

**PAISAJES SONOROS E IDENTIDAD SONORA. UNA APROXIMACIÓN A LA  
CREACIÓN DE “POSTALES SONORAS”**

Helver Andrés Salazar Botero

Asesor  
José Alberto Gallardo Arbeláez

Docente del curso  
Nicolás Mejía

Informe final  
Proyecto de grado II

Este proyecto recibió dineros del Fondo para Apoyar los Trabajos de Grado de Pregrado, financiado por la Facultad de Comunicaciones y por el Comité para el Desarrollo de la Investigación de la Universidad de Antioquia



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**  
1 8 0 3  
**FACULTAD DE  
COMUNICACIONES**

Universidad de Antioquia  
2020

*A mi familia, en especial a mi madre, gracias por el apoyo siempre.*

**Tabla de contenido**

Introducción .....	1
Ficha técnica .....	3
Objetivos .....	4
Objetivo general .....	4
Objetivos específicos .....	4
Planteamiento del problema.....	5
Estado del arte.....	9
Referentes teóricos.....	9
Referentes estéticos.....	13
Marco teórico .....	17
Paisaje Sonoro.....	17
Identidad sonora.....	19
Composición con paisajes sonoros .....	20
Postales sonoras .....	25
Metodología .....	28
Producto realizado .....	32
Resultados de la investigación .....	33
Informe final de la investigación y memorias.....	33
Continuidad del proyecto y aportes .....	62
Conclusiones .....	63
Referencias.....	67
Apéndice .....	69
Enlaces de interés.....	69
Mapas Sonoros.....	70
Netlabels .....	70



## **Introducción**

El sonido es una parte esencial de la naturaleza, pues se encuentra presente en cualquier entorno; por ende, hace parte fundamental de nuestra vida como seres humanos, ya que nos permea constantemente con información sobre lo que sucede a nuestro alrededor, tejiendo innumerables redes de significados que configuran una identidad sonora. Sin embargo, poca es la atención que prestamos a esos sonidos que nos rodean y que configuran los entornos que habitamos.

Nuestra atención se centra principalmente en el paisaje visual, lo fotografiamos para conservar el recuerdo y lo compartimos todo el tiempo con los demás. Pero ¿Qué pasa con el paisaje sonoro que nos rodea? ¿Acaso no es digno también de ser registrado para conservar un recuerdo de lo sentido, y para compartir la experiencia sonora con los demás?

Desde los años 60 se vienen desarrollando una serie de proyectos que se enfocan en el estudio del paisaje sonoro mundial, una iniciativa liderada por Murray Schaffer, mediante la cual se pretende centrar la atención en la importancia de escuchar los entornos que nos rodean, para documentarlos, preservarlos y compartirlos. Y así mismo generar conciencia sobre la importancia de la escucha y el peligro de la contaminación sonora generada por máquinas.

En este proyecto de investigación-creación se hace un recorrido teórico por conceptos como paisaje sonoro, identidad sonora y composición con paisajes sonoros, con el fin de establecer una fundamentación teórica adecuada para la elaboración de una serie de “postales sonoras” que representan distintos entornos de la ciudad de Medellín. A

la vez que se plantea una base metodológica a partir de caminatas sonoras, registros de campo, análisis de datos y enfoques compositivos; que permiten identificar y analizar las características de un paisaje sonoro, para su posterior utilización en un ejercicio creativo de escucha y representación.

**Ficha técnica***Nombre del Estudiante:*

Helver Andrés Salazar Botero.

*Título del proyecto:*

Paisajes sonoros e identidad sonora. Una aproximación a la creación de “Postales sonoras”

*Tema:*

La identidad de los paisajes sonoros como recurso para la creación.

*Producto:*

Una postal sonora digital, creada a partir del paisaje y la identidad sonoros del parque lineal Las Brisas de Medellín. Publicada en una página web (Blog).

*Equipo de realización:*

Andrés Salazar (Realizador, Sonidista), Cristián David Bolívar (Fotografías e ilustración).

*Género:*

Sonido - Paisaje sonoro electroacústico

*Formato:*

Digital

*Duración:*

5 minutos.

*Sinopsis:*

Con este proyecto se exploran los diversos paisajes sonoros de Medellín, con el fin de representar fragmentos de su identidad sonora a partir de postales, que permiten compartir, a través de la escucha, parte de la experiencia de habitar estos espacios.

## **Objetivos**

### *Objetivo general*

Analizar las características y dinámicas del paisaje sonoro del parque urbano lineal Las Brisas de Medellín, para la creación y composición de postales sonoras, usando la identidad sonora del lugar como elemento narrativo principal.

### *Objetivos específicos*

- Identificar los sonidos distintivos del lugar para establecer las características de su identidad sonora.
- Analizar las características del paisaje sonoro del lugar mediante un trabajo de campo para establecer el tratamiento sonoro y narrativo de cada postal sonora.
- Explorar las diferentes posibilidades de composición sonora que existen a partir de los elementos del paisaje sonoro.



## **Planteamiento del problema**

Cualquiera que sea el entorno en el que estemos inmersos, nuestra percepción de la realidad está siendo influenciada por una gran variedad de sonidos, que ya sean naturales y/o artificiales, cumplen diversas funciones expresivas y culturales, proporcionando información constante sobre el entorno. Algunos sonidos se encargan de definir una ubicación geográfica, otros de establecer una temporalidad, o incluso se encargan de describir las dinámicas sociales y naturales que se tejen dentro del mismo entorno; generando así, identidades sonoras diversas que configuran no sólo la memoria colectiva de un lugar, sino también la memoria individual, por lo que puede decirse que un ambiente sonoro representará algo diferente para cada persona, ya que está compuesto por informaciones y sensaciones variables. A ese conjunto de sonidos presentes en un entorno o área determinada, y a las dinámicas y relaciones sonoras que surgen entre ellos, se les ha llamado Paisajes sonoros.

Pero ¿Cómo percibimos y nos relacionamos con nuestro entorno sonoro? ¿Qué valor y uso le damos a los paisajes sonoros que habitamos? ¿Es posible tomar parte de esos paisajes sonoros con fines creativos?

Nos fascinan constantemente los elementos del paisaje visual que nos rodea, lo documentamos con fotografías que guardamos para el recuerdo y compartimos todo el tiempo a través de redes sociales. Pero no hacemos lo mismo con el sonido. Poco es el tiempo que ocupamos en apreciar los sonidos que hay a nuestro alrededor, no nos detenemos a realizar una escucha y una reflexión a partir de los paisajes sonoros que habitamos, a entender cómo inciden en nuestra vida y también cómo incidimos en ellos;

no nos importa registrarlos y compartir esas experiencias sonoras con los demás; a pesar de que “Documentar el proceso de evolución social mediante la grabación de los paisajes sonoros es otra forma de herencia cultural que entronca directamente con la observación, el análisis y el recuerdo” (Sánchez, Pueo, & San Martín, 2012). Entonces, tal y como sucede cuando tomamos la fotografía de un paisaje, ¿Es posible extraer una parte representativa de un lugar a partir de sus sonidos, preservar un recuerdo de lo escuchado, y manipularlo con el fin de compartirlo con los demás?

Es precisamente a través de los sentidos que experimentamos y aprehendemos el mundo que nos rodea, por lo que la audición se encuentra en el centro de la compleja relación entre el individuo y el entorno (Truax, 1988). Sin embargo, nuestra capacidad de atención en estos entornos sonoros cotidianos responde con frecuencia a un modo de escucha distraído y disperso; nuestra conciencia procesa la información sonora del entorno en un plano de fondo, debido a su naturaleza constante y repetitiva. siendo centro de atención solo cuando existe una alteración de lo habitual (Atienza, 2007).

Medellín es una ciudad bastante diversa en cuanto a espacios y entornos se refiere, y por ello podría decirse que esa diversidad se ve reflejada en sus paisajes e identidades sonoras. Sin embargo, parece que a la mayoría de sus habitantes nos cuesta quedarnos en silencio y escuchar el entorno que nos rodea; y, por el contrario, buscamos saturar cada vez más, con sonidos fuertes y artificiales, haciendo indistinguibles las distintas capas sonoras que conforman nuestros entornos. De hecho, la artista France

Jobin<sup>1</sup> expresó durante uno de sus talleres realizados en la ciudad, que Medellín es una ciudad a la que le cuesta hacer silencio, escucharse y ser escuchada. Siempre hay música a alto volumen, la gente habla fuerte y grita todo el tiempo, las motos hacen estruendo por las calles; en síntesis, hay ruido y contaminación sonora por todas partes.

Murray Schafer<sup>2</sup> advirtió hace años sobre el riesgo latente de que en todas las ciudades se escuchara un mismo paisaje sonoro, frío, ruidoso e inerte, producido por máquinas. Y no estamos lejos de eso, algunos entornos de nuestra ciudad están perdiendo riqueza sonora y se están llenando de motores, produciendo un amalgamamiento sonoro en el que se pierden los rasgos sonoros que les eran característicos, y que delimitaban su diferenciación, pues por la característica efímera del sonido, pueden cambiar o dejar de existir en cualquier momento. Vivimos en una generación que ha optado por la guerra del ruido, y por ello, cabe preguntarnos si actualmente existen aspectos sonoros que puedan definir la identidad de nuestros entornos, de nuestra ciudad, de nuestro territorio, y por ende de nuestra propia identidad.

Debido a lo mencionado anteriormente, el entorno sonoro de los parques urbanos -en su mayoría- se caracteriza por la mezcla de sonidos naturales y sonidos humanos, lo que los convierte en uno de los entornos más valorados y representativos de las ciudades, poniendo de manifiesto su importancia en la configuración de la identidad sonora urbana (Carles & Palmese, 2004). Es entonces cuando podemos decir que son entornos

---

<sup>1</sup> France Jobin es una artista sonora, compositora y curadora canadiense. Sus obras se han catalogado como esculturas sonoras.

<sup>2</sup> Raymond Murray Schafer es un compositor, educador, pedagogo musical, escritor y ecologista canadiense. Reconocido por ser el fundador del World Soundscape Project y sus aportes a la formación de una cultura de la escucha

compuestos por una gran diversidad de sonidos, que pueden ser considerados como fuentes de identidad sonora que nos permite vincularnos con ese entorno que nos rodea, y por ende configurar nuestra identidad.

Este proyecto de investigación-creación nace con el interrogante ¿Es posible crear postales sonoras a partir de los entornos que escucho? Y se desarrolló con el fin de responder a la pregunta ¿Cómo puedo relacionarme con los paisajes sonoros que habito, para encontrar su identidad y características sonoras, con el fin de crear piezas sonoras capaces de narrar el entorno y mi vínculo con él?

La posibilidad de realizar un proyecto de investigación-creación que me permita aportar resultados al campo del sonido y de la escucha dentro de nuestra ciudad, es un motivo personal que va ligado a la profesión de comunicador audiovisual. Profesión en la que es más común encontrar estudios, proyectos, investigaciones y aportes sobre la imagen visual; y donde el sonido queda desligado de muchos proyectos, a pesar de ser una parte fundamental del lenguaje audiovisual, y más allá de eso, un aspecto importante para entendernos como seres humanos y entender nuestro territorio.

El enfoque de este proyecto permite hacer un acercamiento a la ciudad de Medellín, más específicamente al barrio Las Brisas (Territorio que habito desde que tengo memoria) desde otra perspectiva: A través de la escucha y el sonido. Para comenzar a plantearme la idea de que todos los espacios suenan y, resulta indispensable poder documentarlos, preservarlos y compartirlos como parte de nuestra cultura e identidad. Como primer alcance a corto plazo, con este proyecto se pretende crear una postal sonora que narre las características del paisaje sonoro de un parque de la ciudad.

Pero también se plantea la necesidad de llevarlo, a largo plazo, a ser un proyecto más amplio en el que puedan establecerse diferentes lugares de la ciudad como objetos de estudio, y que a su vez, diferentes individuos puedan sumarse a compartir y transmitir los paisajes sonoros de nuestra ciudad.

## **Estado del arte**

### *Referentes teóricos*

Con el fin de abordar el problema de la presente investigación-creación de forma adecuada, se establecieron algunos referentes que guardan relación con lo planteado en este proyecto. Partiendo desde el concepto de paisaje sonoro, encontramos el artículo de investigación *Paisaje sonoro. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo* de Alejandro Brianza, mediante el cual se exploran los paisajes e identidades sonoras de diferentes trenes latinoamericanos, buscando retratar de manera particular los espacios urbanos de las distintas ciudades por los que circulan los trenes (Brianza, 2017). Este proyecto plantea un antecedente para el desarrollo de mi proyecto de investigación-creación, ya que parte de los paisajes sonoros y el espacio urbano como objetos de investigación y fuentes para la creación. Brianza realiza un breve recorrido teórico por diferentes conceptos y autores, estableciendo un marco para el desarrollo de su proyecto, lo cual permite sentar algunas bases para mi investigación y comenzar una revisión bibliográfica más extensa en conceptos claves como: Paisaje sonoro, composición con paisajes sonoros, identidad sonora, y etnografía sonora. Si bien el autor se enfoca en los trenes y las estaciones, algo que se aleja de mis espacios (Parques urbanos), la idea

central radica en encontrar las características propias de cada espacio con el fin de retratarlos de forma única, guiándose por la percepción propia y experimentando creativamente con las grabaciones realizadas.

El autor realiza también una diferenciación entre dos prácticas, o categorías, a la hora de trabajar con paisajes sonoros, descritas y profundizadas anteriormente por Barry Truax<sup>3</sup>: Por un lado, se encuentra la fonografía, que no es más que la grabación de campo sin ningún tipo de manipulación posterior a la captura de audio. Y, por otra parte, está el paisaje sonoro virtual (Conocido también como paisaje sonoro electroacústico), que contempla la utilización de técnicas y manipulaciones electroacústicas, con el fin de ampliar las posibilidades creativas; permitiendo realizar transformaciones en las grabaciones y utilizar recursos narrativos; es en esta segunda categoría en la que Alejandro Brianza establece el desarrollo de su trabajo. Al igual que él, mi proyecto pretende abordar los paisajes sonoros desde ese segundo enfoque, permitiendo que la creatividad artística cumpla un papel fundamental en la elaboración de las postales sonoras y trascendiendo el mero hecho documental.

Ya enfocados en el concepto de identidad sonora, encontramos la investigación *Identidad sonora urbana* realizada por José Luis Carles y Cristina Palmese en el año 2004. Para la cual los investigadores partieron del interés por abordar la ciudad de una manera sensible: A través de la percepción sonora como un medio para entender el problema de la identidad en los centros urbanos contemporáneos.

---

<sup>3</sup> Barry Truax es un compositor, educador e investigador canadiense. Es uno de los mayores exponentes en la composición electroacústica de paisajes sonoros, tanto en el desarrollo teórico como en la práctica y creación de los mismos.

Mediante esta investigación, de carácter cualitativo, los autores buscaron una mejor comprensión de la identidad sonora urbana. Es decir, de cómo los espacios urbanos poseen una identidad a partir de ciertos signos sonoros y cómo los habitantes se apropian de dicha identidad sonora, a la vez que la construyen con sus dinámicas sociales y culturales. Esta investigación supone un referente para mi proyecto ya que evidencia la importancia de los paisajes sonoros en la construcción de la identidad tanto de los espacios urbanos como de sus habitantes; elementos claves para la elaboración de mi investigación.

A través de ejercicios de memoria, percepción, e interpretación del entorno sonoro, Carles y Palmese comprobaron la existencia de “situaciones sonoras” en diversos espacios públicos; las cuales se refieren a sonidos que funcionan como firmas y emblemas sonoros que “permiten el fácil reconocimiento de los sonidos por parte de los habitantes de la ciudad, y destacan el papel que cumplen en la orientación y ubicación de los habitantes” (Carles & Palmese, 2004).

También resulta importante para el desarrollo de mi proyecto la clasificación que los investigadores realizaron de los diferentes espacios públicos, en la cual establecieron categorías a partir del uso y la importancia que los habitantes le otorgan a dichos espacios y a sus ambientes sonoros. Dentro de esta clasificación se encuentran los parques o espacios verdes urbanos. Los cuales, gracias a la mezcla de sonidos naturales y sonidos humanos, se convierten en espacios sumamente valiosos gracias a su diversidad sonora:

El contexto sonoro de los parques y jardines resulta uno de los más apreciados y representativos de todas las ciudades, lo que pone de manifiesto su

importante papel en relación a la configuración de la identidad sonora. En todas las ciudades este ambiente sonoro aporta una calidad simbólica de campo o naturaleza. Con características acústicas de campo libre, su ambiente sonoro se asocia a la calma y tranquilidad y se percibe como un ambiente sonoro que se opone al ruido urbano que rodea normalmente estos espacios (Carles & Palmese, 2004).

Esto evidencia la importancia de los parques verdes en la configuración de la identidad urbana, y manifiesta la diversidad sonora que en ellos se vive. Lo cual va ligado a mi elección personal sobre dichos espacios como objetos de estudio para mi investigación-creación.

Ampliando el marco referencial encontramos la investigación *Escuchando la ciudad. Una propuesta de investigación socio-acústica en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona*. Desarrollada en el año 2007 por un colectivo de investigadores y artistas sonoros, con la pretensión de realizar un ejercicio de escucha antropológica; que simultáneamente les permitiera crear un inventario sonoro con grabaciones y registros de la ciudad.

Para dicho análisis se planteó como punto de inicio, la proposición de que lo sonoro es parte integrante de la vida social. Estos investigadores buscaron un enfoque metodológico que partiera de la percepción y la escucha como instrumentos para el análisis de los datos, lo cual va conectado a lo que busco como investigador y realizador del presente proyecto. Para el desarrollo del proyecto aplicaron el concepto de “etnografía sonora”, entendiendo ésta como un tipo de investigación que privilegia la



escucha como herramienta analítica y que basa el trabajo de campo en una serie de técnicas de recolección de datos tales como la escucha flotante, el registro sonoro y la postal sonora, lo que permite:

Considerar al sonido, fenómeno u objeto, como parte del entramado cultural, susceptible de ser leído en términos etnográficos y descriptivos tanto en sí mismo como en relación a otros, así como a los lugares en los que se produce o a las fuentes de las que proviene (Alonso, Anitua, Guiu, García, & Sánchez, 2007).

Este acercamiento teórico y enfoque metodológico, resulta un gran referente para el desarrollo de mi proyecto, ya que el papel que ocupan la percepción y la escucha es fundamental para el análisis, reflexión y tratamiento de los paisajes sonoros de mi interés. Sin embargo, la dicha investigación resulta más cercano a un campo antropológico y documental, algo que distancia de mis objetivos en tanto que la creatividad, la percepción y mi subjetividad son herramientas claves para la realización de las postales sonoras de mi proyecto.

#### *Referentes estéticos*

Si bien se busca obtener un tratamiento estético propio a partir de la exploración en los espacios y los resultados de la investigación, existen algunos proyectos que funcionan como antecedentes para el desarrollo estético de las postales sonoras de mi proyecto:

Como punto de partida se encuentra: *Audio Postcards Canada*; un proyecto desarrollado por la Canadian Association for Sound Ecology (CASE), con el fin de

exhibir, mediante una página web, la variedad de paisajes sonoros que existen en el territorio canadiense. Para lo cual seleccionaron (a través de una convocatoria pública) una serie de 16 postales sonoras; las cuales exaltan la biodiversidad sonora que existe en dicho país. Cada postal fue creada por un artista diferente, el cual era libre de elegir el espacio y el momento de su interés, con la condición de que se encontrara dentro del territorio canadiense, y no fueran audios de más de dos minutos de duración. Por ello cada postal sonora es diferente, posee una intención única, por lo que no existe una linealidad o continuidad en la totalidad de las postales. La diversidad sonora de dichas postales me permite tener un panorama más amplio sobre la creación con paisajes sonoros.

El objetivo de la CASE con este proyecto es extender una tradición que nació en los años 60 con el World Soundscape Project (WSP), como una forma de abrir los oídos al entorno acústico, aprender a escuchar detenidamente y prestar atención a la calidad de los paisajes sonoros (Westerkamp, 2016). Para este proyecto, *Audio Postcards Canada* representa el referente más cercano desde la creación, pues cada postal sonora condensa elementos de la identidad del paisaje sonoro de un lugar y momento específicos, creadas a partir de la sensibilidad de cada artista sonoro, convirtiéndolas en piezas únicas. *Audio Postcards Canada* se exhibe al público a través de una web, donde cada postal puede ser escuchada de forma libre y gratuita. Este modo de exhibición es, hasta el momento, el que veo más cercano para mi proyecto, pues pretendo que cada postal creada pueda ser publicada y compartida digitalmente, de manera gratuita, a través de la web (Blog).

Además, el enfoque de creación de las postales en *Audio Postcards Canada*, propone una composición sonora corta, a partir de los paisajes sonoros, en donde la manipulación digital no afecta la naturalidad de los sonidos grabados, permitiendo un acercamiento mucho más realista a los espacios. Un tratamiento neutral de los paisajes sonoros da como resultado piezas que están muy cercanas al entorno original. Sin embargo, a modo personal, considero que dos minutos no alcanzan a ser suficientes para la representación sonora de los espacios, por lo que para mi proyecto se busca extender un poco más la duración de cada una de las postales.

Como referente local tenemos *Valle invisible*. Un proyecto realizado en la ciudad de Medellín desde el año 2011 por el colectivo Éter. Que consiste en la exploración del entorno sonoro de la ciudad de Medellín, ese que es invisible para la mayoría de sus habitantes. Dicha exploración se realiza a través de acciones sonoras, publicaciones, composiciones, grabaciones de campo y diversas actividades pedagógicas.

Como resultados de tal exploración han publicado varios compilados sonoros en la plataforma web Bandcamp<sup>4</sup>, dentro de los cuales cabe resaltar la pertinencia de dos álbumes para la investigación: *Noches* (2012) y *Sonidos del Valle de Aburrá* (2016). Ambos proyectos son compilados que resultan a partir de diversas grabaciones de campo realizadas por varios artistas, las cuales partieron de un tema específico como hilo conductor que da sentido y unidad a todas las piezas que conforman un álbum.

La primera, *Noches*, está conformada por retratos sonoros de las noches de la ciudad a través de los oídos de cinco artistas. En éste las piezas creadas son descritas

---

<sup>4</sup> Plataforma digital enfocada en el lanzamiento y promoción de artistas y música independientes.

como “representaciones naturales del entorno aural que rodea el valle invisible cuando el sol visita otros lugares del planeta” (Éter, 2012), Donde la variedad de entornos sonoros se encuentra atravesada por la noche, que en algunos casos se retrata desde una perspectiva poética y en otros de manera documental.

El segundo compilado: *Sonidos del Valle de Aburrá*, fue realizado para la celebración del día mundial de la escucha en el año 2016. El resultado se convierte en un recorrido sonoro por la diversidad de paisajes que conviven en la ciudad de Medellín; en los que el silencio, los murmullos, y la vida cotidiana se expresan como parte de la identidad sonora de nuestro territorio.

Estos trabajos resultan cercanos a mi investigación en tanto presentan a la ciudad de Medellín como un gran escenario para la exploración sonora. Se comparte el objetivo de crear, a partir de la escucha y una reflexión creativa y artística, desde la apropiación del contexto sonoro de la ciudad de Medellín,

Además, el tratamiento estético sonoro, con el que las grabaciones son presentadas, resulta un punto de referencia para el desarrollo de las postales sonoras, ya que al igual que en *Audio Postcards Canada*, la manipulación y la edición de las grabaciones de campo, es mínima, lo que permiten una representación más cercana a la realidad, a los espacios y a sus paisajes sonoros. Sin embargo, al estar alojados en una plataforma especializada para la divulgación y promoción de música, con carácter independiente, se aleja un poco de los propósitos de la presente investigación, pues se pretende que las postales sonoras se publiquen en un blog independiente, que permita

acompañar las piezas con textos, ilustraciones, y otros referentes; y en donde puedan publicarse periódicamente más postales.

## **Marco teórico**

### *Paisaje Sonoro*

El término paisaje sonoro (en inglés *Soundscape*), fue acuñado por el compositor canadiense R. Murray Schafer en la década de los 60, durante los inicios en sus estudios sobre el entorno sonoro y la escucha. Schafer desarrolló este concepto al no querer abordar el término paisaje desde una expresión que sólo hiciera referencia a lo visual (en inglés *Landscape*), sino que abarcara también el entorno sonoro. Es así como Schafer definió al paisaje sonoro como “El entorno acústico (campo sonoro total) cualquiera sea el lugar donde nos encontremos. Que no está estrictamente limitado a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un paisaje sonoro” (Schafer, 1969). Dando a entender que un paisaje sonoro está compuesto por todos y cada uno de los sonidos que se escuchan en cualquier lugar determinado, y sin importar cuales son las fuentes de dichos sonidos. Para propósito de esta investigación al hablar de paisaje sonoro, se asume que es la suma de todas las manifestaciones sonoras presentes en un espacio específico, sin importar su origen, su intensidad o su variación.

A través de los años se han establecido diferentes categorías que permiten clasificar los sonidos que coexisten un paisaje sonoro, desde distintos puntos de vista; una de esas clasificaciones, se hace a partir de las fuentes que producen los sonidos,

conocidas como: *Geofonías*, *Biofonías* y *Antropofonías*<sup>5</sup>. Las primeras son aquellas que son producidas por agentes naturales no vivos (Viento, lluvia, ríos, terremotos, etc); las segundas se refieren a los sonidos que provienen de los animales (Voces, cantos, movimientos); y la tercera categoría enfrasca todos aquellos sonidos que son producidos por el hombre y sus máquinas (Motores, gritos, ruedas, música).

Ahora bien, en las ciudades o poblaciones de gran tamaño, es común encontrarse que las antropofonías, son las que predominan en el entorno. Sonidos como el motor de los autos y otros vehículos de transporte se escuchan constantemente en cualquier rincón de la ciudad, rompiendo así con un equilibrio sonoro (Sánchez, Pueo, & San Martín, 2012). Los sonidos producidos por los animales y la naturaleza, biofonías y geofonías, e incluso ciertos sonidos humanos como la voz, han pasado a un segundo plano en muchos espacios urbanos.

Para esta investigación, es necesario resaltar que la definición de paisaje sonoro hasta ahora mencionada no tiene en cuenta la percepción sensorial de quien los estudia, documenta, y encuentra en ellos material para la creación; pues, tal y como sucede con cualquier otro paisaje o fragmento de la realidad, el paisaje sonoro puede ser una construcción que depende de la actitud y postura del observador (O mejor escuchante); tal y como afirman De la Cruz, Rodríguez & Doreste: “el Paisaje Sonoro capturado no es más que una construcción, que se adapta a su concreción para darle un uso u orientación determinado (científico, técnico, artístico, etc.)” (2012, pág. 3)

---

<sup>5</sup> Establecidas por Bernie Krause en su texto *Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives* (2008)

La percepción personal y las condiciones de escucha juegan un papel importante a la hora de registrar un paisaje sonoro; ya que, al igual que una fotografía, una grabación de audio consiste en enmarcar parte de la realidad, donde el individuo se debate constantemente entre objetividad y subjetividad.

### *Identidad sonora*

Cuando se habla de identidad sonora, se hace referencia a aquellos sonidos que en mayor medida ayudan a configurar un espacio. Es decir, aquellas situaciones sonoras que son representativas o características de un lugar determinado. Estos sonidos funcionan en ocasiones como un referente para reconocer ciertos entornos, ciertos tejidos urbanos, o incluso algunos lugares precisos (Atienza, 2007). Dichos sonidos pueden ser, por ejemplo, las campanas de una iglesia en una plaza central, el cantar de las aves en un ambiente rodeado de árboles o el constante rebotar de una pelota en una cancha de basquetbol. Schaffer denominó a este tipo de sonidos como “*soundmark*” o marca sonora, aludiendo que: “se refiere a un sonido comunitario, que es único o posee cualidades que lo hacen especial cuando es percibido por la gente que vive en dicha comunidad” (Schafer, 1977).

Al igual que la identidad de un individuo o de un entorno están determinadas por el conjunto de rasgos propios que los caracteriza de los demás, el conjunto de sonidos que produce dicho individuo o entorno, conforman su identidad sonora. La existencia de estos sonidos es determinante para la percepción del entorno, ya que, a partir de estos, logran diferenciar de otros entornos; tal y como lo afirman Carles y Palmese en su investigación *Identidad sonora urbana*: “El sonido puede cumplir diferentes funciones informativas,

estéticas, emocionales. Una de ellas es la de contribuir a determinar la identidad de un objeto, producto, lugar, incluso ciudad” (Carles & Palmese, 2004).

Los criterios bajo los cuales se establece la identidad sonora de un espacio, parten de una apreciación subjetiva de los sonidos que, tanto individual como colectivamente, responde al modo en el que se habitan dichos espacios; pues solo quien los habita es capaz de producirlos, darles significado, identificarlos y reconocerlos (Atienza, 2007). Esta valoración subjetiva permite su vez que cada individuo se integre emocionalmente con dicho lugar y con sus sonidos característicos, sintiéndose parte de él y contribuyendo con sus propias dinámicas sonoras:

La valoración subjetiva del ambiente sonoro depende no únicamente de su intensidad sino también y, en mayor medida, de la información contenida en el mismo, del contexto en el que es percibido, así como de los significados sociales y culturales que le son atribuidos por los propios sujetos (Carles & Palmese, 2004).

Así, entonces, la identidad sonora implica una relación personal con el entorno.

Teniendo esto claro, la presente investigación-creación parte de la escucha de los paisajes sonoros para identificar las situaciones o marcas sonoras características de un lugar, que serán los elementos compositivos fundamentales para la creación de las postales sonoras

*Composición con paisajes sonoros*



“El concepto de composición con paisajes sonoros define un género dentro de la música electroacústica que utiliza de manera preponderante sonidos ambientales como material fuente” (Barclay, 2009).

A la hora de hablar sobre composición de paisajes sonoros se está haciendo referencia a aquella práctica creativa y artística que consiste en utilizar grabaciones de paisajes sonoros y sonidos ambientales, para convertirlos en una composición sonora en la que “resalta la presencia de sonidos y contextos ambientales, cuya finalidad es invocar asociaciones, recuerdos y despertar la imaginación de quien escucha, con relación al paisaje sonoro” (Truax, 2013).

A estas composiciones sonoras se les conoce como Paisajes sonoros virtuales o Paisajes sonoros electroacústicos, ya que son copias electromagnéticas o digitales, que no necesitan de las fuentes originales para ser reproducidos. Se diferencian de la fonografía o simple grabación de campo, principalmente en su manipulación, ya que esta se refiere al registro simple de los sonidos, sin intervención o transformación posterior, es decir, con un enfoque meramente documental. Mientras que los paisajes sonoros electroacústicos son el resultado de un proceso creativo mediante la escucha, la grabación y la edición de los sonidos.

En la práctica de la composición con paisajes sonoros, se busca conservar siempre cierta referencialidad con el paisaje sonoro real, pues una de sus finalidades es lograr evocar el reconocimiento del oyente; con el que se pueda tejer una serie significados a través de recuerdos o asociaciones simbólicas de los sonidos, que puedan desembocar en una reflexión personal a través de la escucha, tal y como lo expresa Xoan Xil:

los procesos creativos de la “composición de paisajes sonoros” no sólo no destruyen los vínculos con la fuente o con el entorno originario, sino que buscan mecanismos para reforzar esos lazos mediante procesos narrativos que provoquen una reflexión individual sobre los hábitos cotidianos de la escucha (López, 2015).

A partir de diversas prácticas y aproximaciones en la composición con paisajes sonoros, lideradas por diversos artistas y colectivos sonoros, principalmente por Barry Truax y la Universidad Simon Fraser (SFU), se han desarrollado estudios e investigaciones que han dejado como resultado una serie de principios, características y un rango de enfoques a la hora de trabajar con paisajes sonoros en el campo artístico.

Según Barry Truax, en su texto *Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales*, los principios de la composición con paisajes sonoros son:

- a) Debe mantenerse la capacidad del oyente de reconocer el material de partida, aún cuando se realicen transformaciones posteriores.
- b) Se invoca el conocimiento del oyente del contexto ambiental y psicológico del material de paisaje sonoro y se lo estimula a completar la red de significados atribuidos a la música.
- c) Se permite que el conocimiento del compositor del contexto ambiental y psicológico del material de paisaje sonoro influya sobre la forma de la composición en todos sus niveles y, en última instancia, la composición es inseparable de algunos o todos dichos aspectos de la realidad.

d) La pieza realiza nuestra comprensión del mundo y su influencia se traslada a los hábitos perceptivos cotidianos (2013).

Tales principios permiten establecer ciertos límites y criterios creativos que permiten editar y realizar las transformaciones pertinentes en los registros sonoros, conservando ciertas características de la identidad sonora de los entornos, pero permitiendo a su vez que la experiencia del artista y el vínculo personal con los espacios guíe, en gran parte, la construcción y composición de las postales sonoras.

A partir de la creación y el análisis de diversas composiciones y experimentaciones con paisajes sonoros, Truax identificó ciertas diferencias estéticas y compositivas en el tratamiento de los sonidos, que le permitieron establecer un rango de aproximaciones creativas; que van de un extremo “neutral”, con las denominadas composiciones encontradas, en las que prevalece el sonido ambiente tal y como fue registrado; hasta un extremo completamente abstracto, en el que los sonidos son procesados y manipulados al antojo del artista sonoro, de tal forma que en ocasiones se desprenden completamente de su fuente, y pierden de su referencialidad (Truax, 2013).

También se ha establecido una diferenciación compositiva en cuanto a la estructura espacial o temporal de las composiciones, que depende meramente de la perspectiva de la escucha que se quiere transmitir, y que puede ser fija, en movimiento o variable.

Para resumir y entender mejor dichas clasificaciones, tenemos la siguiente tabla desarrollada por Neural Xólotl, que pretende ser una guía para quienes deseen comenzar sus composiciones con paisajes sonoros:

Enfoque	Subcategoría	Descripción
MACROCOMPOSITIVOS	Sonido encontrado	Uso de sonidos tal y como se graban o con ligeros tratamientos de equalización. Debe comunicar la sensación del lugar grabado y no convertirse en un <i>collage</i> .
	Sonido «abstraído» [«abstracted»]	Material organizado de acuerdo a patrones o propiedades sonoras, aunque hayan sido modificadas con tratamientos más allá de la equalización. No obstante, en algún momento debe mostrar su fuente original.
	Sonido abstracto	Material organizado de acuerdo a relaciones arbitrarias, basadas en cualquier criterio o patrón para transmitir su mensaje.
ESTRUCTURALES	Perspectiva espacial fija	Enfatiza al flujo temporal, o bien, a una serie discreta de perspectivas fijas para crear la sensación de un viaje gracias a diversas transiciones sonoras, naturales o montadas. El uso de componentes narrativos pueden mejorar la sensación de viaje.
	Perspectiva espacial en movimiento	Enfatiza al flujo espacio-tiempo, interconectado a través del movimiento de la perspectiva. Dicho movimiento lo produce con el manejo de la vibración, el gesto o el patrón, y a través del cambio a largo plazo. Crea movimientos ilusorios entre quien escucha y el espacio sonoro.
	Perspectiva espacial variable	Enfatiza un flujo espacio-tiempo discontinuo, aprovechándose de la <i>esquizofonia</i> para inventar formas de organizar y presentar el material, con tal de crear un paisaje sonoro imaginario y complejo.
ACTUALES	Sonificación/ Audificación	Mapeo del «mundo real» en términos sonoros, ya sea transformados en ondas sonoras reales (audificación) o en parámetros para controlar algún dispositivo (sonificación). Este rubro engloba también a las esculturas sonoras activadas por datos o fuerzas del «mundo real».
	Fonografía	Mapeo del «mundo real» en forma de grabaciones de audio no manipuladas más allá de la equalización, mezcla o limitadores. Dado que el acto de grabar no es neutral ni objetivo, arroja algunos dilemas éticos concernientes al manejo de estos datos.
	Virtualidad	A través del uso de diversos tratamientos sonoros de la tradición electroacústica, así como empleando difusión sonora multicanal, se crean espacios imaginarios e hiper-reales para producir un paisaje sonoro realista, pero por completo sintético.

Figura 1. Taxonomía de San Barry Truax sobre enfoques compositivos con paisajes sonoros.

Tomado de <https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/06/14/breve-recorrido-sobre-el-concepto-de-paisaje-sonoro-2-de-2/>

Como puede evidenciarse entonces, las libertades creativas son amplias y los límites dependen de lo que cada artista sonoro considere adecuado para sus composiciones. Tal y como expresa Hildegard Westerkamp:

Las grabaciones pueden organizarse, yuxtaponerse, mezclarse y alterarse de todas las formas posibles. Con estas posibilidades, se puede crear un lugar completamente nuevo a partir de los materiales de una locación. [...] Podemos

elegir apegarnos a la realidad, enfatizarla, hacerla una caricatura, poética, aguda, suave, desagradable. Somos libres de <decir> lo que queramos sobre un lugar para descubrir una perspectiva o aproximación específicas. Nos podemos oponer al status quo, podemos hablar con nuestra propia voz que, de otra forma, quizá jamás sería escuchada, mas también podemos mistificar, alienar, o extrañar a quienes nos escuchen. Sea lo que sea que hagamos, nuestras decisiones siempre estarán influidas por nuestras experiencias y bagajes culturales, sociales y políticos, por nuestra edad y género, nuestros gustos musicales, nuestras experiencias pasadas con varios paisajes sonoros, así como por nuestra situación actual de vida (Citado en Xólotl, s.f.).

### *Postales sonoras*

Las tarjetas postales surgieron en el siglo XIX como un mecanismo económico de comunicación escrita a distancia. Sin embargo, su uso no quedó excluido para este fin, pues una de sus caras fue destinada a contener una fotografía, ilustración o grabado alusivo a su lugar de origen. Fue debido a estas imágenes que las tarjetas postales dejaron de ser un simple medio de comunicación, para convertirse en piezas cargadas de significados; tal y como lo expresa Mariluz Restrepo “...dejaron de ser meros vehículos de transmisión para convertirse también en objetos de recuerdo, en productos de comunicación de fácil adquisición que con sus imágenes captaban para la posteridad acontecimientos memorables” (Restrepo, 2010).

A través de los años, las postales se convirtieron en un medio para conservar lugares, distintas expresiones culturales y artísticas, imaginarios de épocas, avances

tecnológicos y formas de sentir el mundo. Son elementos que fácilmente pueden convertirse en memoria viva de una cultura, para Restrepo: “Las postales actúan como recordatorios, puntos de referencia que hacen venir recuerdos a la memoria y son aperturas que preservan fragmentos de lo vivido para que no se olviden en el futuro” (Restrepo, 2010). En ese sentido, una postal sonora podría considerarse como una pieza que representa un espacio determinado y momento específico, a partir de fragmentos de sonido.

Sin embargo, para Alonso, Anitua, Guiu, García, & Sánchez, una postal sonora es una técnica de investigación de campo que no necesariamente implica la grabación de sonido, ya que consiste en entablar un diálogo con los habitantes de un lugar para que “evoquen un fragmento de sonido que de alguna manera pueda representar el espacio, que les parezca significativa, propia del lugar” (Alonso, Anitua, Guiu, García, & Sánchez, 2007). En ese sentido, las postales sonoras serían una impresión sonora mental, que se da gracias a la percepción personal y el recuerdo.

Pero, para la plataforma Recorrido Sonoro, las postales sonoras son muestras sonoras de distintos lugares y/o situaciones concretas: “Las llamamos postales debido a que son un recuerdo sonoro, donde están presentes los sonidos que conforman el lugar y que permanecen a través del tiempo” (Recorrido sonoro, 2013). Estas muestras son cortas piezas sonoras, producto de grabaciones de campo de un entorno, que permiten preservar y compartir el recuerdo de un lugar, de manera digital. En esta misma vía, el laboratorio colectivo RadioLAB, define a la postal sonora como “un testimonio de un momento y un lugar. Con la que podemos inscribir para siempre los sonidos de una cultura, de una

nación, de una ciudad, de una familia” (RadioLAB, 2018). Definición que se da en el marco de una convocatoria pública para recolectar grabaciones sonoras de tres minutos, con la intención de hacer memoria sonora, y para que sean compartidas digitalmente.

Sin embargo, resulta pertinente traer la reflexión que realiza Hildegard Westerkamp, en el marco del proyecto *Audio Postcards Canada*, en la que describe las postales sonoras como fragmentos sonoros que, al igual que las tarjetas postales, enmarcan parte de un lugar o un momento determinado, y cuya finalidad es ser compartidas. Pero que trascienden el mero hecho documental, ya que su elaboración está mediada por una serie de reflexiones y elecciones creativas, en torno a lo que se busca representar, que van desde la técnica empleada para la grabación, hasta la edición, procesamiento y la mezcla de los sonidos, que finalmente permiten llegar a una creación más personal y cargada de sentidos, en síntesis permiten compartir una experiencia sensorial:

Creating audio postcards allows its creators to shape what we hear, how sound affects us, and what is important or not ...highlight significant sonic experiences, and want to elicit a sense of inspiration and curiosity, indeed a liberating perceptual opening towards the environment (Westerkamp, 2016).

A partir de estas definiciones y reflexiones, puede decirse que las postales sonoras son piezas sonoras de corta duración, en las que se utilizan fragmentos de paisajes sonoros. Cuyas finalidades son hacer memoria y ser compartidas. Capaces de evocar un recuerdo personal o colectivo, de un lugar o momento determinados. Pero que están mediadas por la percepción aural de quien las crea.

## **Metodología**

Para el desarrollo del presente proyecto de investigación-creación, se partió de una revisión bibliográfica y cibergráfica de documentos, libros, enlaces, artículos y entrevistas, que tuvieran como eje central los temas de paisaje sonoro, identidad sonora y composición sonora; así como también referentes prácticos y artísticos del trabajo con paisajes sonoros. Es en esta fase donde se encontró todo el sustento conceptual y referencial para el marco teórico, el Estado del arte y algunos de los instrumentos metodológicos que se utilizaron para el desarrollo del proyecto. Se realizaron fichas bibliográficas con el fin de extraer los datos y conceptos más importantes de cada texto.

Para iniciar la parte práctica del proyecto, se realizó un trabajo de campo con enfoque autoetnográfico, el cual reconoce el papel de la subjetividad, la emocionalidad y la influencia del investigador en la investigación; ya que la conexión entre el investigador-creador y el entorno era indispensable para la elaboración del proyecto. Tal y como lo afirman Ellis, Adams & Bochner “Cuando un investigador escribe una autoetnografía, lo que busca es producir una descripción densa, estética y evocadora de la experiencia personal e interpersonal” (2015).

Para comenzar con dicho trabajo de campo se realizaron caminatas sonoras como método de reconocimiento y exploración del entorno a partir de la escucha atenta. Dichas caminatas se realizaron en completo silencio y sin ningún dispositivo de grabación, ya que como Barry Truax sugiere: el trabajo con paisajes sonoros no inicia grabando o procesando el sonido, sino más bien con la experiencia de la escucha del paisaje sonoro; debido a que cuando no se está grabando, nuestro interés se centra en una aprehensión del



entorno a través del encuentro con situaciones atractivas para la escucha. "Las caminatas sonoras se realizan mejor con la sola intención de escuchar, y sin la distracción de una grabadora. Es sin duda la relación aural más directa con el paisaje sonoro..." (Truax, 2012 Citado en Rocha, 2015). Lo cual me permitió ir desarrollando un ritmo personal, a saber cuándo moverme o cuando detenerme, y a fijar la atención en distintos elementos del paisaje, o dicho de otra forma a "aprender a componer con los sonidos del paisaje en tiempo real" (Rocha, 2015, pág. 14).

Durante este trabajo de campo también se utilizaron instrumentos como el diario de campo escrito y el diario de campo sonoro. Lo que me permitió consignar diferentes datos, ideas, experiencias, avances y problemas que surgieron durante todo el desarrollo de todo el proyecto. Dando como resultado una documentación general de todo el proceso realizado.

El registro sonoro fue utilizado como instrumento metodológico ya que como afirma Rocha: "la Fonografía como herramienta ha sido y sigue siendo indispensable, gracias a la facultad de la repetición, así como al filtro producido por los micrófonos que nos permite escuchar de manera nítida y amplificada las distintas estructuras de estos paisajes" (Rocha, 2015). Estas grabaciones, además de cumplir la función de documentar aquellos sonidos presentes en el paisaje sonoro abordado, mediante una adecuada tecnología de grabación; también fueron utilizadas como herramientas de análisis para llevar a cabo los procesos de creación y composición de las postales sonoras.

Para dicho registro sonoro, se utilizó la técnica de grabación e investigación llamada escucha flotante, y descrita en la investigación *Escuchando la ciudad. Una*

*propuesta de investigación socio-acústica en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona*, como una “Técnica de investigación etnográfica que centra su atención y registro en el espacio sonoro que el investigador comparte con el medio informante. basada en la atención a los sonidos que configuran la vida cotidiana de un lugar” (Alonso, Anitua, Guiu, García, & Sánchez, 2007). Esta técnica me permitió moverme libremente por el lugar, en búsqueda de aquellas situaciones sonoras que llamaran más mi atención, y facilitando una mejor captura.

Posterior al trabajo de campo se realizó una fase de interpretación y análisis de los datos obtenidos, tanto escritos como sonoros, pues “el análisis del paisaje sonoro es la consecuencia inmediata de la documentación” (Maggiolo, 2001). Este análisis se dividió en dos partes, con el objetivo de obtener los datos necesarios para la creación y composición de las postales sonoras: Uno en donde se pretendían identificar los sonidos más distintivos del lugar; y otro en el cual era necesario establecer las características principales del paisaje sonoro del mismo.

El primer método de análisis consistió en la sistematización y comparación de los datos obtenidos en los diarios de campo, mediante tablas que permitían organizar los sonidos a partir de dos variables: La fuente que producía los sonidos (Biofonías, Geofonías y Antropofonías, según la diferenciación establecida por Bernie Krause); y la frecuencia (Repetición o constancia) con la que se percibían los sonidos durante las visitas de campo.

El segundo método de análisis se realizó con el fin de tener una valoración más general y estructural del paisaje sonoro, usando como materia prima los espectrogramas

de los registros sonoros realizados, lo que permitía identificar algunas de las características y patrones principales del paisaje sonoro del parque, con el fin de tener más claridad para el tratamiento estético y narrativo de las postales sonoras. Esta valoración se realizó con base en algunos de los puntos que Manuel Rocha (2009) establece en *Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico*, como las características estructurales para el análisis de los paisajes sonoros electroacústicos, los cuales son: 1) Tipo de paisaje 2) Clasificación del paisaje 3) Estructura temporal 4) Densidad 5) Escucha y 6) Amplitud de fondo.

Finalmente, para componer las postales sonoras, se utilizó un método empírico basado en la prueba y error. En el que la edición de los sonidos se realizó con un enfoque “neutral” del material, entendido como aquel en el que la técnica compositiva es mínima, incluyendo sólo la selección, edición transparente y transiciones dinámicas no invasivas, y conservando un alto grado de referencialidad con el paisaje sonoro original (Composición encontrada).

Durante la composición, experimentaba con los sonidos en la línea de tiempo, guiándome por la experiencia de la escucha y las percepciones personales del lugar, para establecer los parámetros de duración, intensidad y ubicación espacial de cada fragmento sonoro. Este método compositivo se utilizó debido a que:

En la composición con paisajes sonoros es el sonido mismo que intermedia la relación del compositor/oyente con el contexto social y ambiental, reflejándolo, comentándolo, imaginando su forma ideal, explorando sus significados interiores. En esencia, uno está a la vez componiendo y siendo compuesto a través del sonido (Truax, 2013).

**Producto realizado**

Postal sonora:



*DESPERTAR*

*Ficha Técnica:*

**Artista: Andrés Salazar**

**Nombre de la pieza: Despertar**

**Duración: 05:00**

**Locación: Parque lineal Las Brisas, Medellín**

**País: Colombia**

**Formato: WAV - 24 bit - 48 Khz**

*Descripción:*

Despertar. A través de esta postal sonora recorreremos auditivamente el parque lineal Las Brisas, en el que el canto de las aves y los gallos anuncian el comienzo de un

nuevo día. Poco a poco experimentamos como los sonidos de la naturaleza que antes eran tan claros, van desapareciendo para darle paso al sonido de los habitantes del lugar y al ruido incesante de las máquinas.

Despertar es la primera pieza de una serie de postales sonoras que pretenden retratar diversos entornos de la ciudad de Medellín a partir de fragmentos de paisajes sonoros.

*Características estructurales:*

*Tipo de paisaje:* Figuras-fondo.

*Clasificación del paisaje:* Paisaje urbano con elementos naturales.

*Estructura temporal:* Continuo con elementos discontinuos que evoluciona.

*Densidad:* Mediana.

*Escucha:* Lineal.

*Amplitud de fondo:* Mediana.

## **Resultados de la investigación**

*Informe final de la investigación y memorias*

El sonido es uno de los elementos más importantes que existe en nuestro entorno, y desde que inicié mi carrera como comunicador audiovisual quise enfocarme en el campo sonoro para explorar las distintas posibilidades comunicativas, expresivas y artísticas que posee el sonido.

La semilla de este proyecto nace del texto [\*Haga un paseo sonoro y aprenda a oír\*](#) de Gary Ferrington, en el cual el autor propone un ejercicio en el que el caminar y la escucha son la parte fundamental para comprender y reflexionar sobre el entorno a partir

de sus paisajes sonoros. A raíz de la lectura del anterior texto, surge un impulso por realizar paseos sonoros por la ciudad, quería escucharla y ser más consciente de ella; pero además de eso, como sonidista y editor de sonido que soy, quería poder grabarlos y compartirlos con alguien más. Así como compartimos fotografías, textos, videos o postales, todo el tiempo, quería compartir la experiencia sonora de estar en un lugar. La idea fue creciendo, en principio como un proyecto personal que me permitía disfrutar de la escucha de diferentes entornos, a la vez que podía grabar y compartir esos paisajes sonoros, a través de redes sociales; hasta convertirse en el deseo de realizar una serie de postales sonoras de Medellín. Me gustaba la idea de postales porque hace referencia al hecho de enmarcar el recuerdo de un lugar o un momento específicos, para ser compartido con alguien más y preservarlo en el tiempo.

Quise enfocarme más en el concepto de postales sonoras, pues era la idea que daba vueltas en mi cabeza, pero durante una primera pesquisa fue poco lo que pude encontrar al respecto en internet. Sin embargo, identifiqué algunos proyectos que utilizaban el término para referirse a ciertas piezas sonoras creadas con paisajes sonoros. El que llamó mucho mi interés, y aumento mucho más mi deseo de desarrollar el proyecto, fue [Audio Postcards Canada](#), un proyecto que recoge una serie de piezas cortas llamadas postales sonoras que en esencia transmiten diferentes fragmentos de paisajes sonoros del territorio canadiense, pero que también están hablando del vínculo que existe entre los artistas sonoros y sus entornos, pues es a través de sus oídos que escuchamos el paisaje.

Teniendo claro que quería partir de paisajes sonoros para terminar creando postales sonoras, comenzaron a surgir decenas de preguntas: ¿Cómo crear las postales sonoras? ¿Cómo escuchar los sonidos? ¿Cómo analizarlos? ¿Cómo grabarlos? ¿Qué lugar grabar? ¿Qué fragmentos seleccionar? ¿Cómo editar los sonidos? ¿Cómo iba a compartirlos? ¿Cómo presentarlos al público? ¿Cómo establezco un vínculo con los sonidos que percibo en el entorno? ¿Cómo transmitir ese vínculo personal a través de piezas sonoras creadas por mí? preguntas a las que volvía una y otra vez cuando decidí realizar este proyecto de investigación-creación.

Para comenzar con el desarrollo del proyecto partí por una búsqueda bibliográfica y cibernética, que me permitiera tener un acercamiento mucho más apropiado al concepto de paisaje sonoro y a los temas relacionados, para poder encontrar un marco teórico y referencial que me permitiera establecer las bases del proyecto. A la par, comencé a buscar proyectos sonoros que tuvieran como fuente de creación a los paisajes sonoros, para escuchar las distintas posibilidades que podía explorar.

Al principio fue un poco complejo encontrar buenos referentes tanto teóricos como prácticos, pues no tenía idea de dónde buscar o cómo buscarlos. Poco a poco fui obteniendo resultados, hasta llegar al punto de darme cuenta de que existe una comunidad a nivel mundial que se enfoca en la escucha, análisis, documentación, y creación de paisajes sonoros, que desde hace ya varias décadas viene trabajando en pro de la escucha, la ecología sonora, y la conservación de paisajes sonoros. Y conté también con la suerte de enterarme que en la ciudad existían varios grupos de personas interesadas en el campo

de la escucha y el sonido, que estaban realizando no solo creaciones sonoras a partir de los paisajes sonoros, sino también eventos, charlas y talleres sobre el tema. Es en uno de esos eventos donde conocí al investigador y compositor argentino [Alejandro Brianza](#), que había venido a la ciudad a exponer su último proyecto sobre el paisaje sonoro de [distintos metros de Latinoamérica](#). Allí pude contarle la idea que tenía para mi proyecto, lo que derivó en un par de consejos y en la enorme posibilidad de tener acceso a una base de datos virtual, realizada en colaboración, y en la cual se recolectan textos, artículos y libros que tienen como enfoque o están relacionados con la cultura de la escucha y los paisajes sonoros.

A la par que aumentaba mis conocimientos sobre el término Paisaje Sonoro, su historia, los elementos que lo componen, así como de algunos temas relacionados como la escucha profunda, las caminatas sonoras, la composición con paisajes sonoros, la identidad sonora y la contaminación sonora; también dedicaba parte del tiempo en escuchar. Escuchar piezas que utilizaran a los paisajes sonoros o a los sonidos del entorno como material para la creación, sin importar su presentación, pues quería saber cuáles eran las distintas posibilidades que tenía para hacer y distribuir mis propias piezas con paisajes sonoros; así, descubrí que existían proyectos con mapas sonoros, librerías de sonido, instalaciones sonoras, CD, álbumes digitales, postales sonoras, netlabels, algunos blogs y páginas web dedicadas a la documentación, la difusión y la experimentación con paisajes sonoros, proyectos tanto individuales como colaborativos, que fueron ampliando tanto mi escucha como mis conocimientos al respecto. (En los Anexos dejaré una lista de



links con diversos textos, blogs, y proyectos sonoros relacionados con paisajes sonoros, que he ido construyendo durante el desarrollo del proyecto).

El primer lugar que se me ocurrió al pensar en el desarrollo del proyecto llegó a mí casi de forma inmediata: el parque de Los mangos (que ahora hace parte del parque lineal Las Brisas), pues se trata de un parque que conozco desde que tengo memoria, que habito y transito casi todos los días de camino a la universidad. Ese parque en el que se escuchan decenas de aves cantar, en el que viven gallinas, patos y ardillas, en el que juegan niños, en el que muchos fuman y algunos hacen ejercicio... Ese parque que conozco desde que tengo conciencia, y que ha cambiado tantas veces en el tiempo, tenía que ser el punto de partida del proyecto.

Este parque hace parte del barrio Las Brisas, y se encuentra al norte de la ciudad de Medellín. Por el norte limita con la quebrada La Madera y el barrio Cabañitas de Bello; por el occidente con la carrera 64 BB; por el oriente con la autopista Norte; y, por el sur con unas bodegas de la empresa Yupi

En la Figura 2 podemos dar un vistazo cenital de la ubicación y extensión del lugar.

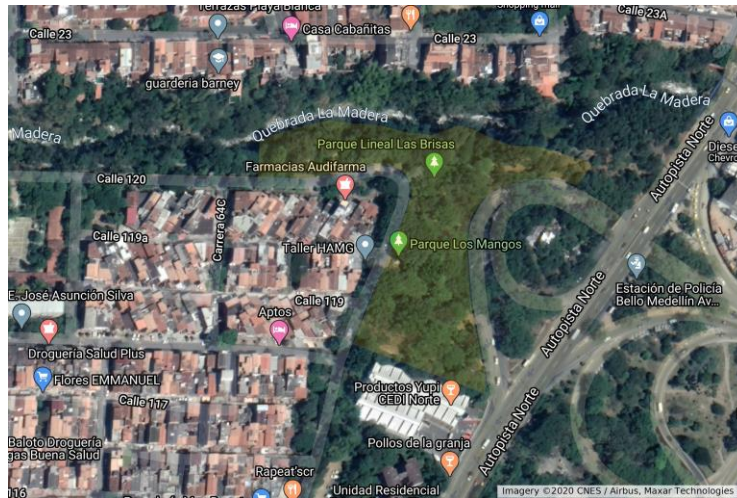


Figura 2. Vista cenital del parque. Imagen capturada con Google maps

Con una extensión de casi 800 m<sup>2</sup>, y existiendo tanta diversidad sonora en el parque y sus alrededores, era un lugar perfecto en el cual podía enfocar mi investigación sonora, ya que era posible realizar recorridos variables y situarse en diversos puntos del parque para percibir las diferencias sonoras de un punto a otro. Además, esta a un par de calles de mi casa.

Después de tener una locación inicial, quise ampliar la perspectiva del proyecto, para incluir dos locaciones más, tomando como eje los parques verdes urbanos, ya que como había identificado en el texto *Identidad sonora urbana* (2004), son lugares que por su condición y conformación (Entorno natural en medio de la urbe), son espacios en los que confluyen una infinidad de dinámicas sociales y naturales, que los convierten en una fuente infinita de sonidos. Para delimitar un poco más el territorio, quise centrar la investigación en la Comuna 5 de Medellín, pues por la cercanía y el conocimiento del territorio, creí que resultaría mucho más fácil de desarrollar. Sin embargo, esta fue una de

las decisiones que me vi obligado a modificar varias veces durante el proceso, y que finalmente fue desechada. A pesar de encontrar un par de lugares más, e incluso realizar varias visitas de campo, por complicaciones de tiempo, y además razones de comodidad y seguridad para mí, y mis equipos, abandoné la idea de realizar el estudio en tres lugares diferentes, que luego pasaron a ser dos, y finalmente terminó siendo un solo lugar de estudio, el ya mencionado parque lineal Las Brisas.

Uno de los motivos que me llevó a tomar esta decisión fue el hecho de que en varios de los parques que visité, y en concreto uno de los que había elegido para el proyecto (Parque de Gratamira), eran lugares controlados y vigilados por algunos combos delincuenciales que existen en la ciudad, lugares en los que además se venden y consumen drogas. Por lo que el permanecer allí durante mucho tiempo, y además con equipos de grabación, se convertía en un riesgo latente, que no quería asumir, pues para nadie es un secreto que dichos lugares son focos constantes de violencia. Y finalmente los motivos que me obligaron a descartar por completo la idea de realizar el proyecto en varias locaciones fueron la falta de buena salud y tiempo para culminar el proceso.

Una vez marcado el lugar en el cual comenzar el desarrollo práctico del proyecto, tenía que decidir entonces cómo realizar los primeros acercamientos en el lugar y desde qué perspectiva lo abordaría. ¿Cómo realizar el proceso de escucha? ¿Cómo grabar o registrar el paisaje sonoro y los sonidos particulares del parque? ¿Cómo identificar los sonidos que debían hacer parte de las postales sonoras?

Para comenzar a responder algunas de estas inquietudes, conté con la suerte de que en la ciudad comenzaba por esos días (mediados de Julio del 2019) [La semana de la escucha](#), un ciclo de eventos, acciones, ideas y manifestaciones en torno al sonido, el ruido, el silencio y la acción de escuchar. Una de esas actividades consistió en una caminata sonora llamada [Escuchar las fronteras](#), guiada por el artista francés [Stéphane Marin](#), actividad que consistía en la experimentación de técnicas y ejercicios de escucha del artista, incluyendo métodos de grabación, estrategias de alteración de la audición y diversas ideas en torno a la interacción territorial. Actividad en la que participé y en la que aprendí ciertas acciones de escucha, que implementaría más adelante en mis salidas de campo.

El siguiente paso consistió entonces en realizar un acercamiento sensorial al lugar, a través de caminatas sonoras, equipado únicamente con tranquilidad, curiosidad y silencio. Ya que tal y como lo menciona el compositor Barry Truax en su texto *Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma*, la mejor forma de iniciar con un proyecto de paisajes sonoros es reconocer el lugar a través de caminatas sonoras y una escucha activa; sin la distracción de un dispositivo de grabación. Solo después de completar varias caminatas, se pueden tomar mejores decisiones en orden de cuál es la mejor manera de representar el paisaje sonoro, a través de las grabaciones y la edición en estudio, basados siempre en la experiencia de la escucha (Truax, 2013).

Las caminatas sonoras que realice consistían en recorrer el lugar dejándome guiar por los sonidos que iba encontrando y percibiendo. Iniciando con una actividad que consistía en cerrar los ojos y taparme los oídos durante un minuto. Al descubrirme,

prestaba especial atención a aquellos sonidos que se encontraran más cerca de mí, para luego ir concentrándome en sonidos más y más lejanos. Una vez puesta mi atención en ellos, ubicándolos espacialmente y dejándolos fluir en el entorno y en mi cabeza, comenzaba mi recorrido por el lugar. Un recorrido de naturaleza libre, que me permitía avanzar, parar, retroceder, girar y cambiar de rumbo, a medida que los sonidos se iban presentando ante mí y llamaban mi atención. En tales ejercicios podía pasar desde 10 minutos, hasta un par de horas, caminando en completo silencio por el parque, permitiéndome reconocer e identificar gran variedad de señales sonoras a mí paso, siendo consciente de cómo algunas se relacionaban entre sí, e incluso como algunas se relacionaban conmigo.



Figura 3. Fotografías realizadas en el parque durante una caminata sonora

A partir de estos ejercicios de escucha, comencé a identificar algunos sonidos que eran muy característicos del parque, por su constancia, repetición y duración en el tiempo. Algunos que estaban más presentes a ciertas horas del día, y otros que estaban

presentes la mayor parte del tiempo, tales como el canto de las aves, las gallinas, los patos, el sonido del agua de la quebrada, el ladrido de los perros cercanos, los grillos, el sonido del tráfico proveniente de la autopista, las máquinas para hacer ejercicio, entre otros.

Ahora requería de ciertos instrumentos y métodos que me permitieran registrar tanto las ideas, como los sonidos que escuchaba, con el fin de tener una base de datos organizada, y una librería sonora que me permitiera volver a escuchar los paisajes sonoros, para su posterior análisis, pero un ambiente más aislado.

Decidí realizar un diario de campo escrito, en el cual consignaba aquellos sonidos que llamaran más mi atención, durante mi presencia en el lugar; además de algunas apreciaciones personales sobre los sonidos, la fecha, hora, el lugar exacto donde me encontraba y, si realizaba alguna caminata, el punto inicial y el punto final de la misma.

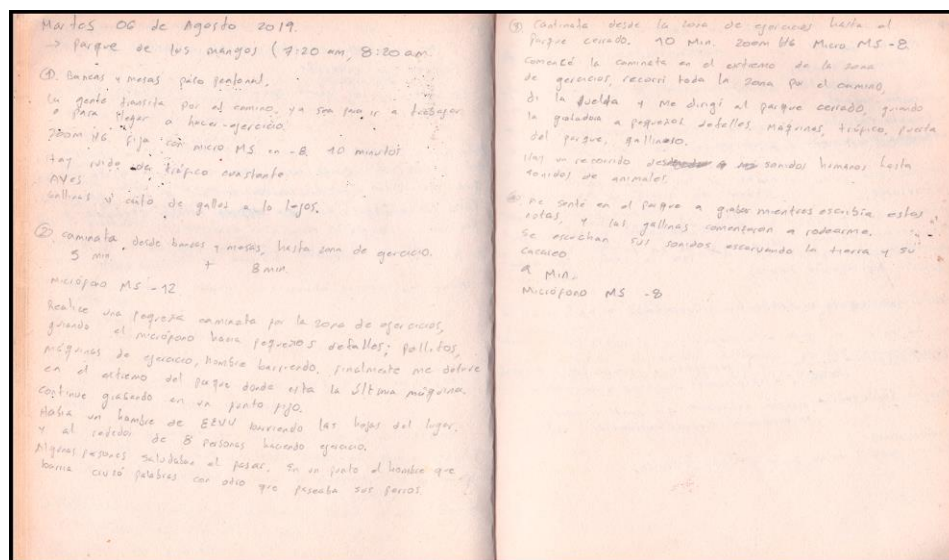


Figura 4. Algunas notas registradas en el diario de campo escrito

A este registro escrito, se le sumó también un registro sonoro, pues esto me permitía documentar no solo mis impresiones personales, sino también los paisajes sonoros y sonidos del lugar. Para lo cual utilicé una grabadora zoom h6 con su micrófono MS, que en ocasiones dejaba estática sobre un trípode, o que llevaba en mi mano mientras hacía caminatas sonoras. La decisión por emplear tal grabadora, con ese tipo de micrófono, se debe a que es un equipo personal que siempre tengo a la mano, y basado en las recomendaciones de distintas [guías para grabaciones de campo](#) y [técnicas de microfonía estéreo](#) que encontré en internet, me parecían una muy buena opción. Pues gracias a la disposición estructural de dicho micrófono ([técnica MS](#)), se puede grabar el paisaje sonoro, a la vez que se tiene control sobre la amplitud del campo sonoro estéreo, aumentando o reduciendo, según mis criterios y necesidades. Lo cual me parece demasiado útil al momento de realizar grabaciones de campo, en donde el sonido está en constante cambio.



Figura 5. Ubicación de la grabadora durante algunas salidas de campo

Para evitar hacer grabaciones muy extensas, y no saturarme con muchos registros sonoros, decidí no grabar más de 15 minutos seguidos en mis visitas, pues consideré que era un tiempo justo para tener muestras sonoras. Para tener un poco más de orden y poder sistematizar la información de las grabaciones, realice una especie de reporte sonoro (Basado en la experiencia con proyectos anteriores), en el cual consignaba los datos más relevantes de la grabación. Tales como la duración de la grabación, la ubicación de la grabadora, la hora, la fecha. Y por último, decidí añadirle una imagen del espectrograma de la grabación, tal y como podemos ver a continuación:

Reporte de sonido 06/08/2019


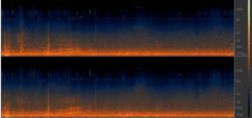

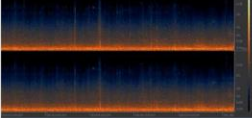

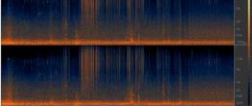

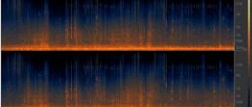
Grabador/Mics:	Zoom H6	Sample Rate:	48 Khz	Bit Rate:	24	
Locación:	Parque Los mangos	Formato:	Wav	Fecha:	06 Agosto 2019	
Archivo	Duración	Hora	MICRO	Observaciones	Perspectiva visual	Espectrograma
005	3:15	7:27 am	MS s=0	Grabadora fija		
006	10:31	7:30 am	MS s=8	Grabadora fija		
007	13:06	7:45 am	MS S=-12	Caminata con grabadora en mano (Zona de bancas a gym)		
008	10:39	8:00 am	MS S=-8	Caminata con grabadora en mano (Zona de gym a parque cerrado)		

Figura 6. Ejemplo de reporte de sonido de las grabaciones de campo



El espectrograma es una representación visual de las variaciones de frecuencia en el eje vertical, y de la intensidad del sonido mediante colores, que se representa en el eje horizontal, lo que permite hacer un análisis mucho más rápido y conciso de las frecuencias y sonidos que se repiten o se mantienen constantes en el tiempo. Pues rápidamente están a la vista. Esto me permitió identificar, de una manera mucho más ágil, algunos sonidos del paisaje sonoro y, ciertos patrones, para confrontarlos con las notas que realicé en el diario de campo.

Después de varias salidas de campo y registros sonoros, me di cuenta de que las muestras sonoras que estaba recolectando a veces eran muy cortas, lo que en ocasiones no permitía obtener la suficiente información del paisaje sonoro. Así que decidí extender el tiempo de las muestras al doble, por lo que las últimas grabaciones tienen una duración aproximada de 30 minutos.

Habiendo cumplido un número considerable de salidas de campo, y de tener tanto datos escritos en el diario de campo, como grabaciones sonoras; llegó el momento de analizar estos resultados.

Para empezar a identificar cuáles de todos esos sonidos percibidos y registrados, eran los que más resaltaban y hacían distintiva la identidad sonora del entorno, sistematice en tablas todos los sonidos descritos en el diario de campo, una por cada visita de campo. Estas tablas me permitían comparar e identificar, cuáles de esos sonidos se repetían más o eran más constantes durante el trabajo de campo realizado.

<b>06/08/2019 - Tabla de sonidos percibidos</b>			
<b>Frecuencia/Fuente de sonido</b>	<b>Biofonías</b>	<b>Geofonías</b>	<b>Antropofonías</b>
<b>Mucha</b>	Aves Gallos		Tráfico (Motos, carros) Máquinas de ejercicio
<b>Media</b>	Gallinas Pollos	Quebrada	Personas hablando Pasos Escoba barriendo
<b>Poca</b>	Patos Perros Gallinazo	Viento Follaje	

Tabla 1. Ejemplo tablas identificación de sonidos

<b>20/11/2019 - Tabla de sonidos percibidos</b>			
<b>Frecuencia/Fuente de sonido</b>	<b>Biofonías</b>	<b>Geofonías</b>	<b>Antropofonías</b>
<b>Mucha</b>	Grillos Insectos		Tráfico
<b>Media</b>	Aves Perros	Viento Follaje	Pasos
<b>Poca</b>	Gallos		Niños jugando

Tabla 2. Ejemplo tablas identificación de sonidos

Para organizar los sonidos en dicha tabla, establecí dos variables: La primera hacía una clasificación de los sonidos según las fuentes acústicas que los producían (Basado en la clasificación descrita por Bernie Krause en *Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives*); y la segunda, a la cual llamé frecuencia, hacía referencia a la

constancia o repetición de los sonidos en el lugar, a partir de mi percepción personal del momento.

Pero al ser una valoración un tanto subjetiva, quise contrastar estas tablas con los registros sonoros realizados. Valiéndome de una re-escucha de las grabaciones y la visualización de espectrogramas. En este punto me di cuenta, de que contrario a lo que yo percibía, el ruido constante del tráfico, proveniente de la autopista, era captado por el micrófono de la grabadora de una forma que opacaba casi todos los demás sonidos del entorno. Por lo que tuve que ecualizar los registros sonoros, para atenuar un poco las frecuencias bajas, ya que era en este ancho de banda donde se concentraba gran parte del sonido del tráfico.

[Escuchar muestra sonora original](#)

[Escuchar muestra sonora ecualizada](#)

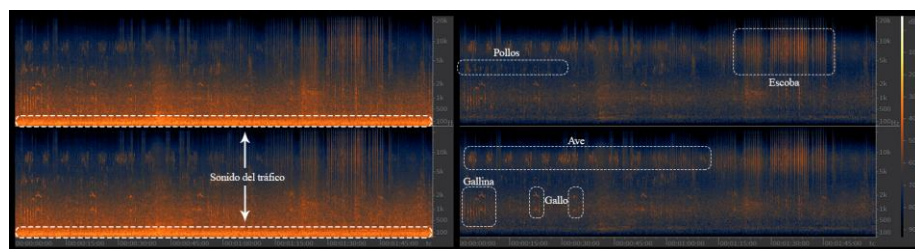


Figura 7. Comparación entre espectrogramas de una misma grabación (original y ecualizada)

Tal y como se puede escuchar en las muestras sonoras, y evidenciar en la comparación de los espectrogramas; al ecualizar las grabaciones se siente un paisaje sonoro más limpio, y mucho más cercano al percibido durante la visita de campo; en el

que ciertos sonidos comienzan a resaltar más, como es el caso en este ejemplo, del canto de las aves, los sonidos de los pollos, gallinas y gallos, y el de la escoba.

A partir del análisis y comparación de las tablas, así como de los registros sonoros y sus espectrogramas, pude identificar de una forma más precisa, cuáles de esos sonidos presentes en el paisaje sonoro del parque, podrían considerarse como identidad sonora del lugar; y, por ende, como la materia prima para la creación de la postal sonora.

Además, a partir de la revisión de los espectrogramas fue posible identificar ciertas características del paisaje sonoro, como interesantes patrones y señales sonoras, que permiten entender aún mejor el comportamiento de ciertos sonidos en el entorno, para pensar en el proceso de composición de las postales sonoras. He aquí algunos ejemplos: (Click a la imagen para escuchar y ver cada muestra)

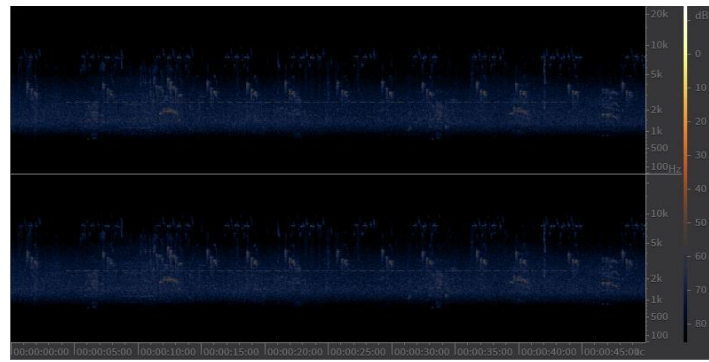


Figura 8. Espectrograma en el que se pueden ver los patrones de la alarma de un auto y el canto de un Bichofue.

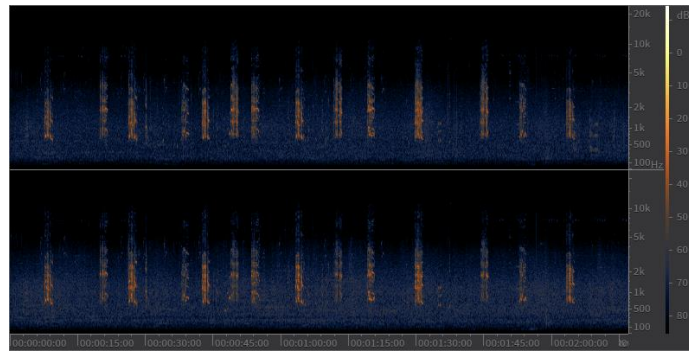


Figura 9. Espectrograma en el que se puede ver el canto de dos gallos.

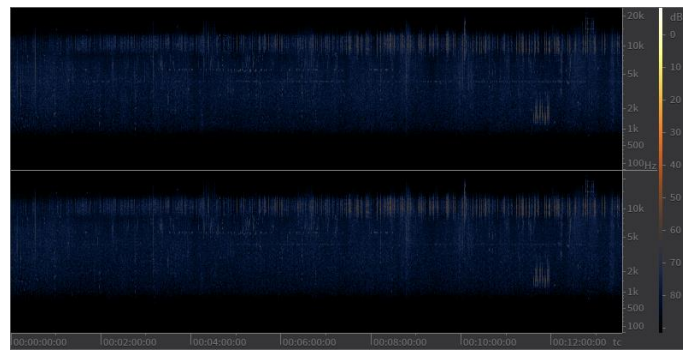


Figura 9. Espectrograma en el que se puede ver la evolución del canto de los insectos al anoecer.

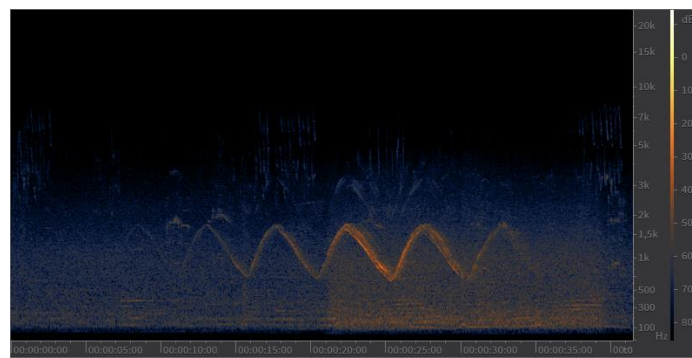


Figura 10. Espectrograma en el que se puede ver el comportamiento del sonido de sirena de una ambulancia.

Teniendo más claridad sobre los sonidos que podían representar la identidad sonora del parque, podía pasar a la etapa que más esperaba: la creación y composición de la postal sonora. Sin embargo, antes de dar ese paso, tomé dos decisiones:

1. Que las horas del día en las que más me gustaba estar en el lugar por su diversidad sonora, eran las horas de la mañana (6 am - 11 am). Por lo que la composición de la postal se enfocaría en ese lapso.
2. Que era necesario regresar al lugar para volver a grabar algunos de esos sonidos, pero esta vez procurando tener un registro mucho más limpio. Ya que, en muchos de los registros de campo, la contaminación sonora era tanta, que opacaba demasiado algunos de los sonidos que consideraba importantes para mí, y para la composición sonora.

Para estas grabaciones se utilizó un micrófono de condensador supercardioide Sennheiser MKH 416, el cual permite un método de captura mucho más limpio y preciso, que el micrófono de la grabadora. Ya que su patrón polar permite direccionar el micrófono de tal forma que la relación señal/ruido sea mucho más amplia, aislando de una forma mucho mejor la fuente del sonido de la contaminación o ruido que hay alrededor. Teniendo en cuenta también que la mayoría de los sonidos provenían de animales, y el acercarse mucho a ellos resultaba casi imposible.

Lo siguiente fue establecer una especie de plan de rodaje sonoro, que me permitiera tener un orden de grabación de los sonidos que necesitaba, con ciertos horarios específicos, en los que era mucho más probable que estuvieran presentes dichos sonidos,

horario que surgió a partir de la experiencia en el trabajo de campo que había realizado previamente. Dicho plan de rodaje fue el siguiente:

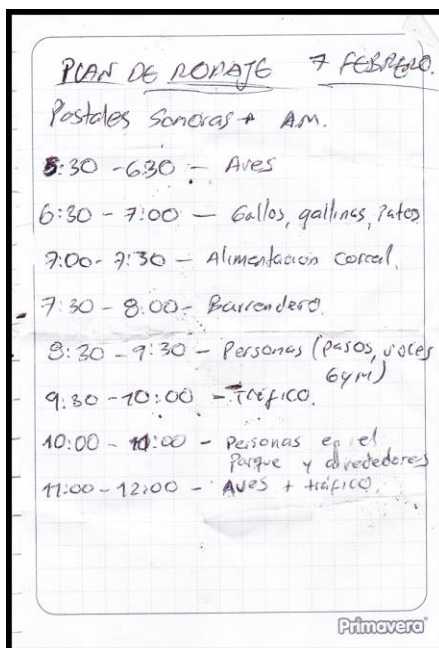


Figura 11. Plan de rodaje sonoro

En principio ese rodaje sonoro estuvo pensado para realizarse en un solo día. Sin embargo, como es de esperarse en cualquier rodaje, los obstáculos e imprevistos siempre hacen presencia, más aun siendo consciente del carácter efímero del sonido. El plan no salió según lo esperado: Ciertos sonidos no pudieron ser captados de manera correcta, o a la hora prevista, lo cual fue generando un retraso en el plan; mientras que otros sonidos simplemente no pudieron grabarse, porque nunca sucedieron mientras estuve allí. Por lo que el rodaje se extendió a dos días consecutivos.



Figura 12. Fotografía tomada durante la grabación del plan de rodaje.



Figura 13. Fotografías tomadas durante la grabación del plan de rodaje.

A la par que realizaba las grabaciones, un acompañante me ayudó en la toma de fotografías y a llenar el reporte sonoro (Formato personal que he ido elaborando a través de la experiencia personal en diversos proyectos, que permite consignar datos puntuales



al momento de la grabación, para tener mucha más información del material en el momento de la posproducción), tal y como se muestra a continuación:

Reporte de Sonido						
Proyecto: <i>Postales Sonoras</i>			Grabador/Mics:			
Sonidista: <i>Andrés Salazar</i>			Sample Rate: <i>48</i>		Bit Rate: <i>24</i>	
Director: <i>Andrés Salazar</i>			Formato: <i>wav</i>			
Locación: <i>Pajaro Los Mungos</i>			Fecha: <i>7 Feb.</i>			
Archivo	Esc	Plano	Toma	Canales	Observaciones	
01						Pajaros
02						Pajaros
03						Pajaros
04						Pajaros
05						Pajaros
06						Patos, graznando y caminando
07						Pajaros
08						Patos (Aves)
09						Gallinas Pellos (cantal)
010						Gallinas, Pellos (cantal)
011						Gallo (cantal)
012						Patos al agua (Estanque)
013						aves y gallos (Aislarlos saliendo)
014						Patos hojas secas
015						Patos hojas secas
016						Aves
017						Gallo
018						Máquina Bausor
019						Aves
020						Aves X
021						Aves
022						Aves (Pinto)
023						Aves, conversacion
024						Aves
025						Muchachos saltando lazo

Figura 14. Reporte de sonido realizado durante el rodaje.

Listo, podía decirse que mi trabajo de campo en el parque estaba terminado, pues ya tenía todo el material que consideraba necesario para comenzar con la creación y composición de mi primera postal sonora. Pero ¿Cómo realizar dicha composición? ¿De qué forma organizaría los sonidos en el tiempo para transmitir el paisaje sonoro del lugar? ¿De qué forma procesaría los sonidos grabados? ¿Qué quería transmitir con ellos?

Lo primero que hice fue organizar el banco de sonidos que tenía grabados:

Etiquetarlos de una mejor forma, pietarlos, limpiar el ruido innecesario, ecualizarlos y

desechar aquellos que no fueran útiles, con base en la calidad obtenida. Dichos procesos se realizaron a través del software *Izotope RX 5*, ya que este permite manipular las ondas sonoras, cortarlas, limpiarlas y ecualizarlas, teniendo siempre el espectrograma visible, con el cuidado de no alterar aquellos sonidos y frecuencias que me interesaban. Como ejemplo está la siguiente grabación, de la cual quise obtener el canto de las aves un poco más limpio:

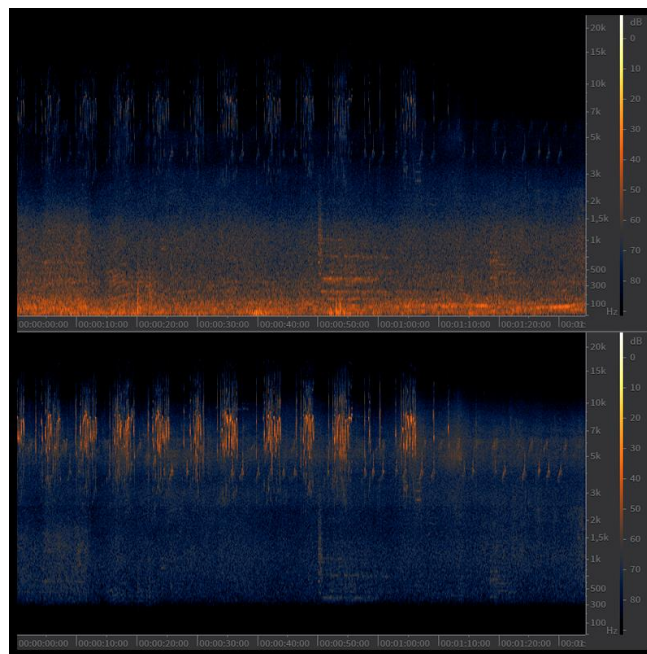


Figura 15. Comparación de espectrogramas de una misma grabación, antes y después de ser ecualizada

[Ave grabación original](#)

[Ave grabación limpia](#)

De este proceso de selección y limpieza, obtuve un total de 57 archivos sonoros, que estaban debidamente etiquetados y que ya podrían hacer parte de la creación y composición de la postal sonora.

### [Aquí algunos de los sonidos que seleccioné](#)

En este punto aún seguía con las mismas preguntas ¿Cómo realizar la composición sonora? ¿De qué forma organizaría los sonidos dentro de una línea temporal? ¿Qué quería transmitir con ellos?

Retome de nuevo la escucha de referentes y la lectura de prácticas de composición con paisajes sonoros, para tener ideas más claras sobre cómo proceder. Aquí retomo el texto de Barry Truax *Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales*, en el que el compositor canadiense, describe una serie de diversas composiciones con paisajes sonoros, que ejemplifican la gama de posibilidades que existen a la hora de componer con paisajes sonoros y sonidos ambientales.

Después de revisar mis apuntes y reflexionar sobre mi experiencia personal durante el trabajo de campo, decidí que con la composición de la postal sonora quería narrar el lugar a partir de una transición temporal que fuera desde el amanecer hasta el mediodía. Debido a que en ese rango de tiempo existían una serie de dinámicas y cambios sonoros que personalmente me agradaban mucho, ya que empezaba con el canto de las aves y los sonidos otros animales recorriendo el espacio, hasta la hora de almuerzo, momento en el que los sonidos naturales casi que desaparecen, para darle paso a los

sonidos producidos por seres humanos y máquinas. El reto consistía en entonces en comprimir todo ese tiempo real, en 4 o 5 minutos.

También decidí que el procesamiento digital de los sonidos sería mínimo, ya que, al ser mi primer acercamiento a este tipo de práctica, me pareció una mejor opción dejar que los sonidos fueran fácilmente reconocibles,

Realicé una serie de bocetos y diagramas en papel, con los sonidos y transiciones que quería utilizar para crear la postal sonora, pero abandoné la idea, porque decidí que la mejor opción era ir componiendo la postal a través de la escucha, mis percepciones del lugar y las notas. A medida que escuchaba los sonidos, los organizaba en la línea de tiempo, los ubicaba espacialmente, y les daba mayor o menor intensidad.

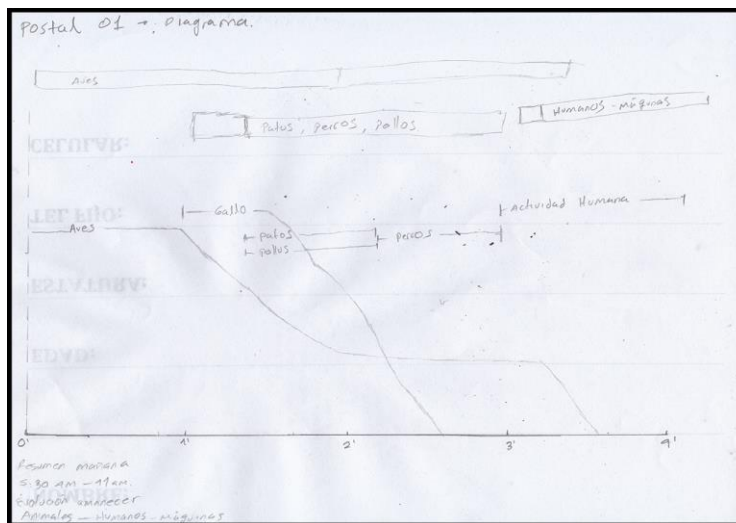


Figura 16. Boceto en papel para la composición de la postal sonora

Ese primer acercamiento a la composición, lo realice en [Reaper](#), un daw con el que ya tengo experiencia y me gusta trabajar. En pro de tener un orden durante la

composición le asigne diferentes colores a los clips de audio, y los ubique en bloques. Tal y como podemos ver en la imagen, por ejemplo, a todos los cantos de ave les asigne un mismo color, y los ubique en conjunto en la parte superior de la línea de tiempo:

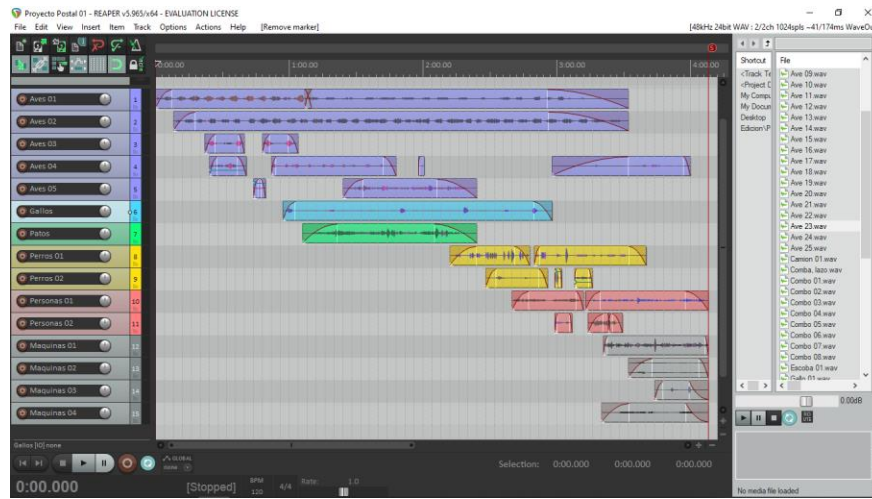


Figura 17. Captura de pantalla que muestra la distribución de los sonidos en una línea de tiempo.

A partir de esa primera experimentación con la composición de la postal sonora, obtuve como resultado un primer borrador o maqueta sonora:

### [Maqueta postal sonora](#)

Sin embargo, al escucharlo, sentía que a la pieza le faltaba esencia, que el hecho de querer comprimir tantos sonidos en tan poco tiempo la estaba convirtiendo más en un collage de sonidos, que a veces resultaba en una masa sonora, que dificultaba la escucha, que no permitía dejarse llevar por los sonidos. No estaba transmitiendo el paisaje sonoro que quería transmitir. Le faltaba espacialidad, le faltaba tener más capas sonoras, casi

todo se sentía en un un primer plano. Ese no era el lugar que yo quería compartir a través de la escucha.

Decidí analizar el espectrograma de esta primera maqueta sonora, con el fin de tener una valoración más general de la postal sonora. Para así identificar de una manera más clara los errores que estaba cometiendo, y sus posibles soluciones.

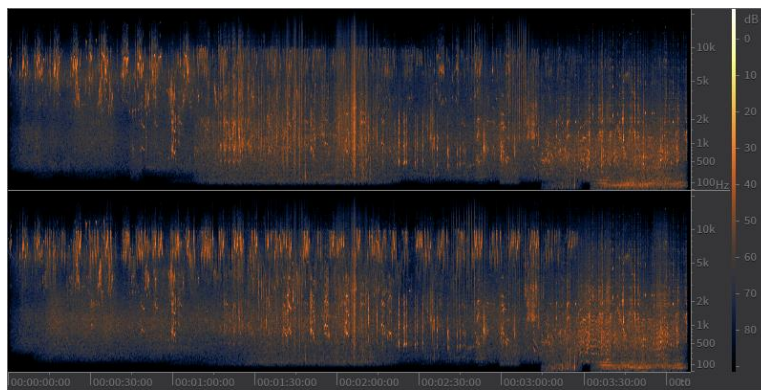


Figura 18. Espectrograma de la primera maqueta sonora de la postal.

Mediante esta revisión y análisis identifique varias cosas:

1. La postal sonora carecía casi por completo del ancho de frecuencias bajas, lo cual generaba un vacío bastante notorio, ya que son frecuencias que siempre están presentes en el entorno y por ende en nuestra percepción. Esto se dio debido a que, en mi preocupación por aislar los sonidos del ruido constante de la autopista, terminé eliminando por completo este ancho de banda, que resultaba necesario incluir, porque es una característica del paisaje sonoro del lugar, y de cualquier entorno urbano.

2. Noté que casi todas las señales sonoras tenían demasiada intensidad, lo cual explicaba por qué se sentían en primer plano casi todos los sonidos. En un paisaje sonoro real, existen diversas capas sonoras que le dan profundidad a la escucha, pues las fuentes sonoras siempre están ubicadas a distancias diferentes y variables. Por lo que tenía que establecer una diferenciación mucho más clara entre las capas sonoras.
3. A raíz de lo anterior, también identifiqué que los sonidos no tenían una amplitud estéreo adecuada. La gran mayoría de ellos se concentraba en el centro de la postal. Por lo que también se hacía necesario una mejor ubicación espacial de los sonidos.
4. Se sentía que todo sucedía muy rápido, que no existían transiciones entre los sonidos y que en momentos se mezclaban varios sonidos que no debían estar sonando al mismo tiempo. Lo cual no me gustaba.

A raíz de todo lo anterior, sabía que tenía que tomar ciertas decisiones creativas que me permitieran crear la postal sonora de una forma más cercana a lo que yo deseaba transmitir. Pero tuve que tomar un descanso de la composición por varias semanas, debido a problemas de salud.

Esto no fue del todo malo porque tuve tiempo para que mis oídos descansaran y se refrescaran un poco por otros paisajes sonoros.

Cuando retome el proyecto había tomado la decisión de que la postal se extendiera hasta máximo 5 minutos de duración, pues quería lograr mejores transiciones,

entre los eventos sonoros. Y aunque me parecía una extensión de tiempo bastante grande para lo que quería en principio (3 minutos), sentía que era una duración más adecuada para componer el paisaje sonoro.

También decidí que esa primera postal se llamaría *Despertar*. Ya que su composición está guiada por esa serie de eventos sonoros matutinos, que van evidenciando el comienzo de un nuevo día, a través de los sonidos de los animales y de las personas que habitan el lugar. Y, por otra parte, haciendo alusión a la idea del despertar de una conciencia auditiva, como una nueva forma de percibir el mundo.

Al retomar la composición tenía mucho más claro cuáles eran las falencias que tenía que corregir, para lograr una postal sonora mucho más interesante. Comencé por añadir una capa sonora que reforzará la sensación de ruido de fondo, que le diera esa sensación de estar en una ciudad. Partí de algunas grabaciones de campo de las que extraje ese ancho de frecuencias bajas para generar ese fondo grave y constante, en el que, además, se escucharan ciertos detalles de forma distante y aislada, como bocinas de autos y motores acelerando.

Comencé a darles una ubicación espacial y una profundidad mucho más detallada a cada sonido, pensando en tres capas sonoras. Entonces, por ejemplo, al encontrarme con el sonido de canto de un ave, simplemente decía: esta ave debería estar arriba a la izquierda y a una distancia no muy lejana de mi posición. Que se sienta que estoy cerca de un árbol de mangos, y el ave está ahí arriba.

A medida que escuchaba y componía, iba manipulando los sonidos de una forma más consciente que durante mi primer acercamiento. Los recortaba, modificaba las



transiciones entre ellos, sus fades, los paneaba, alteraba su intensidad, e incluso eliminé algunos de ellos. Todo con el fin de lograr una representación mucho más cercana al entorno original y a mi percepción sobre el mismo.

Finalmente, tras varias horas y varios días de edición, logré un efecto muy cercano a lo que quería con la postal sonora, lo que podría llamar la primer versión sonora de mi obra:

### [Despertar versión 1](#)

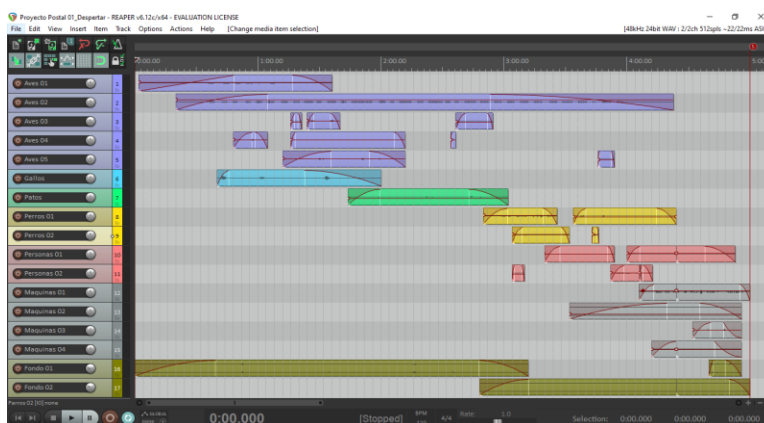


Figura 19. Captura de pantalla que muestra la distribución de los sonidos en una línea de tiempo.

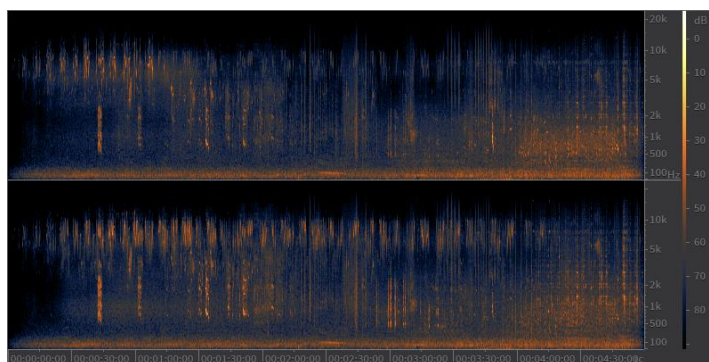


Figura 19. Espectrograma de Despertar versión 1.

Tal y como se puede escuchar en la obra, y evidenciar tanto en la línea de tiempo como en el espectograma. Existe una gran comparación entre esta versión y la primera maqueta sonora.

En esta tenemos la presencia de los sonidos graves que provienen de la autopista, lo que le da un fondo a toda la composición, y por ende una mayor profundidad sonora. Encontramos una mejor relación espacial de los sonidos en razón de la naturaleza de sus fuentes. Existen transiciones mucho más largas entre sonidos, lo cual permite que la sucesión de eventos sonoros sea mucho más realista. Y finalmente, la unión de todo esto, permite que la escucha sea mucho más placentera.

#### *Continuidad del proyecto y aportes*

En este punto me gustaría dejar constancia de algunas consideraciones a futuro para el proyecto.

Lo primero es que esto es tan solo el inicio de un proyecto que pretende ir más allá de una entrega académica. Pues la idea a partir de este momento es crear una serie de postales que me permitan hablar de diferentes entornos sonoros de la ciudad de Medellín. Lo que se encuentra en las páginas de este trabajo es tan solo el sustento teórico, conceptual y metodológico que me permitirán fundamentar el desarrollo de un proyecto más grande, así como la posibilidad de replicar y mejorar el proceso en la creación y composición de más postales sonoras.

Se pretende crear una página web propia del proyecto (que ya está en proceso), en la que se puedan publicar las postales sonoras para que puedan ser escuchadas por

cualquier persona con acceso a internet, y que a su vez puedan ser compartidas a través de redes sociales. Permitiendo el intercambio de experiencias sonoras entre quienes visiten la página.

En dicha página no solo estarán alojadas las postales sonoras, sino que también estará este proyecto. Para que cualquier interesado pueda leerlo, esperando que pueda ser una referencia en cuanto a proyectos relacionados con paisajes sonoros, identidad sonora, escucha y composición de paisajes sonoros.

A partir del desarrollo de este proyecto, cuento también con una amplia librería de sonidos ambientales. Que de la misma manera pretendo compartir digitalmente, para que puedan ser utilizados por cualquiera con fines creativos. Librería que también puede considerarse como memoria de un patrimonio inmaterial.

Existe la posibilidad de que las postales sonoras puedan vincularse a un código QR que estará impreso en tarjetas, lo cual permitiría compartirlas de una forma más personal (Tal y como las tarjetas postales), aunque la escucha de estas estará sujeta a la tenencia de un smartphone con lector de códigos.

## **Conclusiones**

A partir de la investigación-creación realizada, puede afirmarse que tanto los paisajes los paisajes sonoros, como las características de su identidad sonora, pueden ser estudiados con fines creativos; a partir de un trabajo de campo, en el que métodos de escucha, registro sonoro, y análisis de datos, resultan herramientas pertinentes para desarrollar un proceso creativo que permita una representación sonora de los entornos. Sin embargo, no puede afirmarse que el producto resultado de tal proceso de

investigación-creación sea considerado como una “postal sonora”, pues más allá de ser un capricho personal por etiquetar la obra de tal forma; no existe una fundamentación teórica sólida que sustente tal clasificación.

Aunque el término postal sonora pueda identificarse en el marco de algunos proyectos sonoros, es un concepto que necesita de una investigación mucho más profunda, que permita establecer más claramente una diferenciación frente a otras piezas u obras sonoras. En tanto a sus características estructurales y representativas. Por lo que por ahora sólo puede llegarse a la conclusión de que son piezas sonoras cortas, que enmarcan el paisaje sonoro de un lugar y un momento determinados por un individuo, y cuya finalidad es ser compartidas y hacer memoria.

Cabe aclarar que tanto el desarrollo del proyecto, como la pieza final, se encuentran mediados por una percepción e interpretación subjetiva del entorno sonoro analizado. Por lo que este proyecto no puede considerarse como portador de una verdad, sino más bien como una referencia o guía, para aquellos curiosos e interesados en el estudio de paisajes sonoros, identidad sonora y composición con paisajes sonoros.

El paisaje sonoro no es solo aquel que puede escucharse en entornos naturales, la ciudad también es una fuente interesante de paisajes sonoros únicos, que permiten la práctica de una escucha atenta. A pesar de que la mayoría del tiempo no somos conscientes, cada entorno posee rasgos sonoros que los hacen únicos. A partir del trabajo de campo realizado fue posible identificar sonidos que en mayor medida conformaban la identidad sonora del parque analizado. Sonidos que caracterizan el lugar a partir de diversas fuentes, que conviven y se relacionan en el mismo espacio, conformando

dinámicas sonoras únicas, que varían en el tiempo. Por lo que es una identidad sonora que está en constante transformación. La identificación y valoración de tales sonidos, solo es posible gracias a la relación que existe entre el entorno y quien lo habita, por lo que puede decirse que cada lugar posee una identidad sonora, pero que está mediada en gran parte por la percepción de quien lo escucha.

A pesar de que uno de los objetivos iniciales del proyecto era establecer y representar las diferencias del paisaje sonoro de distintos lugares, lo cual habría dado como resultado un interesante marco comparativo en cuanto a la riqueza sonora de un territorio; los resultados del proyecto permiten sentar unas bases metodológicas mucho más claras, en cuanto a la investigación y creación a partir de paisajes sonoros, que a futuro pueden reproducirse en aras de extender el proyecto hacia distintos entornos de la ciudad.

A partir de la exploración compositiva con paisajes sonoros, comparto la idea de Barry Truax, de que es imposible establecer un método único para componer, más allá de lo que la experiencia y la experimentación puedan dar como resultado. Pues como cualquier proceso creativo, requiere de una reflexión constante en cuanto a lo que quiere ser representado. Generando una relación que desemboca en un flujo constante de ideas y reflexiones a partir de la escucha, en la que se tejen una red de significados variables, que pueden dar como resultado un sinnúmero de posibilidades estéticas a partir del uso de los mismos sonidos. En esencia, “uno está a la vez componiendo y siendo compuesto a través del sonido.” (Truax, 2013).

Finalmente, el proceso de investigación-creación debe entenderse como un todo, en el que ambas partes se enlazan y se modifican paralelamente durante el desarrollo de todo el proyecto. Pues práctica y teoría construyen una relación directa, que modifican constantemente el sentir y pensar sobre las cosas. A partir de la investigación y la creación de este proyecto, puedo decir que mi percepción del mundo ha cambiado, abriéndome un camino de posibilidades creativas y artísticas en cuanto al sonido y la escucha. Lo que permitirá un desarrollo profesional mucho más amplio que el enfoque tradicional de hacer sonido para películas, que propone la carrera de comunicación audiovisual.

## Referencias

- Alonso, M., Anitua, S., Guiu, C., García, N., & Sánchez, I. (2007). *Escuchando la ciudad. Una propuesta de investigación socio-acústica en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona*. Barcelona: Colectivo Ciudad sonora.
- Atienza, R. (2007). Ambientes sonoros urbanos: La identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana. *Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros*, 14.
- Barclay, L. (2009). Liberación del pentagrama: métodos de notación de instrumentos en vivo con paisajes sonoros. *Foro mundial de ecología acústica*. México DF.
- Brianza, A. (2017). *Paisaje sonoro. Contexto y comienzo de un proyecto subterráneo*. Obtenido de Alejandro Brianza: <http://www.alejandrobrianza.com/articulos>
- Carles, J. L., & Palmese, C. (2004). *Identidad sonora urbana*. Montevideo: Obtenido de <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>.
- De la cruz, R., Rodriguez, A., & Doreste, A. (2012). *Paisajes sonoros y patrimonio cultural inmaterial. Convención sonora "La fonoteca del mar" - Crónica de evento*. Pasos.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2015). *Autoetnografía: Un panorama*. Recuperado el 7 de 11 de 2018, de Astrolabio: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>
- Éter. (2012). *Noches*. Recuperado el 11 de 2018, de Bandcamp: <https://invisiblevalley.bandcamp.com/album/noches>
- Krause, B. (2008). *Anatomy of the Soundscape: Evolving Perspectives*.
- López, X. X. (2015). *Señal Ruido. Algunos usos del paisaje sonoro en el contexto del arte*. Pontevedra.
- Maggiolo, D. (2001). *Proyecto Paisaje Sonoro Uruguay*. Obtenido de eMe Estudio de Música Electroacústica: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/proyectos/jornadasruido.html>
- RadioLAB. (2018). *RadioLAB Experimental*. Obtenido de <https://radiolab.cc/postales-sonoras-navidenas/>
- Recorrido sonoro, P. (2013). *Postales sonoras*. Obtenido de Recorrido sonoro: <https://recorridosonoro.webnode.es/postales-sonoras/>
- Restrepo, M. (2010). En memoria de la tarjeta postal. *Comunicación y ciudadanía*, 32-49. Obtenido de <https://revistas.uexternado.edu.co/index.php/comciu/article/view/2921>
- Rocha, M. (2009). Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico. *Foro Mundial de Ecología Acústica. Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México DF.
- Rocha, M. (2015). *La escucha como forma de arte*.
- Sánchez, M., Pueo, B., & San Martín, M. Á. (2012). *Paisaje sonoro: un patrimonio cultural inmaterial desconocido*. Obtenido de Instalia: [https://www.instalia.eu/reportajes-opinion/paisaje\\_sonoro\\_un\\_patrimonio\\_cultural\\_inmaterial\\_desconocido\\_1813/](https://www.instalia.eu/reportajes-opinion/paisaje_sonoro_un_patrimonio_cultural_inmaterial_desconocido_1813/)

- Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA.
- Schafer, M. (1977). *The tuning of the world*. New York : Knopf.
- Truax, B. (1988). *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- Truax, B. (2013). *Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales*. Recuperado el 9 de 2018, de eMe Estudio de música electroacústica: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/truax.html>
- VVAA (2012). *Noches*. Medellín, Antioquia, Colombia.
- Westerkamp, H. (2016). *Intro by Hildegard Westerkamp*. Obtenido de Audio postcards Canada: <http://audiopostcards.soundecology.ca/>
- Xólotl, N. (s.f.). *Breve recorrido sobre el concepto de paisaje sonoro*. Obtenido de Laboratorio de Música Libre: <https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/06/14/breve-recorrido-sobre-el-concepto-de-paisaje-sonoro-2-de-2/>



## Apéndice

### Enlaces de interés

World forum for acoustic ecology

<http://wfae.net/>

Textos sobre Paisaje Sonoro

<http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/index.html>

Soundscape explorations

<http://soundexplorations.blogspot.com.es>

Memoryscapes. AudioWalks

<http://www.memoryscape.org.uk>

Poliedro [Soundscape]

<http://poliedrosoundscape.blogspot.com.co>

Audio Postcards Canada

<http://audiopostcards.soundecology.ca>

Fragments of extinction

<http://www.fragmentsofextinction.org>

Conferencia Magistral: Murray Schafer

<https://interfaz.cenart.gob.mx/video/conferencia-magistral-murray-schafer-paisaje-sonoro>

Barry Truax

<https://www.sfu.ca/~truax/>

Hildegard Westerkamp

<https://www.sfu.ca/~westerka/>

Bill Fontana

<http://www.resoundings.org>

Francisco López

<http://www.franciscolopez.net>

Juanjo Palacios

<http://juanjopalacios.com>

Manuel Rocha Iturbide

<http://artesonoro.net>

Miguel Isaza

<http://miguelisaza.com>

Alejandro Brianza

<https://alejanrobrianza.com>

Stéphane Marin

<https://www.espaces-sonores.com>

Pablo Sanz

<https://pablosanz.info>

*Mapas Sonoros*

Audiomapa

<https://www.audiomapa.org/#>

Mapa sonoru

<https://mapasonoru.com>

Sons de Barcelona

<http://barcelona.freesound.org>

Cities and memory

<http://citiesandmemory.com>

Paisaje Sonoro del País Vasco

<http://www.soinumapa.net>

Mapa sonoro de Londres

[http://www.soundsurvey.org.uk/index.php/survey/blog\\_comments/1326/](http://www.soundsurvey.org.uk/index.php/survey/blog_comments/1326/)

*Netlabels*

Green Field Recordings

<http://greenfieldrecordings.yolasite.com>

Audiotalaia

<http://www.audiotalaia.net>

Impulsive Habitat

<http://impulsivehabitat.com>