

LA CIUDAD ACUSMÁTICA* PROCESOS CREATIVOS DE PANDEMIA A PARTIR DEL PAISAJE SONORO

* La música acusmática fue instalada en el siglo XX por compositores que creaban objetos sonoros de diferentes fuentes para realizar obras reproducidas en altavoces; normalmente en salones oscuros. El término nace en Grecia, cuando en su momento los maestros enseñaban a sus estudiantes separados por una cortina que impedía que se vieran entre sí. Los sonidos de la voz del enseñante era el único medio para alcanzar el conocimiento.

*THE ACOUSMATIC CITY
CREATIVE PANDEMIC PROCESSES BASED
ON THE SONOROUS SCENE*

Resumen

Este artículo, pretende reconocer la importancia que para el diseño sonoro constituye el paisaje sonoro desde los disímiles lugares o espacios en los que el sonido, como factor preponderante, acompaña la vida misma para dar relevancia al ruido, que, para efectos creativos, se convierte en el material de trabajo de un diseñador, quien ha encontrado elementos simbólicos en cualquier espacio que pueden dar lugar a pensar el ruido como productor de sensaciones que permiten diseñar piezas que contienen significado por sí mismas, o que pueden alimentar imágenes de cine, instalaciones, performance, entre otras.

El recorrido histórico en el que se sumerge este escrito, quiere develar las potencialidades creativas que arroja la vida misma desde su cotidianidad con relevancia a formas de hacer música alejadas del pensamiento temperado occidental. El texto concluye con la descripción de un trabajo compositivo en medio de la pandemia Covid-19.

Palabras clave:

Futurismo; Música concreta; Paisaje sonoro; Ruido.

Abstract

This article aims to recognize the importance that the sonorous design constitutes for the sonorous scene from the dissimilar places or spaces in which sound, as a preponderant factor, accompanies life itself to give relevance to noise, which, for creative purposes, becomes the working material of a designer, who has found symbolic elements in any space that can give rise to thinking about noise as a producer of sensations which allow the design of pieces that contain meaning by themselves, or that can fuel images of cinema, fixtures, performance, among others.

The historical journey in which this paper is immersed, wants to unveil the creative potentialities that life itself tosses day to day with relevance to ways of making music away from the western tempered thought. The text concludes with the description of a compositional project in the midst of the Covid-19 pandemic.

Keywords:

Futurism; Concrete music; Soundscape; Noise.

El ruido como material compositivo

En el siglo XIX, con la invención de las máquinas, nació el ruido. En el presente, el ruido triunfa y reina sobre la sensibilidad de los hombres... El sonido musical es demasiado limitado en su variedad de timbres... Debemos romper este círculo de sonidos limitados y conquistar la infinita variedad de ruidos... El ruido, emanando confusa e irregularmente de la irregular confusión de la vida, nunca se nos revela enteramente y siempre contiene innumerables sorpresas.

(Russolo, 1916, pág. 9).

Cuando Luigi Russolo¹ (1885-1947), en 1813, propuso, en el manifiesto futurista musical, usar el ruido como un elemento constitutivo de la música, rompe de golpe con lo que, a ojos de la escuela musical europea, era concebido como bello. Con el futurismo se abre una nueva visión del mundo porque centra la atención en la ciudad: máquinas, plasticidad de las formas y movimiento, y se transforman los objetos en obras expresivas de carácter multisensorial que buscan una escucha más atenta por parte del espectador.

Estas propuestas sonoras chocan con la estética post-romántica porque ponen en escena subjetividades de la percepción de los sonidos que, en otras esferas musicales, se venían tejiendo en torno al atonalismo y se acercan cada vez más al pensamiento kantiano, quien, desde una construcción epistemológica propone, según Gadamer,

reconocer una pregunta propiamente filosófica en la experiencia del arte y de lo bello, buscando una respuesta a la pregunta de qué es lo que debe ser vinculante en la experiencia de lo bello –cuando encontramos que algo es bello– para que no se exprese una mera reacción subjetiva del gusto (Gadamer, 1997, pág. 27).

Por eso hoy en día el ruido y la música no son dos acontecimientos separados; por el contrario, muchos de los sucesos que a diario se viven permiten establecer relaciones de alteridad entre

¹ Pintor futurista, compositor italiano y autor del manifiesto: *El arte de los ruidos*.

lo que históricamente ha sido concebido como música, en diálogo con lo que, a partir de la industrialización, se hizo aún más evidente en las sociedades como ruido y, que constituyó, gracias al futurismo musical, una nueva forma de entender el mundo en tanto produjo múltiples interacciones sonoras: música que utiliza el ruido como material compositivo, ruido que de repente aparece en medio de la música como efecto sonoro, ruido que entra en diálogo con la música, o la misma música como ruido.

De hecho, la reflexión dentro de cualquier obra que ubique al ruido como material compositivo logra poner en escena asuntos culturales y antropológicos, que, por ejemplo, en el caso de las tribus urbanas, el hip-hop narra desde el aspecto literario los infortunios del sonido urbano y, emula con la voz esos ruidos en conurbación de la ciudad. Así entonces, “el trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto tal” (Gadamer, 1997, pág. 35) que puede encontrar, desde diversos lugares de la música, un trabajo reflexivo alrededor del ruido como material compositivo.

Futurismo

Atravesemos una gran capital moderna, con las orejas más atentas que los ojos, y disfrutaremos distinguiendo los reflujos de agua, de aire o de gas en los tubos metálicos, el rugido de los motores que bufan y pulsan con una animalidad indiscutible, el palpitar de las válvulas, el vaivén de los pistones, las estridencias de las sierras mecánicas, los saltos del tranvía sobre los raíles, el restallar de las fustas, el tremolar de los toldos y las banderas. Nos divertiremos orquestando idealmente juntos el estruendo de las persianas de las tiendas, las sacudidas de las puertas, el rumor y el pataleo de las multitudes, los diferentes bullicios de las estaciones, de las fraguas, de las hilanderías, de las tipografías, de las centrales eléctricas y de los ferrocarriles subterráneos.

(Russolo, 1916, pág. 12).

El futurismo es un movimiento artístico iniciado en Italia en 1909 por el poeta Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944).

Este término aparece por primera vez en El manifiesto futurista, que se publicó en “Le Figaro”, en París el 20 de febrero de 1909. Posteriormente el movimiento fue adoptado por la vanguardia rusa, se caracterizaba por la obsesión por la velocidad, las máquinas, la industria, el movimiento y la modernidad, el progreso y la artificiosidad (Navarro, 2011, pág. 13).

En la escena futurista, Luigi Russolo, junto con su colaborador Ugo Patti, construyeron diferentes instrumentos generadores de ruido que se accionaban mecánicamente. Los instrumentos fueron pensados para formar una orquesta futurista con la que realizaron conciertos en Europa (*Concerts de Bruiteurs*)²; no obstante, con poco éxito.

Al igual que Schoenberg hablaba de la emancipación de la disonancia, los futuristas defendieron la emancipación del ruido, de tal forma que Luigi Russolo, tras haber escuchado uno de los conciertos de Pratella, brinda las bases para la concepción de un nuevo arte: “El arte de los ruidos”. Expone que la necesidad que tenían los compositores de producir armonías complejas, estaban muy próximas al ruido. Esto era un llamado a la incorporación de instrumentos que reprodujeran los sonidos de la vida misma dentro de la orquesta. Así, la orquesta obtendría nuevas sonoridades que podrían ser traducidas en emociones, tanto para el músico como para el espectador; el ruido debía ser interpretado como una elaboración del ser humano relacionado con el desarrollo industrial, que es lo que para la época devenía la sociedad moderna:

La vida antigua fue todo silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el ruido. Hoy, el ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían

este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa. Russolo (como se citó en Navarro, 2011, pág. 16).

Russolo sugiere que el ruido desarrolla una escucha más atenta, es decir, que el ruido lleva al músico a apreciar nuevas sensaciones de la acústica, nuevas disonancias, estridencias y diferencias que resultan de la introducción del ruido en la música, lo que facilita descubrir una multiplicidad de tonos dentro del ruido, que desde leyes propias de la física acústica amplíen su textura y extensión.

El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido.

Esta evolución de la música es paralela a la multiplicación de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No solo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción. Russolo (como se citó en Navarro, 2011, pág. 16).

Ahora bien, el paisaje sonoro en Russolo, es el insumo primo para la elaboración de materiales –en este caso–, instrumentos que produzcan los ruidos de la cotidianidad, de la vida; no obstante, permitiéndose combinarlos y producir nuevas sensaciones sonoras que logran establecer otras percepciones del ritmo. “Los movimientos rítmicos de un ruido son infinitos. Existe siempre, como para el tono, un ritmo predominante, pero en torno a éste, también se pueden percibir otros numerosos ritmos secundarios”. Russolo (como se citó en Navarro, 2011, pág. 17).

Aunque la característica del ruido sea la de remitirnos brutalmente a la vida, el Arte de los ruidos no

2 Conciertos de ruidos.

debe limitarse a una reproducción imitativa. Esta hallará su mayor facultad de emoción en el goce acústico en sí mismo, que la inspiración del artista sabrá extraer de los ruidos combinados (Russolo, 1916, págs. 14-15).

Luigi Russolo, establece una serie de conclusiones en las que trata de recoger lo que el ruido debe representar: tanto como para el establecimiento de un nuevo tipo de orquesta, como material para la composición musical:

1.- Los músicos futuristas deben ampliar y enriquecer cada vez más el campo de los sonidos. Este responde a una necesidad de nuestra sensibilidad. De hecho, en los compositores geniales de hoy notamos una tendencia hacia las más complicadas disonancias. Al apartarse progresivamente del sonido puro, casi alcanzan el sonido-ruido. Esta necesidad y esta tendencia no podrán ser satisfechas sino añadiendo y sustituyendo los sonidos por los ruidos.

2.- Los músicos futuristas deben sustituir la limitada variedad de los timbres de los instrumentos que hoy posee la orquesta por la infinita variedad de los timbres de los ruidos, reproducidos con apropiados mecanismos.

3.- Es necesario que la sensibilidad del músico, librándose del ritmo fácil y tradicional, encuentre en los ruidos el modo de ampliarse y de renovarse, ya que todo ruido ofrece la unión de los ritmos más diversos, además del ritmo predominante.

4.- Al tener cada ruido en sus vibraciones irregulares un tono general predominante, se obtendrá fácilmente en la construcción de los instrumentos que lo imitan una variedad suficientemente extensa de tonos, semitonos y cuartos de tono. Esta variedad de tonos no privará a cada ruido individual de las características de su timbre, sino que ampliará su textura o extensión.

5.- Las dificultades prácticas para la construcción de estos instrumentos no son serias. Una vez hallado el principio mecánico que produce un ruido, se podrá modificar su tono partiendo de las propias leyes generales de la acústica. Se procederá por ejemplo con una disminución o un aumento de la velocidad si el instrumento tiene un movimiento rotativo, y con una variedad de tamaño o tensión de las partes sonoras, si el instrumento no tiene movimiento rotativo.

6.- No será a través de una sucesión de ruidos imitativos de la vida, sino que, mediante una fantástica asociación de estos timbres variados, y de estos timbres variados, la nueva orquesta obtendrá las más complejas y novedosas emociones sonoras. Cada instrumento deberá ofrecer la posibilidad de cambiar el tono y habrá de tener una extensión mayor o menor.

7.- La variedad de ruidos es infinita. Si hoy, que poseemos quizá unas mil máquinas distintas, podemos diferenciar mil ruidos diversos, mañana, cuando se multipliquen las nuevas máquinas, podremos distinguir diez, veinte o treinta mil ruidos dispares, no para ser simplemente imitados, sino para combinarlos según nuestra fantasía.

8. Invita, por tanto, a los jóvenes músicos geniales y audaces a observar con atención todos los ruidos, para comprender los múltiples ritmos que los componen, su tono principal y los tonos secundarios. Comparando luego los distintos timbres de los ruidos con los timbres de los sonidos, se convencerán de que los primeros son mucho más numerosos que los segundos. Esto nos proporcionará no solo la comprensión, sino también el gusto y la pasión por los ruidos. Nuestra sensibilidad, multiplicada después de la conquista de los ojos futuristas, tendrá al fin oídos futuristas. Así, los motores y las máquinas de nuestras ciudades industriales podrán un día ser sabiamente entonados, con el fin de hacer de cada fábrica una embriagadora orquesta de ruidos". Russolo (como se citó en Navarro, 2011, págs. 18-19).

Finalmente, en el manifiesto futurista Russolo aporta una lista de seis familias de ruidos de la orquesta futurista:

Tabla Núm. 1
LISTA DE FAMILIAS DE RUIDOS

1	2	3	4	5	6
Estruendo Truenos Explosiones Borboteos Baques Bramidos	Silbidos Pitidos Bufidos	Susurros Murmullos Refunfuños Rumores Gorgoteos	Estridencias Chirridos Crujidos Zumbidos Crepitaciones Fricaciones	Ruidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles, piedras, terracotas, etc.	Voces de animales y hombres: Gritos, Chillidos, Gemidos, Alaridos, Aullidos, Risotadas, Estertores.

Murray Schafer: paisaje sonoro

He comparado a menudo el paisaje sonoro con una inmensa composición musical...Es posible que haya quienes consideren extraña esta analogía entre el medio acústico y la música [...] la finalidad de la música consiste en alcanzar un equilibrio y una armonía; el enemigo de la música es la energía desperdiciada, el ruido [...] nuestra tarea, deberá consistir en combinar la ciencia y el arte al servicio de la sociedad..

(Schafer, El mundo del sonido. Los sonidos del mundo, 1976, págs. 4-8).

Paisaje sonoro es un término que surge de las investigaciones del compositor Murray Schafer (Sarnia, 18 de julio de 1933). El concepto se forma a partir de las palabras *sound* (sonido) y *landscape* (paisaje), lo que compone la palabra *soundscape*. La pretensión es diferenciar el universo sonoro como material de estudio producto de las sociedades industrializadas; además de los ambien-

tes naturales. Schafer trata de poner en escena dentro de su trabajo, la necesidad de entender el paisaje sonoro como eventos escuchados, y no como objetos vistos; un paisaje sonoro entonces, “no es de ninguna manera invocar música programática. Hay diferencias entre hablar de un espacio y tratar de llenar ese espacio con objetos” (Schafer, 1967, pág. 13). Schafer

Schafer hace una apreciación en el trabajo *Hacia una educación sonora*, que recoge en concreto el concepto de paisaje sonoro y lo abre a cualquier evento sonoro que se produzca en la cotidianidad:

Denomino *soundscape* (paisaje sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera que sea el lugar donde nos encontremos. Es una palabra derivada de *landscape* (paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquélla, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un *soundscape*, un paisaje sonoro. A través de la ventana abierta de mi cuarto escucho el viento haciendo susurrar a las hojas de los álamos. Como estamos en junio, los pichones acaban de salir de los cascarones en sus nidos y el aire se llena con sus trinos. Adentro de la casa, el refrigerador de pronto se pone en evidencia con su quejido chillón. Respiro profundo y luego sigo fumando mi pipa que produce unos ruiditos mientras fumo. Mi pluma se desliza suavemente sobre la página en blanco con un sonido arremolinado que de pronto hace un “clic” cuando escribo la i o cuando pongo un punto. Tal es el *soundscape* en esta tarde tranquila en la granja donde vivo. Deténgase un momento para comparar su propio *soundscape* mientras lee estas notas. Los paisajes sonoros del mundo son increíblemente variables y difieren con la hora del día y la estación, el lugar, la cultura. (Schafer, 1967, pág. 12).

Dentro de los trabajos importantes del compositor durante los años 70 del siglo XX, se encuentra el World Soundscape Project (Proyecto de paisaje sonoro mundial), es un conjunto de estudios sobre el medio sonoro y su relación con el hombre. “El proyecto tiende a una revisión de la legislación sobre ruidos, así como también el estudio de distintos modelos de diseño acústico controlado” (Schafer, 1969, pág. 5) que abrieron la puerta a una reflexión acerca del sonido. En palabras de Schafer: “todo cuanto se mueve en nuestro mundo hace vibrar el aire. Si se mueve de tal manera que oscila más de aproximadamente 16 veces por segundo este movimiento se oye como sonido. El mundo entonces está lleno de sonidos” (1969, pág. 17).

La innumerable cantidad de sonidos que acompañan el diario vivir provienen de las más diversas fuentes, con múltiples tonos y volúmenes, que van desde lo casi imperceptible hasta lo más estridente. “Los sonidos que escuchamos podrían ser divididos en sonidos producidos por la naturaleza, seres humanos y artefactos eléctricos. En cada instante los sonidos se unen y se mezclan, generando particularidades que están supeditadas a horas del día, la semana y año” (Schafer, 1969, pág. 17). Estos sonidos, de hecho, han revalorado las diferentes acepciones que se tienen del término música, en tanto que, cada vez más, el ruido ha entrado a jugar un papel crucial en la composición musical del siglo XX. Al respecto señala Schafer:

Poco a poco, en el transcurso del siglo XX, todas las definiciones convencionales de la música han sido refutadas por las abundantes actividades de los músicos mismos. Primero por la colosal expansión de los instrumentos de percusión en nuestras orquestas, muchos de los cuales producen sonidos de altura no determinada y arrítmicos; luego, por la introducción de procedimientos aleatorios en los cuales toda tentativa de organizar racionalmente los sonidos de una composición debe ceder ante las leyes “superiores” de la entropía; luego, por la liberación de los continentes de tiempo y espacio, que denominamos composiciones y salas de concierto, a todo un nuevo mundo de sonidos exteriores de los mismos. (En “Silence” de Cage, de 4’33” de duración, sólo oímos los sonidos externos de la composición misma, la cual es meramente una extensa cesura).

Finalmente, en las prácticas de la *musique concrete* se hace posible insertar en una composición cualquier sonido del entorno por medio de la cinta magnetofónica; mientras que en la música electrónica la aguda e incisiva sonoridad del generador de sonidos puede llegar a ser indiferenciable de la sirena policial o del cepillo de dientes eléctrico. Hoy en día todos los sonidos pertenecen a un ininterrumpido campo de posibilidades que se halla dentro del extenso dominio de la música (Schafer, 1969, pág. 14).

La música concreta

En la música tradicional, lo musical estaba dado de antemano, garantizado por la partitura. La plusvalía, me atrevo a forzar el sentido, era sonora. En la música que se experimenta, lo sonoro se oye con toda seguridad, y el oído se interroga sobre lo musical.

(Schaeffer, Tratado de los objetos musicales, 2003, pág. 334).

La música concreta tiene en la materialización de los sonidos la génesis de un trabajo compositivo que requiere comprender “la realidad acústica: ruidos, instrumentos tradicionales occidentales o exóticos, voces, lenguajes y [...] sonidos sintéticos” (Schaeffer, 2003, pág. 43) manipulados electrónicamente en los que se buscaba la transformación de lo registrado en una banda magnética, “el acto fonográfico permite la captura en soportes y, mediante operaciones electroacústicas de montaje, filtraje y edición, es posible separar entidades menores y particulares para su estudio, catalogación y uso” (Bejarano, 1988, pág. 12) La música concreta, al igual que la música electrónica, busca “la síntesis de cualquier sonido preexistente, con la sola diferencia de que esta pasaba previamente por una fase de análisis” (Schaeffer, 2003, pág. 43).

No obstante, la música concreta en el tratamiento a los sonidos de los instrumentos (en lo que buscó no revelar la procedencia del mismo), de los ruidos, voces y lenguajes, trascendió únicamente al montaje de los mismos en composiciones sonoras que produjeran algún tipo de sensación sonora, pasando de una música en la que predominaba “la morfología de los sonidos discontinuos a una música que privilegia las transformaciones continuas del sonido, que suelen ser las más reveladoras del procedimiento” (Schaeffer, 2003, pág. 44).

El trabajo de abstracción en la realización de una pieza de música concreta debe llevar a comprender los sonidos como resultado de una actividad consciente para comparar y deducir las diversas fuentes de las que proviene:

Si un ruido es considerado como uno de los elementos dentro de una cadena de significantes, se le ha asignado, de hecho, un lugar en un sistema de valores dentro del lenguaje interno de la obra, y ha obtenido la calidad de objeto sonoro (Cristancho, 2010, pág. 73).

Pierre Schaeffer propone el término música concreta en el que busca:

marcar con este adjetivo una inversión en el sentido del trabajo musical. En lugar de anotar las ideas musicales con los símbolos del solfeo, y confiar su realización concreta a instrumentos conocidos, [...] trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera [...] y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia (Schaeffer, 2003, pág. 23).

Con este autor los símbolos del solfeo tradicional contienen abstracciones del sonido que no expresan una idea sonora concreta, ya que los *objetos sonoros* no pueden supeditarse a alturas sino, más bien, a relieves propios del sonido vivo; es decir, en términos de Bejarano (1988), “es objeto en cuanto sea independiente de significados causales” (pág. 11) por lo tanto “el objeto sonoro no es el disco, no es la cinta, no es nues-

tra subjetiva percepción, es el material sensible que existe en ese intervalo entre el registro y la percepción” (pág. 11), y señala respecto a los objetos sonoros lo que Schaeffer planteaba para la construcción de los mismos:

Para crear objetos sonoros no basta con aislar el contenido visual. La conducción de percepción acústica, de una escucha sin ver, no crea *ipso facto* el objeto sonoro. Para ser objeto sonoro es necesario “desnaturalizarlo”, y hacer que su información no sea indicio de otra realidad, sino específica al propio acontecimiento sonoro. El objeto sonoro se sitúa entonces en el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha. Esta intención o actitud busca una percepción desnuda del acontecimiento sonoro sin evocación a otras sonoridades, sin referencias a gestos, causas, procesos o instrumentos (Bejarano, 1988, pág. 11).

Es preciso señalar que Schaeffer, en su afán por conquistar el mundo sonoro, instaura pautas que determinan el camino a seguir en términos de la elaboración de música concreta y, que Bejarano (1998), propone en tres postulados fundamentales: la prelación del oído, la preferencia por las fuentes acústicas reales y la búsqueda de un lenguaje fundamentado en:

Aprender un nuevo solfeo a través de audiciones sistemáticas de objetos sonoros de toda índole. Solo se necesita saber escuchar y los rudimentos técnicos, como la acústica y la electrónica, deberían facilitar este aprendizaje.

Hay que crear objetos sonoros, es decir, ejercitarse en la realización efectiva de sonidos diversos y originales, lo que se opone al acto tradicional de escribir sobre el papel notaciones correspondientes a configuraciones de signos abstractos.

Los objetos musicales deben ser modelados con aparatos para manipular los sonidos.

Antes de concebir las obras deben realizarse estudios semejantes a “ejercicios escolares” de la música tradicional.

Para esta creación se debe disponer del trabajo y el tiempo indispensables para una compleja y verdadera asimilación de las entidades en juego (Bejarano, 1988, pág. 11).

Finalmente, cabe señalar aspectos importantes para la composición de una pieza de música concreta, que expone Schaeffer en el *Tratado de los objetos musicales*. Allí, da cuenta de las diferentes percepciones respecto a un evento sonoro que se sustenta en actividades del oído: escuchar, oír, entender y comprender:

I-Écouter (escuchar), es prestar oído, interesarse por algo. Implica dirigirse activamente a alguien o a algo que me es descrito o señalado por un sonido.

II-Ouir (oír), es percibir con el oído. Por oposición a escuchar, que corresponde a una actitud más activa, lo que oigo es lo que me es dado en la percepción.

III-Entendre (entender), tener una intención. Lo que entiendo, lo que se me manifiesta está en función de esta intención.

IV-Comprendre (comprender), tomar consigo mismo. Tiene una doble relación con escuchar y entender. Pero, a la inversa, lo que he comprendido dirige mi escucha, informa lo que yo entiendo (Schaeffer, 2003, pág. 62).

Esto es un avance progresivo en la escucha dada por etapas y, aplicable a las diferentes actividades perceptivas del ser humano. El compositor ejemplifica las cuatro escuchas, así:

1-El silencio supuestamente universal es turbado por un acontecimiento sonoro. Puede tratarse de un suceso natural (una piedra que rueda, una veleta que chirría), o de la emisión voluntaria de un sonido por un instrumento, por ejemplo. En cualquier caso, lo que escuchamos espontáneamente en ese nivel es la anécdota energética revelada por el sonido.

2-En correspondencia con el acontecimiento encontramos en el oyente la percepción bruta del sonido que, por una parte, está vinculada con la naturaleza física de ese sonido y, por otra, con las leyes generales de la percepción, que podemos suponer, *grosso modo*, las mismas para todos los seres humanos.

3-Esta percepción relacionada con experiencias pasadas y con nuestros intereses predominantes en el

momento, da lugar a una selección y a una apreciación. Diremos de ella que es cualificada.

4-Las percepciones cualificadas se refieren a tal conjunto particular de conocimientos, y por ello el sujeto desemboca finalmente en un tipo particular de significado (abstracto en relación con lo concreto del propio hecho sonoro), llegando a este punto final, el oyente (advertido y especializado), comprende cierto “lenguaje” de sonidos (música, mensajes, etc.), o se explica ciertos fenómenos (mecánicos, orgánicos, etc.) revelados por los síntomas sonoros (Schaeffer, 2003, pág. 67).

Medellín acusmático

Medellín acusmático es un proceso compositivo que busca encontrar en los sonidos de la calle esas extrañezas de la cotidianidad, de las gentes de a pie, de la vida misma en medio de lo adverso de la pandemia Covid-19, pero a la vez sensibles al mundo; que, pese a las adversidades, juega a sobrevivir, a sentir, a no dejarse derrotar. Es un llamado a escuchar las voces del barrio que nacen en los venteros, en los autos, en los animales y en el propio latir.

La composición tuvo como germen sonidos grabados de la calle que posteriormente fueron manipulados. Capturas a través de la ventana de la casa que sirvieron para la realización de objetos sonoros, convirtiéndolos en “objetos tangibles, susceptibles de ser transformados, repetidos (ostinatos), invertidos, acelerados, ralentizados, recortados y empalmados o yuxtapuestos.

La búsqueda compositiva quiso diseñar piezas sonoras en las que cada uno de los elementos escuchados partieran de sí mismo como multiplicador de otras sonoridades, es decir, como un sonido o serie de sonidos manipulados de forma tal que se convierten en otros tonos o alturas; así mismo como para la creación de ritmos desde la división o segmentación de los sonidos dentro de una captura.

Finalmente, el siguiente código QR pone a consideración un trabajo realizado en medio de la pandemia que deja ver maneras de componer que ofrece la manipulación del paisaje sonoro en favor de procesos creativos –y se ha encontrado en el ruido–, una forma de expresión que deja en el oyente la pregunta por los sonidos de la ciudad que a diario envuelven la vida:



Este trabajo fue realizado con la participación de la Corporación Artística Imagineros de la ciudad de Medellín, con el objetivo de estimular estrategias creativas que, en medio de la pandemia, generaran experiencias sensibles de ciudad.

Referencias

- » Bejarano, C. M. (1988). A contratiempo. *Volumen (10)*, 4 - 15.
- » Cristancho, D. S. (2010). Pensamiento, palabra y obra. *Volumen (3)*, 70 - 77.
- » Gadamer, H. G. (1997). *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós ibérica, 1997. Barcelona: Paidós.
- » Grount, D. J. (1984). *Historia de la música occidental*, 2. Madrid: Alianza Editorial.
- » Navarro, P. T. (2011). *El ruido como recurso expresivo en la composición musical*. Valencia: Piles editorial de música.
- » Russolo, L. (1916). *El arte de los ruidos*. Milano: Edizione futuriste di "Poesia".
- » Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos sonoros*. Madrid: Alianza Editorial.
- » Schafer, M. (1967). *Hacia una educación sonora*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- » Schafer, M. (1967). *Limpieza de oídos-Notas para un curso de música experimental*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- » Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- » Schafer, M. (1976). El mundo del sonido. Los sonidos del mundo. *El correo de la Unesco*, 4-8.