EL DETALLE: AUDIBLES.

OTTO CASTRO (COMP.).

780
C3551d Castro, Otto, comp.
El detalle: Audibles / Otto Castro ; editado por Carlos Alberto Segura. – 1 ed. – San José, C.R. : T Operaciones, 2020.
86 p. : il. ; 13 X 22 cm.
Nota: se adjunta disco compacto sonoro bajo el título: Paisajes sonoros urbanos liminales

ISBN: 978-9930-9652-3-8

1. Arte Sonoro. 2. Paisaje Sonoro. I. Segura Jiménez, Carlos Alberto. II. Título.

_01-10 **AUDIBLE EN GRABACIONES: ENTREVISTA A OTTO CASTRO.**
OTTO CASTRO (COMP.), CARLOS A. SEGURA. (ED.).

_11-20 **CAMINATA SONORA, ESCUCHA Y CAMPANAS DE SILENCIO: ENTRE URBE Y MONTAÑA.**
ROMMEL HERVEZ.

_21-36 **APUNTES EPISTEMOFÓNICOS EN TORNO A BARRIO ESCALANTE.**
MARCO ANTONIO QUESADA.

_37-50 **PARA ACERCARNOS A LA RELACIÓN ENTRE SONIDO Y PERFORMANCE (EN ESPACIOS PÚBLICOS): UN BOSQUEJO.**
RODRIGO ARENAS-CARTER.

_55-82 **PAISAJES SONOROS URBANOS LIMINALES.**
OTTO CASTRO (COMP.).

Esta es una publicación gratuita.

CCECR y Operaciones han liberado los derechos de esta publicación para usos no comerciales; se permite ampliar, ajustar, editar y traducir el contenido a través de cualquier medio de reproducción, electrónico o mecánico, siempre que el producto sea para usos no comerciales y haga esta misma declaración de autorización.

Detalles sobre la reproducción, archivos imprimibles y facsímiles en:

talleroperaciones.org
ccecr.org

AUDIBLE EN GRABACIONES: ENTREVISTA A OTTO CASTRO.

OTTO **CASTRO** (comp.),
CARLOS A. **SEGURA** (ed.).

[1] Una residencia artística titulada *Explorando el paisaje sonoro de San José* fue sostenida en Casa Caníbal (Centro Cultural de España "El Farolito" de Costa Rica) entre el 6 y 10 de mayo de 2019. Más tarde en el año (el 10 de diciembre) y en ese mismo sitio, se realizó un concierto en compuesto en gran medida por obras sonoras producidas tras la residencia; ese evento fue inaugurado por una breve conversación –cruzada por intervenciones orales del público presente- cuya transcripción ha servido de base para la este texto introductorio. [N. del E.]

[2] El CD ha sido en cuestión ha sido curado y compilado por Otto Castro bajo el título *Paisajes sonoros urbanos liminales* y ha sido adjuntado a esta edición. [N. del E.]

Esta es una publicación gratuita.

CCECR y Operaciones han liberado los derechos de esta publicación para usos no comerciales; se permite ampliar, ajustar, editar y traducir el contenido a través de cualquier medio de reproducción, electrónico o mecánico, siempre que el producto sea para usos no comerciales y haga esta misma declaración de autorización.

Detalles sobre la reproducción y archivos imprimibles en:

talleroperaciones.org
ccecr.org

aplicaciones como Grindr sin que nadie se dé cuenta.

En segunda instancia (a nivel *performático*), opté por una vestimenta lejana al misticismo y espiritualidad que suele asociarse con el *performance*. Llevaba pantalón deportivo Adidas y zapatillas Nike enormes (ambos de segunda mano) junto con un *du rag* y gorrita de béisbol en la cabeza. Esta es una forma de referir a los modestos orígenes de mi familia, y a la imagen de muchos miembros proletarios/obreros de la comunidad aludida, que tienden a ser los que más tienen qué perder al *salir del closet*.

Por su lado, el paisaje sonoro se mantuvo perceptiblemente inalterado: *Day for Night: La Noche Mexicana* no producía ningún sonido que lo atravesara, manteniendo intactos todos sus componentes (tonalidades, señales y marcas sonoras). Mi presencia tampoco producía ninguna alteración importante. De hecho, ésta era una de las exploraciones que me resultaba de mayor interés: me cuidé de no emitir palabra alguna, de no tocar a ningún transeúnte ni de provocar una reacción semejante a un bocinazo por parte de algún automovilista.

Ese tipo desplazamiento –y mi fugaz presencia- no produjo ninguna acumulación de audiencia. Esto también contribuyó a dejar intacto al paisaje sonoro y, por ende, este solo funciona como una especie de *soundtrack* de la pieza.

Con todo esto considero que queda comprometida la idea de que el *performer* tiene un grado de control mayor en un espacio cerrado en comparación con el espacio público. Y así como las personas de la comunidad manifiestan su sexualidad vía redes sociales en el entorno urbano diurno y rutinario, en la *performance* la relación entre el artista y la audiencia quedó enmarcada dentro de la intimidad de una obra sonora de apenas un minuto de duración. Lo efímero de mi presencia corporal en la ciudad se correspondió con la fugacidad del contacto iniciado mediante WhatsApp.

Carlos A. Segura: En los últimos meses ha realizado un par de visitas a Costa Rica, ambas cruzadas por la Residencia Artística en la primera mitad del año y por este evento derivado. ¿Cómo están relacionadas estas dos?[1]

Otto Castro: Los dos proyectos se relacionan en aspectos teóricos y metodológicos que se compartieron en el taller [desarrollado durante la residencia]: mediante la exploración de la ciudad…

Audiencia: En la Sabana.

OC: …que ellos [los talleristas] hicieron desde un punto muy subjetivo y, para finalizar, una serie de obras que crearon, se revisaron no solo dentro del taller que apenas duró una semana sino también a distancia (cada pieza se revisó en tres etapas). Durante esas revisiones además surgió la idea de hacer un disco y una publicación que reuniera textos reflexivos sobre cómo explorar el paisaje sonoro…

A: [Aplausos.]

OC: …en la zona de la ciudad…

A: En la Sabana.

OC: …que de alguna manera propiciaron las obras de las que hoy vamos a presentar tan solo un pedacito.

CS: En el proceso de edición de esa publicación he encontrado un fuerte interés por mantener claramente separadas las nociones de producción musical y de producción de sonido o de paisaje sonoro…

A: [Aplausos.]

CS: …subrayando la diferencia de los objetos de estudio y sus herramientas de análisis (por ejemplo, la *caminata sonora*)…

A: ¡En el Valle Central!

A: En El Farolito.

CS: …¿cuál considera que sea el lugar que ocupa el desarrollo de investigaciones –en el título de la residencia se lee "exploraciones" - sobre paisaje sonoro en conciertos como el que tendremos hoy y como el que presentó en su última

visita a Costa Rica y en producciones discográficas como la que acompaña la publicación?[2]

OC: Empezaría con una anécdota: en 1996 tuve la oportunidad de estudiar con un compositor italiano llamado Franco Donatolli en la Ciudad de México…

A: ¡La Ciudad de México!

A: [Inaudible en grabación.]

OC: …allí participé en un pequeño curso de música acusmática y tras 10 minutos me dije "esto es lo que quiero hacer el resto de mi vida". Cuando estudié composición siempre tuve la sensación de estar en el lugar equivocado, en la carrera incorrecta, hasta que cuando cursaba mi maestría en la Ciudad de México…

A: [Inaudible en grabación.]

OC: me di cuenta de que en realidad no yo no era compositor y reafirmé mi identidad sonora…

A: [Aplausos.]

OC: …para hacerme un espacio como artista sonoro…

A: [Aplausos.]

OC: …y así manejar

ciertos materiales que no necesariamente tienen que vincularse al desarrollo musical: las obras normalmente tienen una estructura; prefieren un desarrollo que, en la sonata, por ejemplo, está ajustada a *la dominante*; prefieren instrumentos que requieren de gran virtuosismo para hacer también una música muy virtuosa y me di cuenta de que lo que me gustaba hacer estaba en el ámbito del arte sonoro…

A: En El Farolito.

OC: …que indudablemente incluye a la *caminata sonora*…

A: En El Farolito.

A: ¡En el Valle Central!

OC: … la etnografía, la autoetnografía, metodologías que vienen de las ciencias sociales, de la proyección económica, social y política del espacio; refiere a lo identitario, de la cultura. O sea, no está tan interesado en hacer un trabajo que desarrolle sonidos discretos, de algo que va a desarrollar en cierta cantidad de minutos para finalmente resolver esos materiales que presentó,

Primero, la relación entre cuerpo y redes sociales: para muchos, el uso de audífonos se ha transformado en un signo inequívoco de la indisposición para compartir del individuo, así sea de manera breve o casual. Es un signo de aislamiento pero también de emancipación: declara nuestro derecho a no ser parte (a no participar) mediante la predilección de otros estímulos sonoros. El audífono funciona como prolongación corporal que nos

permite escapar del ambiente sonoro y como prótesis que *cierra* al cuerpo, aun cuando no esté conectado a ninguna fuente sonora. En efecto, en *Day for Night: La Noche Mexicana* la relación entre el *performer* y la audiencia que respondió a la invitación se limitó al contacto vía WhatsApp, algo subrayable

pues generalmente en las *performances* realizadas en espacios públicos los transeúntes son una audiencia obligada a escuchar la pieza, circunstancia que quería problematizar. Aquí, gracias a mi prótesis, estuve aislado del *soundscape*.

Como prolongación de esa problematización, ante cada mensaje recibido yo respondí enviando mi pieza *Paisaje Sonoro Artificial LGBT del CDMX*,

en la que aludía al ambiente sonoro de ciertos lugares cruzados por la diversidad sexual de Ciudad de México, partiendo del hecho de que *el closet* sigue siendo un modo de vida contemporáneo vigente: muchas personas que observamos en la calle llevan su vida sexual por medio otras

palabra en el funcionamiento del estado guatemalteco.

En cuanto a la irrupción de los sonidos de pieza en el *soundcape*, fue evidente que la cotidianeidad acústica fue infringida por el quiebre poético, potenciado por la intensidad de los decibeles de la banda. Pero dada la alta cantidad de irrupciones que se dan habitualmente en el centro histórico (eventos promocionales, desfiles, procesiones, etc.), para parte de la audiencia, el desconcierto poético no fue producto exclusivo de la música, sino de la constatación visual de la interpretación de la música por una banda que marchaba en sentido inverso. Comprobé esto no sólo por sus rostros desconcertados, sino también por comentarios que logré captar casualmente y por personas que se acercaron para compartir sus opiniones sobre la pieza. Uno de ellos fue preciso sobre el poder de la imagen *performática* –"así va el país, para atrás"-; para otros, que quizás estaban menos informados sobre la zona, su experiencia fue la de una escucha de los indicios (intentaban averiguar de dónde venía el sonido de dichas marchas), mientras que a otros espectadores *no sorprendidos* (los

que sabíamos que la pieza se iba a realizar en el día y la hora señaladas), el sonido de la banda indujo a una escucha selectiva. Es claro que la contundencia *performática* de Galindo y la banda alteró por sí sola el *soundscape*: desvíos de tráfico, peatones que cambiaron de ruta, algunos voceadores que optaron por callar y el caminar del grupo que acompañaba en el rol de audiencia modificaron el paisaje sonoro. Y dado todo lo descrito, cabe decir que el rol de *soundtrack* de esta pieza fue mínimo.

IV. Mi experiencia con el sonido: *Day for Night: La Noche Mexicana*.

El 14 de Junio del presente año, y en el marco del encuentro Hemispheric XI organizado por el Instituto Hemisférico de la Universidad de Nueva York, realicé una pieza titulada *Day for Night: La Noche Mexicana*: recorrí el centro histórico de la Ciudad de México con audífonos y vestido completamente de rojo utilizando una playera en cuya espalda se leía "si quiere saber que estoy escuchando, envíe un mensaje al WhatsApp +50243065187".

En esta obra experimenté en varias instancias.

sino que se interesa en la mera acción. La caminata sonora…

A: En El Farolito.

A: ¡En el Valle Central!

OC: se basaba en una deriva por la ciudad,

A: [Inaudible en grabación.]

OC: …en un caminar por la ciudad…

A: [Inaudible en grabación.]

OC: …en la que todas esas afectividades vinculadas al espacio quedan *impresas* en un soporte físico como lo era la cinta magnética –o más recientemente en formato digital-. Esa era la obra.

Hay una obra muy conocida de Luc Ferrari en la que él coloca un micrófono en una playa en Yugoslavia y luego edita la grabación de 10 horas. Y mucha de la escuela acusmática que ya estaba formada en Francia –liderada por un compositor canónico como Pierre Schaeffer- dijo que "eso no era música". Algo muy importante de esto es que se desdibujan las categorías o géneros que hemos aprendido en la

academia musical (*sonata*, *divertimento*, *suite*) y los valores implícitos que están relacionados a esos conceptos musicales. En el arte sonoro…

A: En El Farolito.

OC: …uno de los ejemplos más claros es una instalación de Bill Fontana en la que pone un parlante a trabajar en una alcantarilla en Nueva York por todo un día. Ahí la pregunta es, ¿qué es eso? ¿Es instalación, obra sonora…

A: [Aplausos.]

OC: …es intervención del espacio? No se puede saber.

CS: ¿Cómo se resuelven formatos de presentación de obra como lo es concierto con este tipo de producciones? ¿Podría referirse a ello a partir del concierto de hoy?

OC: El concierto tiene toda una genealogía que lo antecede…

CS: Hay un canon.

OC: …hay un canon que reaparece. Pero el arte sonoro…

A: En El Farolito.

OC: en la Ciudad de México…

A: ¡La Ciudad de México!

OC: …es común que se haga este tipo de obra en los espacios públicos; no interesa demasiado que las personas pongan atención a una obra desde el inicio y hasta el final sino, más bien, la experiencia que pueda conllevar esa escucha…

A: En El Farolito.

A: [Inaudible en grabación.]

OC: …o como cómo pueda intervenir en un momento determinado en un espacio público. Hoy hacemos una versión bastante tradicional de lo que pretende el arte sonoro.

A: [Aplausos.]

CS: ¿Cuál es su propuesta para el concierto? El itinerario enumera una escucha…

A: En El Farolito.

CS: …consecutiva de las obras según aparecen en el CD.

OC: Hay varios cambios que ni siquiera sabía que iban a suceder y lo hacen por un asunto

técnico. El orden [de las piezas] es distinto al que aparece en el disco –en el que las obras dialogan-. Hoy peco como curador y he separo las obras de paisaje sonoro…

A: ¡Pero es la Avenida Segunda!

OC: y las más artificiales (sonidos más sintéticos, más procesados). Esto tiene la virtud de poder poner a dialogar entre dos mundos: uno que es cotidiano y otro que es más abstracto. Los dos son representaciones pero ese segundo es mucho más sintético o virtual, ambas categorías ya atendidas por autores poco Barry Truax, que se ha referido al paisaje virtual…

A: ¡Pero es por la Avenida Segunda!

OC: …y R. Murray Schafer, que ha más bien ha abordado el tema desde la identidad y la cultura.

de la Zona 1 de la Ciudad de Guatemala, la Sexta Avenida, comandando a una banda militar. Todos vestían de negro y caminaban a la inversa, terminando el recorrido frente al palacio presidencial (todo enmarcado por un contexto preelectoral en el que se cuestionaba fuertemente tanto a las autoridades salientes como a los candidatos); en el trayecto interpretan diversas marchas hasta finalizar con *The*

Stars and Stripes Forever de John Philip Sousa.

Aquí no hay duda que el sonido juega un rol fundamental; podemos interpretar

al uso de la banda militar como signo del estado y de su institucionalidad, desplegando –como lo hacía habitualmente- marchas *ad hoc*, como sucede en muchas partes del mundo. La banda puede interpretarse como una alusión a la funcionalidad del estado, a su eficacia, e incluso –dadas las vestimentas de la artista y de la banda- a su muerte como ente republicano. Esa funcionalidad se ve problematizada por el marchar hacia atrás, *retornando*, lo que dialoga en un amargo contrapunto con la fuerza, marcialidad y dureza de la música interpretada. Habrá que notar que en cierta forma esta pieza utiliza la forma procedimental del concierto, y cuyo final fue especialmente seleccionado: *The Stars and Stripes Forever* es, por ley,[5] la marcha nacional de Estados Unidos. Esto además sugirió que la injerencia estadounidense tenía *la última*

> es expresado como el "entorno sonoro concreto de un lugar real determinado, y que es intrínsecamente local y específico a cada lugar" [...]. La terminología de Schafer ayuda a expresar la idea de que el sonido de una localidad particular puede manifestar la identidad de una comunidad de tal manera que los asentamientos pueden ser diferenciados por su paisaje sonoro.[3]

Por su parte, Murray identifica tres elementos esenciales del *soundscape*: primero, la tonalidad (nota clave; sonidos sobreescuchados pero no siempre de forma consciente, que influyen en el humor y comportamiento humano, como puede ser el viento); segundo, señales (sonidos en primer plano, escuchados consciente y esporádicamente, como lo es la sirena de una ambulancia); y tercero, las marcas sonoras (sonido comunitario único y cuyas cualidades lo hacen especialmente valorado por los miembros de dicha comunidad).[4]

Dicho lo anterior, también podemos bosquejar la relación entre obra

de *performance* y paisaje sonoro urbano desde tres puntos de vista: en primera instancia, el *soundscape* urbano funcionaría como un mero *soundtrack* de fondo para la obra de *performance* en cuestión; en segunda instancia, el *soundscape* se alteraría a causa de los sonidos producidos por la misma pieza de *performance* (esto incluye la reacción acústica de la audiencia, que por sí misma interviene y participa de la pieza), y en una tercera instancia la performance alteraría las sonoridades por la mera presencia de los cuerpos *performantes* sumados a las corporalidades de la audiencia (el desvío del tráfico de los voceadores sería un ejemplo de esta alteración). Esto último podría suceder incluso en casos en los que el artista no provoque –intencionalmente- sonido audible alguno; para ilustrarlo, analizaré los dos casos de las piezas de *performance* mencionadas y que, por su diferente naturaleza, me permitirán proponer un contrapunto al respecto.

III. El Gran Retorno.

En esta pieza, realizada al mediodía del 25 de abril de 2019, Regina José Galindo recorrió parte de la avenida principal

CAMINATA SONORA, ESCUCHA Y CAMPANAS DE SILENCIO:

ENTRE URBE Y MONTAÑA.

ROMMEL **HERVEZ.**

[1] Montaña al norte de la ciudad de Caracas, cuya máxima altura son 2740m.s.n.m.

[2] Designación para acuñada por el músico e investigador R. Murray Schafer para el campo sonoro total.

[3] Raymond Murray Schafer, *Hacia una afinación del paisaje sonoro* (Barcelona: Intermedio, 2013, 12-13).

[4] Cuando se recorre en ascenso la montaña venezolana. Sobre los 1000, 1050, 1300, 1600, 1800, 2000, 2400 y 2600m.s.n.m. ese sonido sufre una modificación progresiva: en la que en los niveles más bajos entre los 1000 y 1200m.s.n.m. se identifican las llantas sobre el asfalto y otros sonidos de fondo más agudos distintos a los escuchados sobre los 1300m.s.n.m.

[5] Marca geográfica o punto de referencia; sonido particular de un entorno con cualidades que se ponen de relieve de manera especial.

[6] Schafer, *Hacia una afinación del paisaje sonoro*. 3

[7] A unos 100m dirección norte del puesto de guardaparques *Sabas Nieves*, coinciden un abrupto descenso hacia la quebrada Chacaito –de un lado- y un suave ascenso hacia La Silla (apertura entre los Picos Occidental y Oriental, de 2480 y 2640). Desde este punto es posible ver la ciudad, y en dirección noroeste, descendiendo unos 30m en línea recta, encontraremos el punto en cuestión.

[8] José Ángel Arvelaiz Zerpa, acompañante de caminata y fotógrafo de la imagen que acompaña este texto, me compartió –en un correo- la siguiente descripción: "La montaña es un gran amplificador sonoro, a medida que la ascendemos amplifica la percepción de nuestros sonidos rutinarios, extrayéndolos de su contexto y susurrándolos desde un eco y un verdor envolvente. Si se tiene mucho ruido interno, la montaña puede amplificarlo lacerantemente, obligando a recurrir al accesorio ruido externo y la compañía de otras personas; para así, con esta estridencia, acallar y distraer un poco más ese estrépito reverberante con que nos suele lastimar la memoria. Si se supera ese ruido interno, se adquiere un sereno y saludable silencio. En este caso, la montaña es una fuente formidable de melodías, melodías que esconden secretos. Y si se es un buen intérprete, se convierte en una experiencia trascendental de ingentes poderes y hallazgos."

Imágenes: 1. Bosque sobre Sabas Nieves, (2018). Fotografía de José Ángel Arvelaiz Zerpa.

Considero que la manera de mejorar el paisaje sonoro mundial es bastante simple. Tenemos que aprender a escuchar. Pareciera que se trata de un hábito que hemos olvidado. Debemos sensibilizar el oído al milagroso mundo sonoro que nos rodea.

R. Murray Schafer.

Esta reflexión explora los alcances de una relación empírica e intuitiva con la montaña del Ávila[1] producto de incursiones realizadas de manera regular y ritual durante varios años. Su finalidad es la de meditar, partiendo del abordaje de una huella sonora, dos conceptos fundamentales en la vida del ser humano y su relación con su entorno: la escucha y el silencio.

Aquí se describe y reflexiona un paisaje sonoro[2] particular que limita entre urbe y montaña: nuestro objeto de estudio está en la ciudad de Caracas, por lo que introduciremos algunos datos geográficos sobre esta metrópoli, emplazada en un valle por sobre los 900 m.s.n.m., con una extensión aproximada de 833 km^2, protegida por una muralla natural (la cordillera de la Costa), separada del mar Caribe por 15 Km. Este valle tiene la particularidad de ser muy irregular, es una especie de concavidad que le da a la ciudad una forma de hoya, en la que sus avenidas, tanto

las que descienden del norte, como las que descienden del sur, convergen en el rio Guaire, característica que la configura como un entramado de líneas diagonales y pocas líneas horizontales, en sus vías, dotándole de una singular sonoridad.

En ese paisaje sonoro se encuentra un sonido muy particular, el cual se origina entre el límite de la urbe y la cordillera de la costa sobre la *Cota mil,* una marca permanente que atraviesa lo urbano y penetra lo natural. Este sonido –al que hemos llamado *enjambre neumático* por su particular zumbido similar al de una masa de abejas– invade la montaña e inunda a la ciudad en una atmósfera *naturalizada*. Esa huella –como veremos- representa un punto de quiebre entre lo humano y lo deshumanizante, inmersivo y ensordecedor, y manifestado en gritos.

En todas partes del mundo en la actualidad el paisaje sonoro está cambiando, los sonidos están multiplicándose aun con mayor rapidez que las personas a medida que nos vamos rodeando de más y más artilugios o aparatos mecánicos. Esto ha producido un entorno más ruidoso y es cada vez más evidente que la civilización está ensordeciéndose con el ruido.[3]

I. Introducción.

En Latinoamérica, la relación entre sonido y *performance* –y en particular entre paisaje urbano sonoro y artes performáticas- es casi un terreno virgen de investigación; ha existido poco interés por analizar el rol del sonido como elemento estético en las piezas de *performance* creativa, exceptuando –quizás- el mero uso de la oralidad (lo fonético).

Aquí intentaré acercarme brevemente al bosquejo de algunos puntos que podríamos utilizar para un próximo análisis de la relación entre piezas performáticas ejecutadas en el espacio público urbano y paisaje sonoro. Recorreré de modo exploratorio mi colección privada de registros sonoros de las piezas *El Gran Retorno* de Regina José Galindo y *Day for Night: La Noche Mexicana,* esta última de mi autoría. –Aludir a mi propio trabajo encuentra justificación en el punto de vista que plantea Borrero respecto a las oportunidades que se abren al realizar diálogos en los que el investigador participa de la función creadora, propiciando procesos de circulación entre creadores y académicos.[1]- Finalmente, esbozaré algunas conclusiones sobre el tema.

II. Definiciones necesarias.

Habrá que aclarar que entendemos *performance* "como un formato de creación de artes visuales (*Performance Art*) en la cual el cuerpo (humano o animal) presente es el principal vehículo de representación."[2] Del mismo modo, se debe precisar la definición de *paisaje sonoro* o *soundscape*; al respecto:

> El criterio de paisaje sonoro (del inglés *soundscape*) traslada la problemática del estudio del ambiente acústico desde los espacios o áreas habitacionales, enfocado desde la molestia que produce el ruido, a los espacios urbanos abiertos de uso colectivo, estudiado a partir de la capacidad de los sonidos dar identidad y calidad a un espacio. El concepto de paisaje sonoro o *soundscape* fue propuesto por Raymond Murray Schafer en 1969 bajo el principio de que el sonido debería ser considerado como un medio de comunicación entre el hombre y el ambiente urbano [...]. El concepto acuñado por Schafer

PARA ACERCARNOS A LA RELACIÓN ENTRE SONIDO Y *PERFORMANCE* (EN ESPACIOS PÚBLICOS): UN BOSQUEJO.

RODRIGO **ARENAS-CARTER.**

1 Juliana Borrero, «Muchacha no Vayas al Bosque: Orientaciones para una Literatura en el Campo Expandido», La Palabra, n.° 20 (Enero-Junio 2012): 63.

2 Rodrigo Arenas-Carter, «Del Manifiesto a la Internet: Relaciones entre Texto Escrito, Literatura y Creación Performática en Latinoamérica», La Palabra, n.° 34 (Enero-Junio 2019): 3.

3 Arturo Raúl Maristany, «Paisaje Sonoro Urbano 'Soundwalk' como Método de Análisis Integral», PENSUM, n.° 2 (2) (2016): 42-43.

4 R. Murray Schafer, The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World (Rochester, VT: Destiny Books, 1994), 9–10.

5 Cornell Law School, «36 U.S. Code § 304. National March», 1998. Consultado el 18 de Julio de 2019, https://www.law.cornell.edu/uscode/text/36/304.

Imágenes: 1. Rodrigo Arenas-Carter. *Day for night: La noche mexicana*, (2019). Fotografía de Claudia Mayahuel. 2. Rodrigo Arenas-Carter. *Day for night: La noche mexicana*, (2019). Fotografía de Claudia Mayahuel.

El zumbido –ya *naturalizado*– que nos ocupa está compuesto por –y simbolizaría- todo ruido que nos posea a las personas de manera tal que no nos permita tener contacto con las sutilezas de su mundo circundante ni ser intérpretes de nuestro entorno; es un *sonido* que nace en el límite con el *silencio* (los sonidos de la naturaleza) y que nos podría poner en comunión con nuestro propio interior.

Ese zumbido –generado por el deslizamiento de las llantas de los automóviles en la autopista, atenuado o intensificado según la cantidad de autos, su velocidad y su peso, así como por la textura y humedad del pavimento-

produce un paisaje sonoro envolvente en nuestras urbes del que no es fácil desligarse. La percepción de *enjambre neumático* se transforma en la medida que el caminante sale de la urbe y se dirige montaña arriba, tornándose cada vez menos reconocible su origen

hasta cambia bruscamente cuando se suma el sonido nítido de alguna motocicleta, el despegue y aterrizaje de un avión o una ambulancia.[4] Su *marca sonora*,[5] cuando es escuchada desde la cima de la montaña, se percibe, finalmente, como una masa resonante, no localizable espacialmente en la concavidad del valle; da la impresión de flotar sobre éste; se deja sentir como un

tono medio; crea una atmósfera monótona, casi sin disonancias, salvo por las de las cigarras y algunas aves migratorias que elevan sus cantos antes de las lluvias.

Las propuestas de R. Murray Schafer nos alertaron del aumento de la contaminación sonora e invitó a asumir una práctica de diseño y afinación del paisaje sonoro. Esa afinación se iniciaría con el acto de escuchar –sin escucha no hay posibilidad de establecer una relación reciproca con el entorno natural y de relaciones humanas, y viviríamos sumidos bajo la esclavitud del poder de un *ruido*, justificándolo para "progresar" sin tener en cuenta, no solo la afectación fisiológica y psíquica, sino nuestra ruptura con el entorno natural-. "¿O acaso esta sobrecarga sensorial nos conduce finalmente a un estado de sometimiento narcotizado o de derrotada desesperación? Es fácil desesperarse."[6]

Si el ruido neumático invadiera y se hiciera parte del paisaje sonoro, dejaría de considerarse una contaminación acústica. No es sino hasta que tomamos consciencia de que es una huella del poder humano, que impide a las personas la posibilidad de sumergirse en el *silencio* de los bosques, que entendemos que, aunque se mimetice con lo natural, no deja de ser una contaminación. La mayoría

de los citadinos tienen una dependencia casi vital con ese sonido amniótico que les arropa, como a todas las grandes urbes; esto se evidenciaría si por alguna razón fuere suspendido.

En la montaña de El Ávila hay tres maneras de atenuar o desaparecer ese ruido de autopista. La primera es mediante las paredes de árboles que bordean los senderos del lado sur; la segunda las *campanas de silencio*: en el camino de ascenso existe un punto sobre los 1350m.s.n.m. en el que se puede experimentar la suspensión del zumbido[7] y escuchar, en primer plano, el susurro permanente –pero que varía según la época del año- de una cascada lejana. La tercera es esperar la mañana del domingo, cuando la autopista es cerrada hasta la 1:00p.m.

Cuando se entra en esta *campana de silencio*, el zumbido de la ciudad se suspende dramáticamente, conmocionando a quien la experimente: abre consciencia del *silencio* (de la naturaleza), al cual percibimos como inquietante; detona en las personas sus ruidos internos.[8] Culturalmente no se nos enseña a hundirnos en el silencio, y esta campana nos sirve de pretexto para reflexionar –a ambos- la escucha y el silencio. *Grita,* en la montaña, el que no ha aprendido a

cotidianamente, al punto de sentirlos rutinarios y monótonos, como si nos impidieran descubrir que –al igual que nuestros propios cuerpos- estos sonidos nos recorren y nos poseen diariamente en una interacción inconsciente que es capaz de determinar la aspiración y el propósito de nuestra propia existencia. Esta postura que asumo tras efectuar la ***caminata sonora*** se podría alinear, claramente, con postulados psicoanalíticos de Freud, quien considera que el hombre –como *sujeto*- está sujeto al inconsciente, y que este *inconsciente* que determina sus actos y emociones elude, desconoce y desprecia toda forma de dominio ejercido por la conciencia y los pensamientos conscientes. Por el contrario, el inconsciente freudiano actúa como una noción tópica y dinámica del aparato psíquico que tiene contenidos y mecanismos regidos por una energía y unas leyes que le son propias; y del cual sólo somos capaces de tener aproximaciones por medio de formaciones simbólicas del mismo como lo son los *lapsus*, los chistes, los juegos de palabras, los actos fallidos, los síntomas y los sueños.

La ***caminata sonora*** nos permitió reconocer el surgimiento de acciones y reacciones habituales y de

las posibles interacciones emergentes que se asoman entre aquellos usuarios transitorios de la cotidianidad citadina anquilosada en sus espacios. Nos permitió elucubrar cómo la ciudad –al igual que sus habitantes- también desenvuelve una existencia inconsciente propia, poblada de espacios interactivos plagados de charlas, de chistes, de juegos, de síntomas y de realidades sociales y de sueños que la nutren perennemente.

III. Somera descripción del paisaje sonoro urbano del Barrio Escalante a partir de la exploración de sus espacios estructurales más representativos.

A raíz del recorrido surgieron las primeras inquietudes personales respecto a lo que se escucha y lo que se siente cuando se escucha; asimismo las reacciones de los transeúntes que se preguntan cuál es nuestro cometido y qué estamos hurgando acompañados de nuestros cuadernos de notas y artefactos de grabación. Percibimos la estupefacción de los mismos que no logran comprender el porqué de nuestro interés en registrar sonidos. ¿Turistas o dementes? Esta preferencia por registrar lo **acústico** en lugar de registrar lo **visual** se percibe como atípica... anormal –¿Acaso lo normal no sería registrar imágenes (fotos/ video)?- Entonces, ¿por qué registrar sonidos?

El recorrido permite hurgar y establecer los comportamientos autómatas de los transeúntes. La estupefacción de los mismos ante la ejecución impávida de nuestra actividad irrumpe como bofetada en la abúlica cotidianidad. Para nuestra experiencia, el deambular por los parques, caminar por las aceras codeándonos con ellos, incursionar por los entornos del nosocomio, ingresar al Templo

Católico y explorar en su interior las prácticas de los feligreses –en medio de sus rituales y trasgrediendo con el micrófono ese sacrosanto entorno- nos ha permitido conocer cómo espacios instauran sus intrínsecas auras. El súbito sonido de la bocina del tren accede a reconocer la coexistencia de entornos sonoros absolutamente contrastantes donde la más sobrecogedora placidez espiritual se ve transgredida abruptamente por su apabullante y sórdido sonido. De pronto, nuevamente se toma conciencia de estar inmersos en la ciudad, esa ciudad que

> [...] es un centro que brinda trabajo a la mano obrera. "Oportunidades" para los locales, y posiblemente para muchas personas que provienen de afuera de la ciudad o de la periferia. La ciudad, a través de sus estrategias y posibilidades, se llena entonces de sonido de multitud.[5]

IV. Hacia algunas conclusiones.

Es así que –desde la mirada del otro- la ***caminata sonora*** puede verse como un ejercicio tanto chistoso como misterioso, pero que para nuestros propósitos permitió evidenciar la pobre percepción que tenemos de los espacios que recorremos y habitamos

escuchar, quien no ha entrado en comunión con sus propios sonidos. ¿Cómo lograrlo?

Una posible respuesta podría ser recorrer la montaña (o cualquier ámbito natural). Esa incursión dispondría al individuo a suspender el mundo exterior para entrar en el interior, lo que le permitiría reconocer

y ordenar los sonidos que albergamos y reconciliarnos con nuestro *silencio*, liberándose del ruido opresor que debilita al escucha. La *campana de silencio* suspende el ruido y permite –metafóricamente- emerger ese silencio individual que yace en el interior, y que el ser humano está urgido por experimentar.

APUNTES EPISTEMOFÓNICOS EN TORNO A BARRIO ESCALANTE.

MARCO ANTONIO **QUESADA.**

[1] La obra en cuestión es parte del arreglo sonoro curado, editado y compilado por Otto Castro bajo el título *Paisajes Sonoros Urbanos Liminales* y producido junto con esta publicación. [N. del E.]

[2] Ver *supra*, nota 1.

[3] Otto Castro, «La Ciudad como fuente de Sonidos para la Creación», *Resonancias: Revista de Investigación Musical* 23, n.º 44 (2018): 143-50, https://doi.org/https://doi.org/10.7764/res.2018.42.8.

[4] La ***caminata sonora*** propuesta recogió los ***espacios sonoros*** de esta área localizada al este de la ciudad. Nuestros pasos parten desde el **Parque República de Francia** con dirección *norte* por el pasaje interno que se encuentra entre el **Edificio de la Antigua Aduana** y la remozada **Casa del Cuño** para rematar en el ***paso peatonal*** que se ubica justo al frente del pórtico de la **Iglesia Católica de Santa Teresita del Niño Jesús** y que atraviesa la Calle 23. Luego se dirige con rumbo oeste hacia el área de emergencias del **Hospital Rafael Ángel Calderón Guardia**, prosiguiendo finalmente hacia el sur en búsqueda de un tumultuoso espacio como lo es la principal terminal ferroviaria interurbana localizada en el emblemático edificio de la **Estación del Ferrocarril al Atlántico**.

[5] Castro, «La Ciudad como fuente de Sonidos para la Creación».

Imágenes: 1. Costado Este del edificio de la Antigua Aduana de San José, 1888 (2019). Fotografía del autor.

> se había realizado desde una intencionalidad subjetiva, una escucha particular. Es decir, brindar a otros, a través de la tecnología, un fragmento espacio-temporal.[3]

Para un lego en estos avatares, pretender *dibujar* el paisaje sonoro del área responde a la pregunta de cómo reaccionar perceptiva y sensitivamente ante los sonidos que se generan en los espacios estructurales del entorno, partiendo de la circunstancia hipotética de encontrarme privado de la visión. En este sentido; no se puede recurrir a la actitud consuetudinaria –y casi instintiva- de quien se asoma a nuevas experiencias y se inclina por un ejercicio de observación meticulosa de la situación, del entorno, del paisaje. Aquí, extrañamente, más bien se recurre a la escucha profunda, a la auscultación de todo aquello que se pretendería observar, como desoyendo coloquiales refranes de nuestros ancestros (*quien oye consejos llega a viejo*); como si **lo visual** fuera suficiente para moldear y determinar íntegramente la experiencia. Pareciera ser que nuestra sociedad actual desatiende y desestima en demasía lo atinente al entorno sonoro… a la valoración de lo acústico como complemento necesario de lo escópico. Esta valoración privilegiada

que ha recibido **lo visual** de nuestra parte podría quedar en entredicho si se tomara en cuenta que –precisamente- el **tacto** y la **audición** son dos de los sentidos de los cuales el ser humano se vale incluso antes del momento mismo del alumbramiento; el **gusto** y la **visión** son de los últimos en ser aprovechados. Ergo, la primera motivación para enfrentar esta experiencia fue la pregunta de cómo podría interactuar con mi entorno sin contar con más herramientas que los referentes que podía aprehender a través de la escucha atenta y del sondeo de dichos espacios por medio de un torpe e inseguro deambular apoyado en una exploración táctil propioceptiva y quinesiológica de los mismos realizando –en primera instancia- la ***caminata*** a ciegas.

A partir de esta experiencia preliminar, nos preparamos para la ***caminata sonora***[4] y surgieron en el investigador interrogantes acerca de los sonidos que habitan y nutren dichos espacios y que interactúan cual urdimbre en una dinámica variopinta y hasta excluyente donde se conjugan zonas copadas de gran tránsito peatonal y vehicular con recónditos parajes que resultan solazosos y propicios para establecer encuentros que propicien una charla distendida entre habituales y desconocidos.

que consuetudinariamente ingresan a la ciudad y provienen de los cantones periféricos de Coronado, Moravia y Goicoechea. La cercanía del complejo de edificios que aloja tanto al Primer Poder del Gobierno de la República –el Poder Legislativo o Congreso Parlamentario- como al Poder Judicial y la Corte Superior de Justicia invisten a esta zona de una atmósfera dinámica que contrasta radicalmente con el *aire de tranquilidad* que se respira en la cerca de los pequeños sitios de socialización –como son la Plaza de El Farolito, el Edificio de la Antigua Aduana, el Parque de la República de Francia y la Iglesia Católica de Santa Teresita del Niño Jesús-, que surgen como plácidos claros en medio de aquel dinámico panorama del espacio recorrido. Por las tardes –y sobre todo-, cuando se acerca el crepúsculo, la actividad del Barrio Escalante se transforma para abrir paso a la vida nocturna que se filtra en las innumerables fondas y restaurantes que pululan en la zona.

Para dar cabida al ejercicio de la ***caminata sonora*** y preestablecer la ruta crítica del recorrido se realizó un pequeño ejercicio de visitación y observación de la zona en 2 ocasiones específicas a lo largo de los tres días antepuestos al registro. Tras la ponderación de variables como la afluencia del tránsito en horas pico y condiciones

ambientales preponderantes; se decantó por aplicar un horario matutino cercano a las 10:00 h.

En cuanto a las meditaciones venideras, éstas están reforzadas y socializadas por la aplicación de la técnica de la ***caminata sonora***, una herramienta acuñada en los años setenta por el grupo canadiense **World Soundscape Project** (WSP) que consiste en una caminata orientada principalmente a la escucha del entorno –ya sea urbano; ya sea rural- y al reconocimiento de las interacciones antropológicas, biológicas y sociales, y mediante la cual surgen percepciones, sensaciones y reflexiones sobre la observación del entorno y de la comunidad. Citando a Castro, se considera que

> los pioneros del World Soundscape Project (WSP) plantearon la idea de que el entorno cotidiano inundado de sonidos podía estudiarse a través de registros sonoros con el fin de heredar a futuras generaciones una *imagen* sonora, tal vez lejana pero un indicio de la realidad captada por medio de la tecnología, de una localidad en particular. Era básicamente un rito simbólico con una carga sentimental depositada sobre un soporte, en este caso, magnético. Se deseaba, a través de este proceso, revivir por medio de una grabación que

I. Prolegómeno.

La muestra del ***paisaje sonoro*** que será referida corresponde a un producto artístico desarrollado a partir de los ejercicios propuestos durante la residencia artística organizada por el Centro Cultural de España en Costa Rica (CCECR) durante la primera semana del mes de mayo del 2019. La residencia estuvo a cargo del músico MM. Otto Castro Solano, doctorando del programa de Tecnología Musical que imparte la Universidad Autónoma de México (UNAM).

En conformidad con la formación artística del autor, el trabajo se inserta como una ópera prima dentro del campo del *paisajismo sonoro*; ya que la mayor parte de la producción artística del autor proviene de un lugar con tintes institucionalizados, cultivados a la sombra de las enseñanzas tradicionales propias de un estudio academizado de la música. No obstante el listado general de esta producción musical es más que discreto, y es vano tratar de encasillarla como una propuesta estilística única. Por el contrario, merced del temperamento histriónico y extrovertido, soy un músico tanto versátil como ecléctico, y esto es evidente cuando

–desenfadadamente- me he decido incursionar en el campo del *paisajismo sonoro.*

La pequeña obra que se presenta en esta oportunidad[1] está compuesta por múltiples *muestras sonoras* realizadas en el entorno a **Barrio Escalante** (**lat**: 9.95 **long**: -84.05); una zona de aproximadamente unas 49 cuadras situada al margen noreste de la ciudad de San José, Costa Rica, y que actúa como un área de interconexión entre el centro de la urbe y el área periférica que –actualmente- combina residencias de delicada arquitectura y otras adaptadas para su uso como pequeños comercios (que incluyen desde fondas, restaurantes, supermercados y oficinas comerciales diversas). Aunque es difícil establecer sus límites con precisión; se estima que esta zona cuenta con varios lugares considerados representativos –por su uso o por su arquitectura- en el abigarrado y desordenado trazo del croquis urbano de San José. Así pues, el breve ejemplo *acusmático* que será referido incorpora espacios urbanos que –en diferentes instancias- se establecieron como espacios para la socialización, a saber: el **Parque República de Francia**, la terminal del **Ferrocarril Interurbano de San José** (sector noroeste), el **Centro**

Ferial de Exposiciones del edificio de la "Antigua Aduana", el área de ingresos médicos y Emergencias del **Hospital Rafael Ángel Calderón Guardia** y las inmediaciones y el interior del **Templo Católico de Santa Teresita del Niño Jesús**. Todos estos enclaves se entrelazan por medio de la utilización recurrente de signos sociales como pitoretas, ambulancias, locomotoras y los sonidos de los pasos peatonales.

Otro de sus límites está dado por la calle 17 que recorre con dirección sur-norte y pasa al frente del **Hospital Calderón Guardia**. Este nosocomio, es el segundo en importancia dentro del sistema de seguridad social costarricense y atiende a un amplísimo segmento de la población capitalina que habita en el sector oriental de la Gran Área Metropolitana (**GAM**). Está conformado por varios edificios que se han agrupado en torno al emblemático edificio de la institución de estilo modernista con elementos de *art decó* (diseñado por el arquitecto José María Barrantes en 1937). El área constructiva está distribuida entre algunos edificios anexos de mayor dimensión y altura que –con un diseño arquitectónico más funcional- pretende actualizar tanto la eficiencia del inmueble como la vigencia del cometido social y sanitario que debe cumplir esta institución.

En este lugar fueron realizados muestreos sonoros del entorno hospitalario.

Otro de los edificios más carismáticos de esta zona residencial es el **Templo Católico de Santa Teresita del Niño Jesús** (arq. José Ma. Barrantes & arq. Teodorico Quirós, 1930), en cuyo interior se realizaron muestreos sonoros que forman parte del registro documental que acompaña estas notas.[2] Y todo ese recorrido por esta zona de la capital se rubrica con la visita al **Parque República de Francia**, pequeño enclave que –en medio del tumulto citadino- aparece como un refrescante oasis con sus jardines y sus banquetas, rodeando una pequeña fuente que se yergue frente al hierático busto de *Marianne* y de la cual capturo su sonido y el de los pájaros que gorjean a su alrededor.

II. Caminata sonora.

El recorrido realizado por los alrededores de Barrio Escalante lo expuso como un espacio dinámico y cambiante; sus principales vías de tránsito, tanto las de acceso como las de evacuación están estratégicamente diseñadas para conectar el flujo vehicular y peatonal hacia importantes puntos que se encuentran en el pórtico del casco urbano. Su estratégica

distribución permite acceder con relativa celeridad tanto al nosocomio más importante del área (el Hospital Rafael Ángel Calderón Guardia) como a la principal terminal ferroviaria interurbana (la Estación del Ferrocarril al Atlántico). Desde esta terminal se efectúan recorridos frecuentes tanto hacia el este (ruta a la provincia de Cartago), el noroeste (ruta a las provincias de Alajuela y Heredia) y el oeste de la Gran Área Metropolitana, dirección que

conduce a la distante comunidad de Pavas.

Por las mañanas, este sector capitalino es una importante zona de tránsito (vehicular y peatonal) dirigido hacia centros de

educación media y superior, así también como para un nutrido grupo de trabajadores y usuarios de los innumerables comercios ubicados en torno al susodicho complejo hospitalario y hacia otros importantes sitios de socialización y esparcimiento, como lo son el amplio edificio de la Antigua Aduana –con su sala de teatro (Teatro La Aduana)- y la Casa del Cuño, un edificio que hace gala de una intervención arquitectónica que en busca de un concepto *más amigable* del desarrollo *en planta* del inmueble, a fin de que permita la realización esporádica de actividades culturales a manera de *performance.* Esta área también funge como una recurrente zona de paso para aquellos habitantes