

Selvática: paisaje oído¹

Jaidy Astrid Díaz Barrios

RESUMEN

Selvática es el nombre de una serie de procesos plásticos de creación realizados a través de diferentes medios que convergen en el marco de la pregunta por el paisaje sonoro, en el Amazonas Colombiano, específicamente en la comunidad Huitoto Nímaira Naimeki Ibiri, asentada en el Kilómetro 11 de la vía que de la ciudad de Leticia conduce a Tarapacá.

Este documento destaca especialmente las operaciones plásticas que tienen como medio el sonido, y que hacen eco a las nociones de *paisaje sonoro*. La pregunta por la experiencia sonora del entorno expuesta a una comunidad indígena específica supone una apertura metodológica en los procesos de creación pero principalmente la escucha atenta, de la naturaleza, de la comunidad y del propio investigador - creador para abstraer con ello un sentido de habitar y existir.

La *Caminata sonora* y el *Paseo sonoro* son las figuras metodológicas a las que se recurren para establecer una relación con el paisaje alrededor de la comunidad. Han sido realizadas en la comunidad huitoto Nímaira Naimeki Ibiri, el Zafirede, la frontera Colombo-Brasilera en la ciudad de Tabatinga, el puerto y la plaza de mercado de Leticia, la maloca del abuelo Cayetano Sánchez “El Diablo” y en algunos otros recorridos a lo largo del trayecto del río Amazonas en el Trapecio Amazónico.

Palabras Clave — Instalación, paisaje sonoro, arte sonoro en el Amazonas, Zafire, sonido y paisaje, comunidad Huitoto Nímaira Naimeki Ibiri, paisaje, prácticas simbólicas.

I. INTRODUCCIÓN

Es inherente la acción de caminar al ser humano, varios son los fenómenos que se desprenden de este acto tan cotidiano como aparentemente natural. Caminar es el ejercicio primal que nos determina como peatones humanos. El término *Caminata sonora* (*Soundwalking*) acuñado por R. Murray Schafer en 1974 y registrado en el *Proyecto Paisaje sonoro Mundial* (*World Soundscape Project*), fue concebido en la

Universidad Simon Fraser y se presenta como un método práctico y colectivo que busca la activación de la escucha del entorno sonoro y acude al silencio como medio. Con una alta preocupación por la ecología acústica, se busca estimular la escucha consciente y así, a través de ella, identificar el paisaje sonoro y los componentes que lo constituyen.

Ampliando las sugerencias metodológicas de la caminata sonora propuesta por Schafer, ha sido posible identificar, entender y registrar la percepción y la experiencia de algunos de los habitantes del lugar con su entorno, que a pesar de la obiedad, también suena. Estas indicaciones ofrecen un escenario que permiten percibir de manera más consciente las dinámicas del sonido y su naturaleza temporal y espacial, así como destacar o escudriñar algunos asuntos conceptuales en sus contenidos. Es bien conocida la relación que existe entre lo sonoro y la memoria, y las activaciones que de ella se hacen a la hora del ejercicio perceptual a través del cuerpo. La caminata sonora se moviliza en la triada cuerpo, sonido y memoria. Una vez el caminante está dispuesto, se consideran algunas determinantes sobre las formas de la escucha a emprender, anticipando algunos eventos que contemplan distintos asuntos, que van desde la geografía y el tiempo de resolución del ejercicio, hasta la condición física del caminante. El silencio es la puerta de entrada a la escucha reflexiva, por esto es necesario conservarlo durante el recorrido de la caminata, y prescindir del uso de teléfonos celulares y otros dispositivos auriculares de escucha como ipods, etc., que puedan enmascarar los sonidos del paisaje e interrumpir las lógicas de la actividad; la despreocupación por conservar alguna huella o documento de los eventos sonoros o visuales del entorno, activan la escucha profunda, y con ello la comprensión sobre las particularidades de los sonidos de modo individual y en su conjunto.

Este cuerpo que escucha convierte en una experiencia memorable las emisiones sonoras percibidas o registradas; en ellas emergen la memoria personal y los imaginarios colectivos, en una combinación de la cuál es posible deconstruir y reincorporar nuevos elementos sonoros, espaciales, temporales e imaginativos.

El ejercicio de la *Caminata sonora* ocupa hoy diferentes campos, que incluyen las artes, pero que se desbordan hacia otras disciplinas como la geografía humana o la música, y acogen temas tan variados como la estética relacional, la escucha como fenómeno político, la sensibilización medio ambiental, la participación, el contexto social, las prácticas de interpretación, las prácticas pedagógicas, la psicogeográfica e incluso otras de carácter mucho más objetivo como la bioacústica o la planificación territorial. Sin duda, esta convergencia entre disciplinas de naturaleza sensible y

¹ Jaidy Astrid Díaz Barrios jadiabz@unal.edu.co, Profesora Asociada de la Facultad de Artes. Escuela de artes plásticas y visuales, Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá.

Agradecimiento especial a la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, por el apoyo académico y soporte financiero de éste proyecto, así como a la comunidad Patio de Ciencia Dulce, en cabeza del señor Curaca Wellinton Murayari Flores y su cacique Nicanor Vásquez.

racional, ha permitido construir aproximaciones perceptuales que redundan en la conformación de espacios, arquitecturas y obras de arte sonoro que reafirman la condición corporal y sonora del cuerpo y su participación en el carácter identitario de un lugar.

II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Soundscape es el término inglés originario que hace referencia al paisaje sonoro y es el resultado de la conjunción "sound" (sonido) y "landscape" (paisaje), y recoge en su definición la distinción y estudio del universo sonoro que nos rodea. El neologismo "soundscape" demanda un carácter metodológico y conceptual eminentemente interdisciplinario y, en consecuencia abierto hacia la exploración creativa. Su pedagogía se ocupa de alentar a una disposición más consiente por la escucha, que involucra una reflexión de orden político y plantea una relación ecológica, esto es, una postura que propende por la relación más equilibrada de los seres vivos y sus emisiones sonoras.

La coincidencia del paisaje visual con el paisaje sonoro subyace en la idea de reflejar el carácter único de los lugares, en el primer caso por su imagen y el segundo por su sonido. De este modo, la identidad única de los paisajes es también reconocible por sus cualidades y organizaciones sonoras.

La relación del arte del paisaje como una experiencia eminentemente visual encontrará su contrapartida con la experiencia espacial, polidimensional y temporal del paisaje sonoro. Sugiere un desplazamiento del sentido de la vista al sentido del oído, de la imagen al espacio, y del espacio al cuerpo. Schafer introduce esta tensión entre el paisaje visual y el paisaje sonoro, enunciando las características de "ventana" que permite huir hacia el mundo natural, de la misma manera en que "las paredes de la sala de concierto se convierten en ventanas que exponen al país".

La experiencia del escucha frente a este paisaje y su toma de decisiones, es así caracterizada por aspectos formales y conceptuales; entre los formales se pueden mencionar: la definición y delimitación del campo espacial en que se sumerge su cuerpo, el registro (captura) de la realidad y sus cualidades, la libertad de su presencia (con posibilidades de mimesis, abstracción e imaginación), la relación con el espacio y su ubicación en relación al foco de atención, la correspondencia con las dimensiones espaciales, alto, ancho, profundo y un nuevo vector: el tiempo, la preferencia por las tecnologías de captura y fijación, y finalmente, una nueva forma de escucha excepcional de los sonidos del ambiente o del entorno (tema en el que ya había aportado con suficiencia John Cage y otros precursores del arte sonoro). Y entre los aspectos conceptuales: las formas de la representación, la representación de las fuerzas simbólicas, la relación de dominante o sumiso de la naturaleza en un estricto sentido ecológico.

Considerando la definición de ecología² como el estudio de las relaciones entre los organismos vivos y su entorno, la ecología acústica es el estudio de los efectos del entorno acústico y el ámbito de sonido en las respuestas físicas o características de comportamiento de los seres vivos. Su objetivo es prestar atención a los desequilibrios sonoros que pueden tener efectos no deseables en el sistema del planeta.

"Un paisaje sonoro consiste en eventos escuchados y no en objetos vistos", enunciaba Schafer. El paisaje sonoro, es esencialmente un ambiente sonoro que puede ser dado por un entorno natural o urbano real, o por construcciones abstractas (composiciones musicales, montajes analógicos o digitales). El paisaje sonoro³ según la definición de WFAE (*World Forum for Acoustic Ecology*), es el entorno sonoro con énfasis en la forma en que se percibe y entiende por el individuo o por una sociedad, por lo tanto depende siempre de la relación entre el entorno y el individuo.

III. METODOLOGIA

La noción de la *Caminata sonora* o *Paseo sonoro* está vinculada al término de ecología acústica, referido Barry Truax, miembro del equipo de trabajo de Schafer. La metodología propuesta para la práctica espacio temporal de escuchar mientras se camina con lentitud, presupone una experiencia de atención y escucha extraordinaria, para así "poner en claridad la audición" y favorecer el silencio. Abrir los oídos al entorno sonoro es un método de investigación del paisaje sonoro en situ. Al finalizar la experiencia individual pero realizada en colectivo, se vence al silencio cuando los participantes comparten sus impresiones sonoras, ligadas inevitablemente a la memoria.

[...] *El silencio de una maloca antigua*
El sonido del manguaré realizado por el abuelo
Los rumores de un baile en la Maloca del Diablo
Los cantos Israelitas con organetas a las 7:00 de la noche
en el Calderón, en la mitad de la selva
Las voces de labor
Las palabras en dialecto huitoto
Los ritmos de las oraciones al entrar a la selva del abuelo
Nicanor
La escoba de palma barriendo el piso de tierra en la maloca
La caída de un cuerpo cruzando un tronco sobre el río
El sonido de la carga de plátanos sobre la espalda de un hombre
El sonido de los niños llorando
El sonido del hervor de la olla con agua sobre la leña
Las oropéndolas a las 4:00 de la tarde

² Edward Goldsmith. El tao de la Ecología. La ecología explica los acontecimientos en términos del papel que cumplen dentro de la jerarquía espaciotemporal de la tierra.

³ Según la definición de WFAE. World Forum Acoustic Ecology, grupo liderado por Murray Schafer y seguido por Barry Truax entre algunos, consagrado al estudio y creación del paisaje sonoro.

La tensión del lazo de la hamaca con el poste que la sostiene
El crujir de las hojas de coca mientras se cocina
El palpitar del corazón luego de llegar al Zafiride
El ronronear de los hombres de la palabra de consejo
Las voces agudas de las abuelas, y sus cantos
El maullar histérico de los micos
El sonido de las chicharras a las 10:00 de la noche mientras el cacique habla
Los sapos que cantan como grillos
El sonido de la lluvia sobre las tejas de zinc
El sonido de la lluvia sobre los techos de palma
El sonido de la lluvia golpeando la ropa tendida [...]

Si bien, las prácticas de la deriva de la internacional situacionista IS, creada formalmente en la localidad italiana de Cosio d'Arroscia en 1957, concentraban su atención sobre la percepción de la geografía –psicogeografía-, la práctica de la caminata sonora centra su interés por la psicoacústica, siendo este un buen complemento a su práctica.

La caminata sonora propone la acción de caminar como estado propicio para atender a la escucha del entorno sonoro en escalas cercanas o distantes. Se trata de una exploración de la exploración sonora con la intención de activar la escucha –escuchar todos los sonidos del espacio y sus capas tempo espaciales mientras el cuerpo lo atraviesa. Es una práctica para re-recordar los sonidos y re-aprender como escucharlos. Hildegard Westerkamp (1946), compositora y artista sonora precursora del paisajismo sonoro, ofrece estas instrucciones al respecto en su texto *Soundwalking* (1974):

“Empieza escuchando los sonidos de tu cuerpo mientras te mueves. Son lo más cercano a ti, y establecen el primer diálogo entre tú y el entorno. Si puedes escuchar hasta los más silenciosos de estos sonidos, entonces estás atravesando un entorno dimensionado a escala humana. En otras palabras, por ejemplo, con tu voz o tus pasos, estás «hablando» con tu entorno, que a su vez responde ofreciéndote sonidos con una cualidad acústica específica”

Ya la internacional situacionista a la cabeza de Debord había apelado al caminar como práctica estética y como lugar de reconocimiento psicogeográfico. El paseo sonoro, reconoce en ésta acción la posibilidad para entrar en un estado de *observancia -en la escucha-* opuesta a las acciones ver-oír.

Caminar implica una cierta introspección, requiere un cuerpo atento al espacio que pisa y recorre. El cuerpo amplifica el rango anatómico del oído para conectar la corporalidad del caminar con los sonidos en el paseante y su percepción.

Para el caminante del paisaje sonoro, el estado ideal no es el de introspección si no el de alerta, poco a poco los fenómenos sonoros del lugar lo circundan, los acontecimientos sonoros del ecosistema empiezan a iluminar sus oídos indiferentes, enfrentándolos a un nuevo y complejo horizonte sonoro. Sin embargo, no debe ser tomado como un ejercicio fácil, la práctica de la caminata sonora es una herramienta para la

activación de la memoria y el reconocimiento de espacios, lugares y comunidades mediante su comportamiento acústico. Barry Truax en su libro *Comunicación acústica* (1984) describe la importancia del concepto de una comunidad acústica: “*en la cual los sonidos funcionan positivamente para crear una relación unificada con el ambiente*”, lo cual apela de manera directa al *genius loci*, o identidad del lugar. “*una comunidad con una buena definición acústica puede fácilmente reconocer su identidad y derivar significado del paisaje sonoro*”, continuaría Truax.

Cada paisaje sonoro es único e irrepetible, cada lugar puede ser definido y recordado por sus signos o señales sonoras o por sonidos significativos, con un valor simbólico y afectivo, que tienen que ver con procesos de construcción de memoria sonora colectiva e individual. Caminar es estar en diálogo con el entorno, al caminar entramos en relación con el ambiente de modo literal y figurativo, nos situamos a nosotros mismos en nuestra historia. El antropólogo, Jo Lee (2004)⁴, sugiere que el acto de “*caminar puede ser entendido como una biografía personal: el cuerpo se mueve, en parte, debido a sus conexiones entre el pasado, presente y futuro*”.

La práctica de la caminata sonora es hoy empleada en distintas disciplinas que abarcan tanto los campos de la creación que implican ámbitos sociales, comportamentales o biológicos, como la antropología, la pedagogía, la psicología ecológica, la ecología, el urbanismo ecológico, la danza y la terapia del movimiento como otros con aplicaciones en la ciencia y la biología y cuyos resultados arrojan sólo por nombrar unos pocos, principios de reconocimiento de comportamientos, memorias, ideas identitarias comunitarias, pedagogías en relación a la escucha, sistemas de relación con el entorno y mediciones más precisas en relación al sistema vivo de los espacio. La exploración del sonido y el fenómeno de auditivo, incluidos en formas contemporáneas de creación artística, son grandes portadores del reconocimiento propio y son, a la vez el reflejo de las negociaciones políticas con el espacio, el lugar y la percepción del cuerpo.

Contexto

Las rutas de estos recorridos o caminatas sonoras han sido acordadas con algunos miembros de la comunidad revisando el estado simbólico y afectivo de los hitos del lugar y acudiendo a la activación de la memoria individual y colectiva. Las caminatas sonoras adquieren una dimensión temporal en donde el cuerpo adquiere una condición totalizadora y activadora de la memoria. De la *marca del lugar (landmark)* se da paso a la *marca sonora (soundmark)*: el desplazamiento de la memoria colectiva espacial hacia la memoria colectiva sonora.

En jornadas que oscilaron entre las 12 horas de caminata continua hasta paseos cortos de 40 minutos se realizó este seguimiento, durante un periodo de dos meses de trabajo sensible con el lugar. Por la geografía disímil del lugar, se establecieron espacios al interior de la comunidad, escuchando

⁴ Trad. Jaidy Díaz

con rigurosidad el parque, la maloca nueva y antigua, el hogar infantil, algunas casas y en otros espacios abiertos como las trochas demarcadas en la comunidad, la única carretera pavimentada por la que transitan automóviles, motos, bicicletas y algunos peatones, el interior de la selva con sus diferentes especies de espacios, y en condiciones climáticas diversas, con temperaturas de 40C, grandes índices de humedad y precipitaciones constantes.

Las actividades cotidianas de la comunidad en su territorio, fueron en un principio el foco de la experiencia, trascendiendo luego la experiencia para comprender las relaciones entre el paisaje y sus actividades.

La selva

La selva es un organismo sonoro y espacial único. Se impone como un lugar heterogéneo cuya definición se escapa a la simple categorización. Espacio continente y contenido a la vez, orgánico, impermanente y siempre cambiante podrían ser algunas de sus definiciones. Lugar de entropías y temporalidades dispares, cuyos límites no terminan en las copas de los altos árboles que cierran los cielos, ni tampoco en los límites de sus suelos; en ellos hay raíces profundas que conforman un laberinto de espacios imaginados, hábitats de floras, animales e insectos que horadan la tierra, y acomodan sus cuerpos a las rocas. Cientos de índices de vida aérea, acuática y terrestre que habitan en este territorio extienden las fronteras de la selva a espacios insospechados. La fuerza de su geografía, los vientos, la lluvia y la humedad transportan los índices vivos y continuos de estos espacios.

Miles de sonidos sumergen los oídos en el espacio asimétrico de la selva tropical al sur de Colombia. Una asombrosa red natural de sonidos ambientales creada por una multitud infinita y de diversos rangos de lo sonoro que van desde la lluvia, las caídas de agua, ríos, insectos, sapos, monos, pájaros, árboles y plantas que presentan mediante sus sonoridades, son la polifonía del ciclo inminente de vida y muerte en esta geografía, a lo largo de sus estaciones. Todos ellos son una poderosa banda de transmisión de datos que reparten simultáneamente varias piezas de información, de emocionante complejidad, y sobre todo, un viaje obligado de escucha profunda.

Existen selvas de todo tipo, selvas antiguas, selvas jóvenes, selvas con espíritu bueno, selvas con espíritu malo y aquí, en el Amazonas colombiano existe una selva enana, en donde habita el tigre. Los sonidos deambulan de espacio en espacio, con tonos bajos y altos, intensidades contrastantes, ritmos casi matemáticos; una vez agrupados en la escucha profunda despliegan su exuberante cacofonía. La selva llena su espacio con una orquesta singular y constante. De vez en cuando, los sonidos artificiales de algún avión, una ráfaga inesperada o el sonido transportado de motos y carros la atraviesan. Cercanos o lejanos estos sonidos reflejan su no pertenencia al lugar. Existen también, sonidos que son emitidos como las voces de los animales, pero existen otros que necesitan la hospitalidad de otro ser: para escuchar el viento se necesitan de las ramas de los árboles, para escuchar la lluvia, de una superficie, una

gota de rocío suena en su encuentro con una hoja o con el verde del suelo.

Los sonidos de la selva son un reto para cualquier oyente. Frecuencias bajas y altas, sonidos rítmicos de faunas y floras distintas y estructuras conjuntas crean espacios sonoros dentro de otros espacios sonoros y en los espacios de la selva. El sonido configura espacios. Como una matrioska rusa, los sonidos pueden ser discriminados de su conjunto hasta llegar a su particularidad. El espacio vacío se llena con los eventos sonoros, y los eventos sonoros habitan la polidimensionalidad del espacio. El tiempo se hace audible. Los cielos sutiles, techados por altas hojarascas, extienden, como viejas catedrales góticas los cantos, croares, rugidos, pulsos de sus huéspedes. Zumbidos que se presentan en primerísimo plano justo en la cavidad de la oreja, gorjeos, gruñidos y voces enmarcan los planos medios y fondos de estos escenarios multi-espaciales. La primera escucha parecerá monótona y repetitiva, el zumbido al unísono de los sapos, chicharras y otros insectos causará esa impresión; luego con esmero, el canto agudo de la oropéndola, el aullido de los monos y el croar de los sapos al atardecer ayudarán a particularizar el conjunto. Si se escucha con atención, atenderemos a una infinidad de estructuras sonoras que se sobreponen para conformar en conjunto un rítmico, espacial y temporal.

Además de los sonidos de las especies animales, existen eventos sonoros de orden mecánico o artificial; de vez en cuando un avión sobrevuela muy alto el espacio, se escuchan pequeñas y contundentes ráfagas de ecos, profundos y cortos, algo así como los sonidos de un disparo. A veces, de lejos se alcanzan a escuchar algunas voces entrecortadas, lejanas, evanescentes. De vez en cuando se escucha un estrépito en la selva, algo ocurre: una rama cae por acción del viento o de la humedad; un animal hace caer un fruto de lo alto, los animales emiten sus gemidos en horas particulares u otros sonidos inexplicables suceden. La relación fondo-figura, no se limita a resaltar los animales del medio ambiente, sino que los incluye. También están otros organismos vivientes, que pueden sonar por su propia acción, tales como las plantas (hay algunas semillas que en etapa de maduración se abren vivazmente emitiendo un estallido, por ejemplo), sin embargo, son las ramas y troncos, los que median el sonido del viento, de la lluvia, de las tormentas, en la selva.

Si nuestra perspectiva del sonido en la naturaleza se centra en el medio ambiente y su conjunto, en lugar de las manifestaciones conductuales de los organismos, podríamos entender las dinámicas de un medio ambiente sonoro, sus organizaciones, elementos constituyentes, tonalidades y características del conjunto. Un medio ambiente sonoro equilibrado, no es solo la consecuencia de la óptima condición de todos sus componentes sonoros, sino también de la óptima situación de todos los mediadores del sonido y su transferencia de información. El canto de los pájaros que escuchamos en la selva es el resultado tanto de las aves que emiten como de los árboles, el viento, la lluvia o el suelo. El evento sonoro requiere de un medio que es espacial y fenomenológico de ese espacio. Si realmente estamos escuchando, muchos factores externos acuden a la acción: la humedad del aire, la hora del día, la temperatura, el grado de cerramiento de los espacios,

sus texturas, el tipo de materiales y la estructura en la capa superior del suelo, por ejemplo. Estos factores son esenciales y decisivos tanto en la manera como se produce el sonido (emisión) como en su transmisión; más que tratarse de un asunto conceptual, esta relación establece una compleja dinámica entre los emisores, los transmisores o medios, el espacio y los receptores: ¿escuchas u oyentes?.

Los registros sonoros elaborados atienden a la captura de los acontecimientos sonoros de los diversos espacios de la selva y son proyectados a un oyente cuyo sentido oscila entre la escucha profunda, y la construcción poética de un imaginario vivo, un paisaje imaginario, en una geografía dinámica que constituye un territorio.

A diferencia del registro de sonido realizado en disciplinas como la bioacústica cuyo comportamiento busca aislar del conjunto sonoro natural el evento hasta identificar su particularidad, con objetivos científicos y analíticos, el proceso de registro llevado a cabo intenta capturar los sonidos y sus proyecciones en el espacio y sus diferencias – en sentido sonoro que es también espacial, citando al artista sonoro Francisco López. Los analistas aíslan cada uno de los sonidos de las especies del “fondo” sonoro de sus ambientes, los procesos de captura y de edición de sonidos naturales están dirigidos hacia este aislamiento y la separación total del sonido de las especies y su fondo sonoro –entorno sonoro-; en mi caso particular, los señalamientos sonoros ocupan un interés tanto por la figura como por el fondo sonoro y no intenta subrayar su separación o vínculo. En los registros sonoros realizados no hay esta discriminación intencional; el sonido producido por las especies aparece vinculado a otros sonidos de fondo o de primer plano, el sonido de una especie y su ecosistema, pueden aparecer juntos; cualquier otro sonido está emparentado a una sucesión de fenómenos sonoros simultáneos, tal como sucede en el mundo natural como si no se estuviesen capturando los sonidos, para sugerir con esta acción una escucha total y compleja.

Siguiendo este proceso, lo único a destacar es la inevitable “marca de localización” debido a la disposición del micrófono y sus cualidades y calidades; tal como sucede con nuestras orejas cuando nos disponemos al ejercicio de la escucha, nuestra cabeza gira como un radar, hasta enfocar su acción en el evento sonoro en particular, para luego sí, empezar su discernimiento, enmascaramiento o bloqueo. La interfaz pone en evidencia un foco de atención y un perímetro espacial sonoro.

Toda disposición de una grabadora de sonido, lleva consigo una serie de enfoques y determinaciones que distan, de por sí, de lo que sucede en el acuerdo de lo real. El centro de atención de escucha en los registros sonoros realizados es el sonido del ambiente en su totalidad. La captura de este paisaje aural, depende de modo importante del equipo de grabación y las especificidades del micrófono que actúa como interfaz, es este dispositivo, el que transforma el espacio y las características materiales del sonido.

Preferir una forma de realizar grabaciones de la naturaleza distinta a las altas definiciones sonoras que impone el mercado en la actualidad, es reconocer la pluralidad tempo-espacial de

del acto de registrar o archivar sonidos, “capturar” para atender a las múltiples posibilidades de registrar los sonidos naturales o artificiales que allí se desenvuelven, ya sea de manera conjunta o focalizando la atención al evento sonoro para percibirlo y comprenderlo. Se promueve de este modo, escuchar de una manera profunda y abierta, en lo posible, de los distintos niveles de información que agregan o restan las definiciones de los procedimientos de captura. Si bien, puede haber algo de purismo en esta concepción, el esfuerzo está en la conciencia por la escucha; en un intento por combatir la disipación de este complejo mundo al interior del espacio selvático.

La captura de registros de distintas calidades busca promover un amplio espectro de escuchas, que susciten un cambio en la percepción y distintos desarrollos con cada una de las actividades sonoras de la selva. Una vez producido el canto del pájaro en el aire, este ya no le pertenece más. Su sonido, espacio y tiempo han desaparecido. Un registro, es un material inerte que cobra sentido para quien lo escucha.

Proceso de Creación sonora

El proceso de creación sonora distingue tres fases: la primera, al momento de realizar las grabaciones. Se consideran los asuntos relacionados con el viaje, se prevén las especificidades del recorrido y del lugar, si hay predominantes de agua, vientos, bosques, etc., de estas particularidades se seleccionan los equipos de registro; ya en el lugar, se realiza una escucha previa en distintos puntos del lugar, se toman nota de los eventos, sus procedencias, se escuchan los ritmos, los espacios entre unos y otros eventos, sus potencias, por supuesto, se escucha al cuerpo, destacando el encuentro con su fisicalidad para luego distinguir la forma de su percepción. Una vez realizadas estas consideraciones se sitúan los micrófonos y se procede a grabar. La segunda parte del proceso se realiza en el estudio, donde se escuchan las grabaciones, se analizan, modifican y editan considerando las notas, dibujos y diagramas realizados durante el recorrido, pues darán pistas contundentes sobre las cualidades espaciales de los sonidos tanto de los recorridos como de las grabaciones puntuales cuidando que la edición sea mínima, y por último, la tercera fase, instala la reflexión y los procesos sobre las formas de proyectar los ejercicios sonoros realizados: espacios, lugares, escalas, número de espectadores y/o escuchas y formatos, que son entre algunos motivos de experimentación.

Estas fases claramente identificadas aquí, se caracterizan por sus bordes blandos y no son tan estrictas como se han descrito pues desde el primer momento de localización de los micrófonos hay ya una serie de determinaciones que redundarán en las etapas de trabajo en estudio y su proyección, y viceversa.

Los registros finales no están sujetos a un proceso de mezcla o procedimientos que enfatizan la ilusión de realismo. La materia sonora ha sido capturada en recorridos y en lugares (puntos) específicos para convertirse en un documento de archivo seleccionado. No hay ficción. No hay interés por

recomponer los sonidos naturales y desdibujarlos o suavizarlos en procura de cierto bienestar anímico o, para la confirmación de ideologías de orden romántico sobre el lugar. No hay nada de ello. A pesar de correr el riesgo de parecer demasiado simple la operación; el trabajo se concentra en la captura de los sonidos de distintas cualidades y su posterior estimulación al escucha, quien se concentra en un ejercicio activo de escucha.

La única edición realizada en los registros está elaborada de modo que algunos sonidos no deseados como los producidos al manipular el aparato no sean percibidos, en ese sentido, hay una alteración mínima de la temporalidad del registro sonoro realizado. En una escala mayor, este mismo proceso, está presente en la captura del paisaje aural desde el mismo momento en que se oprime el botón “grabar”, cuando se selecciona un fragmento de la realidad sonora, y se obtura “detener” del equipo de captura, extrayendo así un evento sonoro de su temporalidad natural –real-. La toma de decisiones del inicio y fin de un registro sonoro, obedecen al mismo principio de edición análogo, electrónico o digital. Todos son un fragmento de tiempo congelado. Es claro que estos registros sonoros no buscan la representación real de un espacio existente más bien busca su cualificación como materia sonora que permite una escucha profunda, para alcanzar distintas percepciones, sensaciones, emociones e imaginarios.

El carácter expositivo de este ejercicio creativo es flexible y dúctil, pues puede disponerse de múltiples maneras y escalas, sin embargo, se requiere de un dispositivo cuadrafónico para la mejor escucha.

IV. IMPACTO DEL PROYECTO

Escuchar el paisaje es adquirir una relación con el ambiente y el universo sonoro que lo conforma. Este ejercicio de creación es resonante a la [eco] lógica de Murray Schafer, y contribuye al detenimiento y aguzamiento de la recepción sonora del territorio, y que redundará en una nueva comprensión de la infinitud de nuestro ecosistema en el que se incluye al hombre. Lejos de invitar a una acción antropocéntrica, se anima a reconocer la enorme diversidad y complejidad de especies que particularizan y conforman un territorio y su identidad, reconociendo el convivio de la diferencia.

En el ámbito de las artes es una tarea urgente abrir espacios de diálogo y compromiso con nuestro entorno y nuestro planeta, y asumir el conjunto de responsabilidades políticas, éticas y estéticas que de manera sensible pero crítica puedan construir una plataforma de reflexiones, percepciones y sensaciones a la hora de definir nuestro presente y futuro y la forma como nos relacionamos.

V. AGRADECIMIENTOS

Comunidad Nimaira Naïmeki Ibiri - Patio de Ciencia Dulce

Nicanor Morales
Cacique del Kilómetro 11

Wellinton Murayari Flores
Curaca del Kilómetro 11

Abuelo Cayetano Flores
Maloca de El Diablo

Familia Calderón
Comunidad Israelita del Calderón

Carlos Augusto Ramírez Ávila
Artista – Estudiante auxiliar

Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá y Sede Leticia
Instituto Taller de creación

REFERENCIAS

- [1] Auge, Marc. (2000): *Los no lugares. El espacio del anonimato*. Barcelona: gedisa ed.
- [2] Brandon, LaBelle (2001) *Site of sound: of architecture and the ear*. Chicago: ed. Ptc.
- [3] Díaz, Jaidy (2006): *Inserciones de lo sonoro en las prácticas artísticas contemporáneas*. En Gustavo Zalamea (comp.), cátedra Manuel Ancizar, Arte y localidad: modelos para desarmar. (pp. 37-56). Bogotá: facultad de artes, Universidad Nacional de Colombia. Kimpress
- [4] _____ (2010): *Pensar sonido: Actos de la voz*. Obra completa. Vol 1. Espacio. Vol 2. Tiempo. Vol. 3 imagen. Bogotá: facultad de artes, Universidad Nacional de Colombia. Ed. La silueta.
- [5] Kaye, Nick (2000). *Site-specific art. Performance, place and documentation*. London and New York: Routledge ed.
- [6] Nancy, Jean Luc (2007): *A la escucha*, buenos aires: Amorrortu.
- [7] Moles Abraham (1999). *La imagen sonora del mundo circulante, fonografías y paisajes sonoros*. En: la imagen: comunicación funcional. México, D.F. Editorial trillas.
- [8] Schafer, Murray (1969): *The new soundscape*. Vienna: universal edition
- [9] _____ (1972): *Ear cleaning*. Londres: universal edition
- [10] _____ (1973): *The music of the environment*. Vienna: universal edition
- _____ (1977): *The tuning of the world*. New York: Knopf
- [11] _____ (1993) *Voices of tyranny, temples of silence*. Indian river, Ontario: arcana editions
- [12] Truax, B. (1992b) Composing with time-shifted environmental sound. *Leonardo music journal*, 2(1), 37-40
- [13] Truax, B. (1998) Composition and diffusion: space in sound in space, *organized sound*, 3(2), 141-6 world soundscape project (1972) *a survey of community noise by-laws in Canada*. Simon Fraser University
- [14] World soundscape project. The music of the environment series, editado por R.M. Schafer. Vancouver: a.r.c. Publications. (1973) n° 1, *The music of the environment* (1978a) n° 2, *The Vancouver soundscape* (1977a) n° 3, *European sound diary* (1977b) n° 4, *Five village soundscapes* (1978b) n° 5, *Handbook for acoustic ecology*, editado por Barry Truax Warburton Dan. Entrevista con Luc Ferrari. <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/>. 1998
- [15] Wishart, T. (1986) *Sound symbols and landscapes*. En: *The language of electroacoustic music*, editado por S. Emmerson.