

Transformación y preservación del paisaje sonoro, un caso reciente: la calle República del Salvador, en el Centro Histórico de la Ciudad de México

SANTIAGO FERNÁNDEZ TREJO*

Universidad del Claustro de Sor Juana

RESUMEN

El texto expone la metodología para el registro y edición del paisaje sonoro de la calle República del Salvador; en el Centro Histórico de la Ciudad de México, antes de su restricción al paso de automóviles particulares. Expone también las variables utilizadas para la construcción de dicho paisaje en términos de identidad sonora y la necesidad de preservar el cambiante paisaje sonoro en tanto documento de referencia histórica.

Palabras clave: Entorno, Espacio, Paisaje sonoro, Identidad sonora.

ABSTRACT

The article presents the methodology for recording and editing a soundscape at República del Salvador Street in old city center or Centro Histórico of Mexico City, before its restriction on the passage of private cars. Also exposes the variables used for the construction of the landscape in terms of sound identity and the necessity for preserve the changeable soundscape as a historical reference.

Key words: Environment, Area, Soundscape, Sound identity.

* Profesor de tiempo completo en el Colegio de Comunicación de la Universidad del Claustro de Sor Juana. Correo electrónico: sfernandez@elclaustru.edu.mx

El presente trabajo reseña el proceso y aspectos teóricos utilizados para la preservación del paisaje e identidad sonora. Se ha documentado la sonoridad de la calle República del Salvador y se ha montado un paisaje sonoro que acuse su identidad, siguiendo los preceptos que Murray Schafer ha propuesto para la “ecología acústica”.

Si bien la Sonoteca de México, banco sonoro hecho específicamente para la web y generado, registrado y editado por alumnos de la Universidad del Claustro de Sor Juana, ya expone varios paisajes sonoros de distintos lugares, el presente es el primero dedicado a una calle y el primero también que ha rescatado la sonoridad de la misma antes de un cambio en su uso.

Este primer ejercicio de identidad cambiante servirá como base para generar los paisajes de los lugares más representativos del Centro Histórico de la Ciudad de México o bien los que, como más adelante se apunta, sufran cambios en su fisonomía o uso pues dichos cambios se verán reflejados necesariamente en su sonoridad.

PLANO GENERAL

A manera de sensibilización, un ejercicio de Georges Perec que ofrece, aunque no estrictamente en términos de sonido, una excelente posibilidad de acercamiento:

La calle: tratar de describir la calle, de qué está hecha, para qué sirve. La gente en las calles. Los coches. ¿Qué tipo de coches? Los inmuebles: anotar si son más bien confortables, más bien señoriales; distinguir entre los inmuebles de viviendas y los edificios oficiales. Las tiendas. ¿Qué se vende en las tiendas? No hay tiendas de alimentación. ¡Ah! Sí, hay una panadería. Preguntarse dónde hace la compra la gente del barrio. Los cafés. ¿Cuántos cafés hay? Uno, dos, tres cuatro. ¿Por qué se ha elegido éste? Porque lo conocemos, porque le da el sol, porque tiene estanco. Los demás comercios: anticuarios, ropa, *hi-fi*, etc. No decir, no escribir “etc.”. Obligarse a agotar el tema, incluso si tiene aspecto grotesco, o fútil, o estúpido. Todavía no hemos mirado nada, sólo hemos repertoriado lo que desde hacía tiempo habíamos repertoriado (Perec, 2001: 85).

Primero, encontramos que la propuesta de Perec puede trasladarse sin menoscabo, más bien al contrario, a la parte auditiva. Observar la calle en principio puede parecer poco o nada atrac-

tivo, pero buscar el detalle que en el tránsito por la misma pasa desapercibido puede llegar a sorprender. Identificar esos detalles en el paisaje, para que puedan llamar a los escuchados previamente y reconocerlos.

Por otra parte, la frase que cierra la cita pone en evidencia algo que la teoría ya nos había dicho: la historia de escucha, la no búsqueda y encuentro de esas señales cotidianas que se alojan en algún lugar de nuestra memoria y salen a compararse cuando las escuchamos de nuevo. A ese repertorio debemos llegar.

ALGUNOS INDICIOS

Existen documentos fonográficos derivados de registro audiovisual de muchas partes del Centro Histórico. Pero su origen asociado a la imagen no les permite una continuidad que les exponga en términos de documento sonoro. Tratándose de archivos audiovisuales han sido pensados o reconstruidos como tales, pues no siempre tendrán el sonido directo y menos si se trata de audiovisuales más cerca de este siglo debido a la evolución tecnológica. De cualquier forma, incluso en esa condición discursiva, pueden ayudarnos a reconstruir la sonoridad del pasado en cierta medida. La inquietud que da base a este proyecto tiene su justificación en, parafraseando a Schafer, la sonoridad del mundo que se ha perdido, y que podemos encontrar en los libros, una pequeña reseña sonora, de finales del siglo XIX:

Al despertar, aun en lo más recóndito de la privacidad del hogar, la ciudad irrumpía con sus múltiples sonidos, con toda su movilidad. Los primeros ruidos propios del interior de las casas y departamentos se sumaban, se mezclaban con los procedentes del exterior, a veces insoportablemente molestos, pero que a fuerza de oírlos de manera repetida, los ciudadanos, tarde o temprano se acostumbraban a ellos. Había sonidos que se reproducían en todos los ámbitos del Distrito Federal, mientras que otros eran propios de una determinada zona.

No importaba si se vivía en una zona residencial, en un barrio popular o, incluso, en los pueblos de los alrededores de la ciudad ya que casi todos los vecinos de estos lugares compartían el mismo despertar con el canto del gallo, el tañer de las campanas de parroquias e iglesias, que llamaban al

tiempo espiritual, el alboroto de “cocas”, canarios, jilgueros, tezontles y otros pájaros, y los estrepitosos aullidos y ladridos de los perros (De los Reyes, 2006: 21).

Comenzaba a crecer más rápido la Ciudad de México, evidentemente antes había más, pero la cita anterior refleja lo más cercano a la sonoridad del inicio de lo que hoy percibimos.

Según la tipología de Schafer, la reseña anterior corresponde al tipo de paisaje sonoro *hi fi*, pues apenas había máquinas que irrumpieran la sonoridad de la naturaleza y las acciones humanas; el transporte público era una de ellas:

A principios del porfiriato, en 1876, la Ciudad de México contaba con transportación heredada del siglo XIX y adecuada a todos los bolsillos. Circulaban por ejemplo, carretelas o calandrias de diferentes categorías, que se distinguían por el color de sus banderas: azules para primera clase (De los Reyes, 2006: 24).

Pronto, el paisaje iba a sufrir un cambio sustancial y progresivo, que agregaría una de las capas *lo fi* más impactantes a la sonoridad de la Ciudad de México: el tránsito vehicular. Los carruajes tirados por animales cederían paulatinamente a los automotores el espacio en las calles. Cada vez más, las sonoridades más tenues han sido cubiertas por esta capa espesa, creciente y disonante.

UNA CIUDAD CAMBIANTE

Analizar el paisaje sonoro en busca de evidencias de identidad requiere conocer de manera profunda los componentes del mismo. Desde los planteamientos iniciales de Schafer en *Tuning of the World*, más las aportaciones de Truax, Chion, Atienza, Carles, Palmese y algunos otros,¹ cada uno de acuerdo con sus líneas de investigación que pasan por la música, la ecología acústica e incluso la arquitectura, ha aportado elementos de los cuales podemos echar mano para proponer una incipiente colección de paisajes de un objetivo específico: el Centro Histórico de la Ciudad de México, que en tiempos recientes ha cambiado los usos de algu-

¹ Incluso desde la música electroacústica, asunto importante, pero cuyo enfoque no es el de la identidad sonora.

nas calles: el 18 de octubre de 2010, el entonces Jefe de Gobierno del Distrito Federal, Marcelo Ebrard, inauguró el Corredor peatonal Madero. Poco tiempo antes, una gran parte de la calle Regina pasó también a ser peatonal.²

La dinámica de la ciudad en una parte tan visitada como es el Centro Histórico requiere de cambios que de manera indirecta afectan no sólo cuestiones visuales o de uso; la sonoridad también lo hace, las modificaciones tan drásticas como la restricción del tránsito de vehículos automotores justifican la necesidad de registrar y conservar el paisaje sonoro que a fin de cuentas forma parte de la identidad total de un lugar. Otro punto de vista importante y necesario será una evaluación del impacto a favor o en contra que los cambios en la arquitectura o uso de los lugares dejan a sus habitantes. En el caso del sonido, segundos pisos de avenidas o puentes que pasan frente a edificios que antes tenían vista libre hacia el entorno deberían ser evaluados. Aunque no toca a este texto hacerlo, también es importante destacar lo violento que puede ser, en términos acústicos, el cambio de la arquitectura urbana.

Se retoma el trabajo realizado en la presente propuesta, cuyo objetivo ha sido rescatar y preservar la sonoridad de la calle República del Salvador, que a partir del 2 de abril de 2012 es transitada exclusivamente³ por unidades de la línea 4 del Metrobús en su ruta sur.⁴ Trabajar con el paisaje sonoro de una calle ha requerido recorrerla con el equipo de grabación, buscar evidencias, recorrer también los distintos horarios del día en busca de sus tiempos más vivos en términos de identidad sonora. Pero antes de exponer el factor tiempo, veremos la necesidad de ubicar al espectador en el sitio adecuado, en el de la escucha que no sobreexponga algunos elementos ni que oculte otros; buscar el sitio del balance equilibrado en términos de planos sonoros, cada plano en el nivel que le corresponde.

² En <http://www.noticiasdetuciudad.df.gob.mx/?p=3484> (recuperado 15 nov 2012).

³ No en su totalidad, ya que se permite acceso a estacionamientos públicos y a unidades de policía y emergencias.

⁴ En www.eluniversal.com.mx/notas/839327.html (recuperado el 2 de noviembre de 2012).

Chion plantea, respecto de lo que llama “egocentrismo de la audición”, la siguiente posibilidad:

A veces, en esta posición de escucha, el sentimiento de estar “en el centro de los ruidos” aparece como un fantasma revelador (pues el centro de los ruidos no está más aquí que allí), significativo del carácter frecuentemente egocéntrico y centrípeto de la audición (Chion, 1999: 33).

Entonces, no se debe caer en la trampa egocéntrica porque el punto de escucha debe ser el que mejor exponga la sonoridad de un lugar. Por otra parte, debido a la infinidad de posibles ubicaciones de los micrófonos, las posibilidades de interpretación de lo sonoro crecen de manera exponencial; crecen también, afortunadamente, sus posibilidades de expresión. Para cada ubicación de escucha habrá determinados matices, cierto desequilibrio de sonoridades a partir de la intensidad de las fuentes que estén más cerca de hipotético oyente representado por los micrófonos del grabador de estado sólido.⁵ El primer problema será encontrar, si existe, el mejor punto de escucha-captación-exposición, en analogía a la ubicación de la cámara de video, según propone Chion:

Esta importante cuestión de la escotomización del papel del micro no es por otra parte válida sólo para la voz, sino también, más generalmente, para todos los sonidos de una película; y no sólo para el cine, sino igualmente para la mayor parte de las creaciones radiofónicas, musicales y audiovisuales, realizadas a partir de la grabación sonora. [...] Mientras que la cámara, en efecto, aunque excluida del campo visual, no por ello deja de ser un personaje activo de las películas, personaje del que es consciente el espectador, el micro, por el contrario, debe quedar excluido, no sólo del campo visual y sonoro (ruidos de micro, etc.), sino también de la representación mental del espectador (Chion 1993: 93).

Según esto, cada suceso sonoro será asimilado de forma diferente en cada individuo; de acuerdo con sus intereses, gustos, estado de ánimo y definitivamente su historia de escucha.

⁵ Se ha utilizado un Grabador de mano Tascam DR-2d por su microfonía en a-b y para obtener de manera simultánea una señal principal y una copia a -6db como protección. Todos los registros a una altura de 1.70m.

La demanda es: conseguir el mejor punto de grabación para tener la mejor lectura acústica, la mejor exposición de las marcas acústicas de la identidad del lugar. Pensemos en un caso extremo: la asimilación del paisaje puede llegar a puntos diametralmente opuestos: el sonido de los motores de los automóviles en una calle muy transitada le parecerá atractivo a un niño, que jugará a imitarlo; mientras, al adulto que lo lleva de la mano le resultará molesto. El niño se siente atraído por el *sonido* del tráfico y juega a ser parte del mismo, el adulto quiere irse de ahí para escapar del *ruido*. No se trata de volver a la eterna discusión sobre los conceptos sonido y ruido, sino de ubicarlos dentro de cada objetivo: el paisaje sonoro de una fábrica, deberá contener de manera inevitable el sonido de las máquinas que acusen su actividad, que la identifiquen. Entonces, si el tráfico también genera identidad sonora, caso particular el de las grandes avenidas, ahí deberá estar. Cada objeto sonoro del paisaje en su justa dimensión, porque estamos buscando la identidad.

Según Atienza:

No podemos comprender la identidad de un lugar sin conocer primero de que modo es habitado, recorrido y practicado un espacio. Análogamente, la identidad de cada persona estará vinculada en gran medida a los espacios que habite. Esta doble interacción nos permite comprender la identidad de un lugar como la expresión cualitativa de un espacio a través de sus modos de vida característicos. [...] Este vínculo indisoluble entre *modos de habitar e identidad* señala uno de los rasgos fundamentales de este concepto: su carácter evolutivo. No podemos restringir la identidad de un lugar a un sentido exclusivamente *patrimonial*, ni pretender fijarla en función de un periodo dado; la imagen identitaria no es de naturaleza universal, sino relativa, como fruto que es de una conciencia subjetiva, sea individual o colectiva. Desde este punto de vista, todo fenómeno de identidad no es sino el resultado de la tensión que se establece entre una *memoria sonora* y una escucha futura o *proyectada*. Por una parte nuestra experiencia sonora condiciona sin remedio nuestra percepción. Pero por otra, dicha experiencia se modifica continuamente y progresivamente a medida que se transforma nuestro entorno. Es un proceso dinámico tanto en las periodicidades cíclicas de cada día o de cada estación, como en la progresiva evolución social y espacial de un lugar (Atienza, 2007: 4).

La naturaleza cambiante del paisaje, en la cotidianidad cíclica o en la transformación (el presente caso) debido a un nuevo uso o transformación física, justifica en parte la tarea de preservar la sonoridad anterior al cambio drástico o paulatino: el paisaje precedente no volverá a suceder, de la misma manera que no sucede igual, ni siquiera en la ejecución de una partitura o guión.

La búsqueda de los sonidos característicos del paisaje demanda dos tipos de puntos de escucha: el primero, a modo de las caminatas sonoras que propone Schafer, hará un registro sin modificaciones que sirva de referencia para contrastar con el segundo, mismo que utilizará no solamente una caminata, sino que expondrá en un hipotético paseo los elementos propios de la identidad de la calle, la manera en que la gente habita el espacio. Para ello, los registros se harán en varias sesiones; se trata aludir a tantas historias de escucha como sea posible para enriquecer el paisaje; para construirle una lógica que exponga esos signos característicos que la gente deba identificar.

El siguiente paso es la selección de los elementos icónicos del paisaje a registrar; en una escucha normal, no se distinguen planos ni elementos aislados, no se repara en la unidad que representa cada objeto sonoro. Si acaso, cada persona tomará la información que busque en cada momento: las bocinas de los automóviles para evitar el peligro, los pregones de los vendedores, los altavoces que anuncien promociones, etcétera.

Para realizar la selección, se propone utilizar la clasificación de los tipos de escucha de Schaeffer, cruzando la información con los elementos del paisaje sonoro de Schafer. La idea es evaluar los componentes según los tipos de escucha y las características de cada uno. Con ello se obtendrá el orden jerárquico.

TIPOLOGÍA DE LA ESCUCHA

Para este primer acercamiento, se ha utilizado la tipología de la escucha propuesta por Schaeffer en su *Tratado de los objetos musicales*; en ella describe tres situaciones concretas (Schaeffer, 1988: 65-70).

Escucha causal: se presenta más ante situaciones no comunes o conocidas, el espectador se concentra en averiguar qué ha causado el sonido. En términos de identidad sonora, los eventos de este

tipo se alejan en posibilidades de contribuir a su interpretación, pues implica un esfuerzo por reconocer eventos sonoros de origen desconocido o no reconocido sin esfuerzo. Es decir: lo más lejano a la identidad sonora.

Escucha semántica: utilizada para la interpretación de mensajes; para este caso, los pregones de los vendedores que aluden a cierto tipo de mercancías, los silbatos de los policías, dan indicios muy claros sobre la actividad del lugar. No obstante ser voces desconocidas, los mensajes que transmiten tienen que ver directamente con la actividad en la calle: venta de artículos de electrónica, reparación de los mismos, venta de teléfonos móviles, megáfonos repitiendo una y otra vez grabaciones que promocionan productos, etcétera. Si bien tiene que ver con los mensajes, observar los eventos desde esta perspectiva será muy útil para reconocer los mensajes característicos del lugar.

Escucha reducida: atiende a la naturaleza del objeto sonoro, no a mensaje alguno ni cualquier otra relación. Cierta ritmo de los autos cuya sonoridad marca pausas en los períodos de los semáforos, o la densidad de las esquinas esperando cruzar la calle, que en la contemplación dan cierto toque musical al paisaje.

En este sentido, atender al tipo de escucha utilizado para cada elemento ayudará a encontrar el peso específico de cada una de las partes, es necesario aclarar: los tipos de escucha no serán utilizados de manera excluyente, pues un sonido puede pasarse por cada uno de ellos sin que el hecho represente un problema.

LOS ELEMENTOS DEL PAISAJE SONORO

Desde las primeras propuestas para la clasificación y descripción de una tipología de la escucha de Schaeffer hasta la creación del concepto *Landscape*, propuesto por Schafer, la sonoridad del mundo ha querido encontrar una clasificación sin que tengamos hasta ahora algo concreto; la razón: existen tantos sonidos característicos de tantos lugares, acciones, objetos, etcétera, que clasificar las sonoridades implica la necesidad, en caso extremo, de abrir una categoría para cada sonido aislado (objeto sonoro) y tantas categorías más para cada lugar que derive un paisaje.

Por otra parte, la posibilidad de obtener registros de calidad con poco *hardware*, hace más fácil la preservación del universo

sonoro e irrepetible que vivimos a diario. Precisamente, debido a la transformación del entorno es que eventualmente podemos tener tantas evidencias sónicas de un lugar para poder registrarlas y trabajar con ellas, el puro registro no deriva en la identidad sonora del lugar, hace falta mucho más trabajo.

La constante y detenida observación que sugiere Perec apoyará la selección de los momentos que puedan constituir el paisaje sonoro de un determinado lugar. El tiempo es otro factor importante, pues de la misma manera que podemos dividir los sonidos en diurnos y nocturnos necesitamos, hasta donde sea posible, subdividir esos lapsos de tiempo en fracciones que evidencien las actividades más importantes. Un ejemplo icónico de actividad uniforme en el Centro Histórico es el izamiento y arriamiento de la bandera nacional en la plancha del Zócalo.

Tenemos hasta ahora dos variables que ubicar dentro del paisaje: iconicidad y tiempo. Trabajemos con los elementos que propone Murray Schafer y su correspondencia en el caso de la calle.

Keynotes: sonidos eje, fundamentales; alrededor de ellos se construye el paisaje sonoro. Pueden ser sonidos comunes a otros paisajes, o con ciertas y pequeñas diferencias. En el caso del presente ejemplo, los motores de los autos y demás transportes que circulaban por dicha calle antes de ser exclusiva para el metrobús.

Sound signals: señales sonoras; son sonidos que indican generalidades, que buscan llamar la atención. El bullicio de la gente que entra y sale de los comercios, la que va de paso por las aceras, los sonidos de comercios que llegan a la calle.

Soundmarks: marcas sonoras; son los sonidos que identifican a cada lugar, aquí la identidad son los vendedores y las tiendas que ocupa la mayor parte de la calle relacionada; equipos de cómputo, telefonía móvil, vendedores formales e informales que ofrecen sus mercancías a todo el que pasa⁶ son el signo característico del lugar y estos se complementan con sonidos de la arquitectura como campanas de iglesias o fuentes.

Después de la revisión de los materiales, se han ubicado los elementos que integran cada una de las categorías según la pequeña descripción anexa.

⁶ De la misma manera que lo hacen en muchas calles más del Centro Histórico de la Ciudad de México; un ejemplo es el tramo de la calle Bolívar que, desde San Jerónimo hasta Venustiano Carranza tiene locales de instrumentos musicales y equipos de amplificación que se escuchan durante el día.

Debido a la originalidad del paisaje a analizar, registrado en cada entorno (y no reconstruido en un estudio a partir de elementos aislados), se ubicarán las elipsis de elementos repetitivos para dar tiempo a las *soundmarks* que haya en el trayecto. No se ha modificado la perspectiva del escucha en el sentido de la trayectoria: el camino desde el Eje Central Lázaro Cárdenas hasta la Avenida Pino Suárez.

EL MONTAJE

Los elementos de referencia para el montaje del paisaje han sido:

Keynotes: sonidos eje, fundamentales, alrededor de ellos se construye el paisaje. Motores de los autos y demás transportes. Prácticamente durante todo el registro, la densidad ha variado de acuerdo con el transcurso del día. Mayor entre las 11 y 20 horas. El sonido del paso de los automóviles en el primer cuadro del Centro Histórico ha cambiado a partir de la textura que ha recibido el encarpetao de las calles hace unos años. Hay efectos indeseados en algunas tapas de registros mal colocadas que sueñan al paso de los autos.

Sound signals: señales sonoras; son sonidos que indican generalidades, que buscan llamar la atención. El bullicio de la gente que entra y sale de los comercios o que transita por las aceras, bocinas de automóviles lejanos, campañas de iglesias lejanas también. Mayor concentración en los tiempos de trabajo de los comercios, baja considerablemente a partir de las 18 horas. Aunque es indicativo de una calle comercial, no difiere, en términos generales de la sonoridad de otras calles de comercio.

Soundmarks: marcas sonoras, son los sonidos que identifican a cada lugar. Vendedores formales e informales, altavoces con grabaciones que promocionan productos y servicios mayormente de equipos de cómputo, telefonía móvil, el ruido de los autos en la rampa entrando y saliendo del estacionamiento público, gente invitando a pasar a los restaurantes. Igual que en el caso anterior, más concentración en los tiempos de trabajo de los comercios, baja considerablemente a partir de las 18 horas. Los más importantes son los mensajes particulares de los comercios especializados a lo largo de toda la calle. Apela en mayor medida a la escucha semántica.

Es bien sabido: el sentido del oído, a diferencia del resto, no se puede controlar a voluntad. Por otra parte, la sonoridad de muchos entornos se ha vuelto cada vez más compleja y estridente, o como la refiere Schafer: *lo fi*.⁷ Esto puede llevar a pensar en las grandes y transitadas avenidas, en los lugares de alta concentración de gente como supermercados, plazas comerciales o parques como lugares no gratos para la escucha. Entonces, ¿por qué hacer un registro sonoro de dichos lugares, por qué guardarlo y disponerlo para la escucha? ¿Es mayormente ruido el paisaje sonoro urbano? Ipsen dice al respecto:

En cada cultura, por otra parte, se pueden identificar, de diferentes maneras, varias subculturas, valores de grupos y preferencias individuales en relación al ruido y al sonido, lo que significa que para la definición de sonido y ruido se podría tener en cuenta su nivel de aceptación social. Estas diferencias subculturales o preferencias individuales se realizan en lugares especiales y en áreas definidas. A los aficionados a las carreras de autos les gusta el sonido de los motores, pero en toda cultura este sonido está restringido tanto en el tiempo como en el espacio. El sonido de las carreras se acepta en Monte Carlo y, en algunos lugares de dicha ciudad, hasta gusta, pero se restringe a un cierto período de tiempo. En caso de que los jóvenes realicen carreras de autos en otras partes de la ciudad o fuera de temporada de carreras en la misma parte de la ciudad, la población podría enojarse y hasta podría ser que intervenga la policía. [...] Podemos definir la diferencia entre sonido y ruido, tanto culturalmente como individualmente, por nuestros “gustos” o “disgustos”, por los ambientes sonoros que buscamos o evitamos, por lo que nos excita o nos frustra (Ipsen, 2002: 185).

La diferencia, entonces, puede ocurrir en varias formas. La evocación del que está lejos y ha vivido en ese lugar, el anciano que recuerda el barrio de su niñez, el extranjero que recuerda la visita. Se trata de preservar y ofrecer la posibilidad de volver a escuchar los lugares, sin enfrentarse a problemas de tiempo y espacio.

⁷ En *The Tuning of the World*, separa los paisajes en *lo fi*, sonidos más industriales, más urbanos; y *hi fi*, sonidos más naturales.

Del mismo modo que una persona, aparentemente sin reparar en ello o sin saberlo, identifica ciertos entornos sonoros que le son familiares: su propia casa, el lugar de trabajo, su calle, pues prácticamente cualquier entorno tiene signos característicos. Pensar en la evocación de tiempos pasados, apuntalar una manera distinta de contemplar. Exponer algo que, como se ha dicho al principio, sucede cada día de manera tan parecida que parece no cambiar jamás. Pero es evidente que lo hace y es necesario preservar esas evidencias.

Quizás si prestamos atención a las sonoridades agradables que se esconden tras los sonidos industriales, escuchemos esos elementos del *hi fi*, escondidos, que siguen ahí. El paisaje resultado de este trabajo podrá escucharse en la página web del Colegio de Comunicación de la Universidad del Claustro de Sor Juana, en la pestaña Sonoteca de México.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atienza, R. (2007). "Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana", en *Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros*. Auditorio Nacional, 12-15 de junio. Madrid.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Madrid: Paidós.
- (1999). *El sonido*. Madrid: Paidós.
- De los Reyes, A., et al (2006). *Historia de la vida cotidiana en México: siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Ipsen, D. (2002). "El ruiseñor urbano o algunas consideraciones teóricas sobre sonido y ruido", en *Estudio de Música Electroacústica*, Proyecto de Paisaje Sonoro Uruguay. Montevideo: Escuela Universitaria de Música. Disponible en: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/ipsen.html> (Recuperado el 18 de marzo de 2013).
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos.
- Schafer, M. (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: Knopf.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.