

La investigación sonora: de la significación del espacio a la construcción de las identidades. El caso de la Sonoteca de México

Santiago Fernández Trejo* y Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal**
UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

.....

Resumen: El texto hace una revisión del proyecto Sonoteca de México para ahondar sobre las posibilidades de la investigación sonora y sus implicaciones para la comprensión del entorno como espacio acústico. Se hace especial énfasis en la reflexión sobre el espacio y el significado, así como en la necesidad de definir marcos conceptuales concretos para el estudio del sonido de manera independiente a los estudios sobre la imagen.

Palabras clave: entorno, espacio, percepción, significado, sonido

Abstract: *The article consists of a review of the Sonoteca de México project, in order to deepen on the possibilities of sound research and its implications for the understanding of the environment as acoustic space. It gives a special emphasis on the reflection about space and meaning, as well as in the necessity for defining concrete conceptual frames for the study of sound as an independent research field from image studies.*

Keywords: *environment, meaning, perception, sound, space.*

* Santiago Fernández Trejo es licenciado en comunicación social por la Universidad Autónoma Metropolitana, profesor de tiempo completo del Colegio de Comunicación de la Universidad del Claustro de Sor Juana, y coordinador del proyecto Sonoteca de México. Correo electrónico: sfernandez@ucsj.edu.mx

** Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal es doctor en estudios del desarrollo global por la Universidad Autónoma de Baja California, y director del Colegio de Comunicación de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Correo electrónico: agutierrez@ucsj.edu.mx

El presente trabajo propone la generación de conocimiento a partir de la revisión de los modelos epistemológicos que suelen aplicarse tradicionalmente al campo del estudio audiovisual. Primeramente se ha hecho una distinción entre dos formas de lenguaje que, si bien suelen complementarse a nivel perceptivo, responden necesariamente a estructuras cognitivas diferentes. De esta forma, se ha apelado a una diferenciación no necesariamente atendida entre espacio visual y espacio acústico, a fin de redefinir la manera en que se genera significado a través de la experiencia del mundo y la conceptualización del espacio.

Se toma como estudio de caso el desarrollo del proyecto Sonoteca de México, constituido como el primer banco de sonidos mexicano, con registros sonoros realizados y editados para tal fin, y cuya estructura de clasificación ha supuesto un particular reto de significación en relación con la manera en que se construyen las nociones de entorno acústico y paisaje sonoro, frente a la necesidad de adecuar nociones generales a la particularidad de la sonoridad de México. Asimismo, se han retomado diversas posturas teóricas para sintetizar, en mayor o menor medida, las implicaciones de distinción entre oído y escucha en relación con los procesos en que construimos nuestra noción de realidad y en la naturaleza del sonido como mediación entre el individuo y el mundo.

Ulteriormente se propone que la complejidad de todo proceso de documentación sonora implicaría necesariamente una revisión exhaustiva de los supuestos teóricos considerados para el estudio de lo acústico, permitiendo construir nuevas líneas de investigación a partir de la reflexión profunda sobre el entorno directo en que los sonidos son generados, percibidos e interpretados.

CONOCIMIENTO, PERCEPCIÓN Y DISCURSO SONORO Y AUDIOVISUAL

Construir conocimiento en torno a la cultura audiovisual supone la revisión de un modelo epistemológico que no siempre da cuenta de la naturaleza de los lenguajes. En este sentido, cualquier apuesta de investigación implica necesariamente la formulación de una metáfora apropiada que posibilite la aprehensión de algo que socialmente se asume, en un sentido tradicional, como evidente.

Por parte del discurso sonoro, las bases para este trabajo serán en principio, la noción objeto sonoro propuesta por Pierre Schaeffer (1966), en la que revalora el fenómeno físico del sonido para hacer del mismo un vehículo de expresión ya separado del objeto que lo

ha producido. A partir de esto, la construcción teórica alrededor del sonido ha crecido y permite, como se ha dicho antes, ubicar la sonoridad de lugares o cosas en un ámbito de estudio para entender su significación.

La primera intención de crear un sitio web con sonidos de México, tiene que ver con la parte de la producción audiovisual que demanda el apoyo y correspondiente lógica entre lo que se ve y lo que se escucha e incluso sea capaz de representar una realidad a partir de la escucha acusmática. Para continuar este análisis y propuesta, retomamos la clasificación de los tipos de escucha que propone Michel Chion:

La causa es visible y el sonido confirma, o mejor, no desmiente su naturaleza, al tiempo que aporta eventualmente acerca de ésta una información suplementaria (escucha identificada y visualizada). Por ejemplo, en el caso de un recipiente opaco y cerrado, el sonido que produce cuando se percute puede informarnos de si está vacío o lleno.

La causa es invisible para el oyente, pero se identifica mediante un saber o un cálculo lógico respecto a ella (escucha identificada y acusmática). Aquí también, la escucha causal, que rara vez parte de cero, “borda” sobre este saber.

La causa es a la vez invisible y no nombrada (escucha acusmática y no identificada), y el sonido constituye sobre ella nuestra única fuente de información (Chion, 1999, p. 155).

La propuesta es entonces, constituir al sonido, y a los contenidos de Sonoteca de México, como elementos con posibilidades autónomas de expresión y comunicación. La parte más importante en esta etapa del trabajo será documentar y proponer los elementos y fundamentos teóricos para que los sonidos de México sean precisamente eso: elementos de identidad sonora mexicana.

Pensar en términos de lo audiovisual, supone entonces un juego de doble articulación a partir del cual resulta fácil caer en la trampa de los contenidos; incluso trabajos cuyo sustento aparente es la forma, suelen devenir en un intento por explicar lo escrito sin atender del todo a la naturaleza estructural de los soportes. En términos convencionales, solemos asumir que lo escrito y lo visto son la misma cosa, bajo el supuesto de que el lenguaje se fundamenta en una forma de pensamiento signada por traspolación de imágenes mentales. Asumimos también que el lenguaje como norma, es decir, la sintaxis, supone un recurso epistemológico válido para delimitar nuestras posturas acerca de lo visto.

En este sentido, indagar sobre lo audiovisual supone necesariamente la consideración de que aquello que llamamos espacio visual y espacio acústico, no son otra cosa sino dos reducciones, particularmente convenientes, de dos formas de percibir y significar nuestra relación con el lenguaje y el espacio. Desde esta perspectiva, el discurso se espacializa en función de la especialización de nuestros sentidos y las formas cognitivas que ello supone. De modo que tan erróneo sería pensar que el espacio visual se construye necesariamente a partir de las normas del lenguaje, como considerar que el espacio acústico estaría determinado necesariamente por la intuición.

Un error tal vez mayor implicaría considerar que aquello referente al espacio acústico es inaprensible desde el lenguaje, porque en esencia constituye una forma de lenguaje otro. Aprender el espacio en función de lo acústico implica mucho más que la mera percepción sonora, y constituye uno de los fundamentos ocultos de nuestro software cultural. De acuerdo con Derrick de Kerckhove:

A causa de las propiedades secuenciales de nuestro acondicionamiento alfabético, la mente occidental ha sido entrenada para dividir la información en pequeños fragmentos y reagruparlos en un orden de izquierda a derecha. El alfabeto ha aportado la inspiración básica y los modelos para los códigos más poderosos: la estructura atómica, la cadena genética de aminoácidos, los bits de las computadoras. Todos estos códigos tienen un poder de acción, un poder de creación, y todos provienen del modelo básico del alfabeto (De Kerckhove, 1999, p. 61-62).

¿Cómo asir entonces la naturaleza del espacio acústico? Del mismo modo en que asumimos que lo visual no está del todo supeditado a lo euclidiano, podemos considerar que lo acústico no necesariamente se circunscribe sólo a aquello a lo que hace referencia, y en tanto la materia misma del sonido está constituida por ondas electromagnéticas, vale la pena considerar que la misma metáfora resulta válida para nociones como color, forma, tonalidad y textura. La sonoridad de un lugar, entonces, tiene distintas capas de información que son capaces de describir tamaños, texturas, materiales, formas y un largo etcétera.

Una cosa es el pulso electromagnético y otra distinta la percepción que tenemos sobre su relación con nuestros referentes de significación y el espacio. Cuando reducimos las funciones del oído, nuestra percepción se ve reducida en el sentido en que la comprensión del espacio se vuelve incompleta. El gran dilema de la cultura audiovisual deviene precisamente de ese reduccionismo. Según De Kerckhove:

El paisaje acústico de la cultura urbana constituye un rico terreno baldío. Grandes cantidades de energía humana son absorbidas por el agujero negro de la ciudad, que la regurgita en forma de ruido blanco. Este ruido blanco nos devuelve energía en estado crudo, pero perdemos en el cambio nuestra sensibilidad al sonido. Por supuesto no nos damos cuenta de que hayamos perdido nada porque hace mucho tiempo que estamos acostumbrados a otorgar al oído un papel auxiliar. Cuando toda la sociedad sufre pérdida de oído, no queda nadie para advertir del daño infringido (De Kerckhove, 1999, p. 126).

Pese a lo que pudiera pensarse, el sonido implica una forma de lenguaje que no es necesariamente imitativa; por lo menos no lo es a nivel de código básico, como tampoco lo es si se le aborda desde el punto de vista de la fonética o la música. Hay un alto nivel de abstracción en el sonido, y ello no necesariamente lo opone a la imagen como componente del entorno natural. De modo que lo mismo pudiera pensarse en una ecología acústica que en una antropología acústica, y es precisamente a partir de esta dicotomía, que podemos construir un marco epistemológico para el estudio del sonido de manera independiente al discurso visual.

CONSIDERACIONES SOBRE EL ENTORNO Y LA SIGNIFICACIÓN

De acuerdo con Kendall Wrightson (2000, p. 12), el deterioro del paisaje sonoro implica, si no una desensibilización del sentido del oído, por lo menos una paulatina reducción en la capacidad de las personas para establecer diferencias cualitativas en aquellos sonidos que constituyen su entorno acústico (Figura 1). Desde su perspectiva, el sonido constituye una mediación entre el individuo y su entorno, de ahí que semejante proceso de interiorización resulte fundamental para la construcción de significados diversos.

El modelo de Truax (1984) retomado por Wrightson (2000) supone un mecanismo de doble mediación a través del cual el sonido constituye una suerte de estímulo moderadamente controlado, lo que depende esencialmente de dos formas de relación; a saber, la relación con el medio ambiente y la relación con la cultura. Se trata, por lo tanto, de dos modelos de realidad que no son necesariamente excluyentes; tanto la realidad natural como la realidad social operan de manera indistinta en términos perceptivos, debiendo echarse mano de sistemas concretos de diferenciación, significación e interpretación.

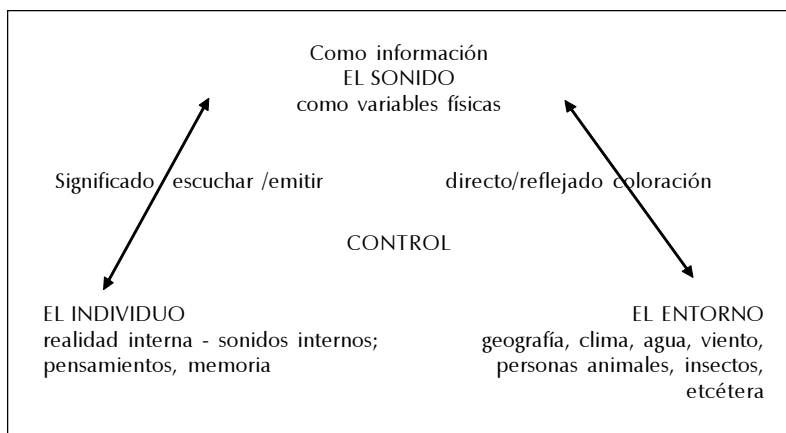


Figura 1. La mediación entre el individuo y su entorno. Variación de Wrightson (2000: p. 12), sobre el modelo de Truax (1984)

¿De qué manera significamos el espacio a través de la percepción sonora? La sola relación entre el individuo y su entorno genera una serie de procesos de información que en esencia constituyen dos tipos de construcción elementales para el desarrollo de procesos comunicativos. Por un lado, la experiencia (directa o indirecta) del mundo permite la construcción de la realidad, en tanto la experiencia interna; es decir, aquello que resulta de la cognición de lo percibido se transforma en sentido y significado. De modo que cuando hablamos desde una perspectiva relacional entre el individuo y el entorno, construido o no, estamos hablando de un proceso de identificación, pero cuando nos referimos a la posición relativa del individuo respecto a los conceptos derivados de su cognición, se trata a todas luces de un proceso de construcción de identidad. Para Mario Camacho Cardona:

El concepto de realidad contrasta con lo real, según la connotación de que lo real es tanto la existencia de las cosas y hechos sin variación existencial como el producto de interpretaciones y operaciones, que modifican sus condiciones de existencia originales fuera del concierto universal. El proceso de conversión a la realidad parte de la existencia de operaciones e interpretaciones de lo real, modificando las condiciones de cosas y transformando los hechos; convirtiéndose, finalmente, en realidad. En la realidad ecológica los seres biológicos operan sobre lo real, convirtiéndolo en un ecosistema que difiere de lo

real. El hombre, como individuo socializado, varía lo real e interpreta creando la realidad. Esta realidad se aborda desde tres categorías: universalidad, particularidad y singularidad (Camacho Cardona, 2002, p. 82-83).

Sobre lo anterior, se puede deducir que de esas tres categorías (dimensiones) es posible definir la posibilidad de construir conocimiento desde la percepción sonora, en tanto opera como una mediación básica entre el sujeto y el mundo. A cada dimensión correspondería, entonces, un nivel de aproximación específico sobre el cual deberíamos poder generar una serie de recursos de documentación e investigación que, invariablemente, estarían dando cuenta de cómo las comunidades construyen su identidad a partir de su identificación con entornos determinados.

La relación entre identidad e identificación resulta particularmente útil para definir aquellos aspectos del entorno susceptibles de ser estudiados en conjuntos más o menos homogéneos; es decir, como categorías constitutivas de una forma de conocimiento más o menos válida en términos de aquello que puede ser captado de manera empírica. Una cosa es la escucha, aislada o integrada al entorno, y otra muy distinta la construcción social del sonido como una forma concreta de significación. De ahí que el proyecto Sonoteca de México constituya un ejemplo singular en el campo de la investigación sonora; se trata, efectivamente, de un banco de sonidos, una base de datos, pero también representa un esfuerzo de registro, catalogación y conservación de la identidad acústica de la Ciudad de México. En este sentido, el hecho de definir categorías para agrupar distintos sonidos, atmósferas, ambientes y paisajes sonoros, implica trabajar bajo el supuesto de que oír y escuchar son momentos distintos de un solo proceso de significación. Según De Kerckhove:

El escuchar, en contraste con el simple oír, es un resultado de la atención selectiva. Está guiado por procesos externos, no internos. Como proceso selectivo, la escucha está encendida o apagada. Encendemos el modo de escucha para obtener información y tomar control sobre nuestro entorno. Incluso hay diferentes tipos de escucha: para las palabras, para el significado manifiesto, para el significado oculto, para las emociones, para el entretenimiento, para uno mismo, para una situación global, para Dios, para la meditación, etc. (De Kerckhove, 1999, p. 130).

Si bien no resulta sencillo inferir que dicha distinción está implícita en el proceso de documentación de los materiales auditivos que componen

la Sonoteca de México, es importante destacar que el proyecto asume que el mero determinismo supuesto por el registro y la catalogación sí contribuye a la diferenciación entre lo que se oye en el entorno y lo que se escucha a partir de la estructura propuesta a través del catálogo. En tanto los sonidos registrados se distinguen entre sí tanto por su función como por el espacio y el contexto en que se ubican, podemos asumir que la Sonoteca responde al Cuadro de interrelación categorial de la realidad (Tabla 1) propuesto por Camacho Cardona (2002, p. 83):

TABLA 1

SISTEMA SOCIAL Conocimiento científico, sistema político, tradiciones ACCIÓN HUMANA	REALIDAD Conceptual	UNIVERSALIDAD Del sistema, leyes de composición, hábitat regional-urbano
SITUACIÓN OBJETIVA Costumbres, vida cotidiana, praxis y poiésis, arte ACTIVIDAD HUMANA	REALIDAD OBJETIVA	PARTICULARIDAD Objetivos, obras de arte, y situaciones objetivas del arte, hábitat comunal
INDIVIDUO SOCIALIZADO Hábitos, experimentación, urgencias, individuales CONDUCTA HUMANA	REALIDAD INDIVIDUALIDAD	SINGULARIDAD Hábitat singular, investigaciones, experimentaciones Actos libres de sujeto/objeto

LA SONOTECA DE MÉXICO, PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y DIVULGACIÓN

La falta de recursos tecnológicos para el registro sonoro, tanto en interiores como en exteriores, y el alto costo de los existentes hace unos diez años, hacían prácticamente imposible tener a la mano sonidos específicos. Durante el primer lustro del presente siglo, las innovaciones tecnológicas han cambiado radicalmente la posibilidad de registro sonoro, de tal manera que es posible hacerlo en dispositivos tan comunes como teléfonos móviles (algunos incluso con capacidad de grabar en formatos no comprimidos). También hay dispositivos que pueden realizar grabaciones con calidad óptima y a precios accesibles.

A cambio de ello, la producción para medios, principalmente radio, utilizaba sonidos pregrabados que invariablemente formaban parte de colecciones generadas en países como Canadá y Estados Unidos, lo que

resultaba evidente al momento de la escucha: no resulta lógico lo expuesto contra lo que se desea representar. La sonoridad de un parque con voces de niños hablando en otro idioma es un ejemplo recurrente.

Otro factor a considerar es el acceso reducido a las colecciones de sonidos mencionadas anteriormente: el costo de los derechos de transmisión es caro y la exclusividad en el uso todavía lo es más. A esto se debe que podamos escuchar una constante repetición de efectos de sonido (un ejemplo evidente son las risas) en todo lo ancho del cuadrante radiofónico. La repetición constante de un efecto de sonido en distintas producciones opera en contra de la identidad sonora, y la exclusividad lo hace en contra de los costos de producción.

Un impulso importante para el proyecto Sonoteca de México, es el creciente desarrollo de la internet. Las posibilidades de conexión en la actualidad hacen que las descargas de contenidos o el streaming de los mismos sean prácticamente inmediatas, por lo que la posibilidad de acceso a contenidos exclusivos y de calidad a través de internet es una realidad; de ahí que se haya pensado en esta plataforma como el espacio idóneo para la distribución de sonidos generados y registrados en nuestro país, de manera directa y libre de derechos.

El hecho de que el primer sitio web mexicano, con sonidos de calidad profesional y originales, distribuidos de manera gratuita, se haya propuesto desde la Universidad del Claustro de Sor Juana, no es un asunto aislado. Desde hace años la Universidad ha demostrado una preocupación particular por la educación sonora, lo que se ha evidenciado en el hecho de que en el plan de estudios se contemple al sonido como objeto de estudio durante prácticamente todos los semestres del programa de licenciatura en Comunicación Audiovisual. Por fortuna, al paso del tiempo, se han ido sumando más instituciones al estudio o preservación del sonido. A ello habría que agregar el impacto que sus egresados han tenido en la transformación del manejo del sonido en el campo laboral, así como la creciente participación de alumnos y exalumnos en la Bial Internacional de Radio, o de manera reciente en las actividades que realiza la Fonoteca Nacional, pues hay grandes coincidencias ente la labor de la misma, y los intereses del proyecto Sonoteca de México.

TIPOLOGÍA Y CLASIFICACIÓN DE LOS SONIDOS DE LA SONOTECA DE MÉXICO

La clasificación de la base de datos para su disposición en el sitio web ha comprendido una serie de etapas que se han adaptado a las

necesidades tecnológicas, a los distintos tipos de sonidos, y a la proyección del crecimiento a mediano y largo plazo. La premisa, en todo caso, se basa en la oportunidad de ofrecer sonidos de México, extraídos de la sonoridad cotidiana de nuestro país en cualquiera de las actividades que realizamos. Lo importante, es representar la realidad sonora de México.

Respecto a la tecnología de registro y procesamiento, todos los sonidos han sido grabados con microfonía y equipo profesionales, de acuerdo con la norma internacional para audio de disco compacto: 16 bits, 44100 hertz. La edición de los mismos se ha realizado bajo las mismas condiciones en estaciones de trabajo digitales, y la compresión a .mp3 se ha realizado en monoaural, 64kbs con el códec Lame, por ser el que mayor calidad ofrece, además de ser de código abierto. De cualquier forma, toda la base de datos se encuentra respaldada en formato .wav sin compresión. El equipo también ha trabajado en un modelo de fichas de clasificación que permite organizar mejor la base de datos cuando esta llegue a cantidades mayores de archivos, esta parte del proyecto implica el diseño y organización de todos los datos correspondientes a cada archivo.

Las clasificaciones de las bibliotecas de efectos de sonido nombre genérico que se les da en prácticamente todo el mundo ofrecieron, en un primer tiempo, una posibilidad de inicio. Categorías tan generales como “gente” se han adaptado para dar lugar en la nuestra a “personajes” o “vendedores” o “músicos” debido a que este tipo de manifestaciones se encuentran a diario por las calles de la Ciudad de México, y la representan e identifican como sucede, por ejemplo, con la sonoridad característica de la plancha del Zócalo capitalino.

Esta necesidad de adecuar las categorías a las expresiones locales, tan evidente en “personajes” también se ha implementado en otras, para alojar a ciertas expresiones características de nuestra cultura. Así, quedaron en la misma los despachadores de transporte público, vendedores y sus pregones, policías de tránsito, etcétera. De gran ayuda para esta clasificación, ha sido Murray Schafer y sus conceptos de *soundscape* y *tunning of the world* que proponen una sintonía variable y adaptable para la escucha:

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 las hojas de los álamos. Como estamos en junio, los pichones acaban de salir de los cascarones de 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 sigo fumando mi pipa que produce ruiditos mientras fumo. Mi pluma se desliza suavemente sobre la página en blanco con un sonido arremolinado que de pronto hace un “click” cuando escribo la i o cuando pongo un punto. Tal es el *soundscape* de 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. 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 (Schafer, 2005, p. 13).

La decisión sobre la clasificación toma en cuenta lo anterior, aunque de modo inverso: partimos de las “generalidades sonoras” propuestas en el conjunto del paisaje sonoro, se tomaron cada uno de los elementos que componen el paisaje lejos de la clasificación del propio Schafer, para readecuarla a lo que él mismo propone al mencionar en la cita anterior: “Los paisajes sonoros del mundo son increíblemente variables y difieren con la hora del día y las estación, el lugar, la cultura” (Schafer, 2005, p. 13).

Mención aparte deben tener aquellos sonidos cuya desaparición es posible o inminente, y que el propio Schafer (2005) integra dentro de su concepto ecología acústica. Nuevamente, se hace necesaria una clasificación adecuada para nuestra sonoridad y condiciones sociales y desarrollo tecnológico, integrar a la base de datos de Sonidos de México registros de ceremonias cívicas y sociales, manifestaciones populares y de protesta, folklor, etcétera. Al realizar registros de ciertas categorías, no solamente se conserva la grabación de dichos eventos, también se documenta una pequeña parte de la memoria sonora de nuestro país.

INVESTIGAR A TRAVÉS DEL SONIDO ES PROFUNDIZAR EN LA REALIDAD

Al recolectar, a través de grabaciones digitales, la sonoridad del entorno, hemos encontrado elementos que denotan la localidad de los sonidos, parte de la preocupación que da base al sitio web. Explorar y rescatar

la sonoridad local desde las acciones comunes, pero que deben dar cuenta de nuestra realidad; por ejemplo, los sonidos de transportes automotores, que definitivamente se escuchan distintos a los de cualquier lugar del mundo, pues hay factores que intervienen para que así sea: la motorización, el tipo de combustible, e incluso la sonoridad del interior con rasgos tan característicos del idioma y acento de los capitalinos (en nuestro caso, debido a que la mayoría de los archivos han sido registrados en el Distrito Federal). Según escriben Cristina Palmese y José Luis Carles:

Gran parte de la experiencia de los sujetos a lo largo de su existencia está relacionada con el sonido; cada situación, cada época de nuestra vida va acompañada de un fondo sonoro. Los sonidos forman parte de nuestra experiencia y su escucha puede desencadenar asociaciones inconscientes y hacer surgir de la memoria impresiones e imágenes, ayudando a recuperar vivencias del pasado (Carles, 2004, p. 2).

Es debido a lo anterior que se justifica el rescate de la sonoridad propia de nuestro entorno para poder obtener una correspondencia lógica, por una parte con la producción audiovisual, pero también con la lógica sonora en unitario, más demandante en términos de constituirse como una unidad de sentido sin el apoyo de imagen. Al tener una historia de escuchas podemos identificar, incluso sin una preparación especializada, el sonido del motor del Volkswagen Sedán, tan característico durante cierta época en nuestro país, en tanto el servicio de taxis se componía mayoritariamente por automóviles de dicho modelo. Por otra parte, la que corresponde al rescate y preservación de estos sonidos, la posibilidad de que ciertas fuentes sonoras desaparezcan, otorga la oportunidad de hacer un registro de la iconicidad de dicho automóvil.

Es así que como a partir de la disección de los paisajes sonoros, hemos realizado la clasificación de cada uno de sus elementos para obtener las categorías necesarias para englobar la sonoridad de México, del Centro Histórico, y de los lugares más representativos de la Ciudad de México. Las categorías serán adaptadas en todo momento a las necesidades de nuestra base de datos, en tanto no son excluyentes.

También se ha trabajado en el registro y edición de paisajes sonoros, lo que conlleva un trabajo más demandante en cuanto a la cantidad de registros y los tiempos de edición. Los paisajes que representan lugares específicos, deben ser preparados sin los “accidentes” que pueden rodearlos en un momento dado: el paso de una sirena de policía, algún transporte pesado con su correspondiente estruendo de motor, e incluso

ciertas cuestiones que no apoyen la sonoridad característica del lugar en cuestión. De acuerdo con Tom Sherman:

In this age of digital multimedia, human perception is often challenged by dense, multilayered audio-visual-data information displays often more perceptually demanding than the two predominant media environment of our time, cinema and television. This is certainly true of the multisensory approach toward making art. The density and power of simultaneous, multisensory messages is complicated further by demands of interaction and strategies for environmental integration (installation). In other words, the multisensory approach seeks to fill (or overload) the human perceptual apparatus while integrating the audience with the work (interactivity) and in connecting the work (and audience) with the immediate environment (installation) (Sherman, 2002, p. 270).

La edición del paisaje sonoro se ha cuidado de manera especial, atendiendo a la idea de representatividad que supone cada uno de los elementos que lo componen. De modo que el proyecto de la Sonoteca de México ha abierto distintas posibilidades de trabajo que han comenzado a traducirse en experiencias de investigación aplicada y de indagación teórica. Debemos construir el sustento teórico que valide la sonoridad local, que le otorgue la calidad de representación sonora a un lugar, o hecho específicos. En tanto podemos reflexionar sobre la propia naturaleza del espacio acústico, así como sobre su contribución al desarrollo cognitivo de nuestro sentido de realidad y a la construcción de las identidades, consideramos que la investigación en torno al sonido como fuente y recurso comunicativo, aún supone retos mayores de consolidación.

Por lo que corresponde a Sonidos de México, la base de datos en la red crecerá hasta abarcar categorías a profundidad, las dos partes del proyecto son igualmente importantes: la sonoridad de México a detalle, y la explicación de la identidad que genera o provee cada uno de los registros. De modo que el proyecto derive en dos formas bien definidas de hacer investigación; por un lado está la concepción del sonido como un valor patrimonial estrechamente ligado al entorno cultural de los sujetos, y por otro la noción de que la realidad es aprehensible a través del sonido en forma similar, por lo menos en términos de validez epistemológica, a cómo tradicionalmente percibimos a través de otros estímulos y lenguajes.

FUENTES REFERENCIALES

- Camacho Cardona, M. (2002). *Hacia una teoría del espacio. Reflexión fenomenológica sobre el ambiente*, Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Carles, J. L. & Cristina Palmese (2004). *Identidad sonora urbana*. Recuperado el 12 de abril de 2010, de <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/carles.html>
- Chion, Michel (1999) *El sonido*, Madrid Paidós.
- De Kerckhove, D. (1999). *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad tecnológica*, Barcelona, Gedisa.
- Schafer, M. (2005). *Hacia una educación sonora*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Schaeffer, Pierre (1966) *Traité des objets musicaux*, Paris, Ed. Seuil
- Sherman, T. (2002). *Before and after the i-bomb. an artist in the information environment*, Banff, The Banff Centre.
- Wrightson, K. (2000). An introduction to acoustic ecology. En *Soundscape*. The Journal of Acoustic Ecology. Volume 1, number 1, Spring, 2000.