lo largo y ancho del Valle de Katmandú. A decir verdad, las campanas se desdoblan por todo Nepal. Con una vasta cantidad de templos, altares, santuarios y centros ceremoniales, la invasión de campanas, de todo tipo, tamaño y forma, situadas casi en cada esquina, resulta casi incontable. Las razones no hacen falta para agitarlas y producir un tintineo, para puntuar y hacer del recorrido cotidiano, una reverberación metálica por doquier.

Este hecho me dirigió, a su vez, a visualizar los motivos de la presencia de las campanas, que siempre acabaron dirigidas hacia una deidad o una divinidad que era invocada o venerada.

Existe tal cantidad de divinidades y templos, que inclusive hay algunos dedicados exclusivamente al dios del sonido o de la música. Si bien *Parwati* es la diosa que ofrece el conocimiento en general, en lo particular, ella también es quien otorga la capacidad para el dominio de los instrumentos musicales, la correcta lectura de notas o la composición artística. A su vez, *Nasahdya*, uno de los avatares del dios *Shiva*, es quien representa el viaje del ruido o de las vibraciones a través del aire y, en el momento de la construcción de las casas y edificios, por ejemplo, se acostumbra dejar un hoyo triangular para que esta divinidad transite, viaje o permanezca en cualquier sitio, donde así le plazca.

Ya sea *Parwati*, con los ruidos de las campanas e instrumentos musicales, o *Nasahdya*, con el tránsito del viento y las vibraciones atravesando las casas y edificios, encontré que en Katmandú las divinidades y las reverberaciones se movían en paralelo. El concierto del campo acústico de la ciudad era un ritual

constante, una evocación sónica de lo sagrado; se buscaba y se encontraba el *Prasad* mediante los ruidos y sonidos que se ofrendaban.

Historias como estas, cautivaron mi atención y me llevaron a coleccionar sonidos; a registrar situaciones particulares dentro de los templos; historias orales de las hazañas, los dioses; ruidos y sonidos de las calles; los mercados o el transporte público; música ritual, música folclórica, cantos y mantras; peregrinaciones y procesiones en la celebración de todo tipo de festivales; la cotidianidad al interior de escuelas, casas, oficinas, hospitales, restaurantes.

Festivales culturales, eventos políticos, ceremonias religiosas, vida cotidiana, expediciones a aldeas y lugares fuera de la ciudad. Mi experiencia en Nepal quedó registrada en un catálogo auditivo, el cual quise moldear en narrativas verosímiles, lógicas y poéticas.

Esta exploración e inmersión al mundo acústico es un tributo al sitio que me enseñó a escuchar de nuevas maneras, al tiempo que también es un elogio al sonido mismo por su capacidad de transmitir escenarios, acciones y personajes por medio de sus vibraciones.

La propuesta del viaje espiritual sonoro por la búsqueda del *Prasad* es la línea que guía mis esfuerzos para contar cómo viví y escuché Nepal durante mi estadía en ese país, para así traducir el catálogo de sonidos recopilados, una serie de pequeñas crónicas, atmósferas, personajes, lugares, escenarios, situaciones que den lugar a convertirse en un relato mayor. Un documental sonoro que transmita la unidad narrativa, mediante estas microhistorias, de cómo es Katmandú a través sus rituales y ceremonias, de cómo la vida cotidiana es atravesada por las prácticas en busca de lo sagrado, y viceversa.

Los conocimientos adquiridos durante mi formación como comunicólogo y la especialización como productor audiovisual, hacen de este trabajo una aplicación

holística: aprehensión de la realidad social, cultural, económica y política; implementación de técnicas de la investigación; aplicación de ética y metodologías periodísticas; análisis y jerarquización de la información; producción discursiva, estética y poética como catalizador del acto comunicativo; creación de narrativas, líneas argumentativas y su uso en guiones o escaletas; diseño de la producción sonora, por todas sus etapas desde la planeación y el levantamiento de material, hasta la edición y postproducción.

El fundamento académico de *Prasad. Documental Sonoro de Katmandú 2015-2018* parte de la correcta aplicación de lenguajes, metodologías, técnicas y epistemologías que son la base en la formación como comunicólogo.

Sólo por enumerar algunas actividades, retos y ejecución de lo aprendido durante mi formación en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, puedo reconocer la identificación de realidades socioculturales en horizontes de conocimiento e historicidad ajenas a las propias; la comprensión de una realidad en situaciones y tiempos determinados; la aproximación a elementos lingüísticos y semánticos, con sus respectivas denotaciones y connotaciones, reflejadas en la vida cotidiana de una sociedad; la interpretación de símbolos, signos, sintagmas; la implementación de técnicas de investigación para profundizar en aspectos culturales, políticos o sociales, a través de las prácticas espirituales

Así mismo, la comprensión de prácticas, usos y costumbres, así como la aplicación de teorías para darles una significación; la ética periodística para la obtención de información, realización de grabaciones y entrevistas; el ordenamiento y catalogación de la información; la estructuración de un guion y la realización de escaletas; el procesamiento de líneas narrativas y de relatos; así como el diseño de la producción y el diseño de audio.

De entre todas estas acciones particulares, la intención general es la aplicación de los saberes propuestos aprendidos, adquiriendo, así, forma, sustancia, cuerpo y

expresión el ciclo teórico-práctico universitario. Además, es fundamental a un nivel teórico, defender al sonido como campo de investigación y conocimiento, valorar sus cualidades estéticas y metodológicas para aprehender fenómenos de nuestra realidad, que sea archivo y transmisión de la memoria colectiva perdurando en el tiempo y en el espacio.

Los fundamentos, procesos de producción y alcances del documental sonoro como campo de conocimiento e indagación, ya han sido analizados a lo largo de los capítulos anteriores. Sin embargo, es deber concretar sobre lo que *Prasad. Documental Sonoro de Katmandú 2015-2018* representa como trabajo de arte sonoro, con sus metas y limitaciones; sus aciertos y sus fallos, para así continuar aportando y construyendo conocimiento desde el sonido como perspectiva poética, comunicacional, de representación cultural, social e histórica.

Prasad es un recorrido geográfico por una ciudad abundante en rituales y ceremonias; al tiempo que es descripción, mensaje, creación poética y reflejo de la sociedad misma que genera su propio ambiente acústico; es medio de comunicación ideológico y de representación de identidad con implicaciones dentro de las dinámicas del tejido social, en la manifestación de la construcción cultural, de los ámbitos políticos, el cruce de horizontes de conocimiento y referencialidades, así como ruptura de paradigmas en la visualización de la otredad.

Si bien este documental sonoro se construye desde la subjetividad delimitada por mi experiencia en este país y mi individualidad al grabar, produciendo la narrativa y el enfoque temático, está planteado con lineamientos y cánones periodísticos que se circunscriben a una aprehensión de la realidad con total ética y pertinencia.

Cierto, el conocimiento del Radio Arte y el Arte Sonoro no son una novedad o una propuesta teórica que este trabajo haya descubierto. No obstante, la recopilación monográfica y la propuesta sonora desarrollada sí personifican las bondades y cualidades que el documental sonoro aporta, defendiendo así los valores del

sonido, devolviéndole su lugar como fuente de conocimiento y receptáculo, expresivo y emocional, de los códigos de vida.

BIBLIOGRAFÍA

- ARNHEIM, Rudolf, *Estética radiofónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 1980, P.p.171.
- ATTALI, Jaques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, Siglo XXI Editores, México, 2011, P.p. 227.
- BAENA, Paz, Guillermina, *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1986, P.p. 124.
- BAENA, Paz, Guillermina, *Instrumentos de investigación*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1986, P.p. 134.
- BECH, Amador, Julio, *Cosmovisión y cultural. Tradiciones míticas de los o'odham: su relación con el entorno natural y la vida social*, UNAM, México, 2011, P.p. 220.
- BECH, Julio Amador, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, UNAM, 2011, P.p. 242.
- BELL, Thomas, *Kathmandu*, Penguin Random House India, New Delhi, India, 2014, P.p. 463.
- BOSH, García, Carlos, *La técnica de investigación documental*, UNAM, México, 1959, P.p. 62.
- BEUCHOT, Mauricio, *Ordo Analogiae. Interpretación y construcción del Mundo*, UNAM, México, 2012, P.p. 168.
- CAGE, John, *Para los pájaros*, Alias, 2013, México, P.p. 319.
- CAMACHO, Lidia, *El radio arte. Un género sin fronteras*, Trillas, México, 2007, p.p. 189.
- CAMACHO, Lidia, *La imagen radiofónica*, Mc Graw Hill, México, 1999, P.p. 131.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, P.p. 355.
- CHION, Michel, *La audiovisión*, Paidós, España, 1993, P.p. 208.
- COOMARASWAMY, Ananda, *La filosofía cristiana y oriental del arte*, Padma, Barcelona, España, 2009, P.p. 174.

- DEEP, Dhurba Krishna, *The Nepal Festivals*, Ratna Pustak Bhandar, Kathmandu, Nepal, 2015, P.p. 100.
- DE LA SELVA, Alma Rosa, *Radio e Ideología*, Ediciones el Caballito, México, D.F., 1982, P.p. 143.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza editorial, España, 2011, P.p. 200.
- ESTÉVEZ, Trujillo, Mayra, *Estudios sonoros desde la región andina*, Trama, Quito, Ecuador y Bogotá, Colombia, 2008, P.p. 125.
- FRAZER, James George, *La rama dorada. Magia y religión*, Fondo de Cultura Económica, 2011, P.p. 645.
- GALLARDO, Cano, Alejandro, *Curso de teorías de la comunicación*, Editorial Cromocolor, México, P.p. 169.
- GAUTAM, Kul Chandra, *Lost in transition. Rebuilding Nepal from the Maoist mayhem and mega earthquake*, Nepa-laya, Kathmandu, Nepal, 2016, P.p. 433.
- GOMEZJARA, Francisco y PÉREZ, Nicolás, *El diseño de la investigación social*, Ediciones Nueva Sociología, México, 1979, P.p. 349.
- GREGSON, Jonathan, *Massacre at the palace. The doomed royal dynast of Nepal*, Talk Miramax Books, NY, EUA, P.p. 255.
- HAYE, Ricardo, *El arte radiofónico. Algunas pistas sobre la constitución de su expresividad*, La Crujía, Argentina, 2004, P.p. 320.
- HAGELÜKEN, Andreas, IGES, Jorge, CAMACHO, Lidia, *Caminos del arte sonoro*, Radio Educación, México, 2006, p.p. 84.
- JAKOBSON, Román, *Lingüística y poética*, Ediciones Catedra, España, 1998, P.p. 75.
- JHA, Prashant, *Battler of the New Republic. A contemporary history of Nepal*, Aleph Book Company, 2014, New Delhi, India, P.p. 357.
- KAPLUN, Mario, *Producción de programas de radio*, Cromocolor, Ecuador, 1994, P.p. 470.
- LECHUGA, Olgúin, Karla, *El Documental Sonoro. Una mirada desde América Latina*, Ediciones del Jinete Insomne, Buenos Aires, Argentina, 2015, P.p. 120.

- MATTELART, Armand, *Historial de las teorías de la comunicación*, Paidós, España, 2008, P.p. 148.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, Minima Trotta, Madrid, España, 2013, P.p. 68.
- NYDAHL, Ole, *Cuando el pájaro de hierro vuela. Tres años con los Budas del techo del mundo*, CMYK Diseño e Impresos SAS, Colombia, 2017, P.p. 268.
- NYDAHL, Ole, *Riding the tiger*, Blue Dolphin Publishing Inc., USA, 2011, P.p. 396.
- PEISSEL, Michel, *Tiger for breakfast. The story of Boris of Kathmandu*, Time Books International, New Delhi, India, 1996, P.p. 281.
- RAM, Vaidya Tulasi, *Prithvinarayan Shah. The founder of Modern Nepal*, Educational Publishing Books, Nepal, 2018, P.p. 402.
- RANA, Greta, *Hidden Women. The ruling women of the Rana Dynasty*, Roli Books, 2012, India, P.p. 368.
- RANA, Sagar Shushmer Janga Bahadur, *Singha Durbar. Rise and Fall of the Rana Regime of Nepal*, Rupa Publications, New Delhi, India, 2017, p.p. 426.
- RANA, Pranaya, *City of dreams. Stories*, Rupa Publications, New Delhi, 2015, P.p. 190.
- RIVERA, Virgilio Ariel, *La composición dramática. Estructura y cánones de los 7 géneros*, Escenología, México, 2011, P.p. 294.
- ROCHA, Manuel, *El eco está en todas partes*, Alias, México, 2013, p.p. 253.
- RUSSOLO, Luigi, El arte de los ruidos. Manifiesto futurista, en <https://previa.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html> (10 mayo 2018, 10:14).
- STILLER, Ludwing F., *The rise of the House of Gorkha*, Educational Publishing House, Nepal, 2017, P.p. 391.
- STILLER, Ludwing F., *Prithiwinarayan Shah in the light of Dibya Upadesh*, Catholic Press, Ranchi, Bihar, India. 1968. P. p. 74.
- TEJERA, Gaona, Héctor, *La antropología*, Tercer Milenio, México, 2002, P.p. 63.
- TREE, Isabella, *The Living goddess*, Penguin Random House Company, New Delhi, India, 2014, P.p. 367.

- UPADHAYAY, Samrat, *Arresting god in Kathmandu*, Rupa Publications, India, 2013, P.p. 191.
- VAIDYA, Karunakar, *A collection of Nepalese Folk Tales*, Ratna Pustak Bhandar, Kathmandu, Nepal, 2016, P.p. 129.
- VILLAR, Josefina y VILLEGAS, Teodoro (coord.), *El sonido de la radio. Ensayo teórico práctico sobre la producción radiofónica*, Plaza y Valdés Folios, México, 1988, pp.214.
- WALTER, Benjamin, *El autor como productor*, ITACA, México, 2004, P.p. 60.
- WESTHEIM, Paul, *Arte, religión y sociedad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, P.p. 123.

ANEXOS

FORMATO, PLATILLA O FORMATO PARA LA CATALOGACIÓN DE FONOGRAMAS DE ACUERDO A LA NORMA MEXICANA DE CATALOGACIÓN

Título: Prasad. Documental Sonoro Katmandú 2015-2018	
Mención de responsabilidad: David Samayoa Díaz	
Producción	Lugar: Ciudad de México [México] y Katmandú [Nepal]
	Nombre del productor: D. Samayoa Díaz
	Fecha de producción: Septiembre, 2018
Descripción física	Formato del soporte y extensión: Audiofile [.wav]
	Duración: 23:23 minutos
	Soporte: Audiofile
	Velocidad de grabación: 1 Audiofile (23 minutos 23 segundos):
Serie o proyecto	
Notas	Notas generales: Documental sonoro realizado con grabaciones levantadas desde el año 2015 hasta el año 2018, recopilando y retratando lo sagrado en la vida cotidiana dentro del Valle de Katmandú.
	Resumen: Documental sonoro que incorpora música, voces, ruidos y sonoridades presentes en los rituales, ceremonias y festivales

	<p>típicos en la vida cotidiana en el Valle de Katmandú. Se narran las actividades, acciones y atmósferas presentes en esta constante búsqueda de lo sagrado y las divinidades.</p> <p>La investigación, conceptualización y producción del documental fueron realizadas con grabaciones desde julio del 2015 hasta marzo del 2018 en distintas regiones de Nepal, principalmente en el Valle de Katmandú, incluyendo Bhaktapur, Lalitpur y Katmandú.</p>
	<p>Contenido: Las grabaciones incorporadas al documental sonoro son originales e inéditas.</p>
	<p>Créditos: David Samayoa Díaz, investigación, grabación y producción; Emmanuel Higareda, asistencia en edición y postproducción; Ricardo López Gutiérrez, asesor académico</p>
	<p>Participantes: Población residente en el Valle de Katmandú</p>
	<p>Duración de la grabación: 23:23</p>
	<p>Idioma: Nepali</p>
<p>Lenguajes controlados y libres</p>	<p>Tema o palabra clave: Katmandú, Nepal, Budismo, Hinduismo, Documental Sonoro, Monasterio, Puja, Mantra, Ritual, Ceremonias</p> <p>Género: Documental sonoro</p>