

Sobre el Paisaje Sonoro

Estos textos lo propongo para invitar al oyente (lector en voz alta) de estas fotocopias un paseo por un par de ideas que relacionan la ciudad, el paisaje y el sonido. El listado de links es una invitación a ir a un paseo de más largo aliento: Textos, sonidos, poemas, obras, voces y registros sonoros de otros que en el mundo están hablando de sonido.

Ver y escuchar esta información

<http://ubu.com/>
<http://oraloteca.unimagdalena.edu.co/>
<http://www.artesonoro.org/>
<http://www.eumus.edu.uy/>
<http://buenosairessonora.blogspot.com/>
<http://www.myspace.com/centroexperimentaloidosalvaje>
http://www.kunstradio.at/HERE_SEE/texts/gue_se.html
<http://www.uclm.es/cdce/ras/ras.htm>
<http://ladistritofonica.com/>
<http://www.uclm.es/artesonoro/>
<http://www.artesonoro.net/ManuelRochaIturbide.html>
<http://www.mediateletipos.net/>
<http://www.escoitar.org/>
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/bejarano/indice.html>
<http://chiguiro.org/>
<http://www.lear-radioarte.com.ar/>
<http://www.artesonoro.org/archives/1995>
<http://www.isaotomita.net/>
<http://www.paikstudios.com/>
<http://www.sfu.ca/sonic-studio/srs/index2.html>
<http://www.fonotecanacional.gob.mx/>

Mauricio Prieto

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente lugar a dudas edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

Mauricio Prieto

Comunicador social - periodista con énfasis en audiovisuales / Universidad del Valle. / Cali Colombia. 2003

Maestría en Historia - Universidad del Valle - En Curso

Docente de realización audiovisual. Departamento de Artes Visuales, Universidad del Valle, desde 2008.

Laboratorista de audio en la Universidad del Valle desde 2001.

Coordinador del colectivo Oír+ radio experimental desde el 2006.

Asistente de montaje proyecto EL MURO – Auras de Guerra: Intervenciones dentro del espacio público revolucionario nicaragüense. México DF, 2011

Director del documental 384 INSTANTÁNEAS, ganador estímulo Fondo Para el Desarrollo Cinematográfico Colombia 2010

Artista en residencia TALLER IMAGEN TIEMPO, Jinotega, Nicaragua, 2010

Productor - Investigador del documental Juego de Palabras, ganador estímulo Fondo Para el Desarrollo Cinematográfico Colombia 2009

Montajista, diseñador sonoro y musicalizador de diversos proyectos audiovisuales.

Realización audiovisual para el artista Óscar Muñoz del 2003 al 2008

Realización audiovisual para el artista Ernesto Salmerón desde el 2000.

BAUHAUS Y ESTUDIOS SOBRE EL PAISAJE SONORO - EXPLORANDO CONEXIONES Y DIFERENCIAS

(*) Hildegard Westerkamp

El surgimiento de los estudios sobre el paisaje sonoro

Desde el inicio mismo de mi trabajo con R. Murray Schafer y el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (WSP) en los años setenta tuve claro que la Bauhaus había tenido una fuerte influencia en la forma en que surgieran los estudios sobre el paisaje sonoro como disciplina de estudio y en la cual éstos fueran definidos. Schafer escribió:

“La más importante revolución en la educación estética en el siglo veinte fue la realizada por la Bauhaus. Muchos pintores famosos enseñaron en la Bauhaus, pero los estudiantes no se convirtieron en pintores famosos, dado que el propósito de la escuela era diferente. Juntando el arte con los oficios industriales, la Bauhaus inventó el campo totalmente nuevo del diseño industrial.” (1)

Dos aspectos de la Bauhaus atrajeron a Schafer. La naturaleza interdisciplinaria de su práctica educativa y de diseño, así como la conexión que se realizó entre el dominio técnico del oficio y la producción artística, el funcionalismo y la creatividad. En nuestro trabajo en el WSP -muchos de nosotros éramos compositores y músicos- establecimos conexiones similares. No entendíamos al compositor solamente como un diseñador acústico de sonido musical en una

composición, sino también, y lo más importante, como un diseñador acústico de la vida cotidiana. Como resultado de ello estudiamos los diversos aspectos del sonido y los aplicamos a situaciones de la vida real. Más que permanecer marginados produciendo música culta inaccesible y abstracta destinada a audiencias exclusivas y reducidas, concebimos al compositor como un contribuyente valioso en el manejo de asuntos del paisaje sonoro. Los compositores podrían convertirse en los arquitectos sonoros o diseñadores acústicos, socialmente conscientes, de nuestras ciudades, edificios y pueblos. Fue precisamente esta visión del artista / compositor como una persona con oficio, educado en todas las disciplinas del sonido y enteramente conectado con y útil para el mundo real, lo que me atrajo del WSP. La concepción de Schafer iba más allá:

“Actualmente se está necesitando una revolución equivalente entre los varios campos de los estudios sonoros. La revolución consistirá en la unificación de aquellas disciplinas que se ocupan de la ciencia del sonido y aquellas que se ocupan del arte del sonido. El resultado será el desarrollo de las interdisciplinas ecología acústica y diseño acústico”. (2)

En otras palabras, no sólo nos familiarizamos, en tanto compositores,

con los diversos aspectos científicos del sonido, sino que concebimos nuestra tarea como la unificación de las diversas profesiones que se estaban ocupando ya de la acústica, el sonido y el ruido. Actualmente -25/30 años después- la concepción de Schafer expuesta en la cita anterior de la unificación de disciplinas prácticamente no ha echado raíces. Al igual que los miembros originales del WSP la mayoría de las personas que están comprometidas en el campo de los estudios sobre el paisaje sonoro o la ecología acústica son también compositores, músicos, artistas radiofónicos y otros similares. También se han involucrado algunos extraños arquitectos, geógrafos, urbanistas, psicólogos, ingenieros acústicos, audiólogos y otros. Pero se trata generalmente de excepciones, estudiantes y profesionales que se animan a romper las fronteras de su propia especialización y quieren acercarse a una visión más inter o multidisciplinaria del sonido.

De manera que, en realidad, no puede hablarse aún de la unificación de disciplinas en la forma en que Schafer lo previó. Sigue siendo una tarea importante y continua clarificar a los científicos especializados del sonido que cualquier estudio e investigación del sonido en el contexto de la ecología acústica simplemente tiene que abandonar el laboratorio y debe ocurrir en el “campo”. De la misma manera, muchos de quienes están ya ocupándose de la ecología acústica como campo de estudio, deben entender que ello no puede ocurrir solamente dentro de los límites de la producción artística y que es efectiva y urgentemente nece-

sario el conocimiento acerca de todos los aspectos del sonido, incluidos los aspectos científicos. Es la única forma de promover cambios e intercambios efectivos en un paisaje sonoro lleno de problemas ecológicos.

Nadie preocupado por la calidad del medio ambiente sonoro puede esconderse detrás de la especialización -ya sea que esté localizada en la arena artística o científica- sino que debe abarcar todos los aspectos del sonido. El sonido es la “voz” de una sociedad, de un paisaje, de un medio ambiente. Si comprendemos los significados del sonido comprenderemos lo que un lugar, una sociedad están diciendo acerca de sí mismos. Si comprendemos el comportamiento del sonido podremos oír cómo una sociedad se comporta en relación con su medio ambiente. Si oímos nuestra propia audición, también podremos oír la manera en que nuestra propia producción de sonidos en la vida diaria influye sobre la calidad del paisaje sonoro.

El término paisaje sonoro deriva de paisaje terrestre [N. del T.: en inglés “soundscape” deriva de “landscape”]. El paisaje sonoro es la manifestación acústica de “lugar”, en donde los sonidos dan a los habitantes un sentido de lugar y la cualidad acústica del lugar está conformada por las actividades y comportamientos de los habitantes. Los significados son creados precisamente debido a dicha interacción entre el paisaje sonoro y la gente. Por lo tanto, el medio ambiente sonoro (o paisaje sonoro), que es la suma de la totalidad de sonidos dentro de un área definida, es un reflejo íntimo de

-entre otros- las condiciones sociales, políticas, tecnológicas y naturales del área. Cambios en las mencionadas condiciones implican cambios en el medio ambiente sonoro.

Mi madre, por ejemplo, que nació en Alemania en 1907, recuerda cuando oyó el primer automóvil y, por supuesto, el primer avión. Recuerda la primera vez que oyó la radio, música en un tocadiscos o una película sonora. Los cambios tecnológicos se sucedieron tan rápidamente y fueron tan numerosos a lo largo de su vida -esto es, la mayor parte del siglo veinte- que resultaron en enormes cambios en el paisaje sonoro. Muchos de nosotros no sabemos lo que significa experimentar esos cambios tan profundos. Y es precisamente debido a dichos cambios que hubo un incremento en la densidad de sonido, ruido y música, que hay comparativamente muy poco silencio en nuestras vidas y que, en última instancia, la preocupación por la calidad del paisaje sonoro se convirtió en un tema de discusión. El paisaje sonoro y nuestra experiencia de él, especialmente en medio ambientes urbanos o tecnológicamente modernizados, está fuera de balance y ésa es la razón de que los términos ecología sonora o ecología acústica sentaran raíces en nuestro lenguaje y en nuestro pensamiento.

Los estudios sobre el paisaje sonoro surgieron en un momento en el que la polución por el ruido se había convertido en un problema reconocido y ampliamente extendido. Sean cuales sean las acciones que se hayan tomado en contra del ruido, el prob-

lema no parece desaparecer. Las mediciones y legislación aisladas no son suficientes. Se necesita otra cosa, activar nuestros oídos, escuchar y encontrar caminos de comprensión del paisaje sonoro que nos rodea y nuestras formas de relacionarnos con él. En otras palabras, a través de los estudios sobre el paisaje sonoro podemos comenzar a entender que el problema del ruido no radica fuera de nosotros, sino que está intrincadamente ligado a nuestra relación con nuestro medio ambiente, al grado de conciencia o inconciencia con el que escuchamos y producimos sonidos. La profunda experiencia enriquecedora de trabajar como miembro del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial estuvo conectada con el esfuerzo sincero del grupo de combinar el conocimiento científico con el conocimiento artístico y perceptivo del sonido. Era precisamente en esta combinación de investigación, educación, creatividad y activismo en la cual radicaba la energía del WSP, la cual nos permitió producir en relativamente corto tiempo un número de documentos y proyectos pioneros.

Adicionalmente no sólo investigamos el sonido a través de diversas disciplinas sino que procuramos información intercultural de todo el mundo con el objetivo de entender diferentes formas de escuchar y producir sonidos en otras culturas. Esto se ha convertido en algo particularmente relevante en el mundo actual de expansión del turismo, viajes, migraciones, movimientos de refugiados, etc. Investigadores individuales en estudios culturales comenzaron a prestar atención al trabajo sobre el

paisaje sonoro y a la ecología acústica desde su propia perspectiva. Pero la mayor parte de la exploración sonora intercultural tiende todavía a estancarse en las maravillas de la tecnología moderna de grabación. Raramente trasciende la grabación de paisajes sonoros extranjeros para pasar a un estudio o análisis profundos. Los numerosos CDs disponibles actualmente de paisajes sonoros naturales y urbanos de muchos países del mundo se han convertido -en el mejor de los casos- en documentación interesante, información aural, una historia, una especie de texto de otro lugar. En el peor de los casos se han convertido en un producto importado, un sonido “pulcro” sin ningún significado real más allá de la experiencia del asombro, sin ninguna información acerca de los lugares en los cuales los sonidos se originaron. Se han convertido en una excusa para seguir no-escuchando, “muzak de la nueva era” [N. del T.: “new age muzak” en inglés] u otro objeto más en nuestras caparazones (3).

No obstante, no hay nada malo en la grabación de paisajes sonoros de otras culturas, mientras sea hecha para incrementar nuestra comprensión mutua y aprender a escucharnos. En el contexto actual de comunicación global o globalización corporativa, debemos conocer más y comprender mejor el lenguaje del sonido en las diferentes culturas. Los viajes y la emigración abren nuestra percepción auditiva porque nuestros oídos están alertas ante lo desconocido, lo indescifrable, a la vez que extrañan lo familiar. La necesidad de decodificar los

significados de los sonidos y paisajes sonoros no familiares nos hace escuchar con atención. En ningún lugar se hace más claro que durante un viaje que oír es una forma de supervivencia, un intento de orientarse en un lugar nuevo. Y cuando comenzamos a familiarizarnos con el paisaje sonoro de una nueva cultura comenzamos a sentirnos allí un poco más en casa, comenzamos a sentirnos más seguros. A menudo, en ese instante, tendemos a recordar conscientemente y quizás con nostalgia los paisajes sonoros de los que venimos.

Posiblemente no sea sorprendente -dadas la expansión de las posibilidades de comunicación a través del globo, la creciente tendencia a viajar y a los intercambios culturales- que en 1993, algunos años después de que el WSP cesara de existir como un grupo activo de investigación, se formara una nueva organización, el Foro Mundial de Ecología Acústica (WFAE), una asociación internacional de organizaciones e individuos afiliados, que comparten la preocupación por del estado de los paisajes sonoros mundiales. Al igual que el WSP, el WFAE entiende la ecología acústica como la relación entre organismos vivos y su medio ambiente sonoro o paisaje sonoro. Entiende que su tarea es llamar la atención acerca de desbalances insanos en esta relación, mejorar la ecología acústica de un lugar cuando sea posible y preservar paisajes sonoros acústicamente balanceados. La idea común detrás de estos planteos es la preocupación y cuidado por el medio ambiente sonoro, es una relación sentida. Querer cuidar el medio

ambiente acústico en el sentido más profundo genera el deseo de escucharlo y viceversa, oírlo genera el deseo, o quizás más allá aún, resalta la urgente necesidad de cuidarlo - al igual que cuidar a nuestros hijos genera el deseo de escucharlos y viceversa. Al igual que el WSP, el WFAE aspira a combinar el conocimiento científico y artístico / perceptivo del sonido, investigación y educación, trabajo creativo y militante.

La bauhaus y el paisaje sonoro actual

A pesar de que la bauhaus pueda haber ejercido una fuerte influencia sobre las primeras aproximaciones a los estudios sobre el paisaje sonoro y las ideas de diseño acústico, muchas de las consecuencias del diseño de la bauhaus pueden no haber producido necesariamente resultados positivos sobre el paisaje sonoro mismo. Permítanme retroceder un poco en este lugar.

Walter Gropius, arquitecto y fundador de la bauhaus, estaba interesado en la creación de belleza en sus diseños, derivada de adaptar la forma a una cultura tecnológica. El resultado fue una especie de diseño mecanicista o arquitectura industrial. La bauhaus pretendía ser un lugar que proporcionara un medio ambiente completo, físicamente homogéneo, en el cual todas las artes visuales tuvieran su lugar. Aprendiendo oficios prácticos y familiarizándose con herramientas, materiales y formas y, lo

más importante, con la máquina, los diseñadores / artistas deberían estar mejor capacitados para resolver los problemas sociales de una sociedad industrial.

De manera similar, como ya vimos, Schafer concibió el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial como una especie de paraguas para todas las disciplinas que se ocupan del sonido y la música. Aprendiendo todo acerca de cómo funciona el sonido y nuestra percepción auditiva en la sociedad, deberíamos estar mejor capacitados para resolver los problemas de la sociedad postindustrial con sus problemas medioambientales.

En el contexto de su tiempo la bauhaus combinó el arte y la utilidad y buscó introducir la estética en el diseño industrial y de maquinarias. No apuntaba a diseñar objetos de lujo para la élite rica, sino producir objetos agradables desde los puntos de vista funcional y estético para la sociedad de masas. Sus resultados fueron -a pesar del corto período de existencia- una extendida aceptación del diseño funcional y no ornamentado en objetos de uso cotidiano. De la misma manera en que la bauhaus buscaba liberar a la arquitectura y al diseño visual de su sobrecarga ornamental o “ruido” visual -llevando a cabo una especie de limpieza de todo lo inútil que una sociedad tradicional puede crear-, también los estudios sobre el paisaje sonoro o el diseño acústico pretenden liberar al paisaje sonoro de su sobrecarga sonora, su ruido y todo el “perfume” acústico que, por ejemplo, la Corporación Muzak ha intro-

ducido en el medio ambiente urbano. El deseo por la línea simple y limpia, la superficie libre de ornamento en la bauhaus, puedan tal vez equipararse al deseo de silencio como base para el diseño acústico del paisaje sonoro.

La bauhaus debe comprenderse en el contexto de su tiempo, cuando la línea perfilada, la eliminación de lo innecesario e incluso la despersonalización eran una liberación del manierismo burgués en el diseño. En música puede observarse algo similar en esa época. Los compositores -como Schönberg con su aproximación a la composición con doce sonidos- buscaban realizar una incisión a través de la densidad musical wagneriana, llegando a una especie de claridad, simplicidad y transparencia en su música; o, tal vez ideológicamente más cercano, el caso de Eric Satie con su *musique d'ameublement* (música mueble), en la cual el acto de escuchar música como forma artística estaba activamente desestimulado, debiendo el sonido mismo funcionar como el amoblamiento del lugar en el cual tenía lugar - como un telón de fondo para la dinámica social de la ocasión. Poco podía imaginarse que la Corporación Muzak desarrollaría unos 15 años después exactamente esa misma idea en un contexto social completamente diferente (es decir, en fábricas y, posteriormente, en entornos comerciales), con tal éxito que actualmente enormes segmentos de la sociedad en todo el mundo han sido condicionados para no escuchar. Poco podía imaginarse que la no audición ampliamente extendida se convertiría en un hábito ecológicamente peligroso.

Volveré sobre esto más adelante.

En el tiempo de la bauhaus la estandarización y la despersonalización eran deseables en el diseño de edificios. Pero la arquitectura que se desarrolló a partir de ello se ha convertido en un estilo internacional de arquitectura urbana que se puede encontrar en cualquier parte del mundo en la que haya dinero corporativo. De hecho, la estética de la bauhaus, que estaba en extrema oposición a la estética burguesa de la época, fue ampliamente utilizada y explotada por la ideología capitalista. Cuando hoy observamos algunas de las consecuencias físicas actuales del diseño de la bauhaus y sus concepciones, surgen ciertos problemas reales en relación con el diseño del paisaje sonoro y la ecología acústica. Los marcos de acero y el vidrio eran sinónimos de belleza funcional en el diseño de la bauhaus. Junto con el hormigón conforman hoy las superficies altamente reflejantes de los edificios de altura en los centros urbanos modernos. Acústicamente estos entornos crean el llamado efecto cañón, en el cual el hormigón, el acero y el vidrio sirven como enormes amplificadores del sonido del tráfico, sirenas de emergencia, sonidos de escape de los edificios, y así sucesivamente.

Aunque seguramente no había sido anticipado por los diseñadores de la bauhaus el funcionalismo y la eficiencia en el diseño de edificios se ha desarrollado hasta sus extremos durante el siglo veinte en la medida en que los bancos y corporaciones fueron erigiendo sus altas torres. El control artificial de aire y luz se ha convertido

en un aspecto integral de este tipo de diseño de edificios, en los que las ventanas no pueden abrirse y no entra la luz natural. Desde un punto de vista sonoro esto se traduce en zumbidos eléctricos de la iluminación artificial y en sonidos de banda ancha del aire acondicionado, y en poderosos sonidos de banda ancha producidos por los sistemas externos de escape de los edificios. Las ciudades modernas no sólo están palpitando con los sonidos amplificadas y reflejados del tráfico, sino también con él “mal aliento”, como lo llama Schafer, de los edificios de altura.

De esta manera el internacionalismo en el diseño urbano no sólo resultó en una similitud visual, sino también aural: los mismos materiales, las mismas estructuras, los mismos sonidos. Una extensión acústica más bien siniestra de esta similitud es la llamada música funcional, la muzak mencionada anteriormente, que puede oírse en muchas partes del mundo con el propósito expreso de incrementar la producción y el beneficio. La música funcional tuvo sus inicios con la Corporación Muzak en los EEUU a principios de los años treinta, en el momento en que la bauhaus estaba siendo clausurada por el régimen nazi. Obtuvo reconocimiento durante la época de la guerra bajo el impulso de la industria armamentista para acelerar la producción. Es producida en masas y distribuida en masas. Absorbe, mezcla, disuelve varios estilos de música, músicas de diferentes culturas en un sonido uniforme de música de fondo reorquestada.

La intención original la bauhaus era resaltar la esencia del diseño industrial funcional como una especie de liberación de la batahola de ornamentación y tradición sobrecargada, pretendiendo revitalizar a través de ello el diseño urbano. Su internacionalismo en aquel momento se sintió como una liberación del provincianismo estrecho y las limitaciones del “lugar”. La Corporación Muzak es la representación sonora de lo que sucede cuando la similitud funcional e internacional son llevadas a un extremo. Termina resaltando la blandura y falta de significado de la vida urbana eliminando la esencia de la vitalidad musical y cultural: los estilos particulares, las especificidades que caracterizan la música de un lugar o cultura. De hecho es una especie de eliminación acústica del lugar. Descontextualiza la conexión de la música con una cultura específica y produce un sonido “universal”. A su trabajo de reorquestación lo llama “diseño acústico” y a su música de fondo “música ambiental muzak”. Se ha convertido en el sonido internacional de los entornos comerciales.

Su sonido orquestal y curva de estímulo de 15 minutos se han convertido en el sinónimo de los entornos artificiales de edificios de vidrio, hormigón y acero. Una vez que uno entra a dichos edificios queda eliminado todo sentido de lugar. O, más bien, se elimina toda conexión con la realidad social, política y cultural fuera de sus paredes. A través del sonido del muzak y por teléfono, fax y correo electrónico uno puede conectarse sólo con otro edificio similar en cualquier parte del

mundo, nunca con la calle inmediatamente afuera. Ésta, por supuesto, nunca fue la intención de la Bauhaus.

Los estudios sobre el paisaje sonoro surgieron en un momento en el que la belleza no estaba radicada ya en el funcionalismo. Los demasiados efectos dañinos de la sociedad industrial y el pensamiento corporativo desviaron hacia el medio ambiente natural la percepción de la gente de la belleza y cuidado. El ruido de la sociedad industrial ya no es atractivo en tanto sonido del progreso. El diseño acústico en el contexto de los estudios sobre el paisaje sonoro se encuentra en oposición directa al llamado diseño acústico de la Corporación Muzak. Pretende trabajar desde la base de un medio ambiente de sonido transparente, no enmascarado, desde un lugar que pueda recibir nuevos sonidos en su espacio ya sea porque es silencioso o porque está vivo y es energizante y variado desde un punto de vista sonoro, es decir, que tiene espacio para nuevos sonidos. Los lugares naturales más silenciosos en el mundo y los paisajes sonoros más agitados de la selva pueden brindar indicios valiosos de dicho diseño acústico.

Cualquier tipo de diseño en el sentido de una Bauhaus actual debería adaptarse a una sociedad ambientalmente consciente y debería ser sensible a dichos problemas. De manera similar, en tanto compositores trabajando a partir de los estudios sobre el paisaje sonoro, no podemos compartir ya las aproximaciones de Schönberg y otros compositores del siglo veinte a la composición como

lenguaje musical abstracto, sino que pretendemos hablar con el lenguaje concreto del sonido medioambiental en el contexto de la ecología acústica y los problemas de nuestros entornos sonoros. En tanto organizadores de sonido tenemos una responsabilidad en el diseño de composiciones, pero también de entornos con un sentido de cuidado de nuestros paisajes sonoros.

Paisaje Sonoro Brasilia

Quisiera partir de las ideas anteriores para elaborar en torno al ejemplo de Brasilia, porque es una ciudad relativamente nueva (construida en 1964), ampliamente basada en los principios de la Bauhaus. ¿Qué sucede con el paisaje sonoro de una ciudad que fue diseñada de cero, basada en un plan maestro? ¿Figuró el sonido en el esquema de diseño?

En 1994 fui invitada por el Instituto Goethe de Brasilia para realizar un taller sobre paisaje sonoro. A pesar de que el énfasis de este taller estaba puesto en la alta tecnología y la producción y de que el objetivo era que un grupo de personas de Brasilia realizara una serie de composiciones sobre el paisaje sonoro de Brasilia, el énfasis real y la parte más interesante detrás de la producción de alta tecnología fue nuestra exploración y familiarización gradual con el paisaje sonoro de la ciudad, sus problemas de ruido y su lugar dentro de las realidades culturales y políticas brasileras.

La idea de transferir la capital del país lejos de la costa existió desde la segunda mitad del siglo dieciocho, como forma de poblar, desarrollar y asegurar el vasto interior de Brasil (4). En la mitad de los años cincuenta, durante la campaña presidencial de Juscelino Kubitschek, se propuso finalmente como proyecto concreto y fue realizado poco tiempo después. Brasilia no tiene ni siquiera 40 años. La parte en el mapa que se parece a un pájaro, o más bien a un avión, es el llamado Plano Piloto (plan piloto). El plan maestro para el Plano Piloto fue diseñado por Lucio Costa. Oscar Niemeyer fue el arquitecto que diseñó la mayoría de los edificios y Burle Marx fue el arquitecto paisajista. El Plano Piloto fue declarado un sitio de patrimonio por la UNESCO y toda modificación en él debe pasar por un riguroso proceso de revisión. Limitaré mi discusión a esta parte de la ciudad con la conciencia de que Brasilia se extiende más allá de esas fronteras y de que las ciudades satélite que crecieron alrededor de su periferia en los últimos 30 años son el resultado directo del plan maestro. Hablando genéricamente, se puede decir que cualquiera o cualquier cosa que no encaje dentro del plan maestro es acomodado en esas ciudades.

El cuerpo del avión está compuesto por el Eje Monumental a lo largo del cual encontramos de este a oeste la mayor parte de las instituciones gubernamentales, la catedral, el hospital, sectores comerciales, de hotelería y bancos, la torre de televisión, el mausoleo de Kubitschek, el sector militar y la estación de buses y de

trenes que conectan con el resto del país. Las alas del avión, llamadas Ala Sur y Ala Norte, están compuestas por el Eje de la Autopista Residencial que se extiende de norte a sur. Allí vive la mayor parte de la gente, en edificios de apartamentos de tres a seis pisos. Los dos ejes se juntan en la rodoviaría, la estación central de buses. Este es el centro del Plano Piloto, la “plaza del mercado”, donde la fuerza laboral arriba y parte cada día de y hacia las ciudades satélite.

El cruce de dos vías a lo largo de las direcciones básicas norte-sur y este-oeste, inicialmente sólo una cruz dibujada en la tierra, creció hasta convertirse en dos enormes arterias de tráfico con seis carriles en las cuatro direcciones. Comparemos el sonido del palo dibujando esa cruz en la tierra y todos los sonidos naturales que habrán acompañado a este hecho, con el sonido del tráfico que hoy ocupa los ejes centrales que atraviesan esta ciudad. Yo creo que este contraste es el contraste básico actual en el paisaje sonoro de Brasilia y sus alrededores.

Por un lado, es muy difícil escapar al sonido del tráfico dentro del Plano Piloto. Pero por otro lado uno no tiene que viajar muy lejos para dejarlo atrás y acceder a un paisaje sonoro muy silencioso y natural.

Pero el visitante -y quizás los residentes de Brasilia no sean totalmente conscientes de ello- no escucha otra cosa que el tráfico desde la habitación de su hotel. Todos los hoteles están situados en los dos sectores de hoteles y éstos están rodeados por amplias

arterias de tráfico, así como por calles más estrechas. En lo que yo pude comprobar, no hay una sola habitación de hotel en toda la ciudad que esté libre de ese ruido. Más tarde en la noche, cuando el tráfico disminuye un poco, otra capa sonora emerge: el escape del sistema de aire acondicionado de cada hotel.

El tráfico y el aire acondicionado funcionan como paredes sonoras, creando una barrera a la audición de distancia y silencio. Las cuatro semanas en mi habitación del hotel han tenido su consecuencia y han influido indudablemente sobre mi percepción de Brasilia. La distribución general de las arterias de tráfico fue diseñada alrededor del suave flujo del tránsito, pero poco parece haberse hecho para proteger a los residentes de su ruido. La pregunta obvia es, entonces, si en el gran esquema de diseño del Plano Piloto existió alguna idea sobre diseño acústico.

Así como el Eje Monumental y el Eje de la Autopista Residencial conectan a la gente entre uno y otro sector o entre el lugar de residencia y el lugar de trabajo, desde un punto de vista acústico conforman dos enormes barreras sonoras que dividen la ciudad. Las dimensiones del espacio acústico que ocupa el tráfico en dichas arterias son mucho más extensas que sus dimensiones geográficas. El ruido del tráfico viaja a través de los expansivos espacios verdes hacia las habitaciones de los hoteles, oficinas, iglesias, incluso escuelas y muchas de las áreas residenciales. Los ojos pueden mirar a lo lejos, pero el oído no puede

oír más allá de la inmediatez acústica del motor de los automóviles. El Eje Monumental podrá ofrecer muchas oportunidades para sacar fotos, pero las grabaciones realizadas en los mismos lugares van a ofrecer muy poca variación del incesante ruido del tráfico. De manera similar, dentro del auto el conductor está separado del paisaje sonoro exterior. De hecho, el parabrisas funciona como una pantalla de cine y el motor y la radio del auto como la banda sonora que lo acompaña. Como todo se ve muy abierto, uno tiene la ilusión de espacio. Sin embargo, acústicamente uno está encerrado.

Mi argumentación es clara. Esta ciudad tiene exactamente lo mismo que tienen otras ciudades no diseñadas tan conscientemente: muchísimo ruido de tráfico. Mientras tanto, en el lago cercano uno puede encontrar un silencio sereno. Es obvio ahora que Brasilia es un lugar de paisajes sonoros altamente contrastantes: ruido de tráfico y sonidos naturales. Muy poco hay entremedio. Los contextos sociales humanos, como cafés o restaurantes, aparecen en pequeños racimos aislados, desparramados por toda la ciudad, y que sólo pueden conectarse en auto. Falta mayormente lo que define acústicamente a una comunidad: la calle regular, estrechas avenidas, pequeñas plazas, viejos árboles que den sombra, plazas de mercado, cafés de vecindario, aquellas esquinas ocultas que se desarrollan con el tiempo a medida que una ciudad va envejeciendo. Es en estos lugares más íntimos que la comunidad se desarrolla, donde ocurre primeramente la cultu-

ra, donde las personas están protegidas en su interacción social del ruido mayor de una ciudad y pueden crear pequeñas islas de comunicación no perturbada, una especie de voz interior o voz aldeana de la cultura urbana y la vida social.

Algunas Superquadras, las áreas residenciales, parecen funcionar un poco como pequeñas comunidades con sus propias características acústicas. En muchas de ellas el ruido del tráfico se encuentra a una distancia saludable y el sonido de primer plano de las voces de las personas, pájaros, grillos, cigarras son placenteros y variados. Se me dijo, aunque no pude ver ninguna referencia escrita, que la altura de los edificios de apartamentos (seis pisos) fue determinada parcialmente por razones acústicas: la comunicación entre padres e hijos es posible hasta el sexto piso, pero no más arriba. De esa manera, idealmente, si alguno de los padres no está escuchando la radio o la televisión o usando la aspiradora, se puede oír al niño llamando desde el exterior hasta el sexto piso y viceversa.

No obstante, las Superquadras son vulnerables a las invasiones sonoras externas. Las escuelas atraen el tráfico de automóviles y, según uno de los residentes, mucho sonar de bocinas, cuando los padres vienen a recoger a sus hijos al mediodía y al finalizar el día escolar. La legislación reciente contra el ruido (de 1994) trata de proteger a los residentes de algunas intrusiones sonoras, estableciendo lineamientos estrictos para bares, restaurantes, clubes nocturnos, etc. en

lo referente al aislamiento acústico interior y niveles de ruido en el exterior. En las áreas residenciales no se deberán exceder los 45 dB después de las 10 de la noche. Yo noté que algunos de esos restaurantes están muy cerca de los edificios de apartamentos y se me dijo que algunos establecimientos fueron cerrados como resultado de quejas por ruido. Sin embargo, hay Superquadras que están construidas cerca de calles en las cuales no hay legislación capaz de protegerlas contra el ruido del tráfico, a menos que se cierren las calles al tráfico.

Otro tipo de sonido que define acústicamente una comunidad falta ampliamente en Brasilia. Toda comunidad tiende a tener sus propias señales o rasgos sonoros que dan voz a los sistemas de creencias, actividades y patrones de actividad de la comunidad y que brindan a los residentes, a menudo de manera inconsciente, un sentido de lugar. Visualmente el paisaje urbano de Brasilia está lleno de hitos arquitectónicos, brindando una forma monumental al plan maestro, pero el paisaje sonoro no está definido por ningún rasgo sonoro significativo. De hecho, la ciudad no señala al recién llegado ninguna otra cosa que alarmas de autos, haciendo por lo tanto que nuestros oídos no estén curiosos acerca de su vida comunitaria. Se me ha dicho que la catedral y otras iglesias pequeñas tienen campanas, pero no son prominentes en el paisaje sonoro ni parecen serlo en la conciencia de la gente.

Entonces, si Brasilia no es una ciudad de señales prominentes ni de lugares

comunitarios íntimos, ¿cuáles son las cualidades acústicas que brindan a esta ciudad su carácter y a sus residentes un sentido de lugar? ¿Cuál es su identidad acústica? Los sonidos que han mantenido curiosos y ejercitados a mis oídos en Brasilia han sido los sonidos de varios grillos y cigarras que atraviesan la densidad del ruido del tráfico incluso en el sector de los hoteles. Parece haber una interminable variedad de ritmos y resonancias en dichos sonidos.

Quizás sea precisamente el contraste entre el sonido anónimo internacional de una ciudad y los sonidos de grillos y cigarras específicos de este lugar lo que caracterice acústicamente a lo que aún es Brasilia: una aventura pionera, un plan maestro, arquitectura urbana moderna con pretensión de internacionalismo, cortada en medio de la mata brasilera. En cierto sentido “emigró” a un territorio extranjero y subdesarrollado para iniciar una nueva vida, para transformar el orden social y para negar y superar el subdesarrollo en el resto del país. Los edificios están allí para testificar este ideal. Pero el paisaje sonoro revela que la psiquis humana no emigró a la misma velocidad. El carácter internacional de la ciudad es audible exclusivamente en la similaridad del ruido de tráfico, el peor aspecto del internacionalismo.

Se me ha dicho una y otra vez que a la gente que vive en Brasilia realmente le gusta la ciudad. Aparentemente en comparación con las condiciones en otras partes del país las conveniencias y ventajas prácticas inclinan la

balanza frente a los sentimientos de extrañamiento cultural y pérdida de la vida comunitaria. Existe una cierta libertad en un lugar de anonimato cultural. Me recuerda mi propia emigración de Alemania a Canadá para liberarme de aquellas tradiciones que constituyen medios restrictivos a efectos de obtener mayor libertad de movimiento, tanto física como psíquicamente. Uno es libre de inventar una nueva vida, de oír voces interiores que no están ligadas a las voces de la tradición. Existe una liberación en ello. Pero, muy profundamente, subsiste la añoranza por aquellos pequeños rincones y grietas, aquellos lugares íntimos, aquellas plazas de aldeas y ciudades con sus fuentes y viejos robles, aquellas campanas que nos indican la hora y hacen música, esa añoranza persiste. La memoria de esos lugares con sus expresiones acústicas define la cultura, emoción e imaginación internas, definen el propio sentido de comunidad. Constituyen la base desde la cual uno escucha a Brasilia.

Las ciudades antiguas tienen la ventaja de tener en su lugar estructuras de calles y edificios, sistemas de creencias y tradiciones, con sus sonidos o paisajes sonoros característicos. El ruido tiene menos oportunidad de invadir. Simplemente no hay espacio para vehículos motorizados en muchas de las estrechas avenidas y calles. Y si entran, como hicieron en muchos centros de ciudades europeas, el ruido y la polución se han vuelto tan insoportables que el sentido común ha erradicado todo tráfico de muchos de esos centros. Igualmente, no se

permite que se perturben o eliminen ciertos sonidos o paisajes sonoros que son sagrados o significativos en otras formas.

Pero si planificamos una ciudad totalmente nueva y nos introducimos en un medio ambiente natural con nuestros motores ruidosos y todo lo que acarrea y no dedicamos tiempo a escuchar a ese nuevo lugar, entonces el ruido del tráfico y de la construcción estarán allí primero, antes de que nuestros oídos hayan tenido tiempo para ajustarse al silencio de la naturaleza y para escuchar todo lo que está vinculado. En ese sentido no se le da una oportunidad al silencio -como lo llama Ursula Franklin- “en tanto condición habilitante que abre la posibilidad de acontecimientos no programados, no planificados y no programables” (5). Es en esos silencios creativos que se brinda la oportunidad de nacer a aquello que define un lugar y una cultura.

Cada vez más entiendo el proyecto Paisaje Sonoro Brasilia como un generador de ese espacio para escuchar, para encontrar los silencios y el carácter sonoro de esta ciudad. Siento que los participantes del taller entendieron esto inmediatamente y buscaron lo que habla de Brasilia con una voz honesta y encontraron aquellos sonidos y aquellos paisajes sonoros que significan Brasilia para ellos. Es un trabajo pionero, dado que uno tiene que oír a través del ruido de la mitología del nuevo mundo en dirección a un vasto mundo de posibilidades en el cual la cultura apenas se ha presentado - o, si estaba allí en

la forma de culturas tribales, en el cual fue enmascarada de la misma manera en que lo fueran los paisajes sonoros naturales. En este caso, los micrófonos prestaron un nuevo oído a Brasilia.

* (Versión original en inglés) Este texto será publicado en: *Anthologie: Multisensuelles Design*, ed. Peter Luckner, Hochschule für Kunst und Design, Halle, Alemania.

Aspectos de este texto fueron presentados originalmente en dos conferencias en el simposio De la Bauhaus al Paisaje Sonoro Instituto Goethe Tokio Octubre 1994, revisado marzo 2002 Traducción: Grupo Paisaje Sonoro (Publicado con el consentimiento de la autora).

- (1) Schafer, R. Murray (1977). *The Tuning of the World*. Alfred Knopf, Nueva York, EEUU. p. 205
- (2) *ibid.* p.205.
- (3) Westerkamp, Hildegard (1999). “Speaking from Inside the Soundscape,” En: *From Awareness to Action, Proceedings from Stockholm Hey Listen! Conference on Acoustic Ecology*, Junio 9-13, 1998, The Royal Swedish Academy of Music, Estocolmo, Suecia.
- (4) Holston, James (1989). *The Modernist City, An Anthropological Critique of Brasilia*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres.
- (5) Franklin, Ursula (1994). “Silence and the Notion of the Commons”, *The Soundscape Newsletter*, Número Siete, Enero 1994, p. 6.

HAGA UN PASEO SONORO Y APRENDA A OÍR

(*) Gary Ferrington

¿Alguna vez ha notado usted cuánto tiempo pasa diariamente haciendo ruido? Hay amigos y familiares a quienes hablar. Hay música para pasar en el equipo estéreo, programas de televisión para entretenerlo, pasto que cortar, vajilla y ropa para lavar. Sus días están llenos de producción de sonido.

Algunos de esos sonidos son importantes en la medida en que proporcionan información útil. Otros sonidos entretienen. Pero hay otros que son el producto residual de la actividad humana y conforman el ambiente de fondo de nuestra vida cotidiana.

Resulta interesante que incluso cuando tenemos un momento de silencio para reflexionar tratemos de llenarlo con sonidos. Muchos de nosotros percibimos el silencio como hueco y vacío y esa parece ser la causa de que nos pongamos ansiosos en ausencia de sonido.

Vale la pena tomarse un tiempo para escuchar los sonidos a nuestro alrededor. Vivimos en un medio ambiente acústico lleno de sonidos sutiles y no tan sutiles que enriquecen nuestra vida cotidiana, o se apartan de ella. Prestando atención a esos hechos acústicos no sólo mejoramos nuestra apreciación de los paisajes sonoros naturales y humanos, sino que incrementamos nuestra conciencia acerca de los sonidos en peligro y de

aquellos sonidos que, como hierba mala, puedan estar destruyendo el paisaje sonoro.

Todos oímos, por supuesto. Pero la audición con un propósito determinado es algo que se aprende. Practicando la audición con un fin determinado prestamos atención al paisaje sonoro que nos rodea. Un ejemplo. Deténgase durante un minuto al final de esta frase y escuche los sonidos más inmediatos a usted.

¿Qué oyó? Yo oí pasar un ómnibus urbano y un helicóptero volando. También oí pájaros, el viento, un reloj y niños jugando.

Pero lo importante es que ambos dedicamos un momento a detenernos y escuchar con un propósito determinado. Al hacerlo dimos el primer paso para abrir nuestros oídos y mente al paisaje sonoro que nos rodea cotidianamente.

Algunos sonidos pueden ser nocivos para nuestra salud personal. Aquellos sonidos que encolerizan, como el aporrear del equipo estéreo de un vecino o el tráfico urbano nos pueden poner ansiosos e interferir en nuestro descanso. A largo plazo, el sistema cardiovascular puede verse afectado.

Otros sonidos son relajantes y nos dan un sentido de paz. Muchos piensan que el sonido de las olas del océano

ano o una corriente de agua fluyendo proporcionan experiencias acústicas relajantes.

La audición con un propósito determinado puede convertirse en una experiencia disfrutable si se la combina con un paseo. Un paseo sonoro es algo que uno puede hacer solo o compartir con otros.

Hay solo unas pocas reglas simples que se deben respetar. En primer lugar, no está permitido hablar. El propósito es escuchar y el silencio vocal y mental propios son importantes para que el paseo sea efectivo. En segundo lugar, planifique un viaje a través de un paisaje sonoro que pueda proporcionarle en primera instancia un conjunto variado de sonidos. Más adelante busque paisajes sonoros más silenciosos, que requieran habilidades auditivas más desarrolladas. En tercer lugar, después del paseo reflexione acerca de lo que escuchó y qué afecto tuvo sobre usted.

Dónde caminar y por cuánto tiempo debería estar determinado por los intereses personales o colectivos. Algunas veces, los paseos iniciales son interesantes si se realizan en lugares en los cuales pueda escucharse una variedad de sonidos. Luego, como se indicara más arriba, escoja paseos incrementalmente difíciles que incluyan más y más silencio.

Una vez realicé un paseo en Vancouver, en la Columbia Británica, que comenzó en una calle residencial del West End, con árboles a sus costados y cantos matinales de pájaros. Luego me dirigí al paseo a lo largo de la

bahía, donde podía oírse claramente el sutil sonido de las olas bañando los cantos rodados. Pasaban personas en bicicleta y haciendo deporte y también oí sus sonidos.

Salí de la bahía, entré al vestíbulo de un viejo hotel y salí por la puerta trasera. El sonido sordo de las gruesas alfombras y sillas apoltronadas creaba una sensación aural de soledad y elegancia.

Luego me dirigí a explorar la acústica del vestíbulo de un edificio de apartamentos con superficies altamente reflejantes que repetían los sonidos de los movimientos del cuerpo. Un mirador lateral vacío y el sonido de una tormenta de lluvia resonando sobre el techo concluyeron el paseo, al retornar a la calle con árboles en la cual grandes gotas de lluvia se juntaban y caían de las ramas de los árboles sobre mi paraguas abierto.

Tómese entre 30 y 60 minutos para realizar un paseo sonoro. Los primeros paseos pueden resultar un poco extraños, especialmente si participa un grupo de personas. Recuerdo que en un paseo reciente los extraños pasaban junto a nuestro grupo de audición y notaban nuestro silencio. Una persona sugirió que deberíamos ser algún tipo de orden religiosa dado nuestro comportamiento en el que no hablábamos.

Cada paseo sonoro que usted haga le proporcionará nuevas experiencias. Si camina solo escriba sus reflexiones en un diario. Si está con un grupo dedique algún tiempo a expresar las experiencias compartidas. Realice

el mismo paseo sonoro a diferentes horas del día o bajo diferentes condiciones climáticas. Note las diferencias en la calidad y cantidad de sonidos que escucha.

Cuanto más camine y ecuche, más va a descubrir. Los paseos sonoros no son sólo informativos, también entretienen. Siempre hay un concierto de sonidos cambiando permanentemente alrededor suyo.

Pero lo que es importante es que usted se está tomando tiempo para escuchar y para reflexionar.

* (Versión original en inglés) Publicado en el sitio del Foro Mundial Ecología Acústica (WFAE) (Publicado con el consentimiento del autor) Traducción: Grupo Paisaje Sonoro

lugar a dudas

lugar a dudas es posible gracias al apoyo de:

Mario
Scarpetta

people
unlimited
Hivos

ARTS
COLLABORATORY

AVINA STIFTUNG

M
MONDRIAN STIFTUNG

DUCHING
DOEN
NATIONALE
POSTCODE
ROEFERIJM

Ernesto
Fernández

daros-latinamerica

Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia
