

Hacia el paisaje

sonoro urbano: desde un puente entre la cultura visual y la aural

Towards the urban soundscape: from a bridge between visual and aural culture

NORMA ALICIA GONZÁLEZ ESCAMILLA

Universidad de la Américas, Puebla
alicia.escamilla.art@gmail.com

Recibido: 19/05/2021 **Aceptado:** 09/06/2021

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la evolución del modo de percibir el entorno acústico, a partir de plantear un puente entre la escuela de la mirada de las artes visuales y la escuela de la escucha estética, donde surge el paisaje sonoro. Aquí se tiene el propósito general de delimitar estas bases que aportan a la cultura aural, como una estrategia de los estudios urbanos al señalar las principales rutas instauradas desde la ecología acústica.

Palabras clave: paisaje sonoro, ecología acústica, cultura aural, estudios urbanos.

La ciudad suena
Jean-François Augoyard

Paisaje es lugar

El paisaje es espacio significado, es lugar; es aquel territorio geográfico que se construye física y simbólicamente a partir de los procesos socio-culturales; es a partir de los procesos de significación cultural, de su emotividad, tales como la memoria individual y la historia colectiva, que un espacio geográfico se hace paisaje, se hace lugar. Así, deducimos que todos los lugares son culturales. Para poder confirmar esto, hemos de analizar con cierta profundidad qué es paisaje con el objeto de comprender los procesos de la cultura que en la historia han dado lugar a este concepto y su evolución hacia el paisaje sonoro.

Abstract

This article reflects on the evolution of the way of perceiving the acoustic environment, starting from posing a bridge between the school of the gaze established from the visual arts and the school of aesthetic listening from where the soundscape arises. Here we have the general purpose of delimit that foundations which contribute to aural culture, as an strategy of the urban studies by pointing out routes settled from acoustic ecology.

Keywords: *Soundscape, Acoustic Ecology, Aural Culture, Urban Studies.*

Partimos de la definición que proporciona el *diccionario de la Real Academia Española*, la cual dice que paisaje es la “parte del territorio que puede ser observada desde un determinado lugar” (RAE). Así mismo, se refiere a aquel “espacio natural admirable por su aspecto artístico” (RAE). Esto nos dice que el paisaje se puede abordar desde dos enfoques: el geográfico y el estético. El primero corresponde al aspecto físico, a cualquier área de la superficie terrestre producto de la interacción natural y antrópica como objeto de estudio; el segundo se refiere a la representación mental de este mismo a partir de la relación sujeto-objeto.

En cuestión de lo que nos concierne en el presente artículo, nos apegamos a la definición de paisaje de la Convención de Florencia, donde éste es “cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y humanos”¹. Así también, “el paisaje se considera como un bien de interés público que, al integrar el ambiente natural y las manifestaciones humanas, sociales y culturales, constituye un factor de calidad de vida, fuente de armonía y placer estético”², tal y como se menciona en el mismo documento.

Aquí, el paisaje nos interesa principalmente desde su connotación subjetiva, como la recreación mental del espacio vivido, el cual adquiere su “forma” a partir de la percepción, de los sentidos. Así, tenemos que el paisaje es una representación imaginaria que depende de la apreciación del mundo desde cada individuo, lo cual implica valores culturales subjetivos derivados de sus experiencias sociales y geográficas. Así, el paisaje conforma parte importante del imaginario individual y colectivo, al ser que “un paisaje nace cuando las miradas cruzan un territorio [...]” Roger (1997, pp. 57-58). La noción del paisaje está en correspondencia con las experiencias del individuo y, a su vez, se concibe –o abstrae– según la propia imagen de quien lo percibe.

Se considera que todos los paisajes son culturales. Cada paisaje posee una base física –delimitada como territorio– y una cultural que está referida a los fenómenos antrópicos que lo modifican. Esto hace del paisaje una realidad socio-territorial, puesto que es “a través de la emotividad de la significación cultural, de la historia colectiva y de la memoria personal, el espacio geográfico [entendido como territorio] se hace paisaje, se convierte en lugar. [...] En realidad, todos los lugares son culturales” Maderuelo, (2008, p.17). En todo caso, el paisaje es un concepto que se construye a partir de

la percepción del territorio por su población, y que surge como una “tupida red de conexiones e intereses que ponen en evidencia la complejidad de las relaciones del hombre con el mundo, del hombre con aquello que es exterior a él” Maderuelo, (2007, p.8).

El paisaje como género pictórico

De acuerdo con Careri, paisaje es el “acto de transformación simbólica y no sólo física, del espacio antrópico” Caren, (2002, p.21). Según este arquitecto italiano, el caminar es la forma más antigua de hacer paisaje a través de significar el territorio con el recorrido; así, es a partir el siglo XX que el andar es considerado una práctica estética Caren, (2002, p.21). El caminar está vinculado con el sentido de la vista, el cual nos permite observar el entorno para guiar los pasos. Una vez que la especie humana realizó la transición de la vida nómada a la sedentaria, la mirada ha sido el principal acto estético que a lo largo del desarrollo de las civilizaciones ha permitido al ser humano recrear el mundo para producir cultura, para hacer paisaje. Hace 40 mil años, en la prehistoria, se realizaron las denominadas pinturas rupestres, las cuales son testimonio de tal recreación, una de las maneras más antiguas de crear lugares. Así, tenemos que es en las artes visuales donde se origina el paisaje.

Paisaje es un término artístico. Gilles A. Tiberghien (2007), filósofo francés, afirma que “sin duda, el paisaje es, desde muchos puntos de vista, un producto del arte y, de manera más general, de la cultura” Tiberghien, en Maderuelo (2007, p.183). Es a partir de la intención estética de los pintores de representar a la naturaleza en sus creaciones que el término paisaje surge desde la pintura. Esto evidencia la connotación artística del paisaje como una “representación gráfica de un terreno extenso”³. Tal representación surge de la experiencia del lugar, lo que el historiador del arte Horacio Fernández (2007) define a continuación:

1 De acuerdo con la definición aceptada y reconocida por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, La Ciencia y la Cultura, por sus siglas en inglés UNESCO, mencionada también en la Carta Mexicana del Paisaje (2010).

2 Según la UNESCO y el Consejo Europeo del Paisaje.

3 Paisaje. En Wikipedia. Recuperado el miércoles 5 de abril de 2021 a las 9:26 hrs, desde: <http://es.wikipedia.org/wiki/Paisaje>.

Un paisaje es una imagen de la naturaleza. Una experiencia de la naturaleza en forma de imagen. Y también la interrupción de esta imagen. [...] El paisaje es una pantalla de la naturaleza modificada por la cultura, una suma de naturaleza y cultura. [...] El paisaje no es la naturaleza ni el entorno, sino una imagen de la naturaleza en el entorno. (en Maderuelo, 2007, p. 167).

Al ser que los pintores son los precursores en representar esta “pantalla” de lo percibido, “la idea de paisaje se construyó, grosso modo, en Occidente a finales del siglo XV. Designaba tanto la representación como la cosa representada, para pasar progresivamente a dar nombre a un género pictórico” (en Maderuelo 2007, p.81). Aunque al mismo tiempo, dicha pantalla representa no solo lo percibido de un lugar, sino también la visión de quien lo

percibe. Esto se explica según lo que el historiador del arte Manuel García Guatas (2007) dice en las siguientes líneas:

[...] todo paisaje es una experiencia de la visión del pintor que lo percibe y construye; pero, además, el ojo del artista no es un ojo pasivo, sino que completa las formas y las modifica sutilmente para establecer contraposiciones que interpreta de seguido sobre el lienzo con colores (en Maderuelo, 2007, p.81)..

Esto anterior expresa que, por un lado, el paisaje define la mirada del pintor, y por otro, manifiesta una percepción de la realidad correspondiente al sistema de creencias de cada época. No obstante a esto, existen tres rasgos característicos y generales del paisaje como género de la pintura, estos son el *encuadre*, el *punto de vista* y el *horizonte* en Maderuelo (2007, p. 183).



Figura 1. La Mañana. Caspar David (cir. 1821). Fuente: wikipedia. org

Evolución del paisaje desde la pintura hacia las vanguardias del siglo XXI				
Corriente artística	Siglo(s)	Principales exponentes	Aporte a la percepción	Fases
Renacimiento	XVI - XVII	Leonardo da Vinci, El Greco.	Perspectiva, enfoque con profundidad de campo.	Nacimiento
Romanticismo	XVIII	Joseph Anton Koch, Caspar Wolf, Carl Gustav Carus, Caspar David Friederich.	Contemplación, lo sublime como categoría estética.	Momento cumbre
Impresionismo	XIX	Gustav Klimpt, Paul Cézanne.	Interacción con la naturaleza, representación de las impresiones efímeras del lugar.	Auge y descenso
Posimpresionismo	XX	Paul Gauguin, Vincent Van Gogh.	Impresión subjetiva del mundo, el lugar cómo se percibe.	
Cubismo		Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris.	Ruptura de la pintura tradicional desde el análisis geométrico del espacio y de las cosas.	
Fauvismo		Henri Matisse, André Derain.	Sincretismo de la visión pos impresionista y cubista.	
Expresionismo		Vasili Vasílievich Kandinsky, Paul Klee, August Macke	Exaltación del color, representación de la amargura.	
Futurismo		Filippo Tommaso Marinetti, Umberto Boccioni, Joseph Stella, Gino Severeni y Carlo Carrà.	Captura del movimiento, del tiempo y su transcurso.	
Expresionismo abstracto		Jackson Pollock.	Registro de la acción corporal.	
Dadaísmo, arte conceptual	XX-XI	Tristan Tzara y Marcell Duchamp.	Contradicción de la tradición artística.	Recuperación
Neo-vanguardias, arte contemporáneo		Fluxus, James Turrell, John Cage.	Giro espacial, percepción multidimensional.	Nuevo auge

Tabla 1. Evolución del paisaje en el arte. Fuente: Alicia Escamilla, (2021). En esta tabla el término “sublime” se refiere específicamente a la experiencia de ciertos actos humanos o fenómenos naturales de “cuando nos sentimos sobrecogidos o amenazados por algo que, dado su poder y su grandiosidad, se impone a nuestra precariedad y limitación”, según Sánchez, (2007, p.201).

Evolución del paisaje en su “artelización”

Se podría que decir la historia del paisaje en el arte⁴ inicia en los primeros siglos de nuestra era (d.C.), cuando los motivos pictóricos estaban dedicados a representar escenas de la religión católica. En opinión de Agustín Berque (1997, p.17), geógrafo y filósofo francés, “el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje [...] si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo”, puesto que el ideal del edén y del *hortus conclusus*⁵ ya formaban parte de las expresiones pictóricas de la época antigua. Quizá sea más acertado decir que la historia del paisaje comienza de modo concreto a través del trabajo de algunos pintores del siglo XVI. Posteriormente, a finales del mismo siglo, se origina el interés de los artistas holandeses y flamencos en la representación de las vistas de los países. Es entonces que junto con el Renacimiento nace el paisajismo y, con éste, nuevos implementos y mejoras en la técnica pictórica como un tratamiento distinto de la luz y la ilusión de profundidad de campo, lo que llamamos hoy perspectiva.

En este sentido, podríamos recorrer la tradición del paisaje en la pintura para pasar por sus etapas, sus cambios y progresos en la técnica, su auge y descenso, hasta llegar a la contemporaneidad, cuando se recupera al paisaje como motivo plástico-estético en el arte y éste adquiere formas inusitadas de explorarlo y exponerlo. Tal como se puntualiza en la Tabla 1, aquí lo importante es repasar cómo a través de la forma de ver de los artistas se ha plasmado al paisaje, lo cual ha marcado los cambios de paradigma en la percepción visual. La evolución de enfoques pictóricos ha permitido a la sociedad una evolución en la forma de percibir la realidad, a esto llamamos la escuela de la mirada; de la

cual surge la cultura visual. Esta escuela, en la fase que comprende su nuevo auge, es el punto de partida para extender la cultura más allá de lo visual. La evolución del paisaje en el arte implica a la “mirada estética”, según lo propone Maderuelo (2007). A partir de ejercer la mirada como práctica estética sobre el territorio –como esa extensión de tierra natural o antrópica– es esta específica percepción la que suscita al paisaje. En acuerdo con Tiberghien, tenemos lo siguiente:

Quando de un territorio o de un paraje predicamos que es un paisaje, es porque lo estamos contemplando con ojos estéticos [...] Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje. Pero una mirada estética es, ante todo, cultural, es decir, está sometida a las convenciones propias de la época, el lugar, la clase social y el nivel de formación de quien contempla (en Maderuelo, 2007, p.14).

En concordancia con lo anterior nos encontramos con el concepto “artelización”, propuesto por el filósofo francés Alain Roger (2007, p.15), planteado en su “Breve tratado del paisaje”; tal concepto se refiere a los valores plásticos y pintorescos contenidos en el paisaje, mismos que se pueden congregarse dentro del recinto artístico. Para Roger, la “artelización” en la contemplación de la naturaleza es de dos tipos: directa e indirecta; a las que llama respectivamente *in situ* e *in visu*, éstas se pueden definir según lo siguiente:

El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su “artelización”, tanto si ésta es directa (*in situ*) o indirecta (*in visu*) [...] es a los artistas a los que corresponde recordarnos esta verdad primera pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está la elaboración del arte (Roger, 2007, p.15).

Esto anterior nos indica otro factor, ese es que la “artelización” es un momento que se ubica entre el espacio geográfico y el paisaje. Puesto que para poder ir de la percepción física del primero (*in situ*) a la imagen mental del segundo (*in visu*) está de por medio el arte –o los proce-

4 Es importante mencionar aquí lo anacrónico que resulta decir “arte” según su construcción en la historia de la cultura, para profundizar en el tema véase a Shiner, L. (2004, pp. 45-56)

5 Huerto cerrado, concepto latino para denominar al jardín recolecto o privado. *Hortus conclusus*. https://es.wikipedia.org/wiki/Hortus_conclusus.

Evolución del paisaje sonoro a través de las vanguardias musicales				
Vanguardia	Año	Principales exponentes	Aporte a la percepción	Adelantos/ Inventos
Música programática	1839	Franz Liszt	Sensaciones extramusicales	Pintar con sonidos
Noise (ruido)	1913	Luigi Russolo	Experiencia estética del ruido	El arte de los ruidos
Música concreta	1929	Pierre Schaeffer	Fenomenología del sonido	Objeto sonoro
Música estocástica	1950	Iannis Xenakis	Experimentación de sonidos a heterócronos (aleatorios)	Síntesis granular (SG)
Música electrónica	1953	Karlheinz Stockhausen	Popularización de la música culta	Theremin, sintetizador.
Música electroacústica	1953	John Cage	Energía eléctrica y acústica, silencio	Manipulación de cinta electromagnética
Paisaje sonoro	1969	Murray Schafer	Escucha del ambiente sonoro, ecología acústica	Grabación de campo, montaje sonoro
Instalación sonora	1969	Alvin Lucier	Resonancia espacial	Espacialización sonora
Poesía sonora	1977	Laurie Anderson	Literatura musical, semántica, sintáctica	Voz humana
Comunicación acústica	1980	Barry Truax	Información sonora	Evolución de la SG
Consciencia sónica	1989	Pauline Oliveros	Escucha profunda, meditación sónica	Sistema ambisónico de instrumentos expandido
Escultura sonora	2002	Manuel Rocha Iturbide	Esculturas productoras de sonidos	Integración de forma-sonido

Tabla 2. Evolución del paisaje sonoro. Fuente: Alicia escamilla, 2021.

sos culturales *per se*—. A partir de ello, sabemos entonces de qué manera un territorio tiene que ser contemplado, percibido y valorado desde la mirada cultural, o bien, *artelizada*, para entonces hacerse paisaje. Así, tenemos que la “mirada estética” es un acto de “artelización”.

Del homo videns al homo audiens en la escuela de la percepción

Es desde el arte que a lo largo de la historia se han aportado cambios a los paradigmas de percepción en la sociedad para construir lo que podríamos considerar como la *cultura sensorial*; por lo tanto, el arte es una de las herramientas fundamentales dentro de la escuela de la percepción, es decir que éste nos enseña cómo sentir-percibir. Así mismo, lo es el trabajar la consciencia de los sentidos dentro de lo que se denomina *experiencia estética*. Esta es “el resultado de percepciones sensibles o de imágenes sensibles, todas poseedoras

de algún significado” (Acha, 2004, p.20). La experiencia estética nos acerca a la comprensión sensible de la realidad, de sus significados a partir de actos que implican contemplación y reflexión. En tal proceso de percepción está inmersa una cohesión mental del sujeto con la imagen producida a partir de la percepción de un objeto de la realidad, la cual puede conllevar a su experimentación placentera en forma de belleza. La experiencia estética resulta un amplio ámbito que aporta herramientas a la escuela de la percepción, desde donde se construye la cultura sensorial.

Por su lado, la cultura visual ha dirigido el sentido de la vista humana, es donde se origina la educación de los sentidos. Ante la evidencia de que existe una predisposición a concebir al paisaje desde –y casi de manera exclusiva- el sentido de la vista, nos interesa dirigir nuestra atención hacia las neovanguardias que surgen a partir del siglo XX, ya que desde estas se establecie-

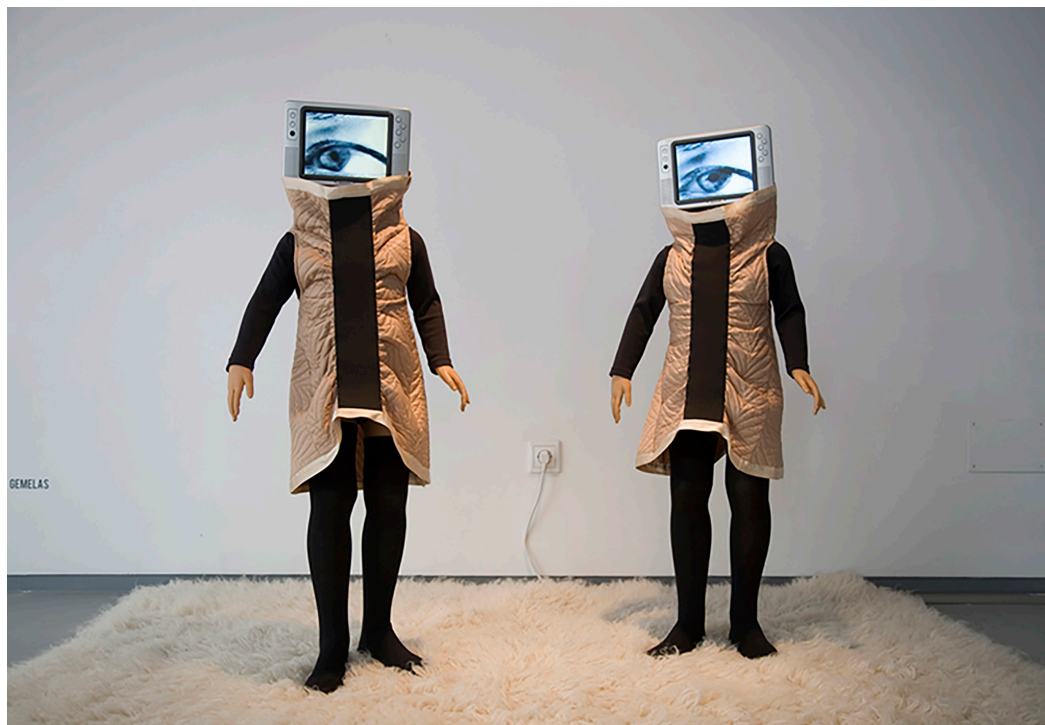


Figura 2. Homovidens-Las gemelas. FIUM (2009). Fuente: vidarteraicesycultura.wordpress.com

ron las bases para enfocar la plena percepción espacial a través de expandir la escultura hacia el paisaje natural, (Krauss, 1979, pp.59-74) como es el caso del *land art* –arte de la tierra– en la década de 1970. O para dirigir la atención sensorial hacia el sonido como fenómeno espacial, tema que es de nuestro primordial interés, tal como ha sucedido a partir del *sound art* –arte sonoro–. Este surge en el ámbito musical, a partir de las vanguardias del arte –relacionadas con el dadaísmo y la internacional situacionista–, cuando los artistas comenzaron a exponer sus obras con nombres como *arte sónico*, *audioarte*, *poesía sonora*, *música experimental*, *paisaje sonoro*, *escultura sonora* e *instalación sonora*. En la Tabla 2, se muestra la evolución del arte, la cual representa el desarrollo del paradigma perceptual del ambiente sonoro, el cual continúa en la actualidad.

Al parecer, existe un puente entre la escuela de la mirada y la escuela de la escucha. Dentro de la evolución de las vanguardias musicales, algunas de las problemáticas coinciden en la necesidad de acercar la percepción humana a la experiencia del sonido. A partir del siglo XXI, la crítica sobre la exclusividad de dirigir nuestra atención hacia lo visual es un tema sobresaliente; se cuestionan nuestras prácticas sociales a partir de ser considerados *homo videns*, según vemos en la Figura 2, a partir del trabajo fotográfico del grupo español FIUM. La vida de una “*sociedad teledirigida*” no deja espacio más que para las afecciones –placer y enajenación a la vez– del sentido de la vista, a partir de las señales visuales y sonoras que se reciben desde la distancia a través de la televisión.

De acuerdo con Neil Leach, arquitecto y teórico británico, es cierto que la masificación de medios visuales en la sociedad, no sólo la televisión, sino la entera serie de imágenes que construyen la imagen urbana a partir de la publicidad: letreros, anuncios, pantallas –actualmente de talla mega–, etc., esto resulta en una especie de “anestesia” del sujeto, quien se embriaga de ciudad a partir de la supuesta estética que la *imaginabilidad* urbana provoca (Leach, 2001, pp.78-79), es la “adicción a la imagen lo que marca la sociedad del capitalismo

tardío” (Leach, 2001, p.80), puesto que “es la imagen lo que importa aquí, la imagen y nada más” (Leach, 2001, p.110). En términos de paisaje urbano, la “imagen contiene en sí misma la semilla de su propio potencial seductor” (Leach, 2001, p.135). Es decir que pareciera que imaginamos la ciudad únicamente a partir de las experiencias visuales que tenemos de esta.

La ciudad posee cualidades físicas que le aportan rasgos de identidad dentro de la imagen mental que se configura de esta misma en cada ciudadano, cuestión que Kevin Lynch (2012) se plantea a partir de su estudio *La imagen de la ciudad*, desde donde crea el concepto *imaginabilidad* que es “[...] esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador que se trate” (Lynch, 2012, p.19). Estas cualidades apuntan hacia las formas, los colores, las texturas, las luces o sombras que en su composición dirigen a la percepción humana desde los ojos hacia la fabricación de imágenes mentales de su entorno, las cuales son identificables y estructuralmente poderosas en la significación colectiva del espacio urbano, de su mapa mental. “Cada individuo crea y lleva su propia imagen” (Lynch, 2012, p.16) de la ciudad, esta corresponde a lo que experimenta de ésta.

Sin embargo, la televisión, misma que procede del cine, y que a su vez se vincula con la radio⁶, al ser un sistema de transmisión que emite señales visuales y sonoras, resulta ser un enlace entre la cultura visual y la cultura aural⁷. Al parecer, la imprescindible presencia del sonido como complemento detonador de los significados de las imágenes sembradas en el inconsciente individual y colectivo, conlleva a una evolución desde el *homo videns* hacia el *homo audiens*⁸. En el espacio público de las actuales ciudades, metrópolis y posmetrópolis,

6 Que aun sin imagen, detona imágenes mentales en el oyente según lo que éste escucha.

7 Se retoma el concepto “aural” propuesto por Barry Blesser (2007), quien plantea lo aural en paralelo a lo visual, como la experiencia dentro de un proceso sonoro a partir de la escucha humana.

8 El dominio de la cultura visual a expensas del modo aural ha sido explorado (en Berendt, 1988).

pulula la presencia de pantallas de gran formato, donde en algunos de los casos la imagen va acompañada de sonido. Esto sugiere que el paisaje urbano ya no está únicamente reducido a su aspecto visual, sino también al auditivo. El carácter sonoro de la ciudad se agudizó a partir de la Revolución Industrial, ya en el siglo XIX se presentaba una intensa sonoridad urbana a partir de las fábricas, las máquinas, los transportes. Se puede decir que a partir de acontecimientos como el surgimiento del arte sonoro y la popularización de la televisión, se han sentado las bases de la *cultura aural*, la cual experimenta su profunda exploración y desarrollo a partir del paisaje sonoro incursionado por Murray Schafer. Puesto que tal como hemos aprendido a mirar a través de las artes visuales, originadas en la pintura, tenemos al arte sonoro para aprender a escuchar.

De la escucha estética nace el paisaje sonoro

El espacio suena, esto manifiesta su sonoridad. Esto implica un fenómeno acústico en el espacio que se interioriza a partir del acto de escuchar. El espacio es

audible, esto manifiesta su audibilidad. Todo lo que suena es audible, se siente desde el oído, se percibe a través del acto de escuchar lo cual requiere de una escucha estética. Dentro del arte sonoro se establece una manera estética de escuchar al espacio en cuanto a su musicalidad e interiorizar estas manifestaciones acústicas a través de lo vivido –de hacer paisaje sonoro–, que se condensan en el espacio mental generando recuerdos, memorias, y a su vez estimulan los procesos cognitivos implicados en la imaginación, desde la evocación hasta el anhelo. Según Deleuze tenemos que:

Existe una manera de escuchar, la de aquel que se conmueve con cierta música, que consiste en hacer asociaciones [...]; o bien se asocian grupos de sonidos con grupos de colores hasta hacer intervenir fenómenos de sinestesia; o bien se asocia un motivo con un personaje [...] Pero un nivel de mayor tensión, ya no es que el sonido remita a un paisaje, sino que la música despliega un paisaje sonoro que le es interior (Deleuze, 2015, pp.19-21)..



Figura 3. Pauline Oliveros escuchando a profundidad. s.a. (cir. 1965). Fuente: <https://saraesteller.com/2020/09/24/la-experimentacion-profunda-pauline-oliveros-y-deborah-hay/>

La percepción auditiva es una actividad compleja e indispensable dentro de la producción de paisaje sonoro. Si retomamos la “artelización” para dirigirnos hacia este, tendríamos que la contemplación del entorno acústico también sería de dos tipos: directa e indirecta. Primero tenemos la sensación física (*in situ*) del sonido, luego su percepción (*in visu*)⁹, desde la cual surge una “imagen sonora”¹⁰, el cual es un concepto relativo a la percepción que se refiere a la imagen mental que se recrea por cada individuo a partir de estímulos sonoros. La imagen sonora implica un proceso artístico, cultural, en su creación.

Según el filósofo francés Roland Barthes (1993), dentro de su ensayo póstumo “Lo obvio y lo obtuso” desarrolla un apartado sobre al acto de escuchar, donde plantea que existe una clara distinción entre los actos de oír y de escuchar. De acuerdo con este, “oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar*, una acción psicológica (Barthes, 1993). Asimismo, los mecanismos de audición humana están relacionados con la acústica contextual y sus procesos, así como de la fisiología del oído. Por lo tanto, la audición es relativa a la ubicación espacio-temporal del individuo, es decir a su cultura, educación, edad, género, etcétera. En función de esto, Barthes define tres tipos de percepción sonora: escucha alerta, escucha codificada, escucha consiente e intencionada, según lo siguiente:

[...] el ser vivo orienta su audición hacia los índices. [...] es un desciframiento; lo que se intenta captar por los oídos son los signos; sin duda en este punto comienza el hombre: escuchamos como leemos, es decir, de acuerdo a ciertos códigos. [...] no se interesa en lo que se dice o emite, sino en quien habla, en quien emite; se supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo en el que «yo escucho» también quiere decir «escúchame»; lo que por ella es

9 Aunque en cuestión de paisaje sonoro, quizá sea más conveniente denominarlo in audio.

10 También nombrada como imagen acústica por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, la cual se refiere a una “huella psíquica del sonido”, dentro de su obra Memoria sobre el sistema primitivo de las vocales indoeuropeas de 1978.

captado para ser transformado e indiferentemente relanzado en el juego del transfert es una significancia general que no se puede concebir sin la determinación consiente (Barthes, 1993, pp.243-244)

A partir de que escuchamos ponemos en práctica un modo de defensa hacia lo sorprendente, a partir de captar todo lo que el entorno manifiesta; la escucha es una atención anticipada a lo que puede acontecer en el territorio o que pueda resultar peligroso. Es por esto por lo que el sentido auditivo está principalmente orientado hacia los sonidos índice, puesto que estos *indican* el peligro. Si lo analizamos desde la morfología humana, tendremos que “la oreja parece hecha para la captura del indicio que pasa: es inmóvil, está clavada, tiesa [...] recibe el máximo de impresiones y las canaliza hacia un centro de vigilancia, selección y decisión” (Barthes, 1993, p. 246). Sin embargo, el acto de escuchar va más allá de vigilar el entorno para mantenernos a salvo, éste convierte en *creación* a merced del ritmo; según Barthes, este es la esencia del lenguaje a partir del signo, el cual se basa en un vaivén de lo *marcado* y lo *no-marcado*.

Aquí, el ritmo es perteneciente al tiempo, a los intervalos, a las pausas que aluden al silencio que se antepone al sonido, es musicalidad espacial, aunque no todo lo que suena se puede considerar música desde la composición estructurada e intencionada. Deleuze concluye, a partir de seis piezas musicales que analiza Boulez, que existen el *tiempo pulsado* y el *tiempo no pulsado*. El primero corresponde a la música compuesta desde las partituras sobre una forma métrica unificante; el segundo “es un tiempo hecho de duraciones heterogéneas” (Deleuze, 2015, p.17), el cual nos coloca “en presencia de una multiplicidad de duraciones heterocronas, cualitativas, no coincidentes, no comunicantes” (Deleuze, 2015, pp. 13-15). De manera que los sonidos del ambiente externo al individuo corresponden al tiempo *no pulsado*, el cual se relaciona con el *ritmo no-marcado* de Barthes. Ya que el sonido resulta en un “medio para capturar otra cosa” (Deleuze, 2015, p.125), la cual es la musicalidad heterogénea

que envuelve al individuo en su entorno acústico, este se *arteliza* a partir de la escucha *intencionada* (Barthes, 1993). Ya no sólo está implícito el *querer oír* conscientemente, aquí la escucha se abre a todas las formas de pluralidad de significados de una expresión sonora.

A partir del proyecto titulado “Paisaje Sonoro Mundial” fundado por Schafer¹¹, se desarrolla el concepto de paisaje sonoro con la finalidad de abatir el dominio de la modalidad visual en la sociedad. Se define a este como un “ambiente sonoro [...] El término puede referirse a entornos reales, o a construcciones abstractas tales como composiciones musicales, montajes analógicos [o digitales que se presentan como ambientes sonoros], particularmente cuando se consideran como un medio ambiente” (Schafer, 1994, pp.274-275). Esto indica que el paisaje sonoro es tanto lo que suena en el espacio natural o urbano tal como se percibe –consciente e inconscientemente–, como lo que se construye intencionalmente de modo abstracto –física y simbólicamente–. Y lo que suena corresponde a lo que existe, de modo natural o antrópico, dentro de estos espacios. Por lo tanto, un paisaje sonoro urbano sería el entorno real de una ciudad interiorizado a través de la escucha estética.

Conclusiones

Es a partir de la escuela de la mirada que artelizamos nuestra visión del territorio. En el campo de las artes, la percepción es la base para amplificar la conciencia de los sentidos para hacer paisajes, lugares; de tal manera que estos representen la entera interiorización del mundo. Conjeturamos que, si se hace paisaje con la mirada estética, entonces se hace paisaje sonoro con la escucha estética. La cultura visual es el puente para la cultura aural. A su vez, existe un puente entre la cultura aural y la cultura visual, puesto que estas se retroalimentan. De hecho, resulta factible que la percepción sonora sea

el punto de partida, ya que culturalmente primero producimos sonidos y luego los graficamos. Resulta esencial señalar dos cosas: la primera es que la escucha es una práctica estética cuando esta se dirige hacia la experiencia sonora, de manera que el entorno acústico se arteliza, se musicaliza. La segunda, si la escuela de la mirada estética surge dentro de las artes visuales, específicamente en el paisaje dentro de la pintura; entonces la escuela de la escucha estética surge en las artes sonoras, así el paisaje sonoro surge en la música.

El paisaje sonoro urbano existe cuando el ciudadano experimenta su ambiente acústico a partir de escucharlo a profundidad. La calidad y el confort acústico de las ciudades dependen tanto de los ciudadanos como actores sonoros, como de la acústica arquitectónica y urbana, aspectos que son tratados dentro de los estudios de paisaje sonoro, denominados ecología acústica. También llamada ecoacústica, esta disciplina se orienta hacia el conocimiento y estudio de la relación mediada a través del sonido entre seres vivos y su ambiente (Winghston, 2014, pp.10-13). Ha sido generada dentro de la misma ecología, y es definida por Truax “como el estudio de los efectos del entorno acústico, o paisaje sonoro, en las respuestas físicas o características de comportamiento de los que viven dentro de él” (Manzo, 2-17, p.46).

La implementación de estrategias de diseño urbano en torno al paisaje sonoro, que van desde la paleta vegetal hasta los materiales de construcción, implican a la ecología acústica. Ya que se busca garantizar el éxito de un paisaje sonoro urbano, ha resultado indispensable incluir los estudios del paisaje sonoro dentro del campo del diseño y estudios urbanos. Asuntos que han tratado en el contexto latino investigadores y diseñadores como el Dr. Francesc Daumal, el Dr. Fausto Rodríguez Manzo y la Dra. Jimena de Gortari Ludlow, quienes a su vez se basan en las investigaciones desarrolladas por CRESSON¹², a partir

11 Traducción del nombre original *Soundscape World Project*.

12 Acrónimo de “Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain”, traducido del francés como Centro de Investigación sobre el Espacio Sonoro y el Ambiente Urbano.

de algunos de sus miembros como son Jean-François Augoyard, Pascal Amphoux y Olivier Balay; desde aquí se han dirigido los estudios de paisaje sonoro urbano en occidente a partir de la década de 1980.

En el siglo XXI, la ecología acústica se ha vuelto esencial para identificar los factores que caracterizan el paisaje sonoro en los espacios públicos abiertos. Mei Zhang y Jian Kang (2010) han diseñado una herramienta metodológica denominada “análisis diferencial semántico” para este objetivo. Ésta consiste en un complejo estudio de campo que permite determinar factores que conducen a resultados donde se pueden apreciar las diferencias entre el nivel de sonido y la evaluación del confort acústico, las preferencias de sonido y los efectos de los factores demográficos.

Éste sentido, la ocupación para nuestro campo de acción sería producir una polifonía urbana armónica, la cual surja del balance entre la biofonía y la urbanofonía para conformar su identidad sonora urbana, aspectos que ha profundizado Rodríguez Manzo (2017); esto implica hacer cultura aural. Temas que se tratan con profundidad en la tesis de la que se deriva el presente artículo.

Referencias

- Acha, J. (2004). *Educación estética escolar y profesional*. Trillas.
- Barthes, R. (1993). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Berque, A. (1997). El origen del Paisaje. *Revista de Occidente* 189. (febrero).
- Blessner, B., Salter, L. R. (2007). *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*. Massachusetts Institute of Technology.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética, Land&Scape Series*. Gustavo Gili.
- Deleuze, G. (2015). *El tiempo musical*. El latido de la máquina.
- Kang, J., Zhang, M. (2010). Semantic differential analysis of the soundscape in urban open public spaces. *Building and Environment*. Volume 45, Issue 1. pp 150-157.
- Krauss, R. (1979). *La escultura en el campo expandido*. October 8. Retomado de una publicación (s.a.).
- Leach, N. (2001). *La an-estética de la arquitectura*. Gustavo Gili.
- Lynch, K. (2012). *La imagen de la ciudad*. Gustavo Gili, p. 19.
- Maderuelo, J. [dir.] (2007). *Paisaje y arte*. Abada.
- Maderuelo, J. (2008), *La idea de espacio: En la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Akal.
- Rodríguez Manzo, F. E. (2017). *Ruido y ciudad*. UAM-A.
- Roger, A. (1997). El paisaje y la geografía: *Un nuevo encuentro*. No. 50, Vol. 14.
- Roger A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. Biblioteca Nueva.
- Sánchez, V. A. (2007). *Invitación a la estética*. Ensayo Arte. Debolsillo.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape*. Destiny Books.
- Wrightson, K. (2014). An Introduction to Acoustic Ecology. *Soundscape*. Volume 1, Number 1. pp.10-13.