

Cartografías de la sorpresa:

prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia*

CARTOGRAPHIES OF AMAZEMENT: ARTISTIC PRACTICES AND URBAN SOUNDSCAPES IN COLOMBIA

CARTGRAFÍAS DO ASSOMBRO: PRÁTICAS ARTÍSTICAS E PAISAGEM SONORAS URBANAS NA COLÔMBIA

Julián Jaramillo Arango**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 13 - Número 1 / Enero - Junio de 2018
/ ISSN 1794-6670/ Bogotá, D.C., Colombia / pp. 173-191

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2016
Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2016
Disponible en línea: 13 de diciembre de 2017
doi:10.11144/javeriana.mavae13-1.cspa

- * Artículo de investigación. Resultado parcial de la investigación *Diseño de sonido para el espacio urbano*. Financiación Colciencias, Beca 656. "Es tiempo de volver." Programa de Diseño + Creación, Universidad de Caldas.
- ** Músico compositor por la Universidad de los Andes, magíster en multimedia por la Universidade Estadual de Campinas y doctor en Sonología por la Universidade de São Paulo. Actualmente, realiza una investigación sobre sonido y espacio urbano como parte de una estancia posdoctoral en el programa de Diseño + Creación de la Universidad de Caldas.



Resumen

Este texto se propone reseñar de manera crítica tres esfuerzos investigativos que proponen cartografías sonoras de espacios urbanos en Bogotá, Cali y Medellín. Estos trabajos manifiestan una evolución conceptual de las prácticas artísticas asociadas a la valoración del paisaje sonoro y discuten, desde el arte, la arquitectura y la cinematografía interactiva asuntos como la escucha, la identidad cultural y el patrimonio inmaterial. A lo largo del texto serán examinados algunos de los principales conceptos que rodean el paisaje sonoro identificando sus gestores y su adopción en las prácticas sonoras en Colombia. Además, serán discutidos aspectos subjetivos e individuales de la escucha y su relación con el paisaje sonoro, lo cual permitirá reconocer el alcance de los proyectos y sus conexiones con algunas contingencias de las ciudades contemporáneas. El criterio de utilización de los medios fonográficos es también tomado como un asunto de interés artístico que evidencia la diversidad de intenciones y procedimientos en las prácticas de mapeo sonoro en el país.

Palabras clave: cartografías sonoras; mapa sonoro; paisaje sonoro; escucha; patrimonio cultural inmaterial

Abstract

This paper critically reviews three sound mapping research works performed in Bogotá, Cali and Medellín. These initiatives suggest positive conceptual developments in artistic practices regarding the soundscape appreciation and discuss listening, cultural identity and intangible cultural heritage from soundart, architecture and interactive cinema. Key concepts of soundscape theory will be examined throughout the text identifying its mentors and its adoption by colombian sound practitioners. Furthermore, some subjective aspects of listening will be raised and confronted with soundscape assumptions in order to recognize a broader scope and find the connections of the projects with some contemporary urban contingencies. Criteria for use of the phonographic media is also taken as an artistic issue, reporting the diversity of colombian sound mapping practices aims and procedures.

Keywords: sonic cartography; sound map; soundscape; listening; intangible cultural heritage

Resumo

Este artigo examina criticamente três projetos de pesquisa dedicados a construir mapas sonoros de espaços urbanos nas cidades de Bogotá, Cali e Medellín. Os trabalhos apresentam uma evolução conceitual das práticas artísticas associadas com a valoração da paisagem sonora, e discutem desde a arte sonora, a arquitetura e o cinema interativo assuntos como a escuta, a identidade cultural e o patrimônio cultural imaterial. Ao longo do texto serão examinados alguns conceitos associados à paisagem sonora, identificando os autores originais e a forma em que eles são adotados nas práticas artísticas colombianas. Além disso, aspectos subjetivos e individuais da escuta serão analisados e relacionados com a paisagem sonora, com isto será possível assinalar outras direções e relacionar os projetos com algumas contingências das cidades contemporâneas. O critério de uso dos meios fonográficos é também levado em consideração como um assunto de interesse artístico, deixando ver uma diversidade de procedimentos e intenções nas práticas colombianas de mapeamento sonoro.

Palabras-chave: cartografia sonora; mapa sonoro; paisagem sonora; escuta; patrimônio cultural im

INTRODUCCIÓN

Se dice que el sonido es un testimonio inmaterial de la vida urbana y que por su naturaleza temporal él puede expresar con mayor precisión y fluidez que las imágenes visuales, las dinámicas, los ritmos y la energía en movimiento de sus habitantes. Esta valoración colectiva y social del sonido viene siendo discutida en formatos artísticos e investigativos que reflexionan sobre lo urbano e incorporan los fonogramas como evidencia de las dinámicas de la ciudad. Las prácticas relacionadas con el paisaje sonoro ponen en juego el contraste entre la experiencia perceptiva (auditiva) que ocurre en un lugar y una o varias grabaciones del sonido que se propaga allí. La confrontación entre la experiencia y la reproducción del fonograma constituye un escenario de indagación empírica que no solo se dirige a reconocer e identificar los caracteres de un lugar, sino que también permite escudriñar en las propiedades de la subjetividad, es decir, a cuestionar la manera en que escuchamos el sonido de los lugares que habitamos. En este sentido, las prácticas de paisaje sonoro tienen un compromiso con el enriquecimiento de la vida cotidiana de quien se expone a esta confrontación y se proponen sensibilizar al auditor y preparar al público para enfrentarse a las cualidades sonoras de lugares que habitan o visitan. El concepto de *paisaje sonoro* se ha venido discutiendo intensamente desde hace más de cuatro décadas y ha sido reinterpretado con diferentes intenciones. Así, la primera parte de este artículo se propone examinar de manera crítica el concepto de *paisaje sonoro*, analizar algunos de los preceptos que sigue y las vigencias que adopta e identificar algunos de sus gestores y principales actores, pero concentrándose siempre en su relación con la ciudad y la vida urbana. La escucha, como método de reconocimiento primordial de paisaje sonoro, será sometida a una detallada inspección que revelará su doble carácter; por un lado, individual, subjetivo e intuitivo; pero, por otro, colectivo, objetivo y consensual.

En las prácticas urbanas asociadas al paisaje sonoro se observa un redireccionamiento del papel del artista hacia problemáticas sociales, comunitarias y ambientales, que derivan en nuevos formatos, como los ejercicios cartográficos y los mapas sonoros donde se reconocen rasgos *sociopoéticos*. En la segunda parte, se reseñan tres esfuerzos investigativos que proponen cartografías sonoras de espacios urbanos en Bogotá, Cali y Medellín. Estos trabajos manifiestan una evolución conceptual de las prácticas artísticas asociadas a la valoración del paisaje sonoro y discuten desde el arte, la arquitectura y la cinematografía interactiva asuntos como la escucha, la identidad cultural y el patrimonio inmaterial. *Murmur(i)os: recorrido por una Bogotá sonora* (Bejarano 2011), *Cartofonías del barrio San Nicolás: estudios sobre la memoria sonora de la industria gráfica en Cali* (Universidad Icesi 2013) y *Pregoneros de Medellín* (Carabali y Thibault 2015) serán confrontados indagando sobre las estrategias creativas. El análisis de los trabajos no pretende ser exhaustivo ni su elección sintetiza el complejo panorama de prácticas asociadas al paisaje sonoro que se adelantan en el país; sin embargo, serán descritos de modo que el lector pueda hacerse una idea de los objetivos y las intenciones originales y extraer, incluso, conclusiones diferentes de las sugeridas aquí. Por su parte, los ejemplos ilustran, en lo local, los discursos y las prácticas asociados a la teoría del paisaje sonoro introducidos y analizados críticamente en la primera parte. Algunas nociones provenientes de los estudios del sonido, la arquitectura y la filosofía serán también discutidas, que, aunque no están necesariamente contempladas en la concepción de los proyectos, permitirán esbozar algunas relaciones entre los trabajos y las contingencias de la vida urbana contemporánea. De esta manera, el artículo se concentrará en asuntos específicos, como la interpretación de la noción

de *paisaje sonoro*, el papel del fonograma, las condiciones de tiempo-espacio que se proponen en las cartografías y algunas dimensiones individuales y subjetivas de la escucha. Además de suscitar una intensa discusión teórica, los trabajos promueven también una reflexión sobre la técnica, al proponer procedimientos diferentes de trabajar con los medios de grabación. La versatilidad de los recursos de captación y procesamiento del material sonoro han repercutido en nuevos formatos donde la originalidad y el criterio de utilización de los medios fonográficos se convierten también en asuntos de interés artístico. Así es como las propuestas reseñadas fabrican, con criterios y procedimientos diferentes, documentos cartográficos que describen el espacio habitado de nuestras ciudades a través de fonogramas.

EL PAISAJE SONORO

La necesidad de contrastar la experiencia y el fonograma, la *esquizofonía*, fue uno de los razonamientos del compositor musical canadiense Raymond Murray Schafer (2013) en la elaboración del concepto de *paisaje sonoro*. Schafer se propuso recorrer el camino contrario de la *esquizofonía*: rastrear documentos (no sonoros) provenientes, principalmente, de la literatura para imaginar el entorno acústico de eras previas a la grabación. Alineado con la hipótesis de la aldea planetaria de Marshall McLuhan y empapado de un pragmatismo estético proveniente de la Escuela de la Bauhaus, Schafer concluye que el paisaje se comporta como un sistema equilibrado de relaciones sonoras que obedecen a fenómenos geológicos, naturales, culturales y tecnológicos que interactúan entre sí y generan capas de sonido que se superponen y acumulan históricamente. La noción de paisaje sonoro no puede desconocerse, porque corresponde a una interpretación sistémica de la naturaleza y de la cultura, que, por un lado, promueve la comparación con una obra musical; y por otro, esboza un proyecto ambientalista de carácter global, el World Soundscape Project, fundado a comienzos de la década 1970. La idea de acoger todos los sonidos del mundo como material, tanto musical como de análisis del ambiente, tuvo desde su inicio sobresalientes manifestaciones teórico-prácticas (Truax 1984), artísticas (Westerkamp 2007) y una ambiciosa propuesta pedagógica orientada hacia la escucha, en la Simon Fraser University. En contraste con otras escuelas de composición musical que adoptaron la grabación como recurso, el proyecto de Schafer es uno de los primeros esfuerzos por incorporar dentro de la ecuación del proceso artístico vigencias culturales relacionadas con el problema de la sustentabilidad. Al mismo tiempo, el discurso del paisaje sonoro propone al artista un camino de reinserción a la sociedad al convertirlo en un agente activo que lidia con los aspectos estéticos de un programa multidisciplinar de carácter global. La consolidación del proyecto shaferiano se hace patente en su vocación ambientalista con la fundación del Forum for Acoustic Ecology, organización fundada en 1993 dedicada al estudio de los aspectos sociales, culturales y ecológicos del entorno sonoro que reúne instituciones con financiamiento local, ubicadas en diferentes lugares del mundo. En las últimas décadas, los principios estéticos de Schafer, no solo se han extendido en géneros musicales que incorporan decididamente las grabaciones de campo, sino que han encontrado interlocución en áreas de trabajo, como la radio, la arquitectura, el diseño, las artes electrónicas y la cinematografía. Los trabajos reseñados en este texto se localizan en tal grupo de propuestas ajenas a la música, que incorporan directa o indirectamente nociones provenientes de esta disciplina mediante la noción de paisaje sonoro.

EL PAISAJE SONORO Y LA CIUDAD

En lo que respecta a lo urbano, el paisaje sonoro promueve una interesante polémica. En su discriminación sobre el sonido urbano, Schafer sugiere que las ciudades tienen un paisaje de baja definición sonora (*lo-fi*), puesto que el ambiente está contaminado, principalmente, por la presencia de motores y altavoces que enmascaran los sonidos lejanos. Esto se opone a paisajes campestres (*hi-fi*), donde la audición humana tiene un horizonte aural de mayor extensión. La contaminación del ambiente acústico en la ciudad entraría en conflicto con las estrategias perceptivas de la escucha, que, para Schafer, descansan en el principio de la figura-fondo que reconoce como rasgos del paisaje sonidos *tónicos* (ambientales que se corresponden con el fondo) y *señales* (imágenes sonoras reconocibles). Estas dos nociones, provenientes de estudios sobre la percepción humana iniciados en la escuela de psicología de la Gestalt, remiten a la experiencia individual y subjetiva de la escucha. Sin embargo, Schafer identifica un tercer rasgo del paisaje que cobra valor por su dimensión colectiva y consensual, la *huella* o *marca sonora*, que

se refiere al sonido de una comunidad que es único o que posee cualidades que hacen que la gente de esa comunidad lo tenga en cuenta o lo perciba de una manera especial. Una vez que una marca sonora ha sido identificada, merece ser protegida, pues las marcas sonoras hacen que la vida acústica de una comunidad sea única. (2013, 28)

Hay, entonces, una ambivalencia entre la subjetividad y la objetividad de la escucha, puesto que, además de los valores perceptivos, Schafer encuentra un tipo de valoración colectiva del sonido asociada a un acuerdo comunitario tácito, de donde se desprende la noción de *patrimonio cultural inmaterial*.

Augoyard y Torge (2005, 6) han señalado algunas limitaciones de la noción de paisaje sonoro como herramienta de análisis urbano, argumentando ser demasiado general e ineficiente para describir algunos fenómenos acústicos que ocurren en la ciudad. Este investigador, fundador del Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain, en Grenoble (Francia), propone la noción de *efecto* como herramienta cualitativa para el análisis del sonido en la ciudad y elabora un catálogo de situaciones y descripciones donde estos *efectos* se desencadenan. Los *efectos* sonoros son categorizados en elementales, composicionales, mnemoperceptivos, semánticos, psicomotores y electroacústicos, y ponen en diálogo diversos niveles de reflexión sobre el sonido donde participa la acústica, la psicoacústica, la psicología de la percepción, la sociología y la estética musical. En su estudio, Augoyard y Torge interpretan algunos mecanismos psicológicos de la escucha como la *anamnesis* (21), que se refiere a la capacidad de evocación del pasado que un sonido escuchado en el presente puede despertar, o la *phonmnesis* (81), que se refiere al recuerdo de un sonido que no está físicamente presente. Su estudio es uno de los mayores recursos conceptuales para los trabajos que reinterpretan el entorno acústico urbano, y se separa de los estudios de paisaje sonoro, entre otros aspectos, por tomar en consideración aspectos subjetivos e intuitivos de la audición humana.

TÁCTICAS Y FORMATOS DEL PAISAJE SONORO URBANO

Por su parte, las prácticas artísticas asociadas al paisaje sonoro han desarrollado un repertorio propio de formatos, procedimientos y maneras de manifestar sus intenciones, lo cual ha generado interlocuciones con concepciones contemporáneas de la ciudad y del urbanismo. Uno de estos formatos es el *soundwalk*, que fue gestado en el proyecto de Schafer como un ejercicio didáctico que buscaba sensibilizar sobre la audición del paisaje sonoro: excursiones con un trayecto definido donde el objetivo era escuchar. En estas caminatas, el aparato grabador es un instrumento esencial, porque genera un documento sonoro contrastable con la experiencia del recorrido. Hildegard Westerkamp (2007) ha propuesto diferentes modalidades de *soundwalk* y ejercicios de análisis y reconocimiento sonoro articulados a las caminatas. Al igual que las prácticas psicogeográficas de Guy Debord y su teoría de la deriva (1958-1999), el *soundwalk* puede localizarse dentro de lo que Michel de Certeau denomina *prácticas espaciales* (2000, 105). La exaltación de las prácticas urbanas ha desencadenado un desplazamiento disciplinar del artista frente a la sociedad, que se dirige hacia la hibridación entre la reflexión y crítica social y medioambiental con el pensamiento artístico y creativo. Neumark (2005, 13), quien reconoce este mismo fenómeno de hibridación entre el arte y el activismo en ciertas manifestaciones que adoptan los medios tecnológicos y de comunicación como recursos creativos, sugiere el término *sociopoético* (Saper 2005, 246) para referirse a la producción artística que incorpora situaciones sociales o redes de individuos como soporte para la creación. Cabe señalar que la idea de *sociopoética* fue introducida inicialmente por el pedagogo francés Jacques Gauthier y la enfermera brasileña Iraci dos Santos como un método de construcción colectiva del conocimiento que tiene como principio la valoración de los sujetos de pesquisa como corresponsables por los saberes producidos, además del reconocimiento de la importancia del cuerpo, de la creatividad artística, que considera la dimensión ético-estética y política de la producción del conocimiento (Silveira et al. 2008, 1).

Con un espíritu similar, la proposición de Neumark y Saper ayuda a comprender el ideario estético de un puñado de artistas de finales de la década de 1970, cuya vocación social orientada hacia el ambientalismo entró en sintonía con el proyecto de Murray Schafer.

Por su parte, las *prácticas espaciales* que propone Michel de Certeau (2000) se definen en la confrontación de dos posibles lecturas o perspectivas para experimentar y entender la ciudad. Por un lado, la del mapa que, como organización racional del espacio, es susceptible de ser transcrita en un documento cartográfico. El mapa tradicional se concibe a través de una visión desde arriba y elabora una representación vertical y totalizante. Por el otro, la experiencia del recorrido, que se concentra en la perspectiva del caminante, aporta una representación horizontal que se elabora desde abajo. Si en el mapa todos los trayectos están presentes en potencia (gramática), en el recorrido los itinerarios no son reversibles, sino que ocurren en el tiempo (sentencias, enunciados, etc.) (110).

Los ejercicios cartográficos con el sonido incorporan recursos de diferente índole, para esbozar las dos perspectivas de la ciudad que confronta De Certeau. Se trata de plataformas que permiten asociar fonogramas a lugares específicos dentro de un entorno interactivo. Los mapas sonoros están casi siempre dirigidos al internauta y constituyen una forma de producción para internet que aprovecha los recursos de diseño de sonido en línea, la georreferenciación y las plataformas públicas como Google Maps (Arango 2014, 77). En este sentido, ellas constituyen un *territorio informativo* que, como expresa André Lemos, “pueden entenderse

como áreas en las que el flujo de información en la intersección entre el ciberespacio y el espacio urbano se controla digitalmente. Los usuarios pueden controlar las entradas y salidas de información” (2008, 5). Las cartografías sonoras estimulan la confrontación entre la vivencia del lugar y las referencias sonoras disponibles y alimentan un nuevo sentido de territorialidad en línea.

EL PAISAJE SONORO EN COLOMBIA

En Colombia, el concepto de paisaje sonoro ha sido adoptado con una cierta libertad. Entre los eventos que han albergado obras y prácticas de paisaje sonoro en nuestro país,¹ sobresale la convocatoria que, con este mismo nombre, viene realizando el Festival Internacional de la Imagen de Manizales desde 2006. Allí se han presentado diversas propuestas nacionales e internacionales que, aunque raramente tienen relación con los preceptos de Murray Schafer, han permitido que el término paisaje sonoro circule y se mantenga vigente. Los trabajos analizados en este texto representan esfuerzos de mayor alcance y sugieren una evolución de las prácticas de paisaje sonoro en el país.

Al igual que en otras geografías, en Colombia, la noción de paisaje sonoro ha cobrado importancia tras la declaración de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial de la Unesco al señalar:

Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (Unesco 2003, 2)

Los mapas sonoros en Colombia han despertado una discusión sobre los aspectos inmateriales de nuestro patrimonio cultural que deben ser preservados, cómo deben ser preservados y reinterpretados. Recientemente, han surgido iniciativas institucionales que estimulan la grabación y el montaje de sonidos en internet e invitan a los colombianos a salvaguardar en plataformas públicas fonogramas de nuestro entorno acústico.² En este sentido, el mapeo de la actividad sonora de nuestras ciudades constituye una práctica que no se limita a iniciativas artísticas, mediáticas o, como sugiere Neumark, *sociopoéticas*, sino que también se sincroniza con intereses institucionales. Los trabajos analizados han sido auspiciados y financiados por instituciones gubernamentales (Instituto Distrital de las Artes, Colciencias, Ministerio de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones, etc.).

SOBRE ESTIMULACIÓN, SELECCIÓN Y PAISAJE

El equilibrio sistémico de la noción de paisaje sonoro les otorga coherencia y vigencia a los proyectos que lo incorporan, sin embargo, en este artículo, se pretende sugerir que la idea de paisaje sonoro no considera un aspecto de la percepción humana que, aunque desconcertante, es también ineludible en la descripción de la experiencia urbana: la *propiedad selectiva* de la escucha. Para esto, apelamos al estudio de Pierre Schaeffer (2003, 47), quien ya señalaba unos años antes que Schafer algunas de las consecuencias de esta condición instintiva de la escucha humana que solo se manifiesta en la experiencia individual: a diferencia del micrófono, el oído humano tiene la capacidad de ocuparse con mayor atención de ciertos estímulos sonoros que presentan menor intensidad desechando estímulos que, aunque tengan mayor intensidad, no representan un interés o necesidad para el auditor. La *propiedad selectiva* que corresponde al denominado efecto *cocktail o cocktail-party effect* para la voz (Cherry 1953, 975) constituye uno de los aspectos no sistémicos de la naturaleza perceptiva de la audición y ha recorrido un camino de exploración científica en el campo de la neurología (Nelson et al. 2013).

Al reemplazar el oído por un micrófono ya no hay selección intencional, sino una recolección que obedece al criterio de medición de la potencia sonora, y fue con este criterio que se elaboró la legislación sobre el entorno acústico. Como señala Chion, la exclusividad de la medición en la escala psicoacústica de los decibeles no contempla el fenómeno auditivo en su totalidad (1999, 52), al desconocer las connotaciones simbólicas o el impacto emocional y psicológico del sonido en la conducta humana.

En cuanto al paisaje sonoro, cabe señalar que en la introducción al libro que popularizó el término, Murray Schafer reconoce que “por su propia naturaleza, entonces, el oído pide que aquellos sonidos displicentes y los que nos distraen sean cesados para poderse concentrar en aquellos que son realmente importantes” (2013, 30). Es, precisamente, esta escucha subjetiva, espontánea e instintiva frente a la que él actúa, ya que “en última instancia, este es un libro sobre los sonidos que importan. Para descubrirlos puede que resulte necesario protestar furiosamente contra aquellos que no lo son” (30).

Desde nuestra interpretación, la legislación del entorno acústico y la teoría del paisaje sonoro apuntan en la dirección opuesta a la del examen de la subjetividad acústica e ignoran aspectos que son pertinentes en el contexto de la ciudad, como la sobreestimulación sensorial. Sin embargo, los trabajos realizados en Colombia no son ajenos a la *propiedad selectiva* de la escucha, y sus creadores esbozan y representan este fenómeno con diferentes estrategias. Es, entonces, pertinente reflexionar sobre los trabajos, no solo desde el discurso del paisaje sonoro, sino también desde teorías que abordan específicamente el impacto de la vida urbana en la percepción humana.

Para el arquitecto mexicano Alejandro Hernández, la metrópoli contemporánea es un espacio saturado de estímulos, un “reino de la sobreestimulación” (2014, 36). Allí se desarrolla una forma de individualidad metropolitana (Simmel 1971), caracterizada por la intensificación emocional que desencadena un mecanismo de protección en la consciencia ante la multiplicidad y diversidad de estímulos: “El tipo metropolitano solo pone atención a algunas cosas de su entorno, aquellas que son más importantes o que pueden afectarlo, y no solo su mente sino su cuerpo entero están prácticamente anestesiados en relación a esos impulsos, múltiples y variados pero hasta cierto punto redundantes e innecesarios” (36).

Una dimensión de la percepción del entorno, al igual que de la arquitectura, descansa en la costumbre y no solo en la atención concentrada, como lo sugiere la teoría del paisaje sonoro. Hernández sugiere que, por su modo anómalo y excepcional de observar el entorno, el turista tiene, sobre el habitante de la ciudad, una mayor capacidad de *sorprenderse*. Si transferimos este raciocinio a la reflexión sobre el paisaje sonoro, podríamos señalar que, en los espacios públicos urbanos, donde se experimenta un escenario de sobreestimulación auditiva, el ciudadano pierde naturalmente la capacidad de asombrarse con el entorno acústico. Los ejercicios cartográficos con el sonido que pretenden representar o restituir la experiencia de escucha rastrean estas anomalías, *sorpresas* que se esconden tras la cortina de la costumbre, podría decirse que ellas ofrecen al habitante metropolitano circuitos de *turismo sonoro* en su propia ciudad.

MURMUR(I)OS

Tras varias décadas dedicadas a la investigación-creación relacionadas con el tema del sonido, el profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, Mauricio Bejarano, se denomina a sí mismo un artista sonoro. A pesar de esta consideración, no se puede desconocer que Bejarano es también uno de los más importantes pioneros de la música experimental y un importante teórico del sonido y del paisaje sonoro en Colombia. En sus trabajos, Bejarano es antropofágico en el sentido de Oswald de Andrade (1928), al devorar sus principales referentes, de modo que ya no es posible reconocerlos en sus reflexiones originales y transformarlos en alicientes conceptuales para nuevas creaciones. Frente al paisaje sonoro, Bejarano es fiel al modelo sistémico de Schafer adoptando sus categorías y criterios de análisis acústico, aunque se cuida de hacerlo con una terminología propia y de ponerlo en diálogo con otras reflexiones sobre el sonido, donde se acentúan las de la música concreta.

Murmur(i)os (Bejarano 2011) es una obra de consagración de Bejarano, es el resultado de la nominación al Premio Luis Caballero y fue expuesta entre el 29 de abril y el 25 de mayo de 2011 en la Galería Santa Fe3 del Planetario Distrital. La obra está dedicada a Bogotá y comprende una estructura que sostiene 88 parlantes (tantos como teclas de un piano) que reproducen a través 16 canales de audio simultáneos una serie de grabaciones de la ciudad. Hay cojines en el piso y un ambiente de penumbra que invita al visitante, no solo a detenerse y examinar el sonido que se propaga desde cada altavoz, sino a recorrer el espacio descubriendo las tendencias acústicas que se producen en los diferentes rincones de la sala. Deliberadamente, Bejarano construye un nuevo espacio-tiempo bogotano en la galería: “una ciudad-ficción, una Bogotá imaginada pero real” (entrevista, 16 de noviembre de 2015).

EXPERIENCIA MULTIFUENTE

Uno de los aspectos que diferencia la escucha *directa*, donde el individuo está en presencia del fenómeno que origina el sonido, de la escucha *indirecta*, donde el acercamiento al origen ocurre a través de la grabación, es la *transformación del espacio acústico* (Schaeffer 2003, 49). En la primera experiencia, los estímulos provienen de diversos puntos en el espacio, y el auditor se localiza en el centro de una diversidad de fuentes. En la segunda, el auditor se posiciona enfrente usualmente de solo dos4 fuentes diferentes (los altavoces), que restituyen la localización espacial de los estímulos originales a través del redimensionamiento

de las intensidades. Todo sistema que reproduce grabaciones sonoras redistribuye los estímulos audibles y limita la cantidad de fuentes según el formato de reproducción y, por tanto, la información sobre el espacio que porta el sonido. Esta síntesis perceptiva es la que otorga a la grabación un carácter representacional del fenómeno acústico y una función descriptiva del espacio. En *Murmur(i)os*, Bejarano interviene en el proceso de redistribución de lo audible que, inherente al medio, se transforma en el lienzo para construir una experiencia de gran riqueza auditiva. El esfuerzo por construir un dispositivo donde se puedan sostener altavoces orientados en diferentes direcciones y de proponer un esquema de “zonas” y “rutas” sonoras no busca otra cosa que enriquecer la experiencia de escucha dentro de la galería multiplicando las fuentes sonoras, como lo hizo el compositor de música concreta François Bayle en 1973 cuando construyó el Acousmonium para reproducir sus piezas electroacústicas en la sala de conciertos (figura 1).

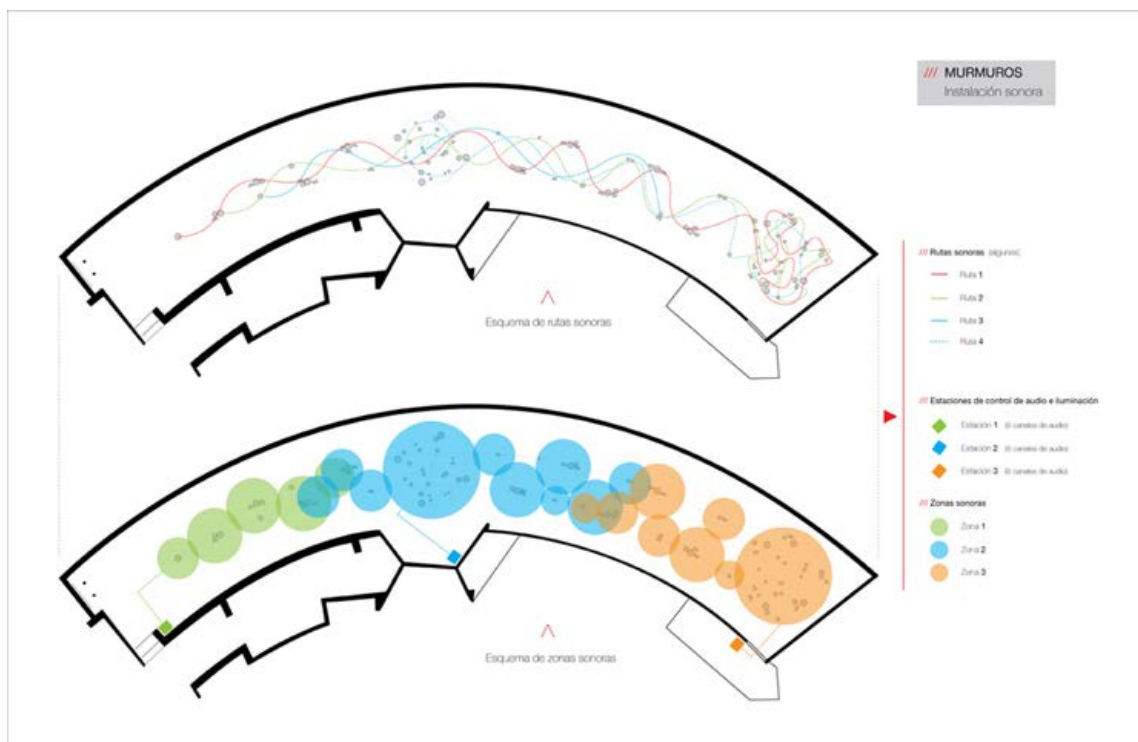


figura 1

Mapa de montaje de *Murmur(i)os* donde se observa la distribución de las capas o estratificaciones del paisaje sonoro a lo largo del espacio expositivo. Fuente: <http://esferapublica.org/nfblog/wp-content/uploads/2011/05/Planoesfera.jpg>

ESPECIFICIDAD DEL ESPACIO, SELECCIÓN Y CONSERVACIÓN

La distribución de los archivos sonoros en el sistema de difusión de *Murmur(i)os* sigue la lógica del paisaje sonoro. Bejarano dispone los planos o estratificaciones del paisaje sonoro a lo largo del corredor y suscita un curso cronológico en cuanto se recorre linealmente el espacio expositivo. Sin embargo, la superposición y multiplicidad de señales propagadas en un espacio altamente reverberante genera una gran masa ininteligible de sonido. “Entiendo la ciudad como un fluido sonoro” (Bejarano, en Iregui 2011), afirma el artista señalando que es

también posible aproximarse a alguno de los 88 altavoces y distinguir presencias e imágenes sonoras. Se trata de sonidos señales, testimonios no verbales sobre Bogotá que están allí para ser descubiertos o no considerados por los visitantes que activan la *propiedad selectiva* de la escucha. En este sentido, la instalación no es ajena a la problemática urbana de la sobreestimulación ni a la dimensión subjetiva de la escucha, sino que ella ofrece recorridos donde se pueden tener pequeños descubrimientos, *sorpresas*, asombros y relecturas de la propia ciudad a través del sonido.

Además, estas presencias otorgan dimensiones identitarias al trabajo, pues, según el artista, ellas acompañan la vida de los bogotanos y “tienen la capacidad de generar bienestar” (entrevista con Mauricio Bejarano, 16 de noviembre de 2015), es entonces donde se visibiliza un bien para ser conservado. En *Murmur(i)os*, las grabaciones no se corresponden en tiempo y lugar, sino que son parte del archivo personal del artista, quien ha ido coleccionando fonogramas de Bogotá a lo largo de su vida. Si bien estos fonogramas son una memoria de las actividades, las dinámicas y los caracteres del espacio urbano bogotano, al congelarlos y almacenarlos, ellos sufren, al igual que las conservas y las mermeladas, “un cambio matérico y morfológico del fruto de origen” (Bejarano 2000, 244) y así se convierten en nuevos productos sonoros, materiales e insumos para el artista.

“CARTOFONÍAS DEL BARRIO SAN NICOLÁS”

Arquitecto de profesión y candidato a doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Cataluña, el profesor e investigador de la Universidad Icesi Joaquín Llorca ofrece una postura más pragmática frente al paisaje sonoro. Junto con un equipo interdisciplinar encabezado por la doctora Margarita Cuéllar,⁵ jefe del Departamento de Artes y Humanidades, Llorca ha realizado una serie de estudios sobre el paisaje sonoro de Cali. A pesar de que nos concentraremos en el proyecto más reciente, *Cartofonías del barrio San Nicolás: estudios sobre la memoria sonora de la industria gráfica en Cali* (2013), también mencionaremos brevemente los dos proyectos de investigación antes realizados, *Cali paisaje sonoro* (2008) y *Cali postales sonoras* (2012).

Cali paisaje sonoro se orientó a “recoger el posible impacto que la implementación de una red de transporte masivo (MIO) en la ciudad podría tener sobre el entorno” (Llorca 2014, 167). Para esto, Llorca y sus estudiantes realizan el experimento de medir el nivel de presión sonora en cada una de las catorce estaciones del sistema de transporte MIO, antes y después de su construcción. La comparación entre las dos mediciones permitiría esbozar un panorama de las consecuencias acústico-ambientales de la construcción del MIO. Dentro de la reflexión que soporta la investigación, se discute la legislación sobre el entorno acústico en Colombia que descansa sobre la noción de *ruido*, pero que no define este concepto claramente. El proyecto responde a la *Resolución 0627 del 07 de Abril de 2006* que recomienda “elaborar en los municipios de su jurisdicción con poblaciones mayores de 100.000 habitantes, mapas de ruido para áreas consideradas como prioritarias” (171). Más allá de la fiabilidad de los resultados del estudio, que por su parte reconoce haber enfrentado dificultades metodológicas (172), *Cali paisaje sonoro* se acumula como un precedente sistemático por mesurar zonas del entorno sonoro colombiano. Las conclusiones del proyecto expresan una transformación en la incorporación de la grabación como recurso de estudio del paisaje, de ser evidencia cuantitativa a cualitativa.

El trabajo de análisis de las grabaciones realizadas para determinar el impacto del MIO en Cali dio lugar a *Cali postales sonoras* realizado junto a Margarita Cuéllar. La construcción del MIO ha desencadenado nuevos entornos urbanos, sociales y culturales alrededor de las estaciones del sistema que son asociados a los “nodos” que propone el arquitecto Kevin Lynch. Así, los sectores aledaños a las estaciones fueron objeto de un trabajo cartográfico. El proyecto “se propuso indagar en dichos entornos [los nodos] buscando paisajes *hi-fi* para posteriormente, por medio de la grabación y edición del material recogido, representar lugares significativos de la ciudad de Cali a través del diseño de paisajes sonoros” (176).

Estos análisis ponen en marcha el ideario sistémico de Murray Schafer, pero también adoptan algunas nociones como la *escucha reducida* (Schaeffer 2003, 165) o la *escucha natural* propuesta por Ramón Pelinski (Llorca 2014, 176). Esta última reconoce dimensiones no sistémicas e inconscientes de la escucha y es contemplada, precisamente, porque el proyecto actúa en la dirección opuesta. El trabajo adopta también criterios de levantamiento y análisis de investigadores del Centre de recherche sur l’espace sonore et l’environnement urbain, como Augoyard, Amphoux y Hellstrom (186).

Entretanto, las postales sonoras que surgen como resultado del levantamiento cartográfico no son otra cosa que nuevas composiciones elaboradas con las grabaciones realizadas, reinterpretaciones del entorno acústico que comentan lugares de la ciudad que todavía no existen en el imaginario de los transeúntes. Se dibuja en Llorca la intención *sociopoética* mencionada más arriba, al manifestarse estéticamente sin perder una fuerte asociación con las problemáticas sociales y ambientales. El sitio de internet donde pueden escucharse estas postales no solo actúa como plataforma de documentación y muestra de los documentos resultantes en el proyecto, sino también como un espacio de observación del entorno acústico bajo una nueva lógica de organización de la ciudad impuesta por el sistema MIO.

SONIDO Y MEMORIA

Cartofonías del barrio San Nicolás (2013) es uno de los proyectos cartográficos más ambiciosos que se adelantan en Colombia actualmente y sus resultados constituyen una importante contribución a las prácticas de paisaje sonoro en el país. El proyecto surge de la idea de que el sonido funciona como un organizador del territorio, en el sentido de que delimita las actividades, costumbres y dinámicas de un asentamiento humano. Tras los ejercicios cartográficos realizados a lo largo de las estaciones del MIO, el proyecto se concentra en el caso particular del barrio San Nicolás que es icónico en la ciudad, porque allí se desarrolló, a lo largo del siglo XX, una importante industria gráfica (figura 2).

La homogeneidad del paisaje sonoro en el barrio San Nicolás desencadena un ejercicio cartográfico concentrado en el sonido y en las relaciones de escucha que allí se establecen. Esta cartografía se desarrolla al compás de un estudio sobre la evolución de las artes gráficas en el barrio. El sitio de internet “asume el reto de identificar, registrar y archivar la memoria sonora de este lugar” y se propone “formular un espacio de encuentro y reflexión sobre los sonidos que dan forma a nuestra cotidianidad, así como posibilitar la escucha atenta y positiva de los entornos que nos constituyen como comunidad” (<http://cartofonias.org/>).



Figura 2

Captura de pantalla de la cartografía sonora del barrio San Nicolás en Cali.
Fuente: <http://cartofonias.org/cartografias/paisajes-sonoros/>

Entre lo que nos interesa discutir en este texto, se destaca el levantamiento de la relación que se establece entre la comunidad y el paisaje sonoro, a través de metodologías etnográficas relacionadas en el sitio y la disposición de datos sobre la percepción sonora del barrio en un mapa. El estudio identifica, entre otros, lugares silenciosos, sonidos que han desaparecido en el barrio y lugares con sonidos significativos que evocan recuerdos. También se marcan puntos de referencia en el mapa escogidos por su sonoridad o por el papel en el desarrollo de la industria gráfica donde se pueden escuchar fonogramas. Las *huellas o marcas sonoras* del barrio son desmenuzadas analíticamente en dirección a las actividades cotidianas. El proyecto emprende un ejercicio de representación de la experiencia del recorrido o caminata por el barrio mediante el esbozo de un entorno interactivo que se visita a través de la página.

EVIDENCIA

Un punto para resaltar en *Cartofonías del barrio San Nicolás* es la capacidad descriptiva que se observa a lo largo del trabajo investigativo. Para asociar los fonogramas a las actividades que se desarrollan en el barrio, el equipo emprende un ejercicio de sustentación textual: la construcción de un correlato interpretativo del sonido que enriquece la vida de quien visita o habita el espacio urbano y que atiende las relaciones que se desprenden del lugar. En ese sentido, el trabajo propone un instrumento de localización cultural que se potencia en la confrontación con la experiencia urbana.

En manos de Llorca, el papel de la grabación primero muta de la evidencia cuantitativa a la cualitativa. Después, más allá de las mediciones estaba el sonido y su mensaje de coherencias localizadas y localizables que mediante la grabación suscitó composiciones. Pero más allá del sonido está lo que representa, y es aquí donde la grabación se convierte en evidencia etnográfica. En *Cartofonías del barrio San Nicolás*, el sonido no es solo objeto, sino que también es un pretexto para descubrir y apreciar el valor de la cultura local. En este sentido, el equipo sigue, al igual que Schafer, el camino contrario de la *esquizofonía*: para que el sonido sea evidencia, el trabajo apela a un agudo trabajo de interpretación y descripción de las grabaciones, que se sustenta en un escrupuloso estudio histórico y etnográfico sobre el barrio San Nicolás.

“PREGONEROS DE MEDELLÍN”

Pregoneros de Medellín (Carabalí y Thibault 2015) es un documental interactivo alojado en internet que cuenta la historia de la experiencia auditiva de un transeúnte en el centro de la ciudad que deambula sin rumbo en un entorno sobreestimulado, un espacio atestado de cuerpos, objetos y sonidos donde sobresale la voz de vendedores ambulantes y pregoneros que ofrecen productos caseros. El documental fue creado por un grupo de jóvenes realizadores de Medellín, el colectivo Carabalí encabezado por Ángela Carabalí, junto con el diseñador web Thibault Durand. Ajenos a los asuntos y aspectos teóricos que rodean el paisaje sonoro, este trabajo introduce elementos de juego, *sorpresa* y subjetividad.

Tras una imagen de presentación donde se puede acceder a la información del proyecto, el sitio invita a usar los audífonos, pues el proceso de audio que se pone en marcha se reproduce mejor en un entorno binaural.⁷ Enseguida, una imagen en primera persona localiza al internauta en la plaza Botero, en pleno centro de Medellín. En primera instancia, parece que se trata de Google Street View, sin embargo, no es posible girar y observar en 360° el entorno circundante. Como compensación, hay sonido y este nunca se detiene, sino que se transforma conforme el transeúnte avanza o retrocede en el espacio urbano virtual, siendo que este movimiento es controlado por el internauta mediante la función *scroll* (subir o bajar la página). Abajo de la pantalla un mapa dinámico en planta de la ciudad muestra al transeúnte y una serie de objetos que encierran relatos que se distribuyen a lo largo y ancho del centro. El trabajo tiene una estructura de videojuego donde el internauta debe andar por el centro hasta toparse con los pregoneros que surgen inconfundibles con sus estribillos. Al hacer clic sobre los vendedores ambulantes, es posible asistir a un documental de aproximadamente cinco minutos que relata sus facetas y vivencias cotidianas (figura 3).

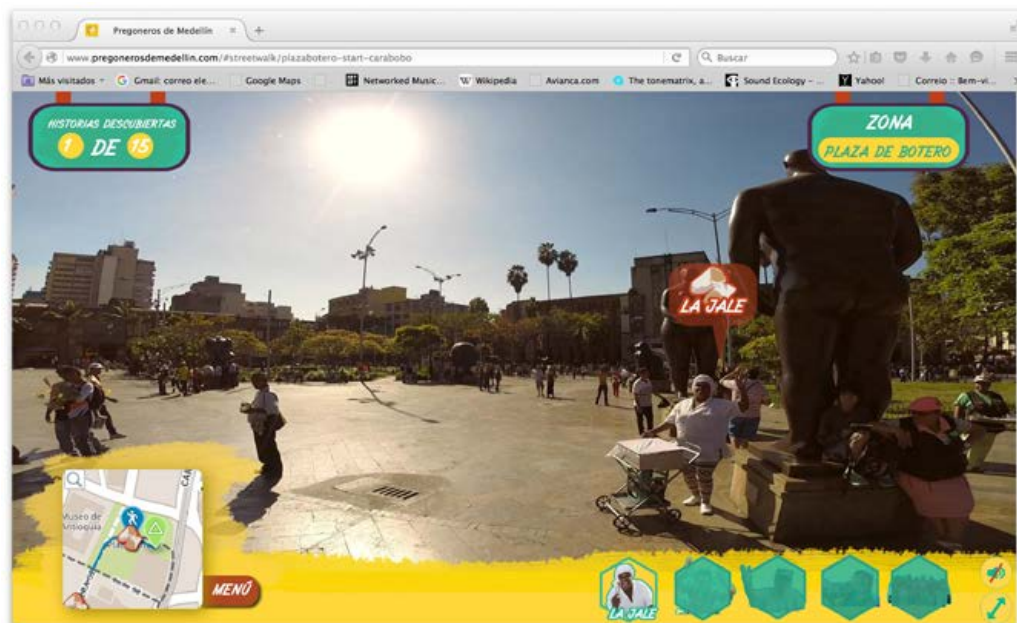


Figura 3

Captura de pantalla del documental interactivo *Pregoneros de Medellín*, plaza Botero.
Fuente: <http://pregonerosdemedellin.com/#streetwalk/plazabotero-start-carabobo> pie

En algunas esquinas, el entorno interactivo se detiene y vuelve a cargarse y ofrece al internauta la posibilidad de desviar su rumbo. A la manera de una deriva psicogeográfica o de un *soundwalk*, el usuario puede recorrer las calles del centro de Medellín guiado por la intuición, expuesto a llevarse alguna *sorpresa* sonora, además de guardar su trayecto y retomarlo en otras visitas. El trabajo no se limita al documento interactivo en línea, sino que *Pregoneros de Medellín* es un proyecto transmedia, cuyos productos se extienden a una banda sonora, un video promocional, cápsulas documentales para televisión, exposiciones itinerantes de fotografía y un proyecto de largometraje documental. Sin embargo, la riqueza del entorno virtual invita a elaborar conexiones y asociaciones con algunas reflexiones sobre la escucha, la ciudad y la cinematografía.

ARQUITECTURA LÍQUIDA Y DEVENIR

En la búsqueda de elementos, que, por su parte, porta el sonido, como la fluidez, el movimiento, la transparencia y la inmaterialidad, Ignaci de Solá-Morales propone el concepto de *arquitectura líquida, con diferentes grados de viscosidad, y se cuestiona sobre la posibilidad de “pensar una arquitectura del tiempo más que del espacio, cuyo objetivo no sea el de ordenar la dimensión extensa sino el movimiento y la duración”* (2001, 26). En la *arquitectura líquida*, se pone en juego la idea del devenir. Esta “duda” sobre la percepción del tiempo fue discutida por Henri Bergson (2007) a comienzos del siglo XX y fue después levantada por Gilles Deleuze (1984) en la introducción a su texto sobre cine. Para Bergson, la comprensión intelectual del espacio requiere una reducción de la noción de *tiempo*. El tiempo se convierte en una entidad teórica que demarca los eventos y los hechos inteligibles y se percibe en tercera persona. Este tiempo flexible que permite revertir los hechos a un estado anterior es, para el filósofo, una ilusión que se manifiesta en las paradojas de Zenón de Elea, en la física moderna y encuentra su máxima y más perversa expresión en la cinematografía. Por el contrario, en el devenir, el tiempo es irreversible y se percibe en primera persona. Se accede al mundo a través de la vivencia, no de la razón. El tiempo se contrae o dilata en función de la intuición, que, por su parte, es rescatada por Bergson como una competencia humana de valor similar a la inteligencia. El devenir, el tiempo experimentado por la consciencia, se corresponde con la transitoriedad del flujo y del movimiento de la *arquitectura líquida* y del sonido.

Las condiciones cinematográficas de tiempo y espacio que construye *Pregoneros de Medellín* con sus métodos interactivos esbozan algunos trazos de lo que sugiere Bergson en el devenir y Solá Morales en la *arquitectura líquida*; además es un aspecto que no está claramente contemplado en la estructura sistémica del paisaje sonoro y se vuelve un asunto enigmático frente al tema de la escucha: la intuición. Si Bergson reclama que el tiempo cinematográfico es comandado por el aparato proyector, en *Pregoneros de Medellín* el tiempo se contrae o se dilata en función de las decisiones del usuario. Al perder su temporalidad, la imagen cinematográfica continúa fluyendo, esta vez de manera vivencial en el presente de la escucha del internauta. Pero este internauta está inmerso en un entorno de sobreestimulación acústica, el centro de Medellín, y entonces apela a modos de discernimiento subjetivo que en general se experimentan vivencialmente y que comandan su atención. En este sentido, *Pregoneros de Medellín* apunta a representar la experiencia del transeúnte como un ejercicio de subjetivación, y no solo busca comprender el sonido y las actividades del centro de Medellín.

DISEÑO DE SONIDO

Ángela Carabalí y Thibault Durand (2015) han documentado el proceso de elaboración del entorno interactivo de *Pregoneros de Medellín* donde no solo se revelan las técnicas y los procedimientos adoptados, sino que también se relatan las metas e intenciones expresando que en el trabajo “nuestra historia fue la experiencia, y nuestra experiencia fue la historia”. En el proyecto, hay una reconexión o resincronización de las coordenadas espacio-temporales que ocurren, porque hay una minuciosa disposición de los archivos de audio y video en la plataforma interactiva. El video y el audio fueron capturados con criterios diferentes y se reproducen de manera disímil. Se trata de técnicas cinematográficas que pueden contar, como ocurre con la experiencia de escucha del transeúnte, con mayor verosimilitud y plausibilidad que una grabación “real” del ambiente.

Por un lado, el trabajo apela a un ingenioso procedimiento de captura de video con una cámara tipo GoPro localizada en el casco de un ciclista que recorre un trayecto del centro y encuentra alguno de los pregoneros. Estas escenificaciones conforman un mapa de trayectorias en el centro de la ciudad, episodios vividos en primera persona que el internauta adelanta o rebobina según su criterio. Por otro, fueron realizadas separadamente grabaciones del sonido ambiente y de eventos puntuales, como las voces de los pregoneros, músicos callejeros y vendedores (Durand 2015). Para la reproducción de los sonidos en la plataforma interactiva, los fonogramas fueron asociados a coordenadas geográficas e inscritos en un mapa del espacio urbano aprovechando la plataforma OpenStreetMap. Esta técnica de georreferenciación es la que permite que el sonido siempre esté en constante transformación y se intensifique o apacigüe en relación con su encuentro con los vendedores ambulantes.

Los fonogramas se vuelven así piezas de un rompecabezas geográfico, demarcaciones en el mapa que se fijan como entidades sonoras en el territorio. La exploración de los fonogramas descansa en una forma de cartografía que combina el desarrollo de *software*, el diseño de interacción y el diseño de sonido y que aprovecha recursos cartográficos globales como Google Maps u OpenStreetMap. En este ámbito, *Pregoneros de Medellín* es un caso particular de virtuosismo técnico al respetar las condiciones de continuidad y fluidez del sonido en el espacio urbano en su descripción sobre la experiencia de escucha.

CONCLUSIONES

Tras el análisis de los trabajos, se puede argumentar que cada uno de ellos aprovecha, a su manera, la propiedad *relacional* del sonido (LaBelle 2010, ix), esto es, la capacidad de mediar entre los humanos y su entorno. Los trabajos extienden esta mediación y generan un vínculo entre la grabación y la identidad, además adoptan la solidez conceptual del paisaje sonoro como un molde para verter nuevos cuestionamientos sobre el sonido y la ciudad. A través de diferentes ejercicios cartográficos, *Murmur(i)os* nos muestra su versión personal de Bogotá; *Cartofonías del barrio San Nicolás*, el valor de barrio tradicional de Cali, y *Pregoneros de Medellín*, la experiencia del recorrido por el centro de Medellín.

A pesar de que *Murmur(i)os* no referencia espacios específicos de la ciudad de la misma manera que lo hacen otros mapas sonoros, la aproximación de Bejarano sí involucra la “creación de una galería acústica de imágenes sonoras en torno a la percepción acústica de la ciudad” (2000, 250). Pero, por tratarse de realidades sonoras, la organización del espacio en la

galería es, entonces, una problemática y, en esto, *Murmur(i)os* expresa uno de los argumentos formulados por LaBelle (2010, ix) para sostener que el sonido es, fundamentalmente, una entidad *relacional*: el sonido está siempre en más de un lugar a la vez, es omnipresente o ubicuo, y esto repercute también en que no hay una perspectiva de escucha privilegiada que pueda considerarse mejor que otra.

Por su parte, el equipo de Joaquín Llorca y Margarita Cuéllar elabora una cartografía cultural de los sonidos, de los hábitos acústicos y de la evolución de las artes gráficas en el barrio San Nicolás de Cali. La fuerte memoria cultural que conserva el sector analizado de la ciudad permite que el sonido se vuelva organizador del territorio. Esto puede asociarse con el segundo argumento de LaBelle (2010, ix): el sonido ocurre entre los cuerpos y elabora un espacio social, y cada uno de los individuos de este espacio social debe adaptarse a las condiciones de comunicación que el sonido instaura.

La cartografía que se propone en *Pregoneros de Medellín* se ocupa de representar, con una serie de técnicas cinematográficas interactivas, la experiencia de escucha en un espacio urbano de sobreestimulación acústica. El trabajo se concentra en las voces de pregoneros y vendedores ambulantes, cuya voz emerge como figura en la sonoridad de fondo y se roba la atención del transeúnte. Es aquí donde podemos observar el tercer argumento en cuestión (LaBelle 2010, ix): el sonido es el principal canal de publicación y socialización de la actividad mental.

El fonograma, entretanto, alcanza en la confrontación de estos trabajos visos camaleónicos, y se ubica en la intersección de preocupaciones sobre la ciudad, el entorno y la vida cotidiana. Si en *Murmur(i)os* el fonograma es insumo y material para el trabajo artístico sobre la ciudad, en *Cartofonías del barrio San Nicolás*, se convierte en evidencia etnográfica de la memoria y de la dinámica urbana. En *Pregoneros de Medellín*, el fonograma se vuelve una marca en el mapa, un punto de referencia en una geografía virtual que es correlato de la ciudad.

Al ser redistribuido, interpretado y georreferenciado, el fonograma revela su importancia como documento de especulación en las metodologías y los procedimientos vigentes en diferentes campos que se ocupan de la ciudad. Al mismo tiempo, los usos diversos del fonograma en los trabajos cartográficos reseñados insinúan un lugar para el examen de la consciencia y de la subjetividad acústica. Estos aspectos instintivos de la escucha humana solo se revelan en la confrontación entre la experiencia urbana y la audición del fonograma.

NOTAS

¹ Algunas de ellas realizadas en Bogotá son el Festival de los Tiempos del Ruido (1995-2001), Ciclos la Primera y La Tercera Oreja (1997-1999), Festival de Música Contemporánea de Bogotá (1999-2001), Ciclo Colón Electrónico (2002), Festival Bogotrax (2004-2013), Festival Inaudito (2007, 2008), Festival En Tiempo Real (2009-2015), Semana del Sonido (2012-2015).

² Como el mapa sonoro del Ministerio de cultura que recoge grabaciones de las lenguas de Colombia (<http://mapasonoro.mincultura.gov.co/>) o el mapa sonoro elaborado por la Fonoteca Nacional.

³ Se trata de una galería en el centro de Bogotá, cuyo espacio interior es un gran corredor curvo que alcanza 54 m donde el sonido se propaga con un alto tiempo de reverberación.

⁴ Aunque hoy existen diversos sistemas de auralización, los mapas sonoros están destinados a formatos estereofónicos o binaurales.

- ⁵ Los miembros del equipo central fueron Mauricio Guerrero, John Ordóñez, Danilo Duarte y Ana Garay.
- ⁶ Vale la pena precisar que la escucha reducida como la expone Pierre Schaeffer (2003) se orienta hacia una apreciación morfológica del sonido y deja de lado la información sobre el origen para reconocer los rasgos formales. La escucha reducida es asociada al modo o la función de la escucha *entendre*, que es, en palabras de Schaeffer, subjetivo y abstracto, mientras que el ejercicio analítico del equipo de Llorca y Cuéllar para el desciframiento de los rasgos y componentes del paisaje sonoro es objetivo y concreto.
- ⁷ Se trata de una serie de técnicas que se orientan a restituir los trazos espaciales del sonido que aprovecha la inmersión acústica de la audición mediante audífonos.

REFERENCIAS

- Andrade, Oswald de. 1928. "Manifiesto antropófago". *Revista de Antropofagia*, 1 (1). http://www.buenosaires.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf
- Augoyard, Jean François y Henry Torge. 2005. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Bejarano, Mauricio. 2000. "Tarjetas postales y mermeladas." En *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*, compilado por Beatriz García Moreno, 233-254. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Bejarano, Mauricio. 2011. *Catálogo Premio Luis Caballero VI*. Bogotá: Galería Santa Fe.
- Bergson, Henri. 2007. *La evolución creadora*. Traducido por Pablo Ires. Buenos Aires: Cactus.
- Carabalí, Ángela y Thibault Durand. 2015. "Pregoneros de Medellín," acceso el 29 de enero de 2016, <https://pregonerosdemedellin.com/#es>
- Certeau, Michel de. 2000. *La invención de lo cotidiano 1: Artes del hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.
- Cherry, E. Colin. 1953. "Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears." *The Journal of the Acoustical Society of America* 25 (5): 975-979.
- Chion, Michel. 1999. *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- Debord, Guy. 1958-1999. "Teoría de la deriva." En *Internacional situacionista*. Vol. I. *La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- Deleuze, Gilles. 1984. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Durand, Thibault. "How we created an immersive Street Walk Experience with a GoPro and Javascript." *Medium*. Editor. 19 may. 2015. Web. 29 ene. 2016
<<https://medium.com/@tibbb/how-we-created-an-immersive-street-walk-experience-with-a-gopro-and-javascript-f442cf8aa2dd#.frhcagsiw>>
- Hernández Gálvez, Alejandro. 2014. "La reinención de la subjetividad." En *Sobreestimulación*, editado por Michel Rojkind, 34-37. México: Arquine.
- Iregui, Jaime. "Murmur(i)os: Recorrido por una Bogotá sonora." *[esferapublica]*. Editor. 14 may 2011. Web. 29 ene. 2016 <<http://esferapublica.org/nfblog/murmurios-recorridos-por-una-bogota-sonora/>>
- LaBelle, Brandon. 2010. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Londres: Continuum.
- Lemos, André. 2008. "Medios locativos y territorios informativos. Comunicación móvil y nuevo sentido de los lugares: una crítica sobre la espacialización en la cibercultura." Presentación en el Seminario Internacional "Inclusiva-Net: Redes Digitales y Espacio Físico", Madrid, MediaLab-Prado.

- Llorca, Joaquín. 2014. "Decibelios, experiencia y (re) presentación: derivas metodológicas hacia el estudio del paisaje sonoro." *Revista Chilena de Antropología Visual* 23: 166-191.
- Nelson, Anders, David M. Schneider, Jun Takatoh, Katsuyasu Sakurai, Fan Wang y Richard Mooney. 2013. "A Circuit for Motor Cortical Modulation of Auditory Cortical Activity." *The Journal of Neuroscience* 33 (36): 14342-14353.
- Neumark, Norie. 2005. "Relays, Delays and Distance." En *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the internet*, editado por Annmarie Chandler y Norie Neumark, 3-24. Cambridge, MA: MIT Press.
- Saper, Craig. 2005. "Networked Psychoanalysis: A Dialogue with Anna Freud Banana." En *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the internet*, editado por Annmarie Chandler y Norie Neumark, 247-258. Cambridge, MA: MIT Press.
- Schafer, Raymond Murray. 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Schaeffer, Pierre. 2003. *El tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Silveira, Lia Carneiro, Almeida, Arisa Nara Saldanha de, Macedo, Simara Moreira de, Alencar, Monyk Neves de y Araújo, Michell Ângelo Marques. 2008. "A sociopoética como dispositivo para produção de conhecimento." *Interface - Comunicação, Saúde, Educação* 12 (27), 873-881. <https://dx.doi.org/10.1590/S1414-32832008000400016>
- Simmel, Georg. 1971. "The Metropolis of Modern Life." En *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, editado por Donald N. Levine, 324-339. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Solá-Morales, Ignasi de. 2001. "Arquitectura líquida." *Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura* 5-6: 24-33,
- Truax, Barry. 1984. *Acoustic Communication*. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). 2003. "Convención para la salvaguarda del patrimonio inmaterial" acceso el 29 enero de 2016, <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>
- Universidad Icesi. 2008. "Cali paisaje sonoro," acceso el 29 de enero de 2016, https://www.icesi.edu.co/cali_paisaje_sonoro/
- 2012. "Cali Postales Sonoras," acceso el 29 de enero de 2016, <https://www.icesi.edu.co/calipostalesonoras/proyecto.html#>
- 2013. "Cartofonías del barrio San Nicolás: estudios sobre la memoria sonora de la industria gráfica en Cali," acceso el 29 de enero de 2016, <http://cartofonias.org/>
- Westerkamp, Hildegard. 2007. "Soundwalking: Autumn Leaves, Sound and the Environment." En *Artistic Practice*, editado por Angus Carlyle, 49-54. París: Double Entendre.
- 2010. *Transformations, empreintes digitales*. IMED 1031. CD.

Cómo citar este artículo:

Jaramillo Arango, Julián. 2018. " Cartografías de la sorpresa: prácticas artísticas y paisajes sonoros urbanos en Colombia." *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13 (1): 173-191. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.cspa>