

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“SUBVERSIÓN SONORA: VIOLENCIA Y RESISTENCIA EN EL
CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO”.

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

HUMBERTO JESÚS MUÑOZ ALVA

Directora: Dra. Jimena de Gortari Ludlow

Lectores: Dr. Jorge David García Castilla

Mtro. Fabián Ávila Elizalde

Ciudad de México, 2021

ÍNDICE

Subversión sonora: Violencia y resistencia en el Centro Histórico de la Ciudad de México

Prefacio	5
Introducción	
¿Qué estamos escuchando? Aproximaciones al arte sonoro	12
- Una revisión al arte sonoro.....	14
- El arte sonoro en México.....	16
- Escuchar el mundo a través del paisaje.....	21
- CRESSON y los efectos sonoros.....	25
1. Ciudad sonora: caos cotidiano.	
1.1. Ciudad y conflicto: Un entendimiento a partir de los sonidos.....	30
1.2. Acercamiento al concepto de subversión sonora/la disputa por el espacio.....	43
2. Subversión sonora y la práctica artística del sonido en el CHCDMX.	
2.1. El CHCDMX como escaparate de la subversión sonora.....	53
2.2. Experiencias desde el sonido sobre la subversión en el Centro Histórico.....	59
Ejercicio de percusión, Enrique Ježik.....	60
Coro informal, Félix Blume.....	71
3. Escuchar el conflicto: experimentando el Centro Histórico.	
Cartografía de la subversión sonora del CHCDMX, Humberto Muñoz.....	82
3.1. Antecedentes metodológicos.....	83
3.2. Metodología aplicada para realización de pieza.....	92
Conclusiones	118
Bibliografía	124
Anexos	129
Transcripción de entrevista con Félix Blume	129

Evolución de elementos del paisaje sonoro en el espacio delimitado.....	141
Encuesta aplicada a población de la zona delimitada del CHCDMX.....	151
Gráficas generadas a partir de los datos arrojados por las encuestas.....	153
Principales fuentes de ruido identificadas en el perímetro trabajado.....	157

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. El sonidista y artista Félix Blume realizando registro de paisaje sonoro en Oklahoma.....	22
Figura 2. Dimensiones del espacio público. Elaboración propia con información de García, María.....	34
Figura 3. Calle de Correo Mayor, 2016. Detalle de la dinámica cotidiana en esta calle del CHCDMX. Foto del autor.....	39
Figura 4. Delimitación de los perímetros A y B del CHCDMX. Tomado del Manual Ciudadano para el cuidado del Centro Histórico.....	55
Figuras 5 y 6. Fotogramas del performance <i>Ejercicio de percusión</i> , de Enrique Jezik. Tomadas de http://www.enriquejezik.com	63
Figuras 7 y 8. Fotografías de la pieza <i>Coro informal</i> , de Félix Blume. Tomadas de http://www.felixblume.com	74
Figura 9. The Naked City (1957), de Guy Debord, primer mapa psicogeográfico.....	86
Figura 10. Mapeo realizado durante un taller impartido por Iconoclasistas en la Ciudad de México. Tomado de http://www.iconoclasistas.net/	87
Figura 11 y 12. Propuestas de cartografía artística para el proyecto Cartografía Sonora del Raval (Laboratorio del Caos, 2012). Arriba: Rutas del calzado, de Isabel Torres (imagen usada con permiso de la autora). Abajo: Mapa psíquico, del artista Marc O'Callagan (tomada de la página del proyecto http://cartografiaraval.wixsite.com).....	90
Figura 13 y 14. Derivas psicogeográficas: Recorrido 2 (izquierda), recorrido 3 (derecha). Elaboración propia a partir de una imagen facilitada por Alicia Escamilla.....	94
Figura 15. Delimitación final de perímetro a trabajar. Elaboración propia a partir de una imagen facilitada por Alicia Escamilla.....	95

Figura 16, 17 y 18. Aspectos de calles durante octubre en horario vespertino: Calle Corregidora (izquierda), Calle Alhóndiga (centro), Calle Del Carmen (derecha). Fotografías del autor.....	99
Figura 19. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante A, de 13:00 a 17:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana (lunes a domingo). Elaboración propia.....	101
Figura 20. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante B, de 13:00 a 17:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana (lunes a domingo). Elaboración propia.....	102
Figura 21. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante C, de 19:00 a 23:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana (lunes a domingo). Elaboración propia.....	102
Figura 22. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante A, de 19:00 a 23:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana (lunes a domingo). Elaboración propia.....	103
Figura 23. Interacción entre entorno acústico y escucha visualizado como capas de cebolla. Elaboración propia.....	105
Figura 24. Gráfica mostrando la percepción de las personas encuestadas sobre el entorno sonoro. Elaboración propia.....	106
Figura 25. Captura de pantalla del sitio donde se aloja la propuesta.....	109

Prefacio

Al cerrar los ojos no vemos, pero no podemos dejar de oír. Todo en este mundo es vibración, es sonido. Si quitamos el sonido a todos los estímulos que nos rodean, incluso, si estamos en el más silencioso de los lugares (una cámara anecoica), seguiremos escuchando. Ocurre que “las orejas no tienen párpados”.¹ Ocurre que el sonido se traspasa, filtra, choca, rebota y retoma su flujo sobre y entre todas las cosas.

Si con la vista podemos evitar lo que nos resulta desagradable con tan solo cerrar los ojos o voltear la mirada, ¿con el oído podemos hacer a un lado lo que no nos gusta? ¿Qué es lo que escuchamos? ¿Escuchamos todo o solo aquello que nos resulta agradable? En su credo sobre el futuro de la música, John Cage lo deja muy claro cuando dice que “donde quiera que estemos lo que oímos en su mayoría es ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante”.² El entorno sonoro está repleto de sonidos que no cesan. Nos conducimos a través de él con los sentidos en automático, listos para reaccionar ante eventualidades. No escuchamos todo, no podemos, lo que oímos es una saturación, una especie de acumulación sonora, de la cual podemos cortar alguna rodaja de sonido y apreciarla, entenderla, escucharla. Entonces, de entre todos los estímulos que conforman el entorno sonoro, ¿por qué elegimos escuchar lo que elegimos escuchar? ¿Qué nos dicen estos sonidos sobre el entorno social que vivimos todos los días?

Este trabajo de tesis analiza la influencia acústica del espacio urbano en la forma en que escuchamos, así como en las relaciones cotidianas entre los individuos, cuestión que se aborda a partir de un acercamiento a tres propuestas artísticas cuyo principal elemento es el sonido en el

¹ Quignard, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1998, p.60.

² Cage, John. *Silence*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1973, p.3. Traducción propia.

contexto ciudadano. La investigación se desarrolla al entender el espacio urbano como ese territorio de lo público donde se tejen complejas relaciones sociales, políticas y culturales entre quienes habitan la ciudad. Estas relaciones implican pensar lo urbano como un conflicto permanente, una lucha de encuentros y desencuentros cotidianos que se da en todos los niveles del entramado social, y que desde la escucha del paisaje sonoro de las piezas presentadas podemos identificar en mayor o menor medida, a la par que en las obras mismas es posible encontrar algunos conflictos que cuestionan la conceptualización, ejecución y recepción de la propuesta artística.

La tesis aborda esta cuestión partiendo de lo general para dirigirse luego a un territorio particular: el Centro Histórico de la Ciudad de México (CHCDMX), proponiendo un acercamiento a las obras *Ejercicio de percusión* (Enrique Ježik, 2006) y *Coro Informal* (Félix Blume, 2016),³ así como a la pieza *Cartografía de la subversión sonora* (Humberto Muñoz, 2017), obras que en común presentan una experiencia de escucha sobre el paisaje sonoro de algunos lugares del CHCDMX. Estas propuestas permiten escuchar una realidad social donde la violencia, el conflicto y la subversión se instauran como intercambios cotidianos, como formas de negociar el espacio público, formas simbólicas de luchar por el poder. La reflexión también busca cuestionar si una obra de arte instaurada en un espacio cultural institucional confronta o se mimetiza con el discurso dominante.

En su libro *Ruidos*, Jacques Attali reflexiona sobre la música (ruidos ordenados) como una expresión humana que con el paso del tiempo ha marcado cada vez más una relación con el poder.

³ Enrique Ježik (Córdoba, 1961) y Félix Blume (Narbonne, 1984) son artistas extranjeros radicados actualmente en la Ciudad de México. Ježik cuenta con una amplia trayectoria que incluye piezas de escultura, video, arte sonoro, instalación y acciones artísticas. Sus propuestas se enfocan en reflexionar sobre la violencia sistemática y los mecanismos de control social. Por su parte, Blume es un reconocido sonidista que ha colaborado en diversos documentales, películas y proyectos musicales y de arte, a la par que ha dado forma a un cuerpo de trabajo personal conformado por video, acciones y arte sonoro. El hecho de que ambos artistas provengan de otros países y ahora vivan en México es interesante para profundizar en la reflexión sobre la manera en que se construye la identidad de un espacio.

Quien controla los ruidos, controla al pueblo. El autor presenta al Estado como esa maquinaria que busca manipular y dominar la historia, controlar a la población a partir de ser el único emisor de ruido y centro de escucha general, por lo que se pregunta, "¿Escucha de qué? ¿Para hacer callar a quién?"⁴ Así, desde una visión del totalitarismo⁵ habla del emprendimiento de la autoridad por "prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de diferencias o de marginalidad"⁶, mientras por otro lado se intenta ocultar este tipo de coerciones con todo un aparato ideológico bien definido.

En este sentido, la reflexión que busca detonar el trabajo tiene que ver con la revelación, partiendo de un acercamiento desde la materia sonora presente en las realizaciones de Ježik, Blume y Muñoz, de una serie de elementos acústicos latentes en la audición de estas piezas, los cuales hacen otorgar una atención importante a los paisajes sonoros de baja fidelidad (los de las urbes), los cuales invitan a escucharse como una composición musical (según los términos de Murray Schafer), aun cuando sus componentes son ruido, caos, conflicto y subversión.

Para esto nos serviremos de los planteamientos hechos por CRESSON⁷ sobre los *efectos sonoros* presentes en la vida cotidiana, los cuales se presentan desde cuatro procesos psicosociológicos relacionados con la percepción y los comportamientos sonoros cotidianos:

⁴ Attali, Jacques. *Ruidos*. Ensayo sobre la economía política de la música. México: Siglo XXI Editores, 1995, p. 17.

⁵ Atendiendo la definición de la RAE, de que es la "Doctrina y regímenes políticos, desarrollados durante el siglo XX, en los que el Estado concentra todos los poderes en un partido único y controla coactivamente las relaciones sociales bajo una sola ideología oficial", bien se puede hacer una relación con la realidad mexicana donde el Partido Revolucionario Institucional (PRI) gobernó por 70 años consecutivos, lo que nos habla de un sistema político enraizado y más bien autoritario, que igualmente ha buscado imponerse como única voz, así como silenciar formas de pensamiento disidentes.

⁶ Attali, Jacques, *op.cit.*

⁷ El *Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'environnement urbain* (Centro de Investigación del Espacio Sonoro y el ambiente urbano) es un equipo de investigación dedicado al estudio cualitativo de las implicaciones del sonido en el diseño urbano. Fue fundado en 1979 por Jean-François Augoyard y Jean-Jacques Delétré. Derivado de una investigación de 10 años, el grupo publica en 1995 el libro *À l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores* (A la escucha del ambiente. Repertorio de efectos sonoros), el cual en 2006 fue publicado en su edición en inglés como *Sonic experience. A guide to everyday sounds* (McGill-Queen's University Press). Es de esta versión que se propone analizar los elementos sonoros de las obras artísticas presentadas.

“marcaje sonoro de espacios habitados o frecuentados, codificación sonora de las relaciones interpersonales, significado simbólico y valor vinculado a las acciones y percepciones sonoras cotidianas, y la interacción entre sonidos escuchados y sonidos producidos”.⁸ Esta clasificación se aplica tanto a los sonidos de todos los días, como a las experiencias en espacios particularmente ruidosos o musicales.

La hipótesis que mueve esta investigación propone que el paisaje sonoro urbano *per se* puede escucharse como una composición musical, un motivo para la contemplación sonora, pero también como una serie de elementos aislados (a partir de las filtraciones que realizamos en el proceso de audición) que permanentemente afectan nuestra relación con el entorno, y que nos hablan de una constante disputa por el espacio público. Desde una propuesta artística, estos elementos aurales además pueden apreciarse estéticamente y evidenciar prácticas, discursos y coerciones que no son percibidas conscientemente por las personas, pero ¿es algo que el artista sensatamente plantea o consigue transmitir?

Lo que se busca con este trabajo es analizar los efectos sonoros contenidos en el elemento subversivo de dichas prácticas (sociales y artísticas) partiendo de la percepción de las personas,⁹ sea como individuo en el contexto de las relaciones cotidianas, sea como público en una experiencia de apreciación artística. Por lo tanto, los objetivos de la tesis son: plantear la importancia e influencia de la escucha no sólo en el ámbito estético; reflexionar sobre la utilización política del sonido como herramienta de violencia, pero también de resistencia; presentar la

⁸ Augoyard, Jean-Francois, Torgue, Henry (eds.), *Sonic experience. A guide to everyday sounds*. Canadá: McGill-Queen's University Press, 2006, p.8. Traducción propia.

⁹ Tomando en cuenta que la condición de la percepción es siempre la de una apreciación subjetiva de las cosas, un juicio de valor que apela a los sentimientos e intereses propios de cada individuo, por lo que este trabajo no busca establecer una verdad sobre la materia sonora de la violencia y la subversión sonora, más bien se busca enunciar y reflexionar esta problemática cotidiana, que desde lo sonoro es imperceptible, ya que se tiende a asimilarla como parte de la normalidad urbana.

escucha del paisaje sonoro, mediante su registro o su vivencia directa, como una forma de diagnosticar un

espacio y un tiempo en el que conviven diversas relaciones y significados en conflicto; establecer características específicas de la materia sonora de algunas propuestas artísticas realizadas en el CHCDMX analizando los componentes de sus efectos sonoros; proponer una sensibilidad hacia la escucha en busca de poder explicar manifestaciones de la vida cotidiana a partir de la percepción de los entornos acústicos.

En el desarrollo del texto se trabaja con categorías como percepción auditiva, espacio urbano, identidad, ruido, violencia, subversión sonora, efecto sonoro, arte sonoro, paisaje sonoro y fonografía, lo que permite una mayor reflexión en torno a la temática.

A manera de introducción se realiza una aproximación a la disciplina del arte sonoro, *¿Qué estamos escuchando?* comenzando por la condición de su conceptualización, lo que implica un primer problema al no existir claramente una definición establecida sobre esta práctica. Igualmente complicada es la ubicación exacta en el tiempo del surgimiento de esta disciplina, por lo que se rastrean antecedentes significativos en la historia del arte que han ido conformando el arte sonoro. México ha sido exponente de las vanguardias y otros movimientos artísticos, por lo que resulta importante ubicar una genealogía de la práctica artística con el sonido en nuestro país. Este apartado es apenas un punto en el desarrollo reciente de la investigación sobre la Historia del Arte Sonoro en México, un territorio del cual aún tenemos mucho que escuchar. Atendido esto, nos adentramos en lo que compone este trabajo al ubicar primero la práctica del paisaje sonoro, así como entrar en contexto con los planteamientos de CRESSON respecto a los efectos sonoros.

El primer capítulo *Ciudad sonora: caos cotidiano*, se divide en dos subcapítulos: *Ciudad y conflicto: Un entendimiento a partir de los sonidos*, habla del concepto de percepción y memoria

sonora, la ciudad, la calle, el espacio público y la actitud de reserva y distanciamiento presente en las grandes urbes (y que ha sido abordado en la obra de Simmel y Sennet), así como de la conformación de la identidad sonora de un lugar. *Acercamiento al concepto de subversión sonora/la disputa por el espacio*, el cual propone, a partir de una reflexión sobre el ruido, así como la presencia del conflicto y la violencia social, una propuesta del concepto de subversión sonora, sus implicaciones, las formas en las que afecta y a quiénes afecta.

El segundo capítulo, *Subversión sonora y la práctica artística del sonido en el CHCDMX*, presenta un acercamiento a prácticas artísticas en las que la idea de subversión sonora se hace presente, o son el tema de estas obras. Se repasan dos piezas de los artistas Enrique Ježik y Félix Blume, en las cuales se explora la creación y escucha de paisajes sonoros particulares, y se analizan los efectos sonoros presentes en dichas propuestas, con la finalidad de mostrar si se presenta o no un conflicto o una violencia desde el sonido y qué implicaciones puede tener esto desde la escucha.

El tercer capítulo, *Escuchar el conflicto: experimentando el Centro Histórico* presenta los antecedentes metodológicos, así como la propuesta de investigación y de desarrollo de una pieza personal de cartografía sonora sobre una parte del Perímetro A del CHCDMX, teniendo como materia principal los gritos y ruidos de los vendedores informales, que en esa dinámica establecen una subversión sonora y evidencian un conflicto permanente. Se analizan también los efectos sonoros presentes en esta realidad cotidiana, para establecer otras lecturas del fenómeno.

Las conclusiones a las que se llegan en la tesis plantean la importancia de una mayor comprensión sobre los fenómenos sociales a partir de una escucha atenta del espacio. Se sugiere que en efecto, los entornos sonoros nos hablan del tipo de realidad social que vivimos, además de que innegablemente estas expresiones nos permiten mostrarnos, comunicarnos e interactuar con los demás habitantes de la ciudad.

Por otra parte, los efectos sonoros presentes en las obras propuestas reflejan que los mismos artistas o investigadores no son del todo conscientes de las implicaciones que el sonido tiene en la creación y recepción de sus piezas. Unos por omisión (Blume), otros por potenciar una sensación violenta (Ježik), otros por las decisiones tomadas con el dispositivo de grabación (Muñoz).

Igualmente, en las tres propuestas estamos frente a la imposibilidad de la transmisión fiel de una realidad común, ya que las obras solo representan un punto de vista subjetivo (el caso de las encuestas aplicadas confirma esta condición), el del artista, lo que por otro lado nos permite vivir un sentimiento diferente de identidad, ya sea por la duración de la pieza, la atención que se le preste, el contexto del que cada quien proviene o por la anamnesis de los sonidos luego de ser escuchados. En todo caso, estas representaciones de la realidad sirven como herramientas para la reflexión de las dimensiones sociales de fenómenos concretos que nos afectan como colectividad.

Siguiendo la afirmación de Attali de que la música es comunicación, y más que eso, que en esencia cualquier sonido es comunicación, resulta necesario asumir una postura crítica colectiva y evitar el silencio, sobre todo en los actuales tiempos oscuros e inestables que requieren la convivencia constructiva, la solidificación de lazos, el llamado a la acción y la escalada de una mayor participación e inclusión de la población. Somos entes sonoros, y como tales, debemos siempre escucharnos.

Introducción

¿Qué estamos escuchando? Aproximaciones al arte sonoro.

El concepto de arte sonoro, inclusive hoy en día, suscita un acalorado debate en torno a su definición. Su espíritu ecléctico, diverso e interdisciplinario se resiste a una clasificación clara y definitiva. Entendido y rechazado dentro de las nociones musicales, el arte sonoro se manifiesta como una expresión compleja y novedosa de la intersección entre discursos artísticos con el sonido. Visto así, cualquier obra de arte que utilice elementos relacionados con la sonoridad tiene relación, en mayor o en menor medida, con el arte sonoro.

Concordando con Gómez Moreno,¹⁰ el arte sonoro se puede entender como un grupo de prácticas artísticas interdisciplinarias donde el sonido es el principal elemento discursivo, y dentro del cual la exploración de los conceptos de escucha y audición¹¹ son centrales.

El compositor mexicano Manuel Rocha Iturbide escribe que el arte sonoro “tiene que ver en general con obras artísticas que utilizan el sonido como vehículo principal de expresión, que lo convierten en su columna vertebral. La mayor parte de estas obras son de carácter intermedia, es decir, que utilizan distintos lenguajes artísticos que se entrecruzan e interactúan dándole una dimensión temporal a la experiencia plástica (en el caso de obras sonoro visuales)”.¹²

Sirviéndose de la pintura, escultura, literatura, cine y video, los artistas realizan obras que se definen dentro de propuestas como “instalaciones sonoras, espacios sonoros, paisajes sonoros, esculturas sonoras, arte radiofónico, poesía fonética, eventos musicales, net-sound, etc”.¹³ A éstas

¹⁰ Gómez, Bernardo. *Paralelismo diacrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas*. Revista Arte y políticas de identidad, vol.7, España: Universidad de Murcia, 2012, [En línea], <http://revistas.um.es/api/article/view/173941>

¹¹ Estos conceptos son de gran importancia para entender la forma en que nos relacionamos social y culturalmente con el entorno sonoro, por lo que en el capítulo 1 se expondrán.

¹² Rocha, Manuel. ¿Qué es el arte sonoro? 2006, [En línea] <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>

¹³ Gómez, Bernabé. *Paralelismo diacrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas*, Revista Arte y políticas de identidad, vol.7. España: Universidad de Murcia, 2012, p.36 <http://revistas.um.es/api/article/view/173941/147791>

podemos sumarle la intervención sonora, cartografía sonora, *noise*, *spoken word*, entre diversas expresiones que siguen naciendo para servir a otras disciplinas desde lo que se escucha.

Para José Iges, el arte sonoro es el arte de la “era del sonido”, refiriéndose al momento (mediados del siglo XX) donde se comienza a valorar estéticamente el entorno acústico.¹⁴ Iges hace notar que si bien se identifica nuestra actualidad como la era de la imagen, debido a la influencia de lo visual en todos los ámbitos de la vida cotidiana, la importancia del sonido es cada vez más relevante para entender desde otra perspectiva las interacciones sociales, el abordaje de diversas expresiones culturales y el planteamiento de nuevas posibilidades artísticas.

En este sentido, resulta de gran importancia el papel que la evolución de la tecnología ha emprendido a partir de la década de los sesenta para el desarrollo de la disciplina sonora, permitiendo a los artistas un mayor acceso a mejores dispositivos de grabación y manipulación del audio, y lo que es más, extendiendo “su uso a muchas mas [sic] personas no necesariamente proveniente [sic] del mundo musical”.¹⁵ Si bien el nacimiento del arte sonoro se relaciona con las vanguardias artísticas, la accesibilidad a tecnología cada vez más portátil y económica ha permitido que actualmente sea evidente un mayor desarrollo y propagación de esta práctica, a partir del inmenso flujo de información y datos que se almacenan en internet.¹⁶

Recapitulando lo antes expuesto, entiendo el arte sonoro como una serie de manifestaciones experimentales entre diversas disciplinas artísticas con el sonido y sus medios grabación y manipulación, donde la percepción auditiva es vital en la recepción de estas

¹⁴ Iges, José. *Arte sonoro en España: Notas introductorias*. 1ra. Muestra de Arte Sonoro Español 2006. España: 2006. Disponible en http://mase.es/wp-content/uploads/2006/11/1.MASE_2006_txt_%C2%A9Jose-Iges_ES.pdf

¹⁵ Cerda, Josep, Molina, Miguel. Entre el arte sonoro y el arte de la escucha, <http://revistas.um.es/api/article/view/173921/147771>

¹⁶ Por ejemplo, es posible identificar una práctica común de reciclaje y reapropiación de contenidos compartidos y/o viralizados a través de redes sociales, para generar piezas de arte sonoro, como es el caso de *V. F(i)n_I*, de Luz María Sánchez (2014-2015), una instalación sonora/escultura multicanal que toma como base el audio de diversos tiroteos relacionados con el narcotráfico, que la artista extrajo de videos descargados de YouTube.

experiencias. Es además, una vanguardia activa que constantemente reflexiona sobre su propia práctica.

Una revisión al arte sonoro.

La evolución y desarrollo del arte sonoro se ha realizado principalmente desde una trinchera que no es la musical, como lo muestra su génesis en las vanguardias europeas. Fueron los futuristas quienes, en su rompimiento con la tradición y las convenciones artísticas clásicas, comenzaron a reflexionar e incorporar el sonido como una forma de definir nociones elementales de su manifiesto: la máquina y el movimiento como motores de la vida moderna.

Específicamente Russolo con *El arte de los ruidos* (1913) y la serie de instrumentos que inventó, los *intonarumori*, con los cuales llega a dar algunos polémicos conciertos, cultiva la semilla de la experimentación sonora, influyendo a posteriores movimientos como el dadá y el surrealismo, así como a algunos artistas de la Bauhaus.¹⁷

A partir de esto y hasta los sesenta, personajes como Klee, Duchamp, Tinguely, Klein, Dubuffet, Opalka y otros artistas plásticos incorporan de forma más seguida elementos sonoros en sus obras. Marcel Duchamp presenta en 1916 *A bruit secret* (un ruido secreto), un *ready-made* compuesto de un ovillo entre dos láminas, guardando en su interior un objeto desconocido (hasta por el propio artista), el cual al mover la pieza, produce sonido, provocando múltiples imágenes sonoras, una obra de interpretación abierta.¹⁸

La Escuela de la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar. Si bien este movimiento innovó en áreas del diseño, arte y arquitectura, algunos de sus miembros pensaron en el sonido como una forma nueva de expresarse artísticamente. Oskar Schlemmer, para su *Ballet Triádico*, introdujo en escena objetos que producían ruido, Lázló Moholy-Nagy, dando instrucciones a través del teléfono a una fábrica, realizó sus *Pinturas Telefónicas*, Paul Klee incorporó la polifonía en sus creaciones para abarcar la espacialidad en la obra plástica.

¹⁸ Para Duchamp el ruido era un secreto. Su representante, Arensberg, se encargó de introducir el objeto secreto a la pieza. En Molina, Miguel, *El arte sonoro*, 2008, p.11 <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>

La música fue adoptando también las novedades que la exploración del sonido trajo a través de la experimentación con los primeros acercamientos a la música electrónica y la introducción, de parte de Pierre Schaeffer, de la música concreta, con la que se podía gracias a los soportes de grabación, manipular, cortar, pegar y combinar cualquier estímulo audible, descontextualizarlo o aislarlo (el llamado objeto sonoro¹⁹), con lo que el compositor incorporó sonidos de lo cotidiano a sus piezas.²⁰

John Cage es también una figura clave para entender la evolución e importancia del sonido en este momento del arte. De sus ideas se influencia el naciente grupo Fluxus, iniciando un nuevo sentido en la experimentación artística, introduciendo nociones como el *happening*, el *performance* y el videoarte, otorgando al sonido un papel fundamental en sus obras.²¹ A partir de los años sesenta y setenta diversas acciones consolidan y definen el camino autónomo para que el sonido se abra lugar en el mundo del arte: el desarrollo de nuevos soportes tecnológicos para registrar el sonido, la influencia de Murray Schafer y la creación del *World Soundscape Project*,²² la apertura de algunas galerías para albergar exposiciones relacionadas con el sonido, así como el estudio de estas expresiones y su teorización. En la actualidad el arte sonoro es una práctica muy extendida que mantiene una fuerte relación con el arte digital y el desarrollo de tecnología.

¹⁹ El objeto sonoro “designa una unidad sonora cualquiera percibida por ella misma en una escucha reducida, independientemente de su causa, de su sentido, y de sus efectos, y calificada por unos criterios sonoros”. Chion, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental. p.97.

²⁰ Carles, José Luis. El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido, 2007, p.2 [En línea] http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_02.htm

²¹ El movimiento Fluxus fue organizado por George Maciunas en 1962. Entre sus integrantes más destacados se encuentra Joseph Beuys, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Yoko Ono y Dick Higgins. Con gran presencia durante los sesenta y setenta, Fluxus basó su razón de ser en la diversión, el absurdo, la provocación y el impacto. Prueba de ello son los conciertos con los que se dieron a conocer, donde cualquier objeto se tornaba instrumento musical, y lo mismo se podía destruir un piano de cola que pintar con la cabeza o una corbata, provocando en el público estupefacción y burla. Más información en <http://www.fluxusvillage.com/es/que-es-fluxus>

²² Schafer, un maestro de la Simon Fraser University, preocupado por la relación entre las personas y los ambientes sonoros, creó este proyecto internacional con la intención de preservar los paisajes sonoros y registrar sus cambios. Con él también se comienzan los estudios sobre ecología acústica. Entre sus miembros actualmente activos se encuentran Hildegard Westerkamp y Barry Truax, [En línea], <http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>

Tomando en cuenta la tradición plástica que desde los inicios de la Historia del Arte ha dominado las expresiones artísticas, en sí misma, la presencia del arte sonoro ya se constituye como una subversión en la evolución del arte al arrancarle la primacía a la mirada y pensar la creación desde un código estético que apela a la escucha. Esto queda en evidencia con el desarrollo de las primeras vanguardias, aunque es hasta el impacto de las dos posguerras que se manifiesta una verdadera sensibilidad perceptiva hacia el oído surgida desde el silencio, un replanteamiento de las formas artísticas de parte de creadores que lucharon en las trincheras, y que al volver de la guerra, concibieron de una forma más aural sus prácticas.²³ La subversión del arte sonoro frente a los códigos pictóricos se manifiesta también desde la misma imagen, desde lo que no se escucha, como se puede apreciar, por ejemplo, en el trabajo escultórico y de *collage* del artista Christian Marclay.²⁴

El arte sonoro en México

Identificar una historia del arte sonoro en México representa adentrarse en terrenos poco explorados, ya que hasta la fecha no existe una investigación completa de este tipo que permita trazar un origen de su práctica. Miguel Molina se remonta a las onomatopeyas creadas por Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII, la *Sinfonía vapor para banda de música y movimientos y silbatos de locomotora*, presentada por el compositor Melesio Morales en 1869, así como la interpretación de melodías con inusuales instrumentos como el botellófono, el cascabelófono y el órgano chino, usados por artistas circenses como Gran Lolito o Ricardo Bell en los albores del

²³ Un desarrollo completo de la escucha derivada de las posguerras puede leerse en Garriga, Rocío. *Espacios resonantes: Del paisaje sonoro de las trincheras a la escucha del silencio en Alfonso Reyes y John Cage*. Revista Espacio, tiempo y forma. No.4. Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2016.

<http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/15523>

²⁴ Marclay es un compositor y artista visual suizo, que lo mismo trabaja el *performance*, video, fotografía, arte sonoro y otras expresiones a partir de reflexionar sobre el sonido y la música.

siglo XX.²⁵

También habría que mencionar al grupo de los Estridentistas, en específico al poeta Luis Quintanilla, con su poema *IIIIUUUUU*, de 1923, “en donde el ruido del giro del dial del radio se reproduce onomatopéyicamente en el poema inspirado en las noticias radiales transmitidas en la época”.²⁶ De igual manera, José Pomar compone en 1931 el ballet *Ocho horas*, donde se busca integrar al ruido “como elemento estructural de la obra, combinando los instrumentos habituales de la orquesta con un instrumental no tradicional como motor, cadenas, láminas, silbato y timbre, entre otros, recreando el entorno sonoro de imprenta de periódico.”²⁷

Pero desde una posición más formal, ubicar reflexiones artísticas sobre el sonido en el panorama mexicano, nos remite, según Rossana Lara e Inti Meza, a la figura de Carlos Chávez, quien en 1932, luego de su estancia de investigación en la RCA y los laboratorios Bell Telephone en Nueva York (donde estuvo en contacto con directivos, ingenieros y técnicos), redactó un informe sobre las características técnicas de máquinas de grabación y emisión de sonido.²⁸ Por su parte, Rocha Iturbide menciona el trabajo del músico microtonal Julián Carrillo²⁹ como una de las

²⁵ Fonoteca Nacional, boletín informativo de la presentación de Miguel Molina con el evento “Orígenes del arte sonoro mexicano (1676-1936)”, [En línea], <http://www.cultura.gob.mx/noticias/musica/40204-recrean-arte-con-documentos-sonoros-y-visuales-en-la-fonoteca-nacional.html>. Sin embargo, estas expresiones se entienden como formas complementarias de la práctica artística de dichos creadores -la onomatopeya como recurso lúdico en la barroca escritura de Sor Juana, la *Sinfonía de vapor* como rareza en la obra de Morales, operística casi en su totalidad, y la estrafalaria y juguetona utilización de objetos para producir sonidos y divertir, en la figura de Bell y Gran Lolito-, y no como creaciones que formalmente buscan reflexionar sobre la escucha.

²⁶ Rocha, Manuel. “Poesía y experimentación sonora en México”, en Cerón, Rocío y De la Garza, Amanda (Coords.). *Enclave: Poéticas experimentales*, México: Rocío Jazmín Cerón Flores / EBL-Intersticios, 2015, p.72

²⁷ Este ballet solo se interpretó una vez, bajo la dirección de Silvestre Revueltas y sin la coreografía, con motivo de la inauguración del Teatro Orientación. En Picún, Olga. José Pomar: Su trayectoria y su música, [En línea], <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/pomar/picun-portrait.html>

²⁸ En el reporte estudia las posibilidades estéticas y acústicas de esta tecnología, del sonido independiente de toda fuente musical. En Lara, Rossana y Meza, Inti. Una fábrica de coincidencias: El arte sonoro reciente en México, en <https://seminarioartesonoro.wordpress.com/?s=inti&search=Ir>

²⁹ A partir de 1895, Carrillo inicia sus estudios de la música microtonal en el Conservatorio Nacional de Música de México, hasta finalmente desarrollar un método de su propia invención: el Sonido 13, con el cual deja atrás los doce sonidos tradicionales, introduciendo los dieciseisavos de tono. En <http://www.sonido13.com/historia.html>

fuentes más tempranas en cuanto a investigación y experimentación, aunque es “una lástima que sus composiciones hayan tenido formas musicales antiguas y esquemáticas y que aunque a la fecha sus instrumentos existan, desgraciadamente han sido olvidados y no se han utilizado dentro del campo de lo experimental”,³⁰ en general, tanto el acercamiento a lo experimental de Revueltas como el de Carrillo a la música desde el ámbito investigativo no tuvieron la suficiente influencia en su momento; es hasta hace pocos años que sus iniciativas se han revalorado.

A finales de los cincuenta se hace presente la figura del compositor y pianista tamaulipeco Juan García Esquivel, reconocido por ser uno de los principales exponentes del género *lounge*, música de fácil escucha popular durante los sesentas. Si bien Esquivel hizo la mayor parte de su carrera en Estados Unidos, injustamente no ha tenido el debido reconocimiento en México, pese a ser de los primeros músicos en experimentar con la música electrónica,³¹ quizá debido al tipo de piezas que decide interpretar.

De forma que las raíces del arte sonoro mexicano se dan, al igual que en el panorama internacional, no de la mano de la música, sino de la interdisciplina artística. El mismo Manuel Rocha se remite a las acciones pánicas de Jodorowski en solitario, y en compañía del director teatral Juan José Gurrola durante los sesenta, y, por otro lado, algunas incursiones de Felipe Ehrenberg, emparentado con el grupo Fluxus, a comienzos de los años setenta. Lo mismo cabe mencionar al artista veracruzano Ulises Carrión quien dentro de su ecléctica obra incursiona en el arte sonoro, aunque desarrollando su trabajo en Holanda.³² Durante esta época y con mayor

³⁰ Rocha, Manuel. El arte sonoro en México, 2005, [en línea],

<http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElArteSonoroEnMexico.pdf>

³¹ Esquivel estudió ingeniería en electrónica en el Instituto Politécnico Nacional, y con los conocimientos recibidos, pudo inventar otros sonidos y otras maneras de grabar su música. En <http://masdemx.com/2017/03/juan-garcia-esquivel-musica-mexicana-lounge-space-age-pop-compositores-mexicanos/>

³² Carrión abandonó México para instalarse en Ámsterdam, desarrollando durante la década del setenta y hasta su muerte en 1989, una extensa obra que abarca libros de artista, video, arte correo, y entre otras expresiones, performances de lenguaje (una mezcla de poesía experimental, arte sonoro y teatro conceptual).

Más información en <http://archivolafuente.com/es/fondos-y-conjuntos/fondo-ulises-carrion>

presencia de la música electroacústica en México, se desarrolla el trabajo de algunos músicos desde el medio electrónico, como Carlos Jiménez Mabarak, Mario Lavista, Raúl Pavón o Antonio Russek.³³

En los ochenta surge un interés por la interdisciplina artística en México, “gracias a la interacción entre artistas de distintos campos (escultura, pintura, poesía, fotografía, música) nacidos casi todos en los años cincuenta, que conformaron grupos para la creación de *happenings*, acciones, exposiciones y conciertos en los que el elemento sonoro tuvo un papel importante”.³⁴ Esto permite la creación de obras y proyectos experimentales en donde participan músicos como Roberto Morales, Samir Menaceri, Vicente Rojo Cama, Eduardo Soto Millán, Arturo Márquez, entre otros pioneros de la música experimental mexicana, así como la presencia de personajes insólitos como el autodidacta músico e inventor Ariel Guzik y sus instrumentos sonoro electromagnéticos.³⁵

Es a mediados de los años noventa que el arte sonoro emerge como práctica en el país, debido a que “varios curadores y artistas comienzan a interesarse por este medio, y distintas instituciones culturales comienzan a promoverlo [...] y de este modo se prepara el campo para el nacimiento de los primeros encuentros y festivales de arte sonoro que van a crear la plataforma idónea para que los artistas mexicanos interesados por este medio puedan desarrollar y presentar sus obras”.³⁶ Entre estas actividades cabe mencionar el Festival Internacional de Arte Sonoro,

³³ Lara y Meza, *op.cit* [en línea].

³⁴ Rocha, *op. cit* [en línea].

³⁵ Guzik es un músico, investigador, científico, artista plástico, iridólogo herbolario e inventor autodidacta. En su trabajo se muestra el interés por la interacción entre ciencia y naturaleza, a través de fenómenos como la resonancia y el electromagnetismo que muestra mediante sus máquinas y experimentos. Representó a México en la 55 Bial de Venecia.

³⁶ En 1996, por iniciativa de la directora de Radio Educación, Lidia Camacho, surge la Primera Bial Latinoamericana de Radio (actividad que actualmente sigue realizándose, pero abierta a un formato internacional). En 1997 en la exposición *in situ* La resurrección de San Martín, seis de los artistas invitados producen instalaciones sonoras. En 1998 el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil presenta durante un año obras sonoras mexicanas e internacionales en la entrada del recinto. Manuel Rocha, *Ibid*.

organizado por el museo Ex-Teresa arte actual en el periodo de 1999 a 2002, el cual permite que artistas emergentes y consolidados dialoguen a través de su obra y de actividades académicas y formativas sobre el momento actual del arte sonoro en México. A partir de estos encuentros y hasta años recientes hay un evidente auge e interés sobre la práctica de la disciplina, mediante un mayor número de iniciativas como foros, festivales, talleres, publicaciones y reflexiones en espacios públicos, galerías y museos, así como la consolidación y reconocimiento de jóvenes artistas como Manrico Montero, Rogelio Sosa, Iván Abreu, Israel Martínez, Ana Paula Santana, Juan Pablo Villegas, entre otros.

Cabe hacer mención para los fines de este texto, de la presencia de Enrique Ježik en el panorama del arte sonoro como un artista que no se asume ni es clasificado como artista sonoro, pero que en su práctica constantemente otorga especial atención a elementos acústicos, como lo ejemplifican sus obras *Pieza sonora sin título para cuatro máquinas* (2003), *Mapa con percusión* (2005), la ya mencionada *Ejercicio de percusión* (2006), y en general, gran parte de sus propuestas donde se golpea, se dispara y se violenta. La incorporación de Félix Blume a la escena del arte sonoro mexicano data de 2014 con la presentación de su proyecto de paisaje sonoro *Los Gritos de México*, sin embargo, a partir de entonces, su presencia es cada vez más común en el circuito institucional del arte.

Como se puede apreciar en esta fugaz revisión a la historia del arte sonoro en México, es complicado establecer un comienzo de su práctica en el país, sin embargo, se manifiesta un interés y preocupación tempranos de parte de los artistas por experimentar con esta posibilidad creativa. Por otra parte, su desarrollo no ha sido constante y su reconocimiento por parte de las instituciones data apenas de unos 20 años atrás, lo que habla de un campo muy joven, en pleno desarrollo y con muchas cosas que decir.

Escuchar el mundo a través del paisaje.

El discurso sonoro que se genera a partir de cualquier expresión artística que incluya al sonido, se transforma de forma natural en un paisaje sonoro. Esto se entiende a partir de la definición clásica que hace Murray Schafer:

Denomino *soundscape* (paisaje sonoro) al entorno acústico, y con esto 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.³⁷

La idea que introduce este autor se refiere a que todo lo que escuchamos, cualquier expresión acústica, conforma el ambiente sonoro propio de ese lugar y momento, el cual puede escucharse como una composición musical. El trabajo de este investigador, compositor y músico se ha dirigido desde el comienzo a la preservación de los sonidos, a su ecología.³⁸ Dada su generalidad, el concepto de Schafer se nos puede ir de las manos. Desde esta perspectiva, si bien cualquier actividad cotidiana presenta su propio paisaje sonoro (caminar, charlar, dormir, trabajar, conducir, etc.) y también el resultado de un posible registro sonoro (mensajes de voz, ensayo musical con micrófono ambiental, grabación de campo, etc.), finalmente la reflexión de este autor no impone un concepto definitivo, ya que a partir de la incursión y debate por parte de otros artistas y compositores, el paisaje sonoro puede manifestarse desde otras perspectivas.

Samuels *et al* expresan que el término implica la escucha como práctica cultural, conteniendo “las fuerzas contradictorias de lo natural y lo cultural, lo fortuito y lo compuesto, lo improvisado y lo deliberadamente producido”.³⁹ Es importante señalar la implicación cultural en

³⁷ Schafer, Murray. Hacia una educación sonora. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006, p.12.

³⁸ En esta línea el autor manifiesta la existencia de ambientes sonoros *hi-fi* (alta fidelidad) donde hay una mayor presencia de elementos distinguibles entre los distintos planos sonoros (paisajes sonoros naturales), y desde la revolución industrial, la presencia cada vez más notoria de ambientes *lo-fi* (baja fidelidad), en los cuales hay una superposición, un enmascaramiento, incluso una extinción de diversos elementos acústicos únicos, debido a la saturación de sonidos del progreso que homogenizan la escucha (paisajes sonoros urbanos). En Schafer, Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Estados Unidos: Destiny Books, 1994. p.46.

³⁹ Samuels, David *et al*. “Soundscapes: Toward a sounded Anthropology”, en *The Annual Review of Anthropology*,

el concepto de paisaje sonoro, ya que la influencia de un entorno social afecta la forma en que el individuo percibe y se relaciona con el mismo. Con su presencia, el escucha es a su vez creador y modificador constante del paisaje sonoro a partir de su pertenencia e interacción con un espacio, en nuestro caso la ciudad, compuesta de cargas simbólicas, históricas y sociales. Si hablamos de paisaje natural y paisaje urbano al referirnos a los elementos que componen un lugar y que en mayor medida lo caracterizan, hablar de paisaje sonoro es pertinente ya que de la misma forma estamos relacionando lo que define un espacio a partir de lo que escuchamos [1]. El paisaje sonoro también se entiende como la relación que el sonido provoca en el oyente.



Figura 1. El sonidista y artista Félix Blume realizando registro de paisaje sonoro en Oklahoma (tomado de <http://www.felixblume.com/pictures/>)

La evolución de esta práctica ha ido de la mano con el camino que el arte sonoro se ha abierto, desde las primeras experimentaciones hasta la consolidación de la propia disciplina, donde artistas e investigadores proponen nuevas formas de relacionarnos con lo que escuchamos. En

vol.39, Palo Alto, 2006. Disponible en <https://www.amherst.edu/media/view/371465/original/Samuels,+Meintjes,+Ochoa+and+Porcello+-+Soundscapes-Toward+a+Sounded+Anthropology.pdf>

1999, José Iges identifica tres tendencias en la práctica del paisaje sonoro: la de quienes coinciden con las reflexiones de Murray Schafer sobre la necesidad de mantener la armonía entre los entornos sonoros naturales y el hombre, en búsqueda de lograr la afinación del mundo,⁴⁰ una práctica donde no hay tratamiento ni modificación de los sonidos. Las grabaciones son “puras”; otra resulta de un abordaje más despreocupado, menos militante con el entorno sonoro, el cual permite el cruce con recursos de otras disciplinas como el periodismo, la poesía, la radio, entre otros, presentes en el trabajo de artistas como Hildegard Westerkamp o Janet Cardiff, de quienes en sus obras podemos encontrar cierta manipulación o modificación de la fuente sonora, para reflexionar estéticamente; finalmente, una tercera vertiente es en la que los sonidos del entorno acústico “son tratados con equipos electrónicos, mezclados y montados muy cuidadosamente, de modo que se acaba perdiendo la referencia con el entorno del que proceden, en beneficio de los intereses del compositor”.⁴¹ Un exponente de este tipo de acercamiento al paisaje sonoro es el español Francisco López, quien abiertamente critica el tratamiento naturalista que Murray Schafer hace del entorno acústico.⁴²

Si bien desde entonces estas tendencias se mantienen relativamente igual, con la inmediatez y la sofisticación de recursos que permite internet y la tecnología móvil, la difusión de las mismas y el impacto que tienen sobre los públicos y/o usuarios es más evidente. En este sentido, se puede mencionar el trabajo del músico e investigador Peter Cusack, quien a través de las grabaciones de campo de lugares peligrosos o en conflicto introduce el término “periodismo

⁴⁰ The Tuning of the World (1977), es el libro clásico de Schafer donde expone su filosofía de la ecología acústica.

⁴¹ Iges, José. Soundscapes: una aproximación histórica, texto aparecido en la página de En Red O 1999. Simpósio de Música Electroacústica, disponible en <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>

“En mi concepción, la esencia de la grabación de sonido no es la de documentar o representar un mundo más rico y más significativo, sino una forma de enfocar y acceder al interior del mundo de los sonidos”. López, Francisco, en Desde las notas del CD "La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest", texto aparecido en la página de En Red O 1999. Simpósio de Música Electroacústica, disponible en <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/lopezs.html>

sonoro”, con la intención de documentar y denunciar duras realidades a través de la documentación y la escucha de cualquier tipo de audio.⁴³ Independientemente de la forma de registrar el entorno acústico, y si se presenta una posterior manipulación en la edición o no, debemos tener claro que siempre estaremos ante una representación sonora del espacio y el tiempo, una construcción nunca fiel debido a la propia tecnología utilizada para la grabación, nunca verdadera debido a las decisiones que el sonidista, paisajista o fonógrafo tome al momento del registro.

Por otro lado, se debe tomar en consideración que la concepción de paisaje⁴⁴ implica siempre la apreciación subjetiva de un fragmento de la realidad. Observar o escuchar un paisaje al interior de una habitación, en la calle o en campo abierto, es apenas experimentar la porción de un todo complejo. Para Simmel, "Detenerse en un detalle o advertir varios a la vez no basta, sin embargo, para tener conciencia de estar ante un *paisaje*. Para alcanzar esa conciencia, nuestros sentidos deben, justamente, dejar de centrarse en un elemento particular y abarcar un campo visual más amplio, es decir, percibir una nueva unidad que no sea mera suma de elementos puntuales, sólo entonces estaremos ante un paisaje".⁴⁵ Esta reflexión aplica también al campo de lo sonoro: la percepción de un entorno y su escucha debe asimilar los detalles que aparecen en primer plano (el abanico de la computadora en la habitación, el tráfico en la avenida o el sonido de las hojas en el campo) e ir más allá, establecer una unidad completa entre todos los elementos que nos es posible percibir. Al hablar de paisaje sonoro se está sugiriendo una intención estética de la escucha: la contemplación, el análisis, la comunicación de significados acústicos, independientemente de una valoración entre bello/feo, sonido/ruido, o de las implicaciones técnicas de su registro.

Una buena parte de su trabajo en periodismo sónico se concentra en su iniciativa Sounds from dangerous places, para conocer más de este trabajo: <http://sounds-from-dangerous-places.org/index.html>

Superando la esencia de naturaleza que por definición (la de la RAE) lo relaciona con lo visual (parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar) y con lo pictórico (espacio natural admirable por su aspecto artístico).

⁴⁵ Simmel, Georg. *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro, 2013. p.7.

CRESSON y los efectos sonoros.

El trabajo del equipo de CRESSON se ha desarrollado por casi 40 años, teniendo una mayor influencia e impacto en países europeos y en otros como Canadá y Estados Unidos. Desde sus inicios el grupo ha basado su investigación en un enfoque sensible a los espacios habitados, basando sus esfuerzos en métodos multidisciplinarios donde se cruzan la arquitectura, las ciencias sociales y las ingenierías.⁴⁶ Con el paso del tiempo, la interdisciplinariedad del grupo se ha enriquecido con la colaboración de sociólogos, arquitectos, musicólogos, planificadores urbanos, ingenieros acústicos y filósofos.

El antecedente de la creación de este grupo viene del trabajo de Jean-Francois Augoyard en los años setenta en Grenoble, Francia, cuando investiga los movimientos pedestres y "las formas en que estas rutas caminadas pueden ser interpretadas como huellas creativas, transgresoras, o simplemente representativas del diseño urbano y la experiencia cotidiana".⁴⁷ Como resultado de su experiencia, Augoyard publica en 1979 el libro *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (Paso a paso. Ensayo sobre los paseos cotidianos en un entorno urbano), en el cual sintetiza sus hallazgos a través de las *figuras de andar*, "las cuales producen una retórica de los paseos diarios, combinaciones subjetivas momentáneas del ambiente construido, así como del contexto social y la historia individual del caminante".⁴⁸ Durante los siguientes 15 años, la propuesta de Augoyard comienza a extenderse a otras formas de interacción urbana mediante el trabajo de los investigadores de CRESSON. El sonido se convierte en su objeto central de estudio,

⁴⁶ <http://aau.archi.fr/cresson/>

⁴⁷ Paquette, David. Describing urban ambiances: The CRESSON research laboratory. En *Wi Journal of Mobile Media*. Vol.7, No.1, 2013. <http://wi.mobilities.ca/describing-urban-ambiances-the-cresson-research-laboratory/> . Traducción propia.

⁴⁸ *Idem*.

transformando las figuras de andar en *efectos sonoros*.⁴⁹

El surgimiento de esta propuesta deriva de la necesidad de formular herramientas cualitativas para el análisis del entorno sonoro, y si bien el surgimiento del objeto sonoro y el paisaje sonoro⁵⁰ como herramientas para analizar los sonidos han resultado de gran utilidad, "el concepto del paisaje sonoro parece demasiado amplio y borroso, mientras que el objeto sonoro parece muy elemental (en términos de sus niveles de organización), para permitirnos trabajar cómodamente con ambos en la escala del comportamiento cotidiano y en la escala de los espacios urbanos y arquitectónicos".⁵¹ Es por eso que el equipo de CRESSON se propuso trabajar en estas necesidades a partir de un criterio de interdisciplinariedad, una adecuación a la escala de las situaciones urbanas a ser observadas y una capacidad de integrar dimensiones más allá del diseño estético.

Sin embargo, para Augoyard y Torgue, el efecto sonoro no debe entenderse como un concepto en sentido estricto, "el efecto sonoro es paradigmático. A medio camino entre lo universal y lo singular, simultáneamente modelo y guía, permite un discurso general sobre los sonidos, pero no puede prescindir de ejemplos. En lugar de definir las cosas de una forma cerrada, abre el campo a una nueva clase de fenómenos dando algunas indicaciones de su naturaleza y estado. Finalmente, caracteriza la dimensión modal e instrumental del sonido".⁵² Estas cuestiones hacen que las posibilidades del efecto sonoro se potencialicen con el cruce de distintos campos de conocimiento y experiencia. Los usos dados por CRESSON al efecto sonoro se aplican para la

⁴⁹ El término en francés es *effet sonore* y en inglés se presenta como *sonic effect*. Para este texto se ha preferido utilizar la traducción del idioma original.

⁵⁰ Si bien Schafer ya identifica en su libro *The Soundscape...* algunas expresiones acústicas en los paisajes sonoros *lo-fi* (imperialismo sonoro, línea plana, esquizofonía, audioanalgesia, entre) que se entienden como efectos sonoros en relación al entorno, CRESSON termina de desarrollarlos y profundizar en su presencia cotidiana.

⁵¹ Augoyard, Jean-Francois, Torgue, Henry, *op.cit*, p.7.

⁵² *Ibid*, p.9.

ayuda en medición acústica, instrumentación multidisciplinaria para el análisis de situaciones acústicas complejas, apoyo a herramientas de representación, como herramienta para la intervención urbana y arquitectónica, así como apoyo educacional sirviendo a la experiencia general de escucha.

El trabajo de investigación del grupo presentado en el libro *Sonic Experience* se realizó a partir de numerosas entrevistas con especialistas a través de los años, observación espacial, descripciones arquitectónicas, y la consulta de descripciones acústicas de ambientes construidos. La guía de los sonidos cotidianos analiza 82 efectos sonoros reunidos bajo una primera categorización de efectos mayores/efectos menores. Esta jerarquización se basa de acuerdo a varios criterios: el efecto básico y sus variaciones, efectos que siempre existen en espacios concretos o en el proceso de escucha, efectos que participan directamente en la naturaleza del ambiente urbano o los procesos culturales. Igualmente, los efectos mayores se analizan a partir de varios dominios de referencia: acústica física y aplicada, arquitectura y urbanismo, psicología y fisiología de la percepción, sociología y cultura cotidiana, estéticas musicales y electroacústicas, expresiones textuales y de medios.

En general, todos los efectos incluidos se presentan bajo 5 categorías: Efectos elementales (concernientes a la materia sonora en sí misma, el modo de propagación del sonido y su cuantificación), efectos de composición (relativos a arreglos sonoros complejos dependientes del flujo espacio-temporal de la propagación), efectos relacionados a la organización perceptiva (correspondientes a la organización mnemónica y perceptiva de los individuos en una situación concreta), efectos psicomotores (implican la existencia de una acción sonora del escucha, una interacción entre las funciones perceptivas y motoras) y efectos semánticos (referentes a la

diferencia de significado entre un contexto dado y la significación emergente).⁵³ La clasificación y categorización presentada por los investigadores resalta la trascendencia del sonido en todos los aspectos de la vida cotidiana, una influencia recíproca entre paisaje sonoro y escucha que se traduce en la forma en que utilizamos e interactuamos con el espacio.

Así por ejemplo se puede hablar de que en la escucha cotidiana se manifiesta el efecto de *metamorfosis*, el cual describe “las relaciones inestables y cambiantes entre los elementos de un ensamble sonoro”.⁵⁴ Este efecto se puede entender en la evolución sonora diaria de un mismo espacio: una plaza, un parque junto a una avenida, una escuela. Las relaciones acústicas ahí presentes se muestran en cambio permanente debido a la interacción con elementos espaciales o temporales (el horario de salida de las escuelas, el paso de un autobús, la realización de una actividad artística). En este caso, la propuesta de CRESSON permite abordar la metamorfosis sonora desde sus implicaciones en la psicología y la percepción (el paso del tiempo, el énfasis que tengamos en ciertas figuras sonoras sobre otras), la acústica (los criterios de timbre, tono, intensidad, ritmo, localización de cada sonido), la arquitectura (la presencia de edificios y formas arquitectónicas y su influencia en la transmisión del sonido en ese espacio), la sociología y cultura cotidiana (la transmisión de mensajes hablados durante un lapso de tiempo). El efecto sonoro permite acercarse al análisis del espacio público desde una perspectiva distinta, pero dirigida a su esencia: la interacción entre las personas y los espacios, imponiéndose o sometiéndose como formas acústicas en el entorno, confeccionando la dinámica de un momento y un lugar.

Para lograr una mayor reflexión en torno a la escucha cotidiana y a la noción de subversión sonora presentada en esta investigación, algunos de los efectos sonoros expuestos por CRESSON

⁵³ *Ibid*, p.17.

⁵⁴ *Ibid*, p.73.

se ponen en consideración (desde la referencia de la arquitectura, psicología de la percepción, sociología y cultura cotidiana) en el segundo y tercer capítulo, donde se desarrolla la parte acústica de las piezas artísticas de Ježik, Blume y la propuesta personal de cartografía sonora. Con este acercamiento se permite disponer de más elementos de análisis que proporcionen otras maneras de abordar una realidad social y una expresión artística donde el conflicto está presente.

Al pensar esta realidad desde lo sonoro como subversiva, surgen varias interrogantes: En el CHCDMX ¿se intentan silenciar voces y sonidos? ¿Cuáles? ¿La escucha o silenciamiento de estos elementos del paisaje sonoro implica un acto violento o la evidencia de una realidad social en conflicto? ¿Cuál es la función del artista (sonoro) en cuanto a la evidencia de un fenómeno como la subversión sonora? ¿Qué implicaciones éticas y estéticas emergen al momento de hacer el registro o proponer la escucha de un paisaje sonoro sobre la subversión sonora? Las propuestas artísticas analizadas nos dan elementos para sugerir algunas respuestas.

CAPÍTULO I. Ciudad sonora: caos cotidiano.

Una ciudad: piedra, cemento, asfalto. Desconocidos, monumentos, instituciones.
Megalópolis. Ciudades tentaculares. Arterias. Muchedumbres.
¿Hormigueros?
¿Qué es el corazón de una ciudad? ¿El alma de una ciudad?
¿Por qué se dice que una ciudad es bonita o fea? ¿Qué tiene de bonito y de fea una ciudad?
¿Cómo se conoce una ciudad? ¿Cómo conoce uno su ciudad?
-Georges Perec

1.1. Ciudad y conflicto: Un entendimiento a partir de los sonidos.

Si bien actualmente por el papel preponderante de las imágenes la mirada es privilegiada en la relación del hombre con su entorno citadino, los sonidos al contener información sobre todo lo que nos rodea, inclusive lo que no podemos mirar, conforman una parte medular de la identificación y relación que una persona o un grupo de personas mantiene con la urbe y entre ellas. La ciudad y sus espacios tienen una voz propia, cada lugar se caracteriza, entre otras cosas, por su identidad sonora, una sensación de familiaridad que se presenta en los individuos y que les entrega esa tranquilidad de andar por el espacio conocido. Todas estas relaciones e identificaciones, en el caso de la ciudad, se realizan principalmente a partir del espacio público y los usos que de él se hacen, usos que a su vez hacen explícita una constante condición de conflicto social.

Al igual que las relaciones con los demás, la vida de las personas y su interacción con lo que les rodea puede visualizarse con la imagen de una cebolla y sus capas, las cuales envuelven el centro o corazón, significando y afectando en mayor o menor medida al individuo. La ropa, la cama, la habitación, la casa, el edificio, la calle, el barrio, la ciudad. Sus imágenes, olores, sabores, sensaciones, sonidos. Piel sobre piel, estímulos, posibilidades, historia y memoria. ¿Podrían existir las personas sin las ciudades, o las ciudades sin las personas? Para Borja, la ciudad se entiende como

el producto físico, político y cultural complejo [...] que hemos caracterizado en nuestra cultura, en nuestro imaginario y en nuestros valores como concentración de población y de actividades, mezcla social y funcional, capacidad de autogobierno y ámbito de identificación simbólica y de participación cívica.⁵⁵

La urbe no solo es la escenografía donde se desarrolla la vida, es una poderosa construcción social y mental que confronta a los sujetos y sus relaciones con los demás. Su esencia es quienes la habitan, que en la complejidad de sus interacciones caracterizan a la ciudad no como "una entidad parcial con consecuencias sociológicas, sino una entidad sociológica que está constituida espacialmente".⁵⁶ Habitaciones, casas, calles, edificios, monumentos, ruinas, los espacios que la conforman se conectan con la memoria, el presente y el porvenir de quien la experimenta.

Para Sarah Adhitya, la ciudad es un organismo dinámico donde confluyen distintos "ritmos urbanos", interacciones espacio-temporales y de energía,⁵⁷ flujos diversos, sean ambientales, de transporte, de movimiento, donde la actividad evidente (trabajo) y la que no se mira (energía, sonidos), sugieren la noción de la vida en la urbe como una coreografía permanente o una composición musical, como se puede advertir en filmes como *El Hombre de la Cámara* (Vértov, 1929) ó *Berlín, Sinfonía de un ciudad* (Ruttmann, 1927), así como en el concepto de paisaje sonoro presentado por Schafer.

La aprehensión de estos flujos de la realidad cotidiana tiene que ver, en esencia, con el proceso de la percepción, mediante el cual un organismo intercambia información con lo que le rodea. A su vez, esta cognición le debe mucho a la influencia del sonido, "sin el cual no existiría el lenguaje oral y por lo tanto la comunicación humana como la conocemos"⁵⁸. La percepción del sonido, la audición, es entonces parte importante de la relación del individuo con el entorno, ya

⁵⁵ Borja, Jordi. La ciudad es el espacio público, 2001 p.61

⁵⁶ Simmel, Georg, en en Frisby, David. Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin, p.147.

⁵⁷ Adhitya, Sarah. *A sonified urban masterplan for Paris*. 2014

⁵⁸ Larson, Samuel. *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. p.69

que le permite una identificación, familiaridad y relación con él.

Sin embargo, la audición no implica una escucha consciente y dirigida hacia los estímulos. Casanova establece “la diferencia entre audición, como acto sensorial, y escucha, en tanto que acto voluntario que necesita de la audición para ser llevado a cabo”.⁵⁹ En este sentido, es necesario hacer una distinción entre escuchar y oír. Escuchar implica hacer una selección entre sonidos, mientras que oír se relaciona con lo vital de la percepción. En otras palabras, audición es percepción (es oído) y escucha es atención. Oímos y luego escuchamos.

Esta idea se puede reforzar con la propuesta de Pierre Schaeffer, quien identifica cuatro modos de escucha:

1. Écouter (escuchar), es prestar oído, interesarse por algo. Implica dirigirse activamente a alguien o algo que me es descrito o señalado por un sonido.
2. Ouir (oír), es percibir con el oído. Por oposición a escuchar, que corresponde a una actitud más activa, lo que oigo es lo que me es dado en la percepción.
3. Entendre (entender). Conservaremos el sentido etimológico: “tener una intención”. Lo que entiendo, lo que se me manifiesta, está en función de esta intención.
4. Comprendre (comprender), tomar consigo mismo. Tiene una doble relación con escuchar y entender. Yo comprendo lo que percibía al escuchar, gracias a que he decidido entender. Pero, a la inversa, lo que he comprendido dirige lo que escucho, informa lo que yo entiendo.⁶⁰

Con sus modos de escucha, Schaeffer sugiere que si bien somos conscientes de casi todo lo que suena en el mundo sonoro que nos rodea, que si bien oímos todo lo que ocurre, la escucha se dirige a una escucha atenta, de acuerdo a lo que nos interesa, para de esta forma lograr un entendimiento y una posterior comprensión que genera experiencia, conocimiento. De forma que al experimentar la ciudad estamos poniendo en práctica estas formas de escucha.

Es en este contexto y en nuestra condición de seres sensibles que permanentemente estamos inmersos en escenas, una compleja *mise-en-scène* que cambia a cada momento. Moles identifica este flujo de instantes como ideoescenas, escenas “cristalizables” de la vida, situadas en

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Schaeffer, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*, p.62

la línea del universo del ser y, que desde el ojo entrenado del fotógrafo pueden dar lugar a un cuadro visual identificado.⁶¹ Las ideoescenas son percepción pura afectando al individuo. Éste se mueve en un espacio y un tiempo como si atravesara una serie de conjuntos más o menos cerrados, un cúmulo de espectáculos de estímulos integrados los unos a los otros en un patrón dentro de una forma global, aprehendiendo estas vivencias en su memoria, o literalmente, mediante el registro visual o sonoro.

En este sentido, las ideoescenas son también escenas sonoras que van modificando y se van modificando mediante la percepción de la persona, que se desplaza y que durante su trayecto va conformando a través de “recortar”, de seleccionar los estímulos que lo van afectando, un banco de ideoescenas mental al cual se puede acceder mediante los recuerdos guardados en la memoria. En su texto, Moles enfoca su sugerencia en preservar dichas escenas mediante un soporte de grabación.⁶²

Dada la constante carga de estímulos acústicos y visuales en un paisaje cotidiano, la retención de ideoescenas por medio de la memoria es limitada. Es necesaria una familiaridad con el entorno para asimilar cantidades de información. En este sentido, la percepción del paisaje sonoro permite acceder a él de una forma fragmentada, por momentos, nunca en totalidad. Pero si hay una intención de escucha, nuestra mente trabaja específicamente en aprehender ciertos sonidos, generando marcas en la memoria.

La presencia de las interacciones, ritmos urbanos, así como la aprehensión de ideoescenas se sucede dentro de medios físicos que podemos entender como espacio urbano público (calles, plazas, parques, jardines, camellones, etc) y espacio urbano privado (viviendas, jardines de

⁶¹ Moles, Abraham. *La imagen. Comunicación funcional*. México: Trillas, 1991.

⁶² Las ideoescenas sonoras, según la propuesta de Moles, tienen una duración de 4 a 8 segundos.

viviendas, clubes deportivos, estacionamientos, etc). Principalmente, y para la mayoría de la población, la interacción cotidiana se realiza en el espacio público, el cual presenta diversas dimensiones en su composición: físico-territorial, política, social, económica y cultural [2].⁶³

Dimensión físico-territorial	Dimensión política	Dimensión social	Dimensión económica	Dimensión cultural
El espacio público debe ser visible, accesible por todos, reconocible por un grupo determinado o indeterminado de personas, por lo que debe tener capacidad de adaptación.	Implica el diálogo entre el gobierno o administración pública y la ciudadanía en la búsqueda de garantizar el derecho a la ciudadanía del acceso a espacios públicos de calidad.	El espacio público es la base de las relaciones sociales emprendidas a partir de la igualdad entre las personas, pero que rápidamente se ven confrontadas por relaciones de poder e interés sobre el espacio.	El espacio público como fuente permanente de dinámicas comerciales y económicas, dada la condición de ser escenario donde se desarrolla lo social, por lo que el espacio público comúnmente se entiende como espacio laboral.	Comprende la historia, la identidad y el pasado comunes traducidos en sitios y monumentos históricos portadores de memoria colectiva.

Figura 2. Dimensiones del espacio público. Elaboración propia con información de García, María, *op.cit.*

En general, son estas dimensiones del espacio público las que permiten configurar relaciones simbólicas y de intercambio social que nos identifican colectivamente entre nosotros y ante los demás. A su vez, estas dimensiones del espacio público desvelan una serie de conflictos entre los individuos, siendo los más evidentes los relacionados al control y delimitación de territorios dentro del mismo espacio, como lo que sucede principalmente con el comercio informal, una dinámica de apropiación y uso del espacio que subvierte su función original.

El ejemplo de la informalidad en los espacios públicos es tan solo una parte de la complejidad que conforma la ciudad, a esta realidad podemos sumarle la toma de calles y lugares públicos en el contexto de una marcha o protesta, el desalojo de terrenos y edificios ocupados por

⁶³ García, María. Espacio público. Propuesta de anteproyecto para la recuperación del sector 4. Recurso en línea: <http://www.ub.edu/multigen/donapla/espacio1.pdf>

minorías, la toma temporal de calles para la instalación de tianguis y mercados, la apropiación y apartado sin permiso de cordones de banquetas para su uso como estacionamiento, entre otros eventos que nos hablan de una permanente disputa entre distintos grupos sociales, un desorden complejo que a su vez posibilita el contacto y la interacción urbana. En las ciudades se suscitan luchas antagónicas que lo que menos permiten es considerar un ideal pleno sobre su composición.

Sobre esto, Richard Sennet reflexiona que

las ciudades en las que todos quieren vivir deben ser limpias y seguras, tener servicios públicos eficientes, ser apoyados por una economía dinámica, proporcionar estimulación cultural, y además hacer todo lo posible para remediar las divisiones sociales de raza, clase y etnia. Estas no son las ciudades en las que vivimos. Las ciudades fallan en todas estas demandas debido a las políticas gubernamentales, a los males sociales irreparables, y a fuerzas económicas más allá del control local.⁶⁴

La puesta en escena de la ciudad deja ver una serie de contradicciones sociales, políticas y económicas que repercuten en la dinámica cotidiana de sus habitantes. La segmentación del trazo urbano permite vislumbrar en mayor o menor medida estas diferencias con tan solo cruzar una avenida o caminar algunas calles, presentándonos a la vista y a la escucha espacios donde las relaciones entre los diversos actores sociales se basan en el conflicto. Si bien al hablar de conflicto es inevitable pensar en términos de pelea o enfrentamiento con una connotación violenta, para Simmel, el conflicto es una forma de socialización intensa, que en sí mismo es una resolución a la tensión entre figuras antagónicas: la organización de la vida urbana se basa en oposiciones que descansan “en una gradación extremadamente variada de simpatías, indiferencias y aversiones, tanto momentáneas como duraderas”,⁶⁵ y que nos permiten afirmar esas fuerzas sin las cuales la vida en la ciudad no sería pensable.

Si la socialización cotidiana se basa fuertemente en la disputa, en enfrentar al otro, ¿a qué

⁶⁴ Sennet, Richard. *The Open City*. Recurso en línea: <https://lsecities.net/media/objects/articles/the-open-city/en-gb/>
Traducción propia.

⁶⁵ Simmel, Georg. *El conflicto*. Sociología del antagonismo. Madrid: Sequitur, 2010, p.21.

suenan el conflicto? Una respuesta no exenta de polémica indica que el conflicto suena a imposición (la música a todo volumen en el microbús, la campana que anuncia el camión de la basura, incluso, la sirena de la ambulancia), pero también suena a negociación (los vagoneros del metro que pregonan de uno en uno, los horarios establecidos en conjuntos habitacionales para tener música alta -no siempre respetados-).

En ambos sentidos, nos enfrentamos también al hecho de que la expansión de las ciudades, la sobrepoblación y su consecuencia, el surgimiento de nuevos desarrollos comerciales y habitacionales, han traído una gentrificación sonora con la presencia de sonidos que desplazan y borran a otros: los grandes centros comerciales con sus generadores y zumbidos, afluencia vehicular, música de elevador, entre otros que modifican drásticamente la dinámica del espacio público y del entorno sonoro.

Sin embargo, en tiempos en los que el poder de la imagen es abrumador, entender la ciudad a partir de lo que escuchamos resulta complicado. Las relaciones cotidianas entre los sujetos y el entorno citadino se basan en gran parte en estímulos visuales que se configuran casi como la verdad. La dinámica caótica de la urbe construye individuos que no tienen mucho tiempo para detenerse a pensar. Todo está dictado por el tiempo, la jornada de trabajo, el estrés y la indiferencia. Simmel ya lo había advertido desde comienzos del siglo XX:

El tipo de individualidad propio de las metrópolis tiene bases sociológicas que se definen en torno de la intensificación del estímulo nervioso, que resulta del rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones externas e internas. Siendo el hombre un ser diferenciante, su mente se ve estimulada por el contraste entre una impresión momentánea y aquella que la precedió.⁶⁶

Con esto, el autor identifica una actitud en la que el individuo se desvaloriza frente al cúmulo de estímulos y la saturación de personas y cosas propias de la ciudad, adquiriendo un

⁶⁶ Simmel, Georg. La metrópolis y la vida mental, 2005, p.2.

estado de reserva, de nulo involucramiento: la actitud *blasé*.⁶⁷ Sennet se pronuncia de forma similar al hablar de que las interacciones entre extraños en el espacio público de la ciudad “se perciben, en el mejor de los casos, como formales y fríos y, en el peor de los casos, como falsos”,⁶⁸ condición que impide un disfrute pleno de la ciudad.

Sin embargo, este distanciamiento entre los individuos resulta "indispensable para la forma de vida moderna. Pues el amontonamiento y el abigarrado desorden de la comunicación metropolitana sería sencillamente insoportable sin esa distancia psicológica".⁶⁹ Esta actitud de alguna forma garantiza cierta libertad individual en situaciones donde las personas forman parte de la masa urbana que llena las calles y banquetas y satura los espacios públicos. El nervio, la reserva, la indiferencia determinan la interacción en la vida moderna, de la cual Simmel habla de que su esencia puede ser encontrada en el psicologismo, "la experiencia e interpretación del mundo desde las reacciones de nuestra vida interior".⁷⁰ Sin embargo, es evidente que estos comportamientos sociales de la modernidad, en la perspectiva de lo grupal, propician nichos de resistencia, de organización de la sociedad.

En un escenario donde las condiciones económicas y sociales son adversas, donde las garantías de un acceso igualitario a los bienes y derechos ciudadanos no es evidente, los individuos se organizan y alzan la voz para demandar sus derechos elementales en el espacio público. En la organización colectiva la condición alienada del individuo pasa a un segundo plano y hay una reivindicación de la personalidad en beneficio de los fines que se busca lograr en comunidad. Volviendo a Sennet, la vida urbana en comunidad debe propiciar precisamente las relaciones basadas en el enfrentamiento cara cara, ya que es “en la esencia de las experiencias de conflicto,

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ Sennet, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones península, 1978, p.11.

⁶⁹ Simmel, Georg, en Frisby, *Op. cit.* p.140.

⁷⁰ *Ibid*, p.94.

cuando el conflicto importa para la supervivencia, donde los hombres, al aprender a hablar con sus enemigos, aprenden a ver las dimensiones de aquello que les separa”.⁷¹

El lugar para estos encuentros, desencuentros y relaciones entre individuos y el entorno es la calle, ese flujo enredado y salvaje. Al hablar de la calle, nos estamos refiriendo al espacio urbano trazado que permite la circulación de personas y automóviles, así como la conexión entre un lugar y otro. En la idea de calle va implícita la inclusión de las aceras o banquetas (que es por donde normalmente transitan los peatones). Pensar en la calle incluye visualizarla en diversos espacios públicos: la cuadra, el vecindario, el barrio, la colonia, la zona comercial, el centro de la ciudad, la periferia, etc. Evidentemente, las dinámicas sociales son diferentes en cada espacio, así como lo que escuchemos en su recorrido, variando entre la calma y el caos.

La calle es el sistema sanguíneo de la ciudad, es el lugar donde todo ocurre, donde la vida del hombre moderno tiene significado. La calle es un escenario hostil que muchas veces segrega, lastima y mata. Pero a su vez es el escape, la emoción, la oportunidad de olvidar, de encontrar algo que no sabríamos esperar ocultos en casa [3]. Lefebvre habla de que en la calle somos a la vez espectáculo y espectador, y, en ocasiones, actor. Para él, la calle y sus dominios representan el lugar donde la propia ciudad “se manifiesta, se muestra, se *apodera* de los lugares y se realiza un adecuado tiempo-espacio”.⁷²

⁷¹ Sennet, Richard. Vida urbana e identidad personal. Los usos del desorden. Barcelona: ediciones península, 1975, p.158.

⁷² Lefebvre, Henri. De la ciudad a la sociedad urbana, [En línea], <http://www.bifurcaciones.cl/2014/12/lefebvre-de-la-ciudad-a-la-sociedad-urbana/>.



Figura 3. Calle de Correo Mayor, 2016.
Detalle de la dinámica cotidiana en esta calle del CHCDMX. Foto del autor.

Este texto enfoca su atención en las calles del centro de la ciudad, las cuales por tradición son lugares de constante movimiento, desorden y cambio. “En la calle hay desorden, es cierto, pero todos los elementos de la vida humana, inmovilizados en otros lugares por una ordenación fija y redundante, se liberan y confluyen en las calles, y alcanzan el centro a través de ellos; todos se dan cita, alejados de sus habitáculos fijos. Es un desorden vivo, que informa y sorprende”.⁷³ En la calle la ciudad se expresa. Pero la calle también es el lugar de los encuentros más superficiales, el escenario del evite y la insensibilidad individual, es pues, el caldo de cultivo de los conflictos más diversos y las disputas públicas por el poder. Pese a su reflexión sobre las cuestiones psicológicas de los habitantes de una ciudad con su medio, Simmel no se detiene a pensar sobre un factor central que sin duda determina las actitudes negativas y psicóticas que pueden

⁷³ *Ibid.*

presentarse entre los individuos: la función del sonido en la confección de la personalidad del urbanita.

Habitar la ciudad reclama estar alerta y atento con todos nuestros sentidos, pero es el oído quizá el que tenga más peso en la relación que mantenemos con el entorno, siendo esto algo más instintivo que de forma consciente, dada la importancia que tiene la visión.

En el caso del CHCDMX, los protagonistas de estos espacios y tiempos, con jornadas de diez a doce horas, mantienen el nulo involucramiento con los demás que menciona Simmel, salvo para los intereses económicos que ahí los mantienen. ¿Ante qué manifestación acústica nos enfrentamos? ¿Es esto ruido? Sin duda. Es actividad, es conflicto, estruendo, choque y movimiento.

Ahora bien, ¿esta manifestación ruidosa no viene a conformar la identidad sonora de este espacio? Afirmo que sí. Pero, ¿cómo se conforma la identidad de un lugar? La RAE define la identidad como *el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás*. Lo común en la cotidianeidad de un grupo de personas, sean objetos, sonidos, interacciones, rituales, tradiciones, es lo que viene a conformar la identidad, al producir un sentimiento de pertenencia común. En el caso del entorno acústico, la identidad es para Daumal “el conjunto de sonidos cotidianos con los que el habitante de la ciudad se identifica, esto es, la identidad sonora de un lugar”⁷⁴.

Autores como Carles y Palmese, así como Atienza, han investigado la identidad sonora urbana de ciudades españolas y francesas, en busca de analizar el fenómeno urbanístico desde una perspectiva transdisciplinaria enfocada en la importancia de los sonidos de una ciudad. Para ellos, la identidad sonora no es otra cosa que el cúmulo de sonidos en una ciudad que permiten

⁷⁴ *Ibidem*, p.53

reconocerla, identificarla y diferenciarla de otra ciudad, “se trata del conjunto de sonidos ordinarios encarnados en la vida cotidiana con los que el habitante se identifica”.⁷⁵

Si bien su acercamiento al concepto de la identidad sonora urbana es afín, las investigaciones de estos autores discrepan en cuanto a la permanencia que esta identidad sonora puede tener en el tiempo. Para Carles y Palmese, los sonidos de las urbes se homogenizan cada vez más, perdiendo su identidad y especificidad, “hasta el punto de que visitar una ciudad equivale a visitar otra cualquiera”.⁷⁶ Atienza habla de la naturaleza dinámica de la identidad sonora, y que esta siempre “traduce la tensión y la interacción existente entre la memoria sonora que poseemos de un lugar, y las escuchas futuras o proyectadas que del mismo lugar podamos realizar”.⁷⁷

Para este autor, la dinamicidad de un espacio depende del cómo el habitante es *actor* de dicho ambiente al transformarlo con su acción cotidiana, al interactuar y percibir con su entorno, percepción resultante de los desplazamientos y recorridos, de vivir la ciudad, una experiencia múltiple regida siempre por diversas temporalidades, afectada en todo momento por la sucesión de eventos mínimos y movimiento de la cotidianeidad.

Sobre esto hay que añadir una cuestión más: la percepción conforma un complejo mapa cerebral donde habita el aprendizaje y el conocimiento, información de todo lo que nos rodea y que hemos almacenado por años. Se trata de la memoria. Ella permite la emergencia de una serie de pistas o huellas mnésicas, que en caso de los estímulos acústicos nos permite conducirnos por las calles y entornos reconociendo y descartando sonidos que son habituales en nuestra cotidianeidad. De alguna manera, esta conformación de huellas sugiere la portación en cada

⁷⁵ Carles, José Luis y Palmese, Cristina. *Identidad sonora urbana*. [En línea], <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html> , 2004.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Atienza, Ricardo. *Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano*. En *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine*. EURAU'08: Paysage Culturel, Madrid, 2008.

individuo de cartografías mnésicas, una serie de claves mentales que permiten ubicar zonas de sentido, pequeñas islas sonoras con las cuales la persona puede concebir un espacio como familiar y moverse en él con facilidad.

Sin embargo, y fuera de la memoria, hay que anotar también la influencia que el paisaje sonoro y sus efectos sonoros presentan en la vida de las personas al explicar formas de relacionarse con el espacio. Efectos como la anamnesis (evocación de algún recuerdo por lo que se escucha), el asíndeton (borrado de la percepción de elementos sonoros de una totalidad audible), el corte (brinco sonoro en el movimiento de un espacio a otro), el enmascaramiento (la intensidad de un sonido ocultando otros elementos del entorno) o el sharawadji (la contemplación de un elemento sonoro de inesperada belleza), transforman cotidianamente las formas de comunicación con lo que nos rodea. Todos estos factores tienen que ver con la confección y construcción que vamos haciendo de la realidad, de la puesta en escena que vivimos todos los días.

La significación y relevancia de los eventos que ocurren cotidianamente en la vida de las personas es sostenida por el hecho de que la esencia de la vida está estructurada espacial y temporalmente. Todo ocurre en un tiempo específico y en un espacio definido. Todo forma parte del espacio o todo es espacio, parte de una totalidad que nos sobrepasa, pero que hemos aprendido a fragmentar.

Para Berger y Luckmann,⁷⁸ el espacio que percibimos y con el cual interactuamos no es exclusivo al individuo, esta estructura posee una dimensión social ya que la zona sobre la cual podemos tener influencia se intersecta con la de todas las personas que están presentes en el mismo espacio y tiempo. Estos autores sostienen que si tenemos una certeza del flujo del tiempo es por el papel de la conciencia, que presenta a la temporalidad como una de sus propiedades intrínsecas.

⁷⁸ Berger, Peter, Luckmann, Thomas. La construcción social de la realidad. Argentina: Amorrortu editores, 2003.

La dimensión social de los espacios produce y reproduce, para Lefebvre, un espacio abstracto "esencialmente repetitivo y lo que repite a través de todos esos elementos es la reproducción de las relaciones de producción capitalista",⁷⁹ relaciones que implican, "a pesar de todo, un uso perpetuo de la violencia. Espacio abstracto y violencia van juntos".⁸⁰ La percepción de lo que vemos, oímos, y en general, sentimos, tiene siempre que ver con un conflicto, una batalla simbólica y también tangible por controlar e influir el espacio cotidiano, el cual "se halla fragmentado, pulverizado por la propiedad privada, ya que cada fragmento del espacio tiene su propietario. Está pulverizado para ser comprado y vendido".⁸¹ De esta forma Lefebvre deja ver una dialéctica del espacio compuesta por un espacio dominante y un espacio dominado, que en su esencia deja ver las contradicciones de una confrontación de las personas y grupos insertos en dicho espacio.

1.2. Conflicto: Acercamiento al concepto de subversión sonora y la disputa por el espacio.

Pensando el ruido como una presencia no invitada, invasora, intrusa, independientemente de juicios o prejuicios sobre si es un mal que hay que erradicar, las implicaciones del ruido en la vida urbana son vitales para entender las relaciones e intercambios que ahí ocurren. La ciudad es sus ruidos y sus sonidos. Para los fines de esta investigación se toman como materia algunas expresiones acústicas que comúnmente pueden ser definidas como ruidosas, molestas, subversivas, o incluso amenazantes, dependiendo el contexto, y que en este trabajo se analizan a partir de cómo son utilizadas por artistas que trabajan con el sonido. Estos rasgos acústicos conforman lo que llamo subversión sonora, y de la cual en este apartado se propone una definición.

⁷⁹ Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*, p.223.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

Con esto se busca caracterizar la parte aural de las relaciones cotidianas que algunos grupos de personas del CHCDMX mantienen entre ellos y con el lugar que habitan. Relaciones donde el ruido configura relaciones de poder y disputas por el espacio público. El mismo ruido social y político que desde hace siglos caracteriza a las sociedades.

En 1913, el futurista Russolo manifiesta la necesidad de una irrupción de los ruidos cotidianos en la esfera musical. Ante la armonía artificiosa del sonido, ajeno a la vida, el italiano reclama en la inspiración del artista la posibilidad de la creación de un Arte del ruido, no imitativo, sino concebido a partir de una “emoción en el goce acústico en sí mismo”.⁸² El manifiesto introducido por Russolo aún hoy en día puede ser tomado como una extravagancia. El rugido de los motores automotrices, la silbatina de una máquina de vapor, el estruendo de la fábrica y los bullicios interminables de la ciudad hacen cuestionar su uso como melodía y como composición musical.

A más de cien años de este contestatario documento, el mundo del arte sonoro absorbió estas palabras a través de diversas exploraciones sonoras que han abordado la relación de las personas con su entorno acústico, sea como acto creativo, sea como reflexión sobre lo cotidiano. ¿Cómo podemos entender el ruido, qué es y cómo nos afecta? El ruido es una experiencia subjetiva que va a depender de elementos ambientales externos y de facultades de los sujetos, como el estado de ánimo o las emociones. No es lo mismo estar en un departamento durante una fiesta con la música alta, a ser un vecino de ese edificio que intenta dormir a las diez de la noche y no puede por el festejo. Experimentarlo es siempre una experiencia inquietante ya que el ruido se presenta como inesperado. De alguna forma se entiende como una presencia chocarrera que no pide permiso

⁸² Russolo, Luigi. El arte de los ruidos. Manifiesto futurista. [En línea]
https://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf.

para manifestarse.

Algunos especialistas concuerdan en definir al ruido como un “sonido indeseado y, por tanto, molesto”.⁸³ Bart Kosko identifica todo lo que varía en el tiempo y en el espacio como señales, las cuales pueden ser buenas o malas. Este escritor se refiere al ruido como una mala señal, como algo que no nos gusta, ya que “enmascara o corrompe nuestras señales predilectas”.⁸⁴ En términos generales lo concibe como una molestia ya que “es una señal mala que interfiere con una señal buena o que interfiere con la ausencia de ciertas señales sonoras que llamamos paz y calma”.⁸⁵ Para Domínguez Ruíz, el ruido se puede entender como el intruso, ese *otro* que “es también la personificación de la inquietud al traer la incertidumbre del exterior, al amenazar nuestro equilibrio o simplemente al ser una presencia hostil”.⁸⁶ Una presencia sobre la cual no tenemos el control, por lo que quizá ahí también radica una determinación sobre su carácter negativo.

Por otro lado, la reflexión crítica de Attali sobre el ruido en la sociedad es necesaria para entender la presencia o ausencia de ruidos bajo determinadas condiciones sociales. Para este autor cada sociedad llama ruido a aquello que quiere excluir. El sistema político, la ideología que se establece, la influencia de la educación, y en general, el contexto social del cual proviene cada persona permiten la formación de prácticas sociales de la escucha que establecen parámetros de valoración sobre lo bueno y malo que podemos encontrar al oír. En su argumento, Attali expresa que con el surgimiento de la grabación y repetición de sonidos se revolucionó la música, pero también el poder. Junto a la producción en cadena, permitirá el surgimiento de la sociedad de la

⁸³ Baron (1973), Ochoa Pérez y Bolaños (1990), Kosko (2006).

⁸⁴ Kosko, Bart. Noise, p.5

⁸⁵ *Ibidem*, p.29

⁸⁶ Domínguez Ruiz, Ana Lidia. “Digresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del ruido”, en *Cuadernos de vivienda y urbanismo*. Vol.4, No.7, 2011 [En línea], http://www.javeriana.edu.co/viviendayurbanismo/pdfs/CVU_V4_N7-02.pdf, p.34.

producción en serie. Una sociedad repetitiva⁸⁷ en la que los rituales se controlan y se estandarizan.

Mediante la repetición hay un control del tiempo y las relaciones entre las personas. La repetición produce silencio (el silencio de la reproducción aislada en la intimidad del hogar, o la reducción del ruido de los demás), el control político centralizado de la palabra (la primacía del mensaje autoritario impuesto) y, más generalmente, el ruido (ruidos que repiten y legitiman las formas políticas imperantes). “La audición se convierte en un medio esencial de vigilancia y control social. Hoy, todo ruido evoca una idea de subversión. Es reprimido, vigilado”.⁸⁸ Desde esta perspectiva de los sonidos como música es que se entiende la creación de gustos unificados, la masificación de los consumos sobre lo repetitivo y que puestos en el contexto de las prácticas sociales y culturales cotidianas, indican un ejercicio moral inducido sobre la interacción de un individuo con las formas y campos simbólicos en los cuales se desenvuelve.

Agradable/desagradable, sonido/ruido, seguro/peligroso, se tornan valores que son enunciados desde las formas del poder, siendo este control el que permite la proliferación de unos ruidos, mientras prohíbe y silencia otros, imposibilitando una plena socialización entre grupos. En el campo social, esos ruidos del conflicto los encontramos por ejemplo en las marchas y manifestaciones, y en los gritos de los vendedores informales, que en su expresión ruidosa manifiestan un derecho a expresarse y una resistencia a ser callados.

Igualmente pertinente resulta la reflexión de Brandon LaBelle sobre los volúmenes éticos del ruido y el silencio, una cuestión manifiesta en todas las esferas de la interacción cotidiana y

⁸⁷ Benjamin desde la condición de la reproductibilidad de la obra de arte había hecho mención de que "la técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido". Tanto en Benjamin como en Attali encontramos esta pérdida de la esencia o aura de las expresiones humanas que a partir de esta nueva sociedad de repetición se muestran controladas y dispersas. En Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003. p.44-45.

⁸⁸ Attali, Jacques. *Op.cit.* p.181.

que conlleva cuestiones sobre las implicaciones políticas del sonido (el tejido urbano como campo de batalla sonoro, la casa como santuario de la intimidad y el resguardo, y las legislaciones sobre el control del ruido en ambos contextos de la vida). Este autor refiere que si bien el ruido es ese sonido que ocurre donde no debería, su presencia promueve la creación de un espacio que permite conocer al otro mediante el desorden, esa socialización intensa referida por Simmel que permite hacernos audibles ante los demás, ante aquellos ajenos a la propia experiencia.

"El ruido no es solo disturbio ambiental. Más bien, proporciona una experiencia clave para el establecimiento de una comunidad acústica en proceso. "Acústica" debe destacarse no solo como los sonidos que circulan a través de una situación particular, sino también como un intercambio relacional donde el sonido es igualmente voz, diálogo, el compartir y la confrontación".⁸⁹ Para LaBelle, tanto el silencio como el silenciamiento son en sí mismos acústicamente violentos, y coloca a la amenaza del ruido como una forma de buscar en lo social un poderoso mecanismo de control, por lo que se pregunta, "¿Podrían las intensidades de la escucha usarse para promover no solo la conciencia del ruido como daño, sino también como la vitalidad con que podemos relacionarnos?"⁹⁰ El ruido establece canales de comunicación y permite el intercambio de información entre personas y comunidades. Cuando un grupo social organizado se manifiesta a través del ruido, su accionar se presenta ante la autoridad como una amenaza latente que debe ser contrarrestada. El ruido generado y el silenciamiento que se busca imponer caracterizan esa violencia urbana que no es visible, pero que forma parte del día a día.

El ruido, entendido no como expresión artística que define un subgénero musical o como esencia de la modernidad industrial, el ruido como intruso, pero también como posibilidad de lucha

⁸⁹ LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories. Sound culture and everyday life*. Estados Unidos: Continuum, 2010, p.82. Traducción propia.

⁹⁰ *Ibidem*, p.83.

y comunicación, como arma de resistencia social en el contexto urbano conflictivo, es el componente principal de la subversión sonora. Y si bien de igual forma podemos encontrar diversas implicaciones del ruido sobre la salud de las personas, la aproximación que aquí se propone tiene que ver en cómo el ruido es el principal componente acústico del conflicto, específicamente en situaciones donde se busca establecer un control sobre la población. Žižek se pregunta: “¿está el sujeto totalmente determinado por la estructura significante, o dispone de un margen de libertad?”⁹¹

Esto nos lleva a considerar las implicaciones que tiene la ideología en la estructuración que los individuos hacen al construir su realidad social, estructura que refleja formas de control, prohibición, vigilancia, represión y castigo, que, vista desde la perspectiva de Thompson, sirve para reforzar a los individuos y grupos que ocupan posiciones de poder. “Los fenómenos ideológicos son fenómenos simbólicos significativos en la medida en que sirven, en circunstancias sociohistóricas particulares, para establecer y sostener las relaciones de dominación”⁹². Dichas relaciones son transmitidas hegemónicamente a partir de la producción y recepción de formas simbólicas⁹³ en los individuos, esto es, categorías de significado que los sujetos interpretan y comprenden, colocadas además en condiciones socioculturales bien específicas.

Para Thompson las personas aparecen insertadas siempre en contextos socialmente estructurados, lo que indica que el acceso y la distribución de las formas simbólicas es distinta dependiendo del ambiente. De acuerdo a su posición en determinado campo, ciertos actores sociales tienen acceso a diversos grados de poder, “una capacidad otorgada por la sociedad o las

⁹¹ Žižek, Slavoj, Un alegato por la violencia ética, en *Violencia en Acto (Conferencias en Buenos Aires)*. Argentina: Paidós, 2004, p.70.

⁹² Thompson, John. *Ideología y cultura moderna*, 1993, p.85

⁹³ Al hablar de ellas, Thompson se refiere a una amplia gama de acciones, lenguajes, imágenes y textos, aunque también las formas simbólicas pueden ser no lingüísticas o cuasilingüísticas reconocidas como constructos significativos por los individuos.

instituciones que permite o faculta a algunos individuos tomar decisiones, perseguir objetivos o consumir intereses”.⁹⁴ En este sentido y en relación con la interacción entre los diferentes individuos que conforman una sociedad es que podemos hablar de dominación, esto es, “cuando los agentes particulares o los grupos de agentes detentan un poder de una manera durable que excluye, y hasta un punto significativo se mantiene inaccesible, a otros agentes o grupos de agentes, sin tener en cuenta las bases sobre las que se lleva a cabo tal exclusión”.⁹⁵

Se presenta entonces un desequilibrio, una asimetría en las relaciones de poder a nivel sistemático que se traduce en desigualdad, exclusión, sometimiento. El poder permite a quienes lo controlan la conformación de los modos y formas del discurso que se imponen a la población, poder simbólico a través de la palabra, del sonido, y que representa la existencia permanente de relaciones múltiples que constituyen el cuerpo social.

Como se puede advertir en el universo territorial planteado por esta investigación, el grado mínimo de libertad de los individuos permite acciones de resistencia frente a la instauración de la violencia sistémica y simbólica, invisible, por parte del Estado, la cual deviene en una perturbación visible. ¿Qué significan estas tipologías de la violencia, y por qué las confundimos generalmente con el estado normal de las cosas en un sistema social? Para Žižek hay una notable fascinación por las señales de violencia visible plenamente identificadas desde los actos de crimen que salpican las planas de los diarios hasta conflictos internacionales.

En su reflexión, Žižek menciona que “la violencia subjetiva es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia”.⁹⁶ Así establece que existe una violencia *simbólica* encarnada en el lenguaje y sus formas, así como una violencia

⁹⁴ Thompson, John, *op. cit.* p.90.

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ Žižek, Slavoj. Seis reflexiones sobre la violencia, p.10

sistémica, esto es, “las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político”.⁹⁷

A partir de lo anteriormente expuesto empleo el término subversión sonora para referirme exclusivamente a las expresiones acústicas generadas por un determinado grupo de población en un entorno de disputa social definida en el espacio público (como pueden ser las consignas y proclamas de marchas y manifestaciones, el pregonar y otras expresiones del comercio informal como los gritos y chiflidos, las intensidades de bocinas afuera de negocios, la potencia sonora empleada por los bocineros en el metro, entre otras). Manifestaciones sonoras que son identificadas como ruido, las cuales evidencian un conflicto territorial, ya sea simbólico mediante la desobediencia y el desacato, o llevado al extremo, al encarnarse físicamente mediante la violencia.

La parte física de este fenómeno puede ejemplificarse a través de la confrontación entre fuerzas públicas y sociedad civil. Entre los agrupamientos de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP) de la CDMX destaca el accionar de la Policía Metropolitana Granaderos, quienes cuentan "con los elementos necesarios para responder a cualquier contingencia, participando dentro del marco legal y respetando siempre las Garantías Constitucionales en el control de multitudes",⁹⁸ especialmente en mítines y manifestaciones, aunque su presencia también es común en operativos contra el comercio informal y desalojo de predios, con la misión de garantizar un restablecimiento del orden público.⁹⁹ Un orden que se busca instaurar reprimiendo, silenciando, y que intenta

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ <http://www.ssp.df.gob.mx/agrupamientos.html>

⁹⁹ En la Gaceta Oficial del Distrito Federal publicada el 25 de marzo de 2013 se publicó el Protocolo de Actuación Policial de la Secretaría de Seguridad Pública del Distrito Federal para el Control de Multitudes. En el capítulo V se plasma que para la contención de multitudes, "los policías adoptarán una actitud de autocontrol, disciplinada, firme y tolerante a las órdenes del mando, formando una línea de contención pacífica, en espera de la multitud". Si esto no funciona, el capítulo VI estipula que "Previo al empleo de la fuerza pública, el personal de la Dirección General de Enlace Institucional deberá agotar los medios pacíficos de solución al conflicto, es decir, establecer primeramente el diálogo conciliador con la finalidad encontrar una solución a la problemática [...] Cuando no sea posible disuadir la

imponer la fuerza como escucha, como ruido que garantiza control. En el siguiente capítulo se analiza una situación similar mediante la obra de Enrique Ježik.

Cabe mencionar que frente a las condiciones más adversas las personas logran *domesticar* el entorno, modificarlo a partir de lo que se tiene y se busca. La interacción con lo inhóspito se torna costumbre, ocurre un proceso de adaptación. Por ejemplo, las personas necesitan dormir y comer, lo mismo sea en un contexto bélico o sea en el recorrido del metro a la escuela o al trabajo. Es la necesidad de tranquilidad, de tener un espacio propio, un refugio mínimo, lo que permite la adaptación. Baron en su investigación sobre el ruido, cita a Bruce Elch, quien al respecto menciona que la adaptación es falsa desde el momento en que al concretarla quedamos igual que antes, cognitivamente los ruidos dejan de afectarnos luego de estar expuestos a ellos durante un tiempo, fisiológicamente dejamos de responder a los ruidos que nos violentan, nuestro sistema nervioso se ajusta a un punto de equilibrio. “En vez de *adaptar* una mejor palabra podría ser *habituarse*”.¹⁰⁰

A través de la habituación, las personas hacen suyo un lugar, lo familiarizan, en un proceso que se realiza cotidianamente, “es, entonces, asimilar día tras día el mundo hostil, a través de todo un filtro de creencias y de objetos, de símbolos y costumbres que dan control sobre la realidad [...] es una operación cuasi metabólica de ajuste entre el individuo y su medio”, explica Bruce Bégout.¹⁰¹ Este proceso permite que una persona, con el tiempo logre neutralizar un estímulo anteriormente conocido como molesto. Lo que estorba, lo que no nos permite seguir adelante se

acción violenta en que incurre la multitud, se empleará de forma gradual la escala del uso de la fuerza, según lo establece la Ley que Regula el Uso de la Fuerza de los Cuerpos de Seguridad Pública del Distrito Federal, en su artículo 10, siendo éstos: I. Persuasión o disuasión verbal; II. Reducción física de movimientos; III. Utilización de armas incapacitantes no letales, y IV. Utilización de armas de fuego o de fuerza letal [...] Este Protocolo se aplicará ante una multitud o grupo de personas en estado de agresividad, donde se vea comprometida la integridad, los derechos y bienes de las personas, preservando las libertades, la paz pública y la seguridad ciudadana para prevenir la comisión de delitos e infracciones”.

¹⁰⁰ Baron, Robert Alex, *prev.cit.* p.75

¹⁰¹ Domínguez Ruíz, Ana Lidia. *Vivir con ruido en la Ciudad de México. El proceso de adaptación a los entornos acústicamente hostiles*. Estudios demográficos y urbanos, vol. 29, No.1, 2014 [En línea], <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31232808004>, p.99.

anula, o más bien se pasa a un segundo o tercer plano. En el caso del sonido, los ruidos se convierten ahora en el fondo musical, una suerte de *muzak*¹⁰² que nos acompaña en el devenir cotidiano de la existencia.

Habituar a condiciones contrarias o adversas es posible en todos los seres humanos, aunque sin duda esta condición permite el reforzamiento y consolidación de formas simbólicas mediadas por la ideología que buscan controlar las relaciones que tenemos con el espacio. Identificar una situación hostil o amenazante es posible gracias a nuestros sentidos y emociones, pero en el caso del sonido ¿nuestra percepción sobre lo ruidoso ha asimilado su afectación como algo que forma parte de nuestra vida diaria? ¿Un ruido puede ser molesto, violento o amenazante por sí mismo, o podemos hablar de que detrás de su juicio está la presencia de construcciones simbólicas y culturales? Considero que estas cuestiones se responden al confirmar el papel de la percepción en la interpretación que cada individuo tiene del mundo, de su experiencia de vida, la cual está marcada por el contexto propio, tomando en cuenta que el contexto individual está influido por la totalidad de lo que conforma la ciudad (sus leyes, prácticas y relaciones de poder).

¹⁰² Muzak es la marca de la música de fondo que desde finales de los años treinta es reproducida en innumerables oficinas, comercios y centros comerciales. El objetivo de la muzak es crear atmósferas adecuadas para que los trabajadores rindan mejor en sus jornadas laborales, así como el potencializar las compras y clientes de negocios al no permitir la presencia del silencio (y la oportunidad de tomar mayores decisiones). Luego de irse a bancarrota, Muzak fue comprado y revitalizado por la compañía Mood. En México la compañía encargada de ofrecer los servicios de muzak es Pro-akustics. La existencia de esta permanente música de fondo indica una creación y utilización del paisaje sonoro para fines de control de la productividad y el consumo en un espacio. Muzak es uno de los ruidos que se le han impuesto a la sociedad.

CAPÍTULO II. Subversión sonora y la práctica artística del sonido en el CHCDMX.

2.1 El CHCDMX como escaparate de la subversión sonora.

Para entender la evolución de una ciudad, es primordial acercarse primero a su origen, a su corazón. El centro histórico es el cuerpo marcado por las cicatrices del tiempo. En él nace, se desarrolla, se olvida y se vuelve a la ciudad. Este apartado indaga rápidamente sobre el origen de los centros históricos, para abordar luego el caso del CHCDMX y su situación reciente, centrándose después en el panorama específico de la zona elegida para la investigación: el perímetro A y las razones de la selección de este espacio como fuente de la subversión sonora.

Al hablar del centro de la ciudad, estamos considerando un punto en la geografía del territorio, aunque este no se encuentre necesariamente a la mitad o divida dos extremos, más bien el centro se erige como el origen, el corazón, la clave para entender a cierto grupo de personas en relación a la conformación de una urbe. Es un espacio cargado de significados culturales, de riqueza material y simbólica evidente en calles, monumentos, inmuebles y otros vestigios históricos, donde se realizan las principales actividades económicas, políticas y culturales, así como en muchos casos, las relacionadas al culto religioso. Por la importancia de la historicidad y la preservación del patrimonio material, esfuerzos como los de la UNESCO se han dirigido en conceder a algunos de estos espacios la categoría de centros históricos.

Con casi 700 años años de historia,¹⁰³ el CHCDMX se mantiene como uno de los espacios con mayor riqueza cultural e histórica del continente. Desde el esplendor del pueblo azteca, pasando por la etapa de la Conquista, la Colonia, la Independencia, la Reforma, el Porfirismo y la rápida evolución ocurrida en el siglo XX a partir de la Revolución, este lugar representa y

¹⁰³ Autoridad del Centro Histórico: <http://www.autoridadcentrohistorico.df.gob.mx/>

evidencia las luchas y los movimientos de una sociedad en constante cambio.

Desde la década de los treinta, surgió la preocupación por proteger y preservar el primer cuadro de la ciudad, así, mediante sucesivos decretos se fueron protegiendo el Zócalo, la calle Moneda y varios edificios aledaños. Las calles de esa zona concentraban las actividades de la universidad, la administración pública, despachos, así como el comercio en mayoreo al tener cerca la central de abastos de La Merced.

Los años cincuenta marcaron la modernidad en la metrópoli con gran actividad en el centro, a la vez que el crecimiento urbano provoca que la totalidad de la actividad universitaria y buena parte de la actividad comercial se trasladen a la periferia, comenzando un lento despoblamiento y abandono. En 1978 se descubren las ruinas del Templo Mayor con lo que se da un nuevo impulso al cuidado de esta área, consolidándose con el decreto presidencial anunciado en 1980 que establece la creación de la Zona de Monumentos Históricos, conocida desde entonces como Centro Histórico de la Ciudad de México.¹⁰⁴

Sin embargo, los sismos de 1985 deterioran gravemente algunas zonas del Centro provocando la desocupación y abandono definitivo de muchas construcciones antiguas que se convierten en un peligro potencial. Sobrellevada la tragedia, en 1987 la UNESCO declara al Centro Histórico Patrimonio de la Humanidad y en 1990 se crea el Fideicomiso Centro Histórico de la Ciudad de México (FCHCM), con la finalidad de realizar acciones para el rescate de este lugar.¹⁰⁵

Como resultado del decreto de 1980, el Centro Histórico es un polígono de 9.1 kilómetros cuadrados, dividido en dos perímetros: El perímetro A, con una superficie de 3.2 kilómetros

¹⁰⁴ *Idem.*

Para un recuento más detallado de los antecedentes y evolución del Centro Histórico véase Peniche, Luis Alfonso. El Centro Histórico de la Ciudad de México. Una visión del siglo XX, así como <http://www.autoridadcentrohistorico.df.gob.mx/>

cuadrados, que comprende la mayor cantidad de monumentos, la ciudad prehispánica y la ampliación virreinal, y el perímetro B con 5.9 kilómetros cuadrados [4], abarcando la ampliación de la ciudad hasta fines del siglo XIX.¹⁰⁶ Según datos de la Autoridad del Centro Histórico, actualmente este lugar tiene una población de 150,000 habitantes. De ellos, 120,000 se encuentran en el perímetro B y 30,000 en el perímetro A.¹⁰⁷



Figura 4. Delimitación de los perímetros A y B del CHCDMX.
Tomado del Manual Ciudadano para el cuidado del Centro Histórico.

El CHCDMX siendo en esencia sede de los poderes político, religioso y económico de la ciudad, es un espacio público complejo donde las personas ejercen su condición de ciudadanos, al interactuar y expresarse como entes públicos con otros semejantes y con las instituciones, principalmente para requerir de un servicio, llenar una necesidad o por esparcimiento. También, la ciudadanía se manifiesta en ese espacio mediante la libre expresión en marchas y

Peniche, Luis Alfonso, *ibidem*, p.164

¹⁰⁷ <http://www.autoridadcentrohistorico.df.gob.mx/>

manifestaciones que ahí desembocan y culminan.

Actualmente, el CHCDMX goza de una importante revitalización por parte del sector empresarial que se refleja en la proyección turística que la ciudad logra. Este espacio es un atractivo foco para los visitantes, por lo mismo, una derrama económica para los negocios. Desde este punto de vista, es un territorio en permanente disputa entre distintos actores sociales e intereses particulares. Esta lucha por la apropiación del espacio público se presenta de forma simbólica y material: simbólicamente mediante códigos y formas para marcar dominio sobre un territorio (desde marcas de graffiti en el barrio hasta el uso de radiocomunicación entre comerciantes ambulantes de ciertas zonas), materialmente a través de la ocupación física del espacio y la exclusión de su uso por otros usuarios (manifestaciones en las calles, vendedores en las aceras).¹⁰⁸

En el primer caso, las formas simbólicas refieren la existencia de un proceso constante de comunicación entre las personas involucradas para ejercer el control, mientras que la apropiación material evidencia una condición de incomunicación al bloquearse el uso del espacio en su función primaria. Ambos casos implican un conflicto entre grupos que buscan el poder territorial y económico. En el CHCDMX esto se refleja con la disputa entre el comercio formal y el comercio informal, así como entre los informales y las autoridades. En esta lucha el gobierno juega un papel importante como institución política y cómplice.

Para Avimael *et al*, la política urbana que fomenta el gobierno de la CDMX a partir de sus programas de reordenamiento del comercio popular,¹⁰⁹ lejos de solucionar esta situación en

¹⁰⁸ En Avimael, Cristo, Medrano, Ramiro, Tapia, Jorge, San Martín, Pedro. Espacio público e informalidad: El caso del programa de apoyo para la reubicación del comercio popular en la ciudad de México. Revista de antropología experimental. No.11, 2011. pp.141-142.

¹⁰⁹ Por ejemplo, en 2007 y luego de muchos años de ocupar las calles del Centro, 26,000 vendedores ambulantes liberan 200 manzanas del perímetro A para ser reubicados en 48 predios que fueron comprados o expropiados por el Gobierno del Distrito Federal, acciones contempladas en el Programa de Apoyo para la Reubicación del Comercio

beneficio de todas las partes, “promueve la exclusión de unos grupos para beneficiar a otros por medio de mecanismos políticos específicos, como la corporativización y el clientelismo entre los líderes de los comerciantes y los partidos en el poder en el Gobierno de la Ciudad de México”.¹¹⁰ Este beneficio lo tienen también los empresarios e inversionistas que ocupan las principales y más concurridas calles del CHCDMX, mientras los vendedores ambulantes son reubicados/excluidos a zonas acondicionadas para el comercio, aunque poco conocidas. El problema no tiene solución desde el momento en que los comerciantes informales se quedan sin sus potenciales clientes (los peatones), por lo que vuelven a ocupar las calles y banquetas.

En esta realidad se advierte también que las prácticas partidistas populares puestas en marcha por el PRI en décadas pasadas, conformaron una serie de estrategias corporativas coincidentes con "la necesidad de interlocución de las asociaciones formales e informales del comercio informal, ya que su demanda de espacio público para la venta de sus productos, tuvo el consentimiento del partido en el poder, pues el cálculo era que eso se traduciría en votos".¹¹¹ Con el paso del tiempo, las asociaciones de comerciantes han sabido negociar con el gobierno, independientemente del partido político, para no quedarse fuera de un negocio con amplio beneficio económico y político para vendedores, asociaciones y autoridades en el poder.¹¹²

Popular del Centro Histórico de la Ciudad de México (PARCPCH).

En <http://www.autoridadcentrohistorico.df.gob.mx/>

¹¹⁰ Avimael *et al*, *Op. cit.* p.140.

¹¹¹ *Op. cit.* p.150.

¹¹² Publicada el 5 de febrero de 2017, la Constitución Política de la Ciudad de México (que entrará en vigor a partir del 17 de septiembre de 2018) ya considera el otorgamiento de derechos al sector del comercio informal. En el artículo 10 (Ciudad productiva), el apartado B (Derecho al trabajo), punto 12, establece que "Las personas trabajadoras no asalariadas, prestadoras de servicios por cuenta propia, que producen bienes y artesanías y comerciantes, tienen derecho a realizar un trabajo digno y a poseer una identidad formal en la Ciudad de México, a asociarse para defender sus intereses, recibir capacitación, y las demás que establezca la legislación en la materia". El punto 13 establece además que "Los derechos de las personas trabajadoras no asalariadas, prestadoras de servicios por cuenta propia y comerciantes que realicen sus actividades en el espacio público serán ejercidos a través del establecimiento de zonas especiales de comercio y de cultura popular en los términos que defina la ley con la participación de los propios trabajadores. La ley determinará los mecanismos para un proceso gradual de regularización, formalización y regulación en materia urbana, de espacio público, fiscal, de salud pública y de seguridad social". En Gaceta Oficial de la Ciudad de México, 5 de febrero de 2017. Esta situación ya provocó que algunas organizaciones empresariales se

El comercio ambulante¹¹³ es parte del paisaje cotidiano de la ciudad. Su presencia en el Centro se remonta al tiempo de la cultura mexicana y la actividad del mercado o tianguis de Tlatelolco, que luego de la Conquista cae en declive, conformándose otro en las inmediaciones del Zócalo.¹¹⁴ Si lo pensamos, desde aquella época hasta la fecha, si algo se mantiene sin cambio en la dinámica de esta actividad es la utilización del espacio (ese espacio) y la condición del sonido a través de la voz. Por medio de ella los vendedores anuncian sus mercancías y se dan a notar con el timbre vocal ensayado y adoptado con anterioridad. La voz es su principal herramienta de trabajo, y ante un escenario donde la competencia es feroz y numerosa, esas voces se mezclan en una disputa por hacerse escuchar más que las demás, y convencer. Música, gritos, percusión de objetos, son ingredientes que desde el sonido nos muestran el conflicto social, a la vez que caracterizan gran parte del paisaje sonoro de esa zona de la CDMX. En la dinámica cotidiana del Centro Histórico, la voz y la actividad comercial de los vendedores informales representan la fuente de mayor subversión sonora que ahí se manifiesta, ya que su presencia permite seguir las relaciones de conflicto e interés económico entre las autoridades, los empresarios y los mismos grupos de comerciantes, además de que es mediante el sonido que se subvierte toda norma, ley o

manifiesten en contra, asegurando que que “otorgar beneficios sociales a los informales fomentará el ambulante, el cual genera pérdidas de entre 50 y 70% a los establecimientos legales”. En Quintero, Laura. *Comercio informal entraría en la nueva Constitución*. Periódico El Economista, agosto 17 de 2016. <http://eleconomista.com.mx/estados/2016/08/17/comercio-informal-entraria-nueva-constitucion>

¹¹³ Es común la utilización de los términos comercio ambulante y comercio informal para referirse a las personas que realizan una actividad comercial no regulada en el espacio público. Avimael *et al* proponen la utilización del término comercio popular, ya que unifica las diferentes manifestaciones del comercio ambulante (fijos, semifijos, toreros, vagoneros, topes, artistas de la calle), a la par que es la categoría que ha manejado el gobierno en sus programas de reubicación para vendedores callejeros. Sin embargo, hay que notar que no todo el comercio popular se instala en el ámbito de la ilegalidad, muchos ambulantes fijos y semifijos pagan permisos y comprueban impuestos, por lo que para los fines de este texto se utiliza el término de comerciante informal para referirse a los vendedores que no están registrados, que no pagan impuestos y que ofrecen productos económicos y de baja calidad.

¹¹⁴ Villegas, Pascale. “Del tianguis prehispánico al tianguis colonial: Lugar de intercambio y predicación (siglo XVI)”, en *Estudios Mesoamericanos*, No. 8, 2010.

[En línea], <http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Vol%C3%BAmenes/Volumen%208/Villegas-tianguis-prehispanico.pdf>

prohibición establecida, ya que el sonido no conoce barrera alguna y fácilmente invade cualquier espacio. Otros eventos donde podemos identificar estas expresiones acústicas son las marchas y manifestaciones que ahí desembocan.

A partir de los antecedentes sociohistóricos del CHCDMX, así como de la dinámica actual que se desarrolla en el Perímetro A en relación a lo que identifiqué como subversión sonora, se han elegido dos obras artísticas (una realizada ahí, la otra tomando elementos sonoros de ese espacio) mismas que a continuación se analizan, para dar paso, en el tercer capítulo, a la propuesta de una pieza de cartografía sonora trabajada en una delimitación de dicho contexto. Con el acercamiento a estas piezas se busca analizar el uso que se hace de la materia acústica en el contexto de un fenómeno social conflictivo, y establecer si en este uso hay un tratamiento ético o solamente estético de la subversión sonora.

2.2. Experiencias desde el sonido sobre la subversión en el Centro Histórico.

El arte, como fenómeno social, es una herramienta para enunciar y denunciar fenómenos que afectan a la sociedad. Hace visibles los entramados ocultos de la violencia, la represión, la injusticia, la discriminación y cualquier expresión que atente contra los otros. Pero sin duda, también puede servir a los intereses que desde el discurso oficial se buscan instaurar. Si bien el objetivo de la mayor parte de los artistas no es formar parte del sistema, sino más bien ser críticos con sus políticas, hay una línea muy delgada entre lo que implica la libertad de crear y difundir una obra sin la intervención de actores políticos y el cobijo que un artista puede tener desde la institución, lo que en muchos casos sugiere relaciones que conforman al artista como un actor legitimador del discurso imperante.

A través de un acercamiento al performance *Ejercicio de percusión* (Enrique Ježik, 2006), realizado en Ex Teresa Arte Actual, y la pieza *Coro Informal* (Félix Blume, 2016), que formó parte de la exposición *Polifonía Ambulante*, realizada en la Fonoteca Nacional, este apartado propone hacer una revisión de los elementos acústicos de estas obras en relación al elemento de la subversión sonora presente en ellas, para lo cual se ponen en consideración algunos de los efectos sonoros planteados por CRESSON. Con ello se busca profundizar en el entendimiento de las condiciones espacio temporales y perceptuales de la escucha en dichas propuestas artísticas, así como en el sentido social y político manifiesto en un conflicto. Finalmente, se desarrollan algunas reflexiones y preguntas en torno a la obra y los artistas, las cuales buscan esclarecer mi propio acercamiento a estas piezas artísticas.

Ejercicio de percusión, Enrique Ježik (Ex Teresa Arte Actual, 2006).

En las diversas exploraciones del artista Enrique Ježik¹¹⁵ persiste una atención hacia la relación del poder y la violencia ejercida sobre el cuerpo, explícita o simbólicamente. Si bien su proceso artístico comenzó en el ámbito de la escultura (piezas de madera y otros materiales que sugerían un trabajo artesanal en la ceremonia y el rito sacrificial de las culturas antiguas), es hasta su llegada a México que comienza a repensar su práctica escultórica, extendiéndola hacia otros dispositivos como el *performance*, videos, instalaciones e intervenciones específicas, las cuales en su mayoría se sirven de armas y máquinas, enunciando de maneras distintas pero directas el uso coactivo de la tecnología y los materiales sobre lo corporal, y cómo se legitiman así las estrategias biopolíticas de control.

¹¹⁵ Como parte de la escritura e investigación de este texto, se entabló una comunicación vía correo electrónico con el artista en la cual se le solicitó contestar algunas preguntas relativas a *Ejercicio de percusión* y otras de sus obras, comunicación que no ha tenido respuesta hasta el momento.

Ježik llegó a México en 1991 y desde entonces radica en la capital del país, donde ha desarrollado una larga trayectoria¹¹⁶ que llega a su punto más álgido en 2011, con la exposición individual retrospectiva *Obstruir, detonar, ocultar*, realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM. En México, el artista ha logrado mover su obra y negociar desde el ámbito institucional, específicamente a través del FONCA, ya que ha recibido varias becas y reconocimientos,¹¹⁷ a la par que mantiene una relación cercana con el MUAC, Ex Teresa Arte Actual, Museo Universitario del Chopo, CENART y otros espacios museísticos de la CDMX.

Del 9 al 25 de noviembre de 2006 se realizó la XII Muestra Internacional de Performance en las instalaciones del Museo Ex Teresa Arte Actual,¹¹⁸ presentando a veinte artistas nacionales y extranjeros, con la intención de “integrar artistas de nuevas generaciones y diversos campos que siguen dando vida al movimiento del arte acción, así como aquellos que con una sólida trayectoria se han mantenido dentro del campo del Performance”.¹¹⁹ Enrique Ježik presentó la pieza *Ejercicio de percusión*, en la cual

un grupo de granaderos (policías antidisturbios) entra en el museo en formación, golpeando sus escudos con sus macanas sin cesar, mientras van avanzando y arrinconando al público. En cierto momento se da orden de retirada y los policías salen del edificio. Técnica de intimidación real

¹¹⁶ Su trabajo lo ha llevado a exponer, a nivel nacional, en Guadalajara, Puebla, Toluca, Culiacán y Tijuana, así como a nivel internacional en países como Canadá, Estados Unidos, Cuba, Brasil, Inglaterra, España, Francia, Alemania, República Checa y Rusia, ya sea en exposiciones individuales o colectivas.

¹¹⁷ *Beca de Intercambio de Residencias Artísticas México-Canadá*. FONCA - Banff Centre for the Arts. Banff, Canadá (1996), *Apoyo a Proyectos Culturales*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México D.F. (1998), *Beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México D.F. (2006), *Sistema Nacional de Creadores de Arte*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. México D.F. (2006/2011). En <http://www.enriquejezik.com/sitejezik/cv.htm>

¹¹⁸ Ubicado en la calle Licenciado Primo de Verdad 8, entre Palacio Nacional y Templo Mayor, el Ex Templo de Santa Teresa la Antigua fue levantado en el siglo XVII para la Orden de las Carmelitas Descalzas. Durante las Leyes de Reforma, el edificio pasó a ser parte de los bienes del gobierno y se le destinaron diversos usos como bodega y cuartel, oficinas de diversas dependencias, hasta ser clausurado a principios del siglo XX. Será hasta 1993 que se reabran las puertas de este recinto para albergar, luego de una cuidada restauración, Ex Teresa Arte Actual, un espacio destinado a presentar arte acción, arte sonoro, instalaciones artísticas y otras expresiones de arte contemporáneo. Depende del Instituto Nacional de Bellas Artes. En, <http://exteresaarteactual.blogspot.com.es/p/edificio.html>, https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_Santa_Teresa_la_Antigua

¹¹⁹ Palabras de Edith Medina, curadora de la Muestra, en <http://exteresaarteactual.blogspot.com.es/2008/04/12mip.html>

ejercida sobre los espectadores, referencia a los sistemas represivos en general y a la situación política mexicana en particular, plantea a la vez una confrontación entre las instituciones involucradas: de seguridad, cultural, eclesiástica.¹²⁰

En la documentación en video del performance [5 y 6] se logra apreciar que unos treinta elementos armados con tolete y escudo descienden de un camión antimotines estacionado en la calle Moneda. Siguiendo las órdenes de su superior empiezan a marchar sobre la vialidad. Al dar vuelta en la calle Primo de Verdad, el grupo comienza a golpear las macanas contra los escudos, desde entonces y hasta que reciban la orden de parar, los uniformados no dejarán de hacerlo. Los granaderos entran con gran estruendo al templo, donde alrededor de cien personas comienzan a alejarse de los policías. “El sonido generado por el cuerpo policiaco marchando fue lo que despertó por momento pánico entre algunos asistentes, quienes empezaron a gritar y a replegarse lo más lejos posible de los granaderos”.¹²¹ El grupo armado va replegando al público hacia la cúpula principal de la nave, hasta que luego de algunos minutos les indican dar la media vuelta. “Y fue justamente el momento previo a su rápida retirada cuando se vivió el momento de mayor tensión dentro del performance, ya que si bien los granaderos detuvieron su paso frente al público, fue solo para tomar su posición de combate, que nuevamente adquirió dimensiones monumentales por el ruido sincronizado de botas, cascos y toletes que llenaban auditivamente todo el recinto”.¹²² La pieza termina cuando vuelven a abordar el camión antimotines.

¹²⁰ Descripción de la pieza como aparece en la página del artista, en http://www.enriquejezik.com/sitejezik/obras/06ejercicio%20de%20percusion/06_ejercicio_percusion.htm

¹²¹ Hernández, Edgar. Toman policías el ex Teresa. Excelsior, 26 de noviembre de 2006.

¹²² *Idem.*



Figuras 5 y 6. Fotogramas del performance *Ejercicio de percusión*, de Enrique Jezik.
Tomadas de <http://www.enriquejezik.com>

Ejercicio de percusión presenta una mirada distinta sobre los sistemas de represión utilizados por las fuerzas públicas al instaurarse, en este caso, dentro de un recinto cultural. Sin embargo, resulta interesante detenerse en la parte acústica de esta experiencia, relacionarla con la arquitectura del lugar y la recepción del sonido en los cuerpos. La relación de los efectos sonoros

propuesta en *Sonic Experience*¹²³ proporciona una guía útil para este entendimiento.

Para comenzar, tenemos la presencia de la *intrusión*, “efecto psicomotriz vinculado a la territorialidad. La presencia inoportuna de un sonido o un grupo de sonidos dentro de un territorio protegido crea la sensación de la violación de ese espacio, particularmente cuando ocurre en la esfera privada”.¹²⁴ El Ex Templo de Santa Teresa es ese territorio protegido que es subvertido con la presencia de los granaderos y la percusión de los escudos. Hay una alteración de la calma, del orden de dicho espacio, que aunque actualmente tenga una función distinta al fervor religioso, la identidad arquitectónica del mismo no permite quitarle su carga espiritual. "En algunos casos patológicos, las voces y los sonidos son percibidos como una intrusión ilegítima en el cuerpo".¹²⁵ Por lo mismo, la (simbólicamente) violenta intromisión policial se manifiesta como una ruptura con el territorio y sus habitantes. Desde ese momento no hay una garantía por el respeto a la privacidad, a otro tipo de pensamiento, a la integridad. La fuerza irrumpe con toda su maquinaria humana y se sirve del sonido, en primer plano, para imponerse.

En la realización del performance también podemos identificar la *emergencia*, “efecto genérico que incluye la totalidad de apariciones sonoras que emergen en un contexto dado. A menudo junto a otro efecto, la emergencia no solo implica la irrupción de un sonido alto en un contexto de baja intensidad; también caracteriza la aparición de sonidos que difieren en timbre, tono o ritmo”.¹²⁶ Al activarse la intrusión aural, el efecto de emergencia se hace presente en la misma irrupción, a la vez que propicia la aparición de otros efectos manifiestos a partir de los materiales del edificio, la presencia de público y la interacción entre todos los elementos con el

¹²³ Augoyard, Jean-Francois, Torgue, Henry (eds). *Sonic experience. A guide to everyday sounds*. Canadá: McGill-Queens University Press, 2005. *Op.cit.*

¹²⁴ Augoyard y Tongue, *op. cit.* p.65. Traducción propia.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibid*, p.47.

sonido, lo que ocasiona un proceso vivencial acústico siempre cambiante de la ficción represiva. Esta vivencia a partir de la escucha (y de la vista) permitirá que la experiencia esté sujeta a diversos juicios de valor por parte del espectador, quien se podrá identificar o estar en desacuerdo con la pieza, en parte, debido a sus antecedentes socioculturales como individuo.

Uno de los efectos que aparece junto al de emergencia, para el caso de *Ejercicio de percusión*, es la *reverberación*, "efecto de propagación en el cual el sonido continúa luego de haber cesado su emisión. Reflexiones del sonido en superficies alrededor del espacio son adicionadas a la señal directa. Cuanto más tiempo estas reflexiones conservan su energía, mayor es el tiempo de reverberación".¹²⁷ El edificio del Ex Teresa impone a quien lo visita y no solo por su arquitectura. Recorrer sus instalaciones y entrar en contacto con ese gran espacio interior donde el sonido se expande y se hace eco, hace pensar en la funcionalidad del espacio para, en el caso que fue construido, procurar experiencias religiosas de gran intensidad.

Con el grupo de granaderos golpeando sus macanas contra los escudos y el sonido de las botas avanzando contra el suelo, toda la nave del museo se cubre y resuena en capas de eco que al momento bloquean cualquier otra manifestación: un estruendo permanente cimbra el templo y recorre los cuerpos con un ritmo repetitivo. La percepción en que la reverberación se nos presenta, se relaciona con eventos multitudinarios: el estadio, la manifestación, la misa, en donde las calles, los edificios y sus materiales juegan un papel importante al propagar, absorber y rebotar el sonido. El tiempo de reverberación en una iglesia o catedral es de "2.0 a 4.0 como óptimo pero llegando hasta 8 segundos en ciertas catedrales".¹²⁸ La piedra y el concreto con que fue construido el antiguo templo funcionan ahora para magnificar acústicamente la represión de una hipotética

¹²⁷ *Ibid*, p.111.

¹²⁸ En <http://www.acusticaweb.com/teoria-acustica/blog/teoracca/tiempo-de-reverberaci.html>

concentración pública. La intensidad, la saturación, la reverberación hacen ininteligible cualquier comunicación y respuesta.

Ahora, ¿qué sucede con todo ese sonido/ruido? ¿A dónde va? El efecto de *perdición* "está vinculado a un sentimiento de pérdida, en el doble sentido de un alma angustiada y la disipación de un motivo sonoro. El sonido parece ser emitido para nada, para que cada quien lo oiga, pero sin requerir respuesta alguna. Es un sonido sin destino, absurdo en el sentido etimológico; su expresión completa es simplemente una señal de impotencia. A menudo es característica de sufrimiento extremo, constituido principalmente por lágrimas y gemidos, este efecto acompaña situaciones de la vida que son violentas o dolorosas".¹²⁹

En la pieza de Jezik, este efecto trabaja también en un doble sentido: salvo algunos gritos rápidamente apagados, no hay respuesta de parte de la población "violentada". No hay repercusión, en realidad hay silencio, ¿impotencia? sin duda podría detonarse ese sentimiento a partir de evocar una vivencia real relacionada. De parte de los uniformados hay violencia, pero una violencia falsa, engañosa, que juega a reconstruir una imagen que caracteriza a las autoridades. Quizá ahí radique una impotencia, una pérdida sobre la asociación inevitable que ese sonido trae en cuanto a síntoma de represión civil.

De alguna forma, la perdición tiene un vínculo con la *digresión*, un efecto referido "a la emergencia de un cambio temporal del ambiente sonoro en una organización perceptiva compleja que parece no afectar el comportamiento o marcar la memoria. La digresión es un efecto de borrado al nivel de una secuencia completa".¹³⁰ Entendido así, la experiencia de *Ejercicio de percusión* pudo tener una fuerte repercusión en el público, o igualmente no pudo tenerla, en el entendido de

¹²⁹ *Ibid*, p.84.

¹³⁰ *Ibid*, p.38.

que los asistentes de antemano saben que están frente a una actuación, a un performance. El efecto de digresión nos indica que hay un cambio temporal en el ambiente sonoro (de los murmullos y charlas audibles previo a la irrupción de los granaderos, luego la intervención del grupo y luego, la vuelta a la calma, al ambiente primero), una alteración que desestabiliza, pero vuelve a instaurar el orden. Sin duda hay un fuerte impacto en el ambiente, una perturbación, pero ¿cómo se aborda una vivencia tan delicada (por parte del espectador) en el contexto de una puesta en escena? ¿Hubo una afectación en el comportamiento o en la memoria de los asistentes?

Finalmente, y desde la subjetividad de la escucha, se puede identificar el efecto *sharawadji* (una palabra que en China se refiere a lo admirable), “es un efecto estético que caracteriza el sentimiento de plenitud que en ocasiones es creado por la contemplación de un motivo sonoro o un paisaje sonoro complejo de inexplicable belleza [...] el efecto sharawadji es inesperado y nos transporta a otros lugares, más allá de la representación de las cosas, fuera de contexto. En esta brutal confusión presente, perdemos nuestros sentidos y nuestro sentido”.¹³¹ La interacción entre los asistentes y los granaderos, las emociones, sensaciones y pensamientos surgidos en el momento, lo inusual del espacio, es decir, las condiciones arquitectónicas del Ex Teresa y su gran reverberación sugieren dentro de ese caos, la posibilidad de un arrebató aural, una contemplación profunda desde la escucha donde las fronteras del espacio y el tiempo se disuelven.

La imaginación, la memoria o la inquietud conducen la experiencia insospechadamente. Los sonidos no tienen que tener una connotación agradable para encontrarles belleza, en ocasiones las "distorsiones, incongruencias, desequilibrios e irregularidades divergen de los cánones de belleza, sin embargo ejercen tal atracción en el ojo o el oído que dan lugar al placer".¹³² Resulta

¹³¹ *Ibid*, p.117.

¹³² *Ibid*, 118.

curioso pensar en términos de la subjetividad de la escucha, sobre todo en el contexto de los paisajes sonoros urbanos, cargados de sonidos que contrastan entre lo aceptable y lo inaceptable, entre la naturaleza y la artificialidad de las máquinas. Los *soundscales* de la ciudad guardan extraños misterios que esperan a ser revelados, muchas veces en las circunstancias menos planeadas.

En Ježik nos enfrentamos a los dispositivos de la violencia desde su origen, desde la utilización directa o simbólica de las armas como formas de creación-destrucción, desde la conformación de una verdad desde lo falso, desde la invasión represiva de los espacios y desde el miedo y la vulnerabilidad del cuerpo. Sofsky identifica diversas fatalidades que culturalmente aquejan a los hombres, en primer lugar, el cuerpo propio, “continuamente amenazado por el dolor, la decadencia y la enfermedad”, luego, los infortunios causados por la naturaleza, “capaz de golpear a los hombres con una violencia incontrolable”. En tercer lugar, las estructuras sociales y los comportamientos de otros hombres, y finalmente, “las formas culturales producidas por los hombres mismos para mitigar los males del cuerpo, de la naturaleza y de la sociedad [...] su medio más eficaz es la violencia. La violencia destruye las formas y derriba las barreras de la cultura”.¹³³ La fatalidad de la violencia es un tema que Ježik ha sabido manejar muy bien, ha ocupado buena parte de sus creaciones, y como reflexión crítica está fuertemente vinculada con el país,

Estoy interesado en lo que está pasando en México, pero me gusta generalizar mucho. Definitivamente no quiero transmitir la idea de que hay muchas armas y mucha violencia en la Ciudad de México. Pero mi trabajo puede estar influenciado por México (por el hecho de que ahí la sociedad no está ligada a reglas tanto como, digamos, en Inglaterra). Gracias a México la idea de trabajar con un arma o una excavadora vino a mi mente; en Gran Bretaña probablemente hubiera encontrado otras soluciones. El caos mexicano está compensado por mayor libertad. La vida en la Ciudad de México te brinda un entendimiento específico de qué es y qué no es posible.¹³⁴

¹³³ Sofsky, Wolfgang. Tratado sobre la violencia. Madrid: Abada Editores, 2006, p.214.

¹³⁴ Pospiszyl, Tomáš. When you shoot in a gallery, interview with Enrique Ježik, 2008. En, http://www.enriquejezik.com/sitejezik/textos/TP-Whenyou_txt.htm

En su opinión, el artista deja ver una postura sobre la ingobernabilidad en México, un lugar donde las reglas no se siguen, donde la violencia es la cotidianidad y donde, volviendo a Attali, sus ruidos hablan del tipo de sociedad que se vive. Estos ruidos, desde las creaciones de Ježik, son los impactos de las balas, son las máquinas y los martillos destruyendo paredes (para dar paso a la ciudad modernizada, controlada, gentrificada), son los toletes, las botas y los escudos resonando en plena acción contra la población. En *Ejercicio de percusión* se confronta el poder de la autoridad con los ecos de la religión, pero directamente con la institución cultural. En este sentido, ¿qué poder ejerce la cultura? Básicamente el de reforzar la ideología del Estado.

Desde la esfera del arte, es con el salinismo y la consolidación del sistema neoliberal, que el sector privado amplía su poder gracias a la privatización de las empresas estatales. Desde ese momento, son los empresarios quienes intervienen el rumbo de las artes durante los noventa, consolidándose en años recientes con la afluencia de museos y galerías privadas, producto de su inversión en el arte, donde las clases altas legitiman su posición y los artistas buscan oportunidades. En el caso de los creadores mexicanos y extranjeros radicados en México, esta evolución de la escena artística en el país les ha permitido ampliar sus alcances gracias a la relación con empresarios y, por otro lado, la obtención de estímulos y becas como las que otorga el FONCA.

Y bien, ¿qué pasa en 2006 con la escena del arte sonoro en México? Es la camada de jóvenes artistas la que toma la batuta, entre ellos Rogelio Sosa, quien cobra mayor reconocimiento con el proyecto *Punto Pig* (al lado del músico Andrés Solís), un dúo de improvisación sonora y *noise*; Iván Abreu, quien junto al mismo Sosa presenta en varios espacios la acción audiovisual en vivo *Postconsumption sound residue* a partir de una resignificación del consumo de energía del medidor de luz; Manrico Montero participa en el ensamble *N.O.N.E.* (Not Only Noise Ensemble)

junto a Pauline Oliveros en la Ciudad de México; por su parte, Israel Martínez aparece en el ámbito del arte sonoro con la premiada obra *Mi Vida*, un audio de más de siete minutos compuesto a partir de sonidos de autos, desde el arranque hasta un terrible accidente en una narrativa no lineal; y Mario de Vega experimenta con explosivos en piezas como *Gama* y *Placa de acero modificada con un explosivo*.¹³⁵ Desde entonces, la producción de estos creadores ha ido creciendo hasta colocarlos hoy en día como referencias a nivel internacional.

Para noviembre de ese año, Ježik contaba ya con una nutrida trayectoria en México,¹³⁶ además de tener bastante actividad fuera del país y haber recibido el estímulo del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, por lo que creativamente, el artista prácticamente podía hacer lo que quisiera. Decidió presentar una acción efímera de gran impacto, que en su actitud de confrontar al espectador pierde toda su fuerza, se debilita en su falso accionar, pero que en su parte acústica plantea interesantes reflexiones sobre la influencia del sonido en los cuerpos y el papel del espacio en la percepción. La subversión sonora evidente en *Ejercicio de percusión* dibuja una brutal postal de la utilización del ruido como arma represiva, como instauración del terror y coerción contra la población, a la vez que incorpora una inquietante ausencia: el ruido de los ciudadanos, sus gritos, proclamas, exigencias, lo que convierte a esta pieza en un simulacro de la realidad, un espectáculo agrio y desigual donde el silencio y pasividad de los violentados invisibiliza su existencia como grupo social con posibilidad de acción, ratificando una normalización e implantación de la violencia sistémica en la vida cotidiana como algo normal, común a la dinámica urbana.

¹³⁵ Información sacada de las páginas electrónicas de los artistas.

¹³⁶ Con exposiciones individuales en galerías privadas como Galería Acceso A, Galería Nina Menocal y Galería Enrique Guerrero, así como presentaciones en Sala de Arte Público Siqueiros, Casa Vecina y el propio Ex Teresa. En <http://www.enriquejezik.com/sitejezik/cv.htm>

Coro informal, Félix Blume (Fonoteca Nacional de México, 2016).

Félix Blume es un ingeniero de sonido y artista sonoro que prefiere asumirse como sonidista, “...me gusta y me importa mucho, que sea eso, de trabajar el sonido como un material, como justamente el plomero trabaja el plomo, como un pintor trabaja la pintura...”.¹³⁷ Su experiencia profesional se nutre de colaboraciones para diversos artistas (como Francis Alÿs) y proyectos de cine y radio, pero desde hace poco más de cuatro años ha incursionado en la realización de proyectos personales, los cuales han abordado principalmente el paisaje sonoro en dos temáticas: naturaleza y sonidos cotidianos de las ciudades.

El indiscutible dominio técnico y de recursos de Blume, así como sus propuestas que no complejizan a profundidad una realidad, sino más bien buscan invitarnos a abrir la escucha de una forma incluso exotizada y curiosa, le ha permitido colocarse rápidamente como uno de los artistas sonoros radicados en México con mayor actividad en la actualidad.¹³⁸

En junio de 2016, Félix Blume presenta la exposición individual Polifonía Ambulante en las instalaciones de la Fonoteca Nacional de México.¹³⁹ El boletín oficial de la institución se refiere así a la propuesta sonora: "En un contexto global de homogeneización del sonido urbano, la Ciudad

¹³⁷ Los fragmentos utilizados con opiniones del artista, son parte de una entrevista que le realicé en su departamento del Centro Histórico la mañana del 17 de noviembre de 2016. La entrevista íntegra se incluye en los anexos.

¹³⁸ Tan solo en 2016 presentó obra en cinco exposiciones realizadas en la Ciudad de México: Fonema y Un mundo en común (colectivas) en Ex Teresa Arte Actual, La ciudad está allá afuera (colectiva) en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Realidad amplificada (en coautoría con Jerome Fino) en Casa de Francia y Polifonía ambulante (individual) en la Fonoteca Nacional.

¹³⁹ Ubicada en Francisco Sosa 383, Delegación Coyoacán, esta institución está albergada en la antigua Casa Alvarado, un edificio del siglo XVIII construido con influencia andaluza y morisca y declarado monumento histórico por la Dirección de Monumentos Coloniales en 1932. El inmueble ha sido sede de biblioteca de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, librería de la Secretaría de Educación Pública, sede de la Enciclopedia de México, de la Dirección de Estadística, de la Fundación Octavio Paz, entre otras. De 1997 a 1998 fue residencia del Premio Nobel de Literatura, quien murió en este lugar. La Fonoteca Nacional abrió sus puertas en diciembre de 2008 con la misión de “Salvaguardar el patrimonio sonoro del país a través de la instrumentación de métodos de recopilación, conservación, preservación, acceso y conocimiento del acervo, de acuerdo con estándares internacionales, para dar acceso a los investigadores, docentes, estudiantes y al público en general a la herencia sonora de México; asimismo, realizar actividades artísticas, académicas, culturales y recreativas relacionadas con el sonido para fomentar de esta forma una cultura de la escucha”. Depende de la actual Secretaría de Cultura. En,

<http://www.fonotecanacional.gob.mx/>

de México posee una identidad sonora característica. Los cantos y pregones de sus vendedores son un componente importante de este paisaje sonoro. Mediante cuatro obras distintas (Coro informal, Coro polifónico, Los gritos de México y Disco pirata), el artista sonoro francés Félix Blume propone una escucha alternativa de los gritos de la ciudad desde una perspectiva musical y lúdica".¹⁴⁰

Para el artista, la idea de realizar estas piezas se detonó a partir de su obra *Los gritos de México*.¹⁴¹ Luego de presentarla en diversos espacios¹⁴² y adaptarla según las condiciones que le ofrecían, tuvo la necesidad de “ya abrirlo a instalación, abrirlo como a otros dispositivos para que tenga también un papel en el espacio [...] Entonces así fue que pensé en estas cajitas [...] en esta posibilidad interactiva para que la gente pueda construir y deconstruir este coro informal de gritos de vendedores y también por eso pensé en [...] esta presentación [...] de Coro polifónico [...] que son como cantantes mexicanos que interpretan un canto del Renacimiento pero ya con gritos, o sea con las palabras y los gritos de la calle de México”.

Las exposiciones que la Fonoteca Nacional de México alberga, tienen una duración aproximada de dos meses.¹⁴³ En la página electrónica de la institución, la pestaña relacionada a

¹⁴⁰ Inauguración de la exposición: Polifonía Ambulante del artista sonoro francés Félix Blume. Boletín de prensa emitido por la Fonoteca Nacional. Publicado el 02/06/16

<http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/noticias/1294-inauguracion-de-la-exposicion-polifonia-ambulante-del-artista-sonoro-frances-felix-blume>

¹⁴¹ Los gritos de México (2014), es una composición de paisaje sonoro sobre la Ciudad de México con la cual Blume recibió una Mención Honorífica en la 10a Bienal Internacional de Radio (México, 2014), así como el Premio Pierre Schaeffer del festival Phonurgia Nova (Francia, 2015), proyecto que para el artista surgió como respuesta a que "vivía aquí en México, porque viajaba mucho...era el tiempo de viajar menos o de estar como más en la ciudad, entonces lo que hice fue como desarrollar un proyecto en la ciudad como para tener algo para ocuparme aquí y para tener que hacer algo aquí. Ese fue como el primer proyecto que hice, y aparte el y quizás el único también que hice sin tener como una salida realmente, como que fue, yo dije pues ya, voy a hacer como otra pieza y me tardé mucho porque bueno, por lo general me tardo mucho para hacer cosas mías". Este trabajo ha tenido un recorrido importante en festivales y radios alrededor del mundo, y fue retomado, reutilizado y explorado más para la exposición en la Fonoteca Nacional.

¹⁴² Festival Loop y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Centre Pompidou (Francia).

¹⁴³ Algunos de los artistas que han presentado exposiciones son Roberto Morales, Daniela Prost, Daniel Hidalgo, Richard Crow, Nicola Woodham, Milo Taylor, entre otros.

exposiciones indica que "Las exposiciones propuestas en los espacios de la Fonoteca Nacional son resultado de la vinculación con artistas sonoros. En éstas se presentan propuestas de experimentación y creación sonora en las que artistas nacionales e internacionales muestran los resultados de aquellos procesos creativos y trabajos interdisciplinarios, en los que el sonido confluye con otras disciplinas, construyendo o deconstruyendo lenguajes artísticos".¹⁴⁴

Sobre el acercamiento con la Fonoteca Nacional para presentar *Polifonía Ambulante*, el sonidista refiere que "...así fue como lo presenté a la Fonoteca de manera un poco no tan detenida al principio, y después pasó mucho tiempo, y pues ya, pasó un tiempo largo antes de que se presente realmente, pero ahí fue, yo lo presenté a la Fonoteca y no fue el único lugar al que lo presenté, pero sí en la Fonoteca era un lugar que me parecía, es un lugar que me gusta mucho, me parece como que justamente no está tan vinculado con el arte contemporáneo, quizás, pero sí muy vinculado con el sonido, con el archivo y con esta idea de memoria sonora que a lo mejor estos gritos pues también se vuelven memoria, entonces todo eso, me gustaba el espacio y me gustaba como un lugar para presentar eso, ¿no? Entonces así fue que me contacté con ellos y que poco a poco pues se pudo concretizar...".

De las cuatro piezas que conforman la exposición de Blume, resulta de interés para este trabajo la obra *Coro informal* [7 y 8] por la utilización directa de grabaciones de vendedores informales pregonando sus productos. *Coro informal* consta de diez cajas de madera que al ser abiertas reproducen el registro aislado de un pregonero de la calle Moneda del CHCDMX. Cada caja se acompaña por una postal distinta donde aparece el dibujo de un vendedor y sobre un pentagrama la transcripción de su grito a manera de composición musical. El visitante a la muestra

¹⁴⁴ <http://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/agenda/calendario-de-eventos/exposiciones>

puede manipular a su antojo las cajas y mezclar o no las grabaciones contenidas en los recipientes.

Sobre el proceso de elaborar esta obra, el artista señala que

...fui con un amigo con el cual hice este proyecto, con Daniel Godínez Nivón,¹⁴⁵ que él trabaja mucho en cosas, involucrando comunidades, como arte social, entonces él me dijo, ya sé dónde están estos vendedores y podríamos ir a verlos cuando descansan y ahí tratar de hacernos amigos y ahí fue, y fue lo que hicimos básicamente, durante una semana, dos semanas, pues fuimos bastante, primero a platicar, a cotorrear, luego a explicarles el proyecto, explicarles que queríamos grabar sonidos, e invitándole a lo mejor un taco o un refresco, y así fue que logramos grabarlos por separado, ¿no? y eso pues lo usé en la pieza porque realmente así era lo que quería para poder usar sus sonidos como si fueran coros, como, o sea, como si fueran una música, y necesitaba tenerlos por separado, y más adelante cuando hubo la pregunta de cómo instalarlos, cómo presentar eso...cuando se pensó lo de la Fonoteca pues me topé con estas postales de Francia, de principios del siglo XX, y ahí donde estaba un vendedor dibujado y los cantos, o sea, gritos escritos como cantos, entonces yo dije, pues eso es precisamente lo que me gustaría hacer, ¿no? como que volver estos gritos, cantos, y como trabajé con Daniel y que Daniel es dibujante, pues seguimos básicamente, dije, ya todo se está dando para que sea una buena salida y lo que propuso Daniel es, en vez de él hacer los dibujos, es como de partir de cómo ellos se veían, entonces proponerles a ellos mismos, los vendedores, que se dibujen, entonces, desgraciadamente no pudimos lograrlo porque eso fue un año después y estos vendedores siempre, o sea, hay unos que sí están, pero la mayoría desaparecen, se van a vender a otro lado, entonces lo hicimos con cuatro personas eso, de partiendo de su dibujo, pues Daniel hacía los dibujos para que si haya una unidad, yo sí creía que era una unidad entre todas las postales, pero partiendo de cómo ellos se veían, entonces, también fue como seguir trabajando con ellos, y pues también ahí pues con todo eso como que ves que ellos ven que regresas, que estás ahí, también como les regalamos los discos de cuando ellos habían grabado, les regalamos las postales, así ven que hay un seguimiento, ¿no? y empiezan a tener confianza y entonces ese fue como el primer trabajo en el cual se involucró al final estos vendedores...



¹⁴⁵ Artista mexicano, Maestro en Artes visuales por la UNAM.



Figuras 7 y 8. Fotografías de la pieza *Coro informal*, parte de la exposición Polifonía Ambulante, de Félix Blume. Tomadas de <http://www.felixblume.com>

Si bien la pieza de Félix Blume se centra en la realidad cotidiana de la CDMX y el pregón de los vendedores informales, la obra presenta características distintas en cuanto a la concepción del espacio y tiempo al realizarse (la grabación aislada de los vendedores, el regreso un año después para realizar los dibujos y la realización de estos dibujos no con todos los pregoneros originales), pero también en cuanto a la solución que el artista le dio para presentarse en una sala de la Fonoteca, por lo que a continuación se habla de los efectos sonoros que la acompañan, o la ausencia de ellos.

Para empezar, se puede hablar de dos efectos similares: el *asíndeton* y el *borrado*. El primero corresponde a la “supresión de la percepción o memoria de uno o varios elementos sonoros en un todo audible [...] permite la valorización de una parte del ambiente sonoro a través de la evacuación de elementos inservibles de nuestra conciencia [...] El asíndeton, a través de su origen retórico, se refiere más a la noción genérica de olvido”.¹⁴⁶ Por su parte, el borrado “se refiere a uno o varios elementos sonoros en un conjunto audible que se eliminan de la percepción

¹⁴⁶ Augoyrad y Tongue, *op. cit.* p.26.

o la memoria. Esta supresión selectiva es un efecto fundamental de la audición. La mayoría de los sonidos audibles en un día son escuchados sin ser escuchados y luego son olvidados”.¹⁴⁷

Esto lo podemos identificar diariamente al hacer cualquier recorrido. Familiarizados con un entorno acústico, discriminamos la mayor cantidad de estímulos atendiendo solamente aquellas señales sonoras que nos informan, nos alertan, nos comunican. En un entorno desconocido esto no ocurre en principio, pero basta con comenzar a interactuar con el espacio para que nuestra percepción filtre y descarte lo que suena y no necesitamos. En el caso de *Coro informal* dichos efectos se manifiestan en su omisión por parte del artista. Desde el proceso de grabación, Blume ha manipulado el entorno sonoro, suprimiendo todo el contexto donde desarrollan su actividad los vendedores, extrayendo de esa totalidad sólo los sonidos que para él son los importantes para su propuesta.

Enfrentarse a la obra dispuesta en la sala se convierte en una experiencia acartonada, no natural, que por otro lado, intenta una valoración estética de esa realidad cotidiana, teniendo que luchar contra el sonido intrusivo que conforma el mismo paisaje sonoro que se presenta en las inmediaciones de la Fonoteca Nacional: autos pasando, trabajos de construcción en un lote aledaño, el audio de una pantalla cercana a la biblioteca y la interacción de quienes ahí laboran.

En un sentido similar se hace presente el efecto *coctel*, el cual tiene que ver con “nuestra capacidad de enfocar la atención en el discurso de un orador específico, ignorando la información proveniente de los alrededores. En este tipo de contexto metabólico, los componentes sonoros son casi equivalentes en intensidad y frecuencia: Es su multiplicación lo que crea el nivel sonoro circundante”.¹⁴⁸ En la realidad cotidiana este fenómeno se presenta seguido, precisamente en

¹⁴⁷ *Ibid*, p.47.

¹⁴⁸ *Ibid*, p.28.

entornos con grandes concentraciones de sonidos, como las fiestas (de ahí el nombre de coctel), a la hora del receso en las escuelas, o al caminar por lugares como el CHCDMX. Aún enfrentados a sonidos que enmascaran otros y que luchan por imponerse, logramos dirigir la atención auditiva hacia el estímulo que consideramos importante: nuestro interlocutor o alguna marca sonora del entorno.

La concepción de la obra de Blume nuevamente dirige su esfuerzo en aislar la fuente sonora para potencializarla mediante su registro aparte. El artista se convierte en el anfitrión de la fiesta y no permite que otros sonidos distraigan la atención del discurso que quiere proponer la obra al espectador. La materia sonora se convierte así en elemento de una biblioteca de sonidos, perdiendo en su fijación digital toda la riqueza y realidad que la constituía en la complejidad de su origen.

Otra ausencia que hace patente el artista sonoro es la del efecto *drone* o zumbido, el cual “se refiere a la presencia de una capa constante de tono estable en un conjunto de sonidos sin variación perceptible de intensidad [...] el efecto drone también puede ser observado en paisajes sonoros urbanos e industriales. Muchos sistemas técnicos generan sonidos constantes que son cercanos al drone, incluso si las frecuencias afectadas no se limitan al rango de bajos que originalmente lo caracterizaba”.¹⁴⁹ Un efecto imposible de eliminar en los entornos urbanos, se hace presente mediante el rumor permanente del tráfico y el movimiento que en general se realiza en las ciudades: motores de máquinas, abanicos de electrodomésticos, la iluminación con neón, incluso la ambientación musical en plazas y lugares públicos. El drone viene a constituir el fondo acústico, las notas clave que refiere Murray Schafer y que acompañan las actividades de todos los días. Resulta curioso que inclusive luego de que Blume aísla los pregones de los vendedores, los

¹⁴⁹ *Ibid*, p.40.

limpia y les elimina cualquier fondo, la sala donde se expuso *Coro informal* se acompañaba del zumbido tenue de la electricidad, además del ambiente del exterior.

Otro efecto notable en esta obra es el de *máscara*, “la presencia de un sonido que enmascara parcial o completamente otro sonido debido a su intensidad o a la distribución de sus frecuencias. Este efecto, demostrado fácilmente de forma acústica, también implica una reacción psicofisiológica subjetiva: el sonido que enmascara puede considerarse como parasitario o favorable, dependiendo de si el sonido enmascarado se percibe como agradable”.¹⁵⁰ Del universo acústico existente en calle Moneda, y para excluir posibles máscaras, mediante la grabación aislada el artista recurre a desenmascarar los sonidos que luego, al interior de las cajas de madera aguardan a ser descubiertos para enmascarar ese nuevo ambiente y dotarlo de un nuevo sentido.

El enmascaramiento se presenta como un cruce de sonidos, un choque que otorga una nueva calidad acústica a la interacción, una posibilidad para el intercambio. En este sentido “No debemos considerar el enmascaramiento como algo indeseable, perturbador o parasitario. Por el contrario, una máscara "parásito" funciona como instrumento clave con el que actores comunicantes (emisores o receptores) pueden reforzar, flexionar, enfocar o diversificar las relaciones interpersonales. Conscientemente o no, el enmascaramiento se usa en varias situaciones: para comunicar; para eliminar una parte de lo que se comunica; para parecer que nos estamos comunicando; para indicar una negativa de comunicarse”.¹⁵¹

El resultado final de *Coro informal* también puede resultar un enmascaramiento de diez grabaciones que comunican algo (el objetivo de concretar una venta, la sugerencia de una actividad informal), o que indican una negativa de comunicación: la cuestión aquí es que ninguna

¹⁵⁰ *Ibid*, p.71.

¹⁵¹ *Ibid*, p.72

se impone a la otra, todas mantienen el mismo nivel de volumen. Es el espectador el que fungirá como enmascarador con su propia escucha al decidir posicionarse en un punto determinado de la sala y al tapar y destapar el número de cajas que considere prudente.

Finalmente, se hace evidente la presencia de un efecto de *imitación*, “una emisión sonora conscientemente producida de acuerdo a un estilo de referencia. La imitación implica el uso de un código cultural que permita el reconocimiento de este estilo en la emisión sonora [...] la imitación implica un sentido de intención de parte del emisor, y para ser percibida apropiadamente, también requiere el conocimiento del oyente de la referencia”.¹⁵² En una esquina de la sala donde se expone *Coro informal*, el visitante puede apreciar una serie de postales francesas de principios del siglo XX con el dibujo de un vendedor de la calle y la transcripción de su grito sobre una partitura. La primera imitación se hace presente literalmente al recurrir al mismo motivo de las postales, sólo que cien años después y en el contexto mexicano. Sin duda hay un código cultural referenciado en las postales y su intención de ser canto, el cual se reconoce rápidamente en las grabaciones.

“En la música, la pintura y otras formas de arte, la imitación constituye un proceso común en nuestra cultura [...] Muchas composiciones imitan la naturaleza, actividades humanas o ruidos técnicos en un intento deliberado de ser descriptivo”.¹⁵³ La singularidad de la propuesta de Blume radica en que se busca que el espectador considere los gritos de los vendedores como parte de una composición musical, aquí se hace presente otro nivel de la imitación: el arte emulando la cotidianeidad de una actividad humana para producir un sentido estético.

¹⁵² *Ibid*, p.59.

¹⁵³ *Ibid*, p.60.

La intención del emisor (artista) está plasmada y la percepción por parte del oyente (público) está dada porque ambas partes conocen la referencia (los gritos de los vendedores). El reconocimiento se da porque las cajas guardan unos sonidos que presentan parámetros únicos que los caracterizan y diferencian de otros estímulos, porque ambas partes comparten esa misma realidad pese a las implicaciones subjetivas de la escucha en cada persona.

Envuelto por esa aura del loco, del explorador extranjero, del *outsider* exótico, el creador comenta "...la gente no entiende que estés grabando sonidos [...] entonces como que el sonidista se vuelve también una persona un poco loco ahí [...] que creo a veces el papel del artista puede ser el de loco y creo que es algo que me gusta bastante, ¿no? esta mezcla entre loco y extranjero...". En este sentido, la práctica artística de Félix Blume al retomar elementos de la vida cotidiana de México con su visión de foráneo, sin una plenitud de pertenencia identitaria, lo relaciona con la propuesta de Bourriaud del artista radicante, el cual debe "poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer".¹⁵⁴

Esto no le impide hacerse de una opinión respecto a la población que vive del comercio informal,

...yo sí lo veo como estos pregones, son parte de una resistencia, y una resistencia sonora frente a esta homogeneización, por ejemplo si ves, este, Madero, pues si son Zara's, Starbucks [...] ya no hay nada que sea como mexicano [...] creo que en este caso sí, estos comercios informales son una resistencia frente a esta globalización, frente a esta política de la ciudad, y creo que esta resistencia pasa también por lo sonoro, que dentro de las políticas de la ciudad, es justamente un caso de que quieren lograr un silencio en la ciudad, pero en realidad no les importa el silencio, lo que les importa es eliminar el comercio informal porque el comercio informal es uno en el cual no hay IVA, no hay como dinero, el dinero va para los líderes, pero no va para la ciudad, ni para la sociedad.

¹⁵⁴ Borriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p.22

Coro informal toma sus componentes principales de las expresiones de la subversión sonora, de ese alteramiento del orden que afronta lo establecido, por lo que dicha materia en esencia habla de un conflicto. Sin embargo, al presentar los gritos de los vendedores informales como parte de una musicalidad, al ser arrancados de su contexto original y ser colocados como espectáculo, las connotaciones sociopolíticas del fenómeno se diluyen hacia una frontera estrictamente estética. La propuesta de Félix Blume no supone una crítica, más bien se instaaura en la utilización del sonido como una posibilidad lúdica y una invitación a repensar los sonidos con los que cotidianamente convivimos.

CAPÍTULO III. Escuchar el conflicto: experimentando el Centro Histórico.

Cartografía de la subversión sonora del CHCDMX, Humberto Muñoz (en línea, 2017).

Considerando lo expuesto en los capítulos anteriores, y resultado de un ejercicio de escucha atenta y exploración del espacio, este capítulo presenta un acercamiento basado en la percepción, es decir, desde la subjetividad, sobre la manifestación cotidiana de la subversión sonora en un perímetro delimitado del cuadrante A del CHCDMX. Luego de tres meses de caminar, observar y realizar registro del espacio seleccionado, se propone mostrar este abordaje de la cotidianidad mediante una pieza de cartografía sonora, cuya propuesta se configura desde la metodología misma y desde un posicionamiento en el que no hay manipulación alguna de los sonidos registrados, manifestando así una propuesta estética contra la edición,¹⁵⁵ contra aquello que mediante el dispositivo tecnológico puede descontextualizar la fidelidad de un documento. Cabe decir que este esfuerzo no busca incidir sobre la realidad que se vive en esta zona de la ciudad, tampoco establecer una verdad o ejercer un juicio de valor alrededor de la dinámica que ahí se presenta todos los días. Esta propuesta es una aproximación a un territorio sobre el que personalmente me interesa reflexionar y desarrollar trabajo dada la cantidad de dicotomías manifiestas: legalidad-ilegalidad, centro-periferia, local-global, sonido-silencio, por mencionar algunas.

El apartado expone y describe el proceso mediante el cual se dio forma a la cartografía sonora, antecedentes e influencias tomadas en cuenta durante la evolución de la experiencia, así como problemas enfrentados y las soluciones empleadas. Al igual que con las obras anteriormente abordadas, se incluye la aplicación de una serie de efectos sonoros presentes en el contorno trabajado, con la finalidad de profundizar más en las implicaciones sociales, culturales y espaciales del sonido en la dinámica urbana.

¹⁵⁵ Pese a lo inevitable de la utilización de la edición más básica: aquella que define un inicio y un final.

3.1. Antecedentes metodológicos.

Reflexionar sobre la escucha y el papel de la percepción (la propia y la de la población de un territorio) en la forma en que entendemos y nos relacionamos con la realidad es interés de esta investigación, por ello se ha desarrollado un abordaje del entorno sonoro cotidiano presente en la CDMX, en este caso, partiendo de un acercamiento a los elementos acústicos de un fenómeno específico: la subversión sonora, el cual se trabaja desde un espacio público lleno de contradicciones como lo es el Centro Histórico. Dicho acercamiento se presenta a partir de la elaboración de una cartografía sonora.

Harley define la cartografía como “la ciencia y la tecnología de analizar e interpretar las relaciones geográficas y la comunicación de los resultados mediante mapas”.¹⁵⁶ Estas representaciones sirven para transmitir datos e información mediante un trazo visual. Retomando el entorno acústico, la necesidad, preocupación e importancia por registrar los paisajes sonoros naturales y urbanos, su relación con el espacio, así como su estudio, permite la emergencia de los mapas y cartografías sonoras, útiles además para la ciencia, las humanidades y el arte. A diferencia de una cartografía o mapificación de corte científico, el mapa sonoro se relaciona con la idea de cartografía artística (que se explica un poco más adelante), la cual se caracteriza por ser abierta, abstracta, surgida desde la subjetividad, una propuesta libre que busca develar relaciones ocultas del entramado social.

El CHCDMX es un espacio muy amplio y complejo, es por ello que para realizar esta propuesta sonora se decide tomar como análisis una zona delimitada, una muestra en la que confluyen algunas de las realidades de este territorio. Para plantear el desarrollo de la cartografía

¹⁵⁶ Harley, John. Hacia una deconstrucción del mapa, en La nueva naturaleza de los mapas, México: Fondo de Cultura Económica, 2005. Capítulo descargado de internet.

sonora se tomaron en cuenta diversas estrategias planteadas por especialistas, expertos y colectivos, para darle forma a una propuesta propia de levantamiento y clasificación de la información. A continuación se presentan:

- **Derivas psicogeográficas.** La psicogeografía es el “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”.¹⁵⁷ Esta disciplina se centra en la relación que tienen las emociones de las personas con los espacios que los rodean. Este concepto fue introducido por los Situacionistas¹⁵⁸ para el abordaje de sus experiencias urbanas. De aquí se desprende la deriva urbana planteada por Debord, quien especifica que

La deriva es una operación construida que acepta el azar pero que no se basa en él, puesto que está sometida a ciertas reglas: fijar por adelantado, según unas cartografías psicogeográficas, las direcciones de penetración a la unidad ambiental que analizar; la extensión del espacio que indagar puede variar desde una manzana hasta el barrio, e incluso “hasta el conjunto de la gran ciudad y de sus periferias”.¹⁵⁹

En su texto Teoría de la deriva, Debord reflexiona sobre las condiciones en que este tipo de exploraciones urbanas se presentan, haciendo énfasis en que si bien el "dejarse llevar" es la esencia de esta práctica, la utilización de mapas y datos geográficos son una contradicción necesaria [9]. El azar en las derivas es determinante, sin embargo, si hay una ausencia de observación psicogeográfica, una cierta noción previa del territorio, hay un riesgo de reducir variantes y tender al hábito, "se corre el riesgo de que los primeros atractivos psicogeográficos que

¹⁵⁷ Careri, Francesco. Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona: Gustavo Gili, 2013, p.78.

¹⁵⁸ Surgido del movimiento artístico e intelectual de la Internacional Situacionista (IS), cuyo mayor exponente fue Debord, los situacionistas, en palabras de Careri, “sustituyen la ciudad inconsciente y onírica de los surrealistas por una ciudad lúdica y espontánea. Aunque mantienen su tendencia hacia la búsqueda de las partes oscuras de la ciudad, los situacionistas sustituyen el azar de los errabundeos surrealistas por la construcción de unas reglas de juego. Jugar significa en este caso saltarse deliberadamente las reglas e inventar unas reglas propias, liberar la actividad creativa de las constricciones socioculturales, proyectar unas acciones estéticas y revolucionarias dirigidas contra el control social [...] Por ello la construcción de situaciones era la manera más directa de hacer surgir en la ciudad unos nuevos comportamientos y, también, de experimentar en la realidad urbana los momentos de lo que habría podido ser la vida en una sociedad más libre”. *Ibidem*, p.123

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp.79-80

se descubren fijen al sujeto o al grupo que deriva alrededor de nuevos ejes habituales, a los que todo les hace volver constantemente".¹⁶⁰ Es necesario establecer entonces el término deriva psicogeográfica para abarcar la totalidad de elementos y prever así, una práctica que terminaría convirtiéndose en lo que se busca evitar: el viaje o el paseo.

También se debe tomar en cuenta que el "terreno pasional objetivo en el que se mueve la deriva debe definirse al mismo tiempo de acuerdo con su propio determinismo y con sus relaciones con la morfología social",¹⁶¹ esto es, la práctica de la deriva va determinada por el juego, delimitada por ciertas reglas que impiden la total disposición del azar y en las que también es importante considerar el factor humano, la representación que del espacio tienen quienes ahí lo habitan.

El *Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles*, del colaborador situacionista Abdelhafid Khatib¹⁶² es un ejemplo apropiado (aunque inconcluso) de una experiencia psicogeográfica. En su texto, el autor hace una descripción detallada de "los límites del barrio tal como lo concebimos, las divisiones ambientales características y las tendencias direccionales dentro y fuera de este terreno",¹⁶³ con ello se presenta un panorama a manera de diagnóstico sobre las condiciones espaciales y sociales del territorio, ya que de igual forma se describen los

¹⁶⁰ Debord, Guy. *Teoría de la deriva*, en Internacional situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale situationniste (1958-1969), vol.1. Madrid: Literatura Gris, 1999, p.51.

¹⁶¹ *Ibid*, p.50.

¹⁶² Abdelhafid Khatib fue una de las pocas personas de color que colaboró con la Internacional Situacionista. Su estudio psicogeográfico en Les Halles, Francia, no pudo ser concluido debido a las redadas policiales contra ciudadanos africanos, sobre esto, al final de su artículo aparece una nota de la redacción donde se señala que "nuestro colaborador ha sido víctima de las ordenanzas de la policía que, desde el mes de septiembre, prohíben la estancia en la calle a los africanos del norte a partir de las 21.30 [...] Después de dos arrestos y dos detenciones en los "Centros de Acogida", tuvo que renunciar a proseguirlo". En su texto y en relación a los Situacionistas, Khatib escribe que hasta ese momento, "la falta de crédito, la poca ayuda que nos han prestado quienes, por otra parte, dicen estar interesados en todo lo que atañe al urbanismo, a la cultura y a la reacción de ambos sobre la vida, apenas nos ha permitido emprender una investigación muy reducida, casi como un juego personal. Pero lo que pretendemos es una intervención directa, efectiva, que nos lleve después de los estudios preliminares necesarios, a instaurar ambientes nuevos, situacionistas, cuyos rasgos esenciales sean la corta duración y el cambio permanente". Khatib, Abdelhafid. *Intento de descripción psicogeográfica de Les Halles*, en Internacional situacionista, *Op. cit.*, p.45.

¹⁶³ *Op. cit.*, p.46.

elementos arquitectónicos y contrastes entre sectores del barrio, así como algunas caracterizaciones de la población estable y fluctuante que convive en dicho espacio.

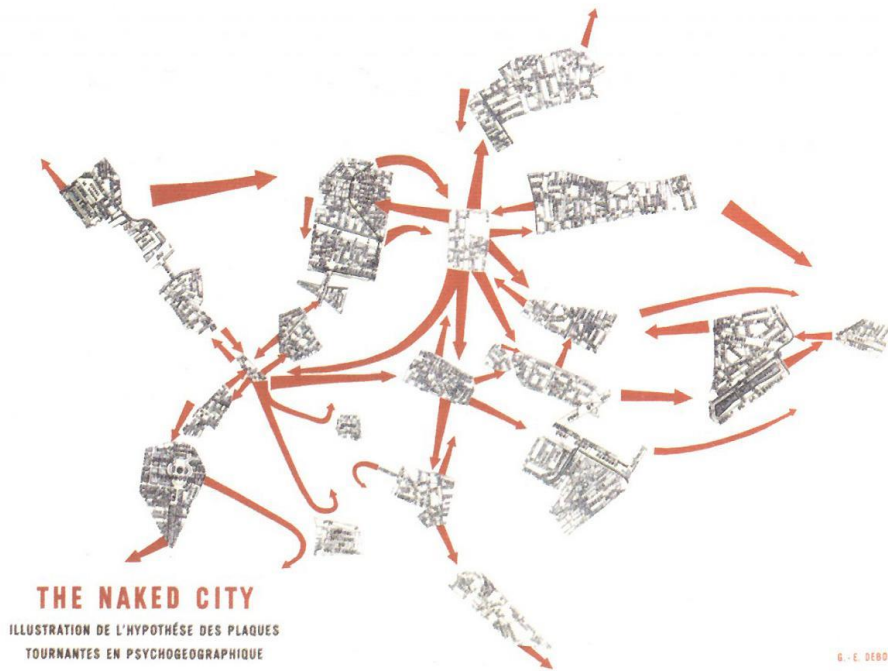


Figura 9. The Naked City (1957), de Guy Debord, primer mapa psicogeográfico.

- **Colectivo Iconoclastas.** Para este grupo de investigación, el mapeo es un modo de producir territorio. La utilización crítica de mapas “apunta a generar instancias de intercambio colectivo para la elaboración de narraciones y reinterpretaciones que disputan e impugnan aquellas instaladas desde diversas instancias hegemónicas”.¹⁶⁴ El mapa es una herramienta más para el abordaje de problemáticas sociales, en lo subjetivo o en lo geográfico. El mapeo [10] se incluye dentro de los diferentes recursos utilizados por este colectivo, que identifican como *dispositivos múltiples*, los cuales “consisten en creaciones y soportes gráficos y visuales que, mixturizados con

¹⁶⁴ Risler, Julia y Ares, Pablo. Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa, p.7

dinámicas lúdicas, se articulan para impulsar espacios de socialización y debate, que son también disparadores y desafíos en constante movimiento, cambio y apropiación”.¹⁶⁵

Con una reconocida trayectoria de trabajo colaborativo en Latinoamérica, principalmente mediante talleres, Iconoclasistas publicó un *Manual de Mapeo*¹⁶⁶ donde explican su metodología de trabajo, cómo armar y desarrollar un taller, así como la utilización de una iconología propia (pictogramación) para el armado de cartografías. Como parte de la dinámica de inicio de un taller, por medio de preguntas detonadoras se propone la señalización individual en un mapa de zonas, espacios, rutas, lugares, itinerarios y todo aquello que los participantes recuerden como disfrutable o incómodo, o, angustiante. Con esto se selecciona o sistematiza información.



Figura 10. Mapeo realizado durante un taller impartido por Iconoclasistas en la Ciudad de México.

Tomado de <http://www.iconoclasistas.net/>

- **Observatorio de la transformación urbana del sonido.** La propuesta de Josep Cerdà y sus grupos de trabajo se centra en la creación de una cartografía artística, la mapificación de un territorio partiendo de una experiencia física o de lo sensorial. La cartografía artística, “es una

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ https://issuu.com/iconoclasistas/docs/manual_de_mapeo_2013?e=0/7840606

representación de la realidad relacionada con el movimiento y el cambio. La información reflejada es multicapa y marca una trama de múltiples relaciones ocultas que configuran la realidad social”.¹⁶⁷ Su postura plantea que “los mapas de sonidos, olores, sentimientos, sensaciones, estados de ánimo, sueños, etc. son tan necesarios de realizar como lo son los mapas topográficos, de carreteras o redes de comunicación”.¹⁶⁸

En su realización la visión del artista es vital ya que estas geografías son fluctuantes y difusas, por lo que el observador/artista toma una posición relativa y móvil en la captura de matices sutiles y diversos órdenes ocultos que le rodean. Una cartografía artística es pertinente para estudiar lugares marginales, “zonas de tensión y conflicto, donde se han producido cambios bruscos de transformación urbana, movimientos migratorios, zonas de fricción o articulación entre lo urbano y la naturaleza”,¹⁶⁹ ya que son espacios no atendidos, con intereses políticos y/o económicos de por medio, generalmente silenciados.

La metodología del observatorio de transformación urbana del sonido parte del registro sonoro en los espacios urbanos y zonas sensibles de transformación urbanística, espacios residuales y lugares entendidos como frontera entre realidades distintas para identificar sus componentes y configurar un material artístico que sea posible estudiarlo y difundirlo. Este trabajo de campo y el muestreo de datos busca reflejar la identidad sonora de cada espacio y establecer un registro sonoro descriptivo de un ambiente, por lo que es importante definir las marcas sonoras que estructuran la geometría de la ciudad. El trabajo más representativo que ha impulsado Cerdà junto a un grupo de artistas es el Proyecto de cartografía sonora de la plaza Salvador Seguí del barrio del Raval de Barcelona [11 y 12], del cual el investigador escribe:

Cerdà, Josep. “Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora”, en *Revista Arte y políticas de identidad*, vol.7. España: Universidad de Murcia, 2012, p.146.

¹⁶⁸ *Ibid*, p.150.

¹⁶⁹ *Ibid*, p.152

Establecimos unas pautas para unificar el trabajo en cuanto a formato y marco conceptual de la experiencia. En primer lugar pedimos que cada colaborador seleccionara un solo aspecto de la complejidad de este lugar, un único y aislado centro de atención, de las múltiples capas que podemos establecer en la plaza, con la finalidad de que posteriormente sea la adición de todas las propuestas que nos dé una aproximación de la realidad. Pedimos que cada colaborador presentara registro de los sonidos, y al menos un diagrama gráfico o mapificación de la experiencia, con una sola obligación de adjuntar el código de lectura del mapa que de una explicación de los elementos estudiados [...] Establecidas algunas preguntas iniciales, se trata de cartografiar esta realidad enmarañada, donde cada participante de la experiencia se fijará en un aspecto, cuanto mas puntual y específico mejor. De lo que se trata no es de dar la explicación del conjunto, por otra parte tarea imposible, sino de fijar la mirada y el oído en algo trivial, un aspecto muy delimitado y bajo un punto de vista personal, de la realidad que nos rodea.¹⁷⁰

Con esta práctica se hacen evidentes las interacciones sociales cotidianas, un entramado siempre cambiante de experiencias y momentos, que permite acercarse a diversos fenómenos a partir de las representaciones generadas del estudio del territorio a delimitar. Para Cerdà la cartografía es una forma de apropiarse un territorio, y esta puede ser física, mental, o sensorial, además de abierta, versátil y abstracta.¹⁷¹ Se trata de trazar coordenadas inmersas en emociones y experiencias sensoriales para configurar un mapa que guarda además de una postura o reflexión sobre determinada problemática, el paso subjetivo de una vida por la experiencia compleja de la ciudad.

¹⁷⁰ Cerdà, Josep. RAVAL cartografía sonora. Página electrónica del proyecto.
<http://cartografiaraval.wixsite.com/cartografiasonora/presentacion#!Home/mainPage>

¹⁷¹ *Ibid*, p. 150.

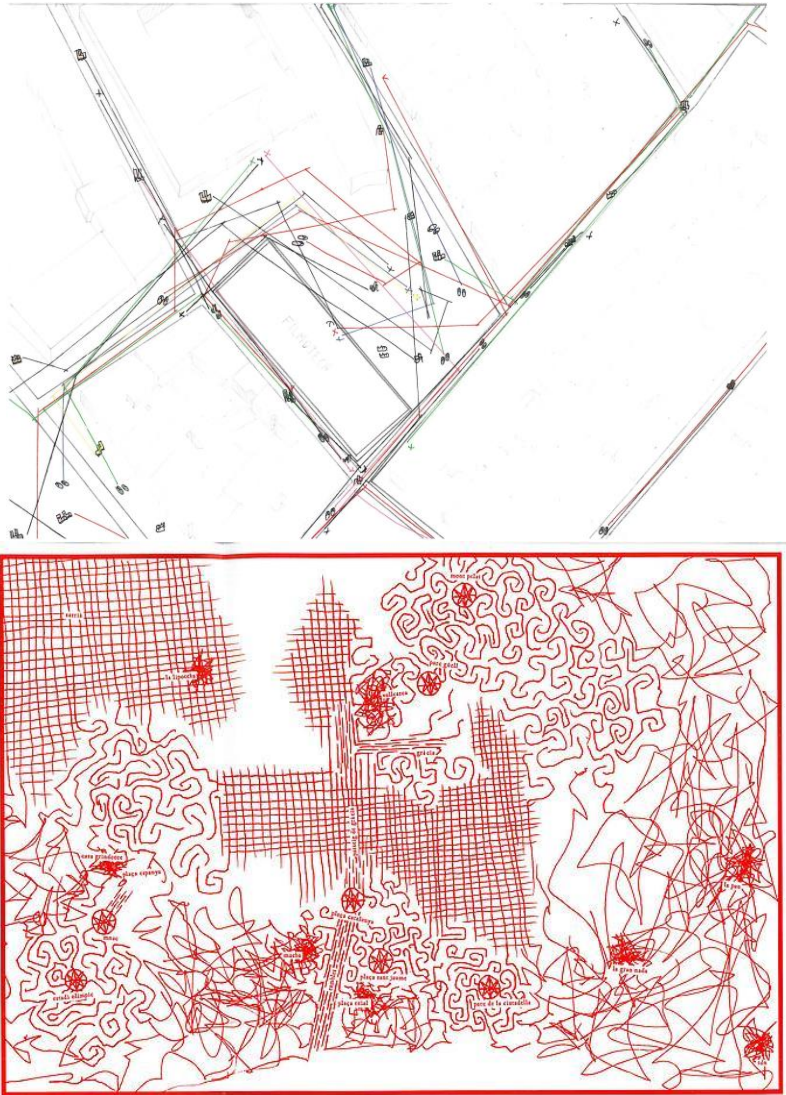


Figura 11 y 12. Propuestas de cartografía artística para el proyecto Cartografía Sonora del Raval (Laboratorio del Caos, 2012). Arriba: Rutas del calzado, de Isabel Torres (imagen usada con permiso de la autora). Abajo: Mapa psíquico, del artista Marc O'Callagan (tomada de la página del proyecto <http://cartografiaraval.wixsite.com>).

- **Carta de identidad sonora.** Pascal Amphoux (1993) propone la elaboración de una *carta de identidad sonora*, donde se deben considerar diversos aspectos al realizar un levantamiento sonoro: clasificar mediante un código, anotar las características del terreno. Luego de esto, se requiere hacer una medición de los niveles sonoros mínimos y máximos. Asimismo, se deben realizar entrevistas a los usuarios de los espacios analizados y registrar en la disposición que

tuvieron los encuestados para llevarla a cabo. Es necesaria una breve descripción del momento sonoro: el lugar, el tiempo y los elementos audibles.

- **Keynotes, sound signals y soundmarks.** Murray Schafer explica tres elementos que se deben considerar al momento de escuchar el paisaje sonoro, los cuales dotan de identidad a cada espacio que escuchamos: *keynotes*, que son los sonidos principales o tónicos, el sonido fundamental o la base acústica sobre la cual se manifiesta el entorno sonoro (el rumor de los autos, de voces, etc.); su escucha no siempre es consciente. *Sound signals*, o señales sonoras, son los estímulos que sobresalen de los demás, presentándose como en primer plano, avisando, llamando la atención (ladridos, música en algún establecimiento, etc.); su escucha sí es consciente. Finalmente, las *soundmarks*, o marcas sonoras que caracterizan a un lugar, son sonidos específicos que refuerzan la identidad de un entorno acústico (campanas de una iglesia, el sonido de la fuente del parque, etc.). La ocurrencia de estos elementos se nos presenta siempre bajo lo que Schafer denomina *eventos sonoros*, esto es, aquellos que ocurren debido a su interacción en un contexto determinado.¹⁷²

Planos de sonidos. En su propuesta metodológica, Jimena de Gortari incluye un mapeo de sonidos paralelo a los levantamientos que realizó para conocer el entorno sonoro del barrio gótico de Barcelona.¹⁷³ Este se centró en los sonidos percibidos en las plazas y lugares estudiados, clasificándolos como naturales (pájaros, árboles, agua), artificiales (música de los comercios), así como sonidos de actividades humanas (comerciantes ambulantes, actuaciones de artistas callejeros). La finalidad de estos planos es contar con una descripción más detallada de la zona de

¹⁷² Schafer, Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Estados Unidos: Destiny Books, 1994. pp.15-16, 121.

¹⁷³ De Gortari, Ludlow. *La revalorización de los sonidos y la calidad sonora ambiental del Barrio Gótico, Barcelona*. Tesis presentada para obtener el título de Doctora por la Universitat Politècnica de Catalunya, 2010. p. 125.

estudio. La autora introduce una simbología propia de los sonidos para graficar estos planos. En su mayoría estos sonidos son fijos, propios y permanentes de la zona (comercios establecidos, una escuela), pero también se señalan los sonidos temporales, aquellos percibidos en solo una de las varias visitas al mismo sitio, los cuales también aparecen en estos planos, pero diferenciados por un color.

3.2. Metodología aplicada para la realización de pieza.

Tomando en cuenta estos antecedentes se construyó una propuesta de trabajo de campo guiada no solamente por el azar, y que en cambio contemple la inclusión de una mayor cantidad de elementos sonoros a considerar (naturales, artificiales y humanos) que logren contribuir en mayor o menor medida a identificar un momento y lugar como fuente de subversión sonora, de acuerdo al planteamiento de este texto, aunque por otro lado, intencionalmente se ha buscado un contraste acústico en la zona seleccionada, para ilustrar cómo en un espacio relativamente cercano confluyen diversas relaciones y realidades urbanas. A continuación se describen:

- **Derivas psicogeográficas.** Tomando en cuenta la propuesta de los Situacionistas en cuanto al balance necesario entre azar y datos, hubo un primer acercamiento al espacio a partir de la consulta de un mapa del CHCDMX en Google Maps y en la Guía ciudadana para el cuidado del Centro Histórico,¹⁷⁴ esto para conocer la delimitación entre el Perímetro A y B, sin embargo, durante estos ejercicios no se tomó en cuenta dicha frontera, ya que se trataba también de no pensar en un límite. Desde el inicio se tuvo claro evitar la zona más “turística” (Zócalo, calles Madero, 20 de noviembre, 5 de febrero, Tacuba, entre otras, hasta llegar al Palacio de Bellas Artes), optando por la parte menos “cuidada” y con gran actividad del comercio ambulante e informal (hacia el norte

¹⁷⁴ <http://guiadelcentrohistorico.mx/sites/default/files/GUIACentroHistorico-web.pdf>

hasta llegar al Mercado de La Lagunilla y el Eje 1 Norte, hacia el oriente hasta el Anillo de Circunvalación).

Despojado yo mismo de cualquier sombra de experimentar los recorridos como un turista, y en mi condición de estudiante de provincia que desconoce la mayor parte de ese espacio, las derivas psicogeográficas comenzaron durante el mes de julio de 2016. Al igual que las reglas lúdicas sugeridas por la IS, esto es, quien realiza la actividad pone sus propias reglas, me fijé una sencilla pauta en cada recorrido: Partiendo de la estación de Metro Merced, me propuse atravesar la delimitación del Perímetro A avanzando libremente por donde quisiera, hasta llegar al Metro Lagunilla.

Luego de la primera deriva, el territorio a recorrer se redujo luego de descartar algunas zonas que no representaron mayor interés personal. Así, la siguiente dinámica [13] me llevó a recorrer las calles en orientación horizontal de poniente a oriente, partiendo desde República de Perú y la esquina de Brasil, hasta Anillo de Circunvalación, bajar una calle y regresar hasta Brasil, así hasta llegar a la calle Corregidora (evitando el Zócalo). La otra deriva [14] fue realizada caminando de sur a norte desde Corregidora hasta el Eje 1 Norte, teniendo como límite la calle Brasil y el Anillo de Circunvalación. En promedio, las derivas psicogeográficas tuvieron una duración de entre dos y tres horas. Durante la actividad no se realizó ningún tipo de registro, pero se realizaron anotaciones sobre lugares a considerar, como calles con gran flujo de personas y comercios, plazas y algunas zonas de descanso. Esto permitió tener un panorama más claro de esa parte del CHCDMX para así lograr delimitar una zona definitiva y realizar la parte de observación y registro.

del espacio recorrido, para con ello ir conformando un banco de datos a utilizar en la cartografía final, así como ir elaborando el plano de sonidos. Algunas notas se apuntan a continuación.

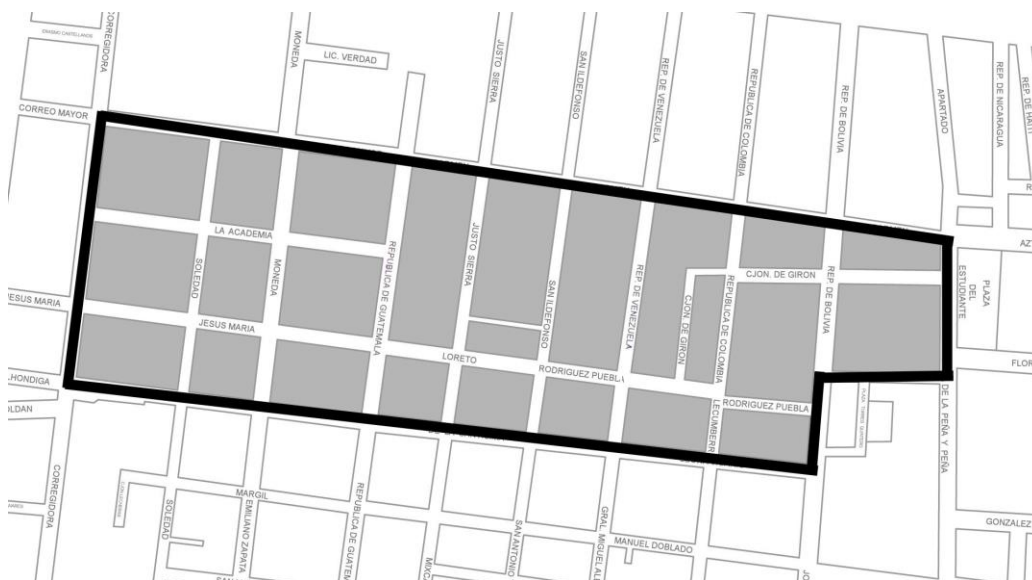


Figura 15. Delimitación final de perímetro a trabajar. Elaboración propia a partir de una imagen facilitada por Alicia Escamilla.

En el perímetro delimitado convive la combinación de elementos históricos y modernos a través de edificaciones coloniales con imponentes fachadas, así como la presencia de edificios comerciales remodelados en el siglo XX. Este contraste lo podemos encontrar, por ejemplo, sobre la calle Corregidora [16] dada la cercanía de una serie de edificios restaurados que albergan comercios con el Palacio Nacional. Esta calle en tiempos prehispánicos fue un canal y luego de la Conquista se convirtió en la Acequia Real de la Ciudad de México.¹⁷⁵ Recientemente la vialidad se vio sometida a una serie de modificaciones para dar mayor prioridad a los peatones. Durante el tiempo en que se realizó la etapa de observación y registro se pudo observar la evolución de estos trabajos.

¹⁷⁵ Posteriormente el virrey Revillagigedo ordenó cubrir el canal con losas de piedra. Durante los años ochenta se reconstruyó parte de la acequia, para ser nuevamente eliminada en 2004, año en que se volvió a abrir para la circulación vehicular. En https://es.wikipedia.org/wiki/Acequia_Real_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico

Corregidora es una calle de gran actividad comercial donde casi la totalidad de los negocios son formales: tiendas de ropa, artículos para el hogar y muchas ferreterías. También hay varios locales improvisados a la entrada de edificios usados como bodegas donde se ofrecen discos piratas en mp3. En la esquina con calle de La Academia es común encontrar a vendedores ocupando el asfalto con venta de ropa interior, calcetines y ofertas de ropa en general. Durante las tardes hay mucho flujo de personas, aunque se podría establecer que la mayor concentración de compradores y visitantes se da de 11:00 a 19:00 horas. Las noches muestran una cara muy tranquila en esta vialidad, como si luego de cerrados los negocios, los edificios descansaran de todo el bullicio del día.

Al dar la vuelta en Alhóndiga [17] podemos encontrar una suerte de isla ambulante: vendedores y vendedoras de ropa, medicinas, herbolaria, películas, música, comida y diversos productos chinos confluyen en una pequeña ampliación con espacio verde de esta calle estrecha, donde también está presente el antiguo edificio de la Alhóndiga y parte de la Acequia y Puente de Roldán como vestigios de que por ahí alguna vez llegaban chinampas a descargar granos y otros productos agrícolas.¹⁷⁶ El espíritu comercial se mantiene, aunque en otro sentido. Sonoramente este espacio, hasta la Iglesia De La Santísima Trinidad, es “relajado”, la presencia de los vendedores es silenciosa, a excepción de hasta dos pregoneros, la persona que vende remedios diversos y habla por micrófono, así como el puesto de películas.

Dejando atrás el templo y la pequeña plaza verde ubicada en la esquina con Guatemala, la arquitectura y la dinámica comercial comienza a cambiar al convertirse en Leona Vicario: los edificios pierden sus reminiscencias coloniales pareciendo un conjunto de bodegas similares, salvo por el color de sus paredes. La totalidad de los negocios son tiendas de ropa nueva elaborada en

¹⁷⁶ <https://mikeap.wordpress.com/2008/12/09/la-antigua-alhondiga-y-la-acequia-de-rolدان/>

México o importada de China. De día o de noche el flujo de personas es reducido, lo que de alguna manera se refleja en los rostros aburridos del personal que ahí labora. En esta zona hay escasos vendedores en la calle, quienes ofrecen comida. Llamó la atención encontrar algunas tardes en la esquina con San Antonio Tomatlán a un individuo que desde su auto, con la cajuela abierta y una bocina a todo volumen, vendía vasos con cerveza preparada. Al igual que el paso de personas, la presencia de vehículos y motocicletas es menor, aunque al llegar a la esquina con República de Venezuela el flujo vehicular es mayor al ser una calle amplia que conecta importantes vías.

Esta falta de actividad se rompe al llegar a República de Bolivia donde en la esquina una persona que vende discos piratas de música mexicana *viejita* domina todo el entorno acústico con un poderoso sistema de sonido. De la misma forma, la presencia de ambulantes y puestos improvisados cubre ambas aceras de la calle y hay un flujo constante de motocicletas y autobuses de ruta, que a vuelta de rueda se abren paso entre los numerosos compradores que caminan ahí en busca de juguetes y otros regalos. No hay edificios altos, el espacio es abierto. Al dar vuelta en la calle Torres Quintero el movimiento no disminuye, al contrario, hay una sensación de aumento confirmada al alcanzar la calle de la Peña y Peña donde los gritos, bocinas y el tráfico se hacen escuchar. Los productos que aquí se venden van desde música hasta aparatos para hacer masaje. En esta calle es notable el flujo de personas, pero es hasta que se llega a la esquina con Apartado que la dinámica se torna caótica.

Es en el cruce de esta calle con Del Carmen [18] que se puede identificar una presencia notable de comercio informal sobre las aceras con los toreros y su tendido sobre el suelo. Es también en esta parte donde se hace evidente un deterioro y falta de mantenimiento en los edificios que albergan negocios donde se vende ropa y artículos chinos y que sirven también como bodegas. Gran cantidad de compradores se mezclan con empleados que llevan mercancías en diablitos,

algunos automóviles que circulan por ahí y muchas más motocicletas. El ambiente en general se presenta desordenado, aunque en el entendido de que quienes ahí interactúan lo hacen exclusivamente desde la relación de la compra y venta.

Esta dinámica se extiende dos cuadras más al sur hasta la esquina con Venezuela, donde las banquetas vuelven a ganar terreno, quizá por la presencia del Museo de las Constituciones, un edificio con más de 400 años de antigüedad. Desde aquí se hace notar de nuevo la herencia colonial, con la presencia de edificios muy viejos, pero bien conservados, debido a la labor de la Autoridad del Centro Histórico. Dos cuadras después las banquetas son nuevamente ocupadas por los toreros y sus pregones invitando a comprar las mejores ofertas. A partir del cruce con la calle de Guatemala la vialidad se convierte en calle del Correo Mayor para terminar de nuevo en la esquina con Corregidora.

De la experiencia de estos recorridos se puede identificar fácilmente un contraste acústico y laboral marcado. Por un lado, la relativa tranquilidad que se vive al caminar Alhóndiga-De La Santísima-Leona Vicario, y, por otra parte, el caos que domina el camino de Del Carmen-Correo Mayor. Los extremos norte y sur presentan una actividad similar, con la diferencia de que en la parte norte se desarrolla exclusivamente comercio ambulante y en la parte sur solo comercio establecido.

Esto no es algo definitivo, ya que en toda la delimitación está latente una relación de formalidad-informalidad en cuanto a la actividad comercial. La observación y el posterior registro del entorno permitieron establecer aquellos lugares donde es latente una caracterización de la subversión sonora, fenómeno que en esa realidad cotidiana nos habla de una constante resistencia por parte del sector informal a respetar lo establecido, una realidad que a su vez hace visible intereses y complicidades entre grupos de comerciantes y autoridades.



Figura 16, 17 y 18. Aspectos de calles durante octubre en horario vespertino: Calle Corregidora (izquierda), Calle Alhóndiga (centro), Calle Del Carmen (derecha). Fotografías del autor.

- **Grabación fonográfica, fotográfica y de video.** Si bien se realizó observación fija y dinámica, se tomó la decisión de realizar el registro fonográfico en movimiento, con el objetivo de tener una mayor cantidad de estímulos y manifestaciones acústicas presentes, así como experimentar los cambios de la zona delimitada a lo largo de la jornada; de alguna manera hacer más *natural* la forma de percibir el espacio. Cabe señalar que de entrada, realizar un registro fonográfico y fotográfico implica tomar una decisión sobre lo que se va a mostrar y sobre lo que se va a ocultar.

A su vez, realizar un registro devela una influencia del fonógrafo o fotógrafo sobre el entorno: el ángulo elegido para el disparo, la posición del micrófono para grabar, a lo que habrá que añadirle las decisiones que se tomen al momento de editar el material: recortar el cuadro, acortar la duración del audio. Se entiende así que se ejerce una violencia desde el dispositivo sobre el entorno que nunca permitirá la transmisión veraz, objetiva de una realidad. Realizar un registro simplemente apela a la representación de un objeto o de una situación. El registro siempre será la materialización de una subjetividad. Una manipulación de la realidad.

Para el registro fonográfico se ha contado con una grabadora Tascam, modelo DR40, con la cual se han grabado directamente los sonidos para posteriormente editarlos en computadora. La edición de estos tracks de audio se ha realizado con los softwares libres Audacity¹⁷⁷ y Ocenaudio,¹⁷⁸ y salvo algún ajuste en la ecualización, no implica la modificación del sonido, simplemente la duración del paisaje sonoro. Se utilizó también una cámara Nikon, modelo D5500, con la cual se intentó realizar registro fotográfico y de video, pero se tuvo que suspender esta opción debido a dos amenazas recibidas por parte de vendedores informales al estar grabando.¹⁷⁹

Ante esta situación se optó por tomar algunas fotografías y un poco de video a escondidas con un teléfono celular Huawei, algo mucho más discreto. En el caso de la grabadora de audio no ocurrió una amenaza, pero sí el cuestionamiento sobre lo que se estaba realizando. Para evitar algún problema, y dado que la grabadora puede llamar la atención, se decidió envolverla en una bolsa de plástico haciéndola pasar como la compra de algún producto.

Los registros abarcan el periodo de una semana de los meses de octubre a diciembre de 2016,¹⁸⁰ desde el día lunes al domingo. Cabe resaltar que estos registros se realizaron en periodos intermitentes de tiempo, esto es, no se realizaron en el periodo de una semana corrida. Para facilitar la elaboración de una gráfica donde se reflejaran las incidencias acústicas más notables, se decidió

¹⁷⁷ <http://www.audacityteam.org/>

¹⁷⁸ <https://www.ocenaudio.com/>

¹⁷⁹ Hay una prohibición muy fuerte de parte de los grupos de comerciantes de registrar cualquier tipo de actividad del comercio ambulante. En mi caso, una persona me siguió durante una cuadra y me encaró diciendo “aquí no puedes grabar, güero, te puedes meter en muchos pedos”. En el otro incidente, dos jóvenes al notar que estaba manipulando la cámara comenzaron a gritarme “¡hey, hey! ¡No puedes tomar fotos!” A lo que sin intentar averiguar el por qué, guardé la cámara y me retiré.

¹⁸⁰ La dinámica de los tres cuadrantes además de que varía de acuerdo a la hora del día, presenta cambios notables dependiendo el mes y a partir de las celebraciones más cercanas: desde septiembre y parte de octubre por la celebración de Día de Brujas y Día de Muertos, noviembre con los preparativos de la Navidad y diciembre con gran actividad y movimiento por los regalos navideños y de Día de Reyes. En la parte de Anexos se incluyen los cuadros correspondientes a noviembre y diciembre en horario matutino, vespertino y nocturno, así como los de horario matutino y nocturno correspondientes a octubre.

dividir el perímetro en tres cuadrantes (A, B y C). A continuación se incluyen los gráficos correspondientes a octubre [19, 20 y 21]:

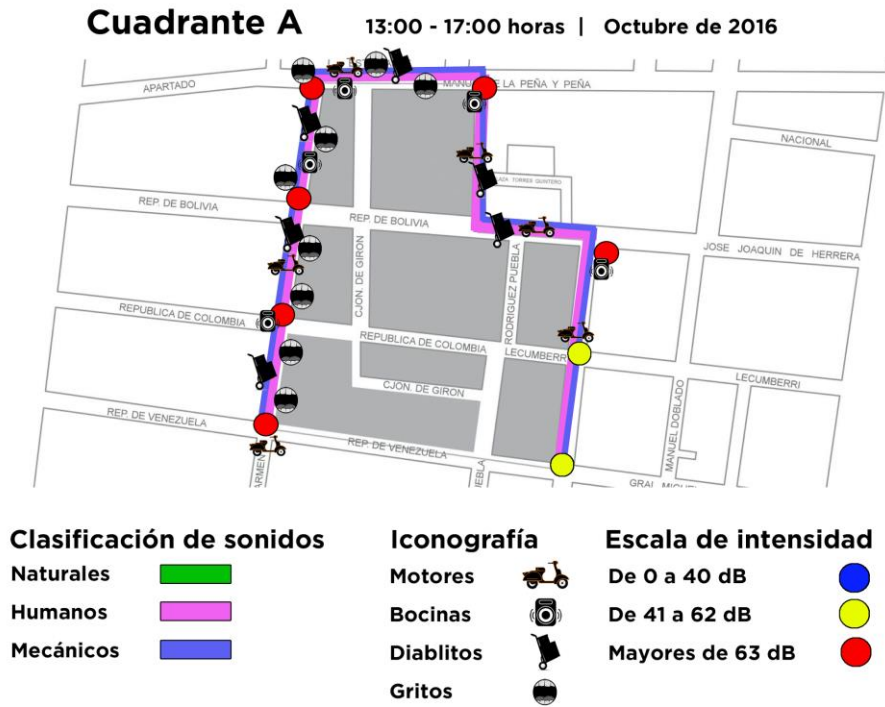
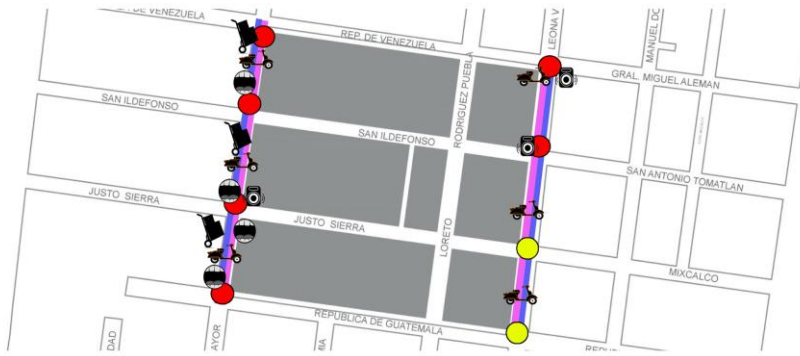


Figura 19. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante A, de 13:00 a 17:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana (lunes a domingo). Elaboración propia.

Cuadrante B

13:00 - 17:00 horas | Octubre de 2016



Clasificación de sonidos

Naturales	■
Humanos	■
Mecánicos	■

Iconografía

Motores	
Bocinas	
Diablitos	
Gritos	

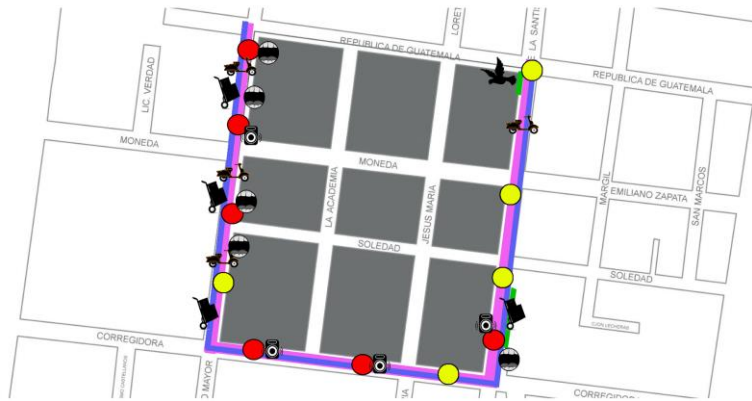
Escala de intensidad

De 0 a 40 dB	●
De 41 a 62 dB	●
Mayores de 63 dB	●

Figura 20. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante B, de 13:00 a 17:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana (lunes a domingo). Elaboración propia.

Cuadrante C

13:00 - 17:00 horas | Octubre de 2016



Clasificación de sonidos

Naturales	■
Humanos	■
Mecánicos	■

Iconografía

Motores	
Bocinas	
Diablitos	
Gritos	
Aves	

Escala de intensidad

De 0 a 40 dB	●
De 41 a 62 dB	●
Mayores de 63 dB	●

Figura 21. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante C, de 13:00 a 17:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana lunes a domingo. Elaboración propia.

La calle Del Carmen/Correo Mayor es el lugar más latente donde se puede identificar una dinámica de subversión de lo establecido. Aquí las personas están organizadas y se sirven de diversas herramientas (aparatos de radiocomunicación, altavoces, gritos y chiflidos) para delimitar un territorio, para apropiarse el espacio y enfrentar a la autoridad. Se realizó este ejercicio en horario matutino y nocturno, cambiando considerablemente la dinámica. A continuación se incluye un ejemplo [22]:

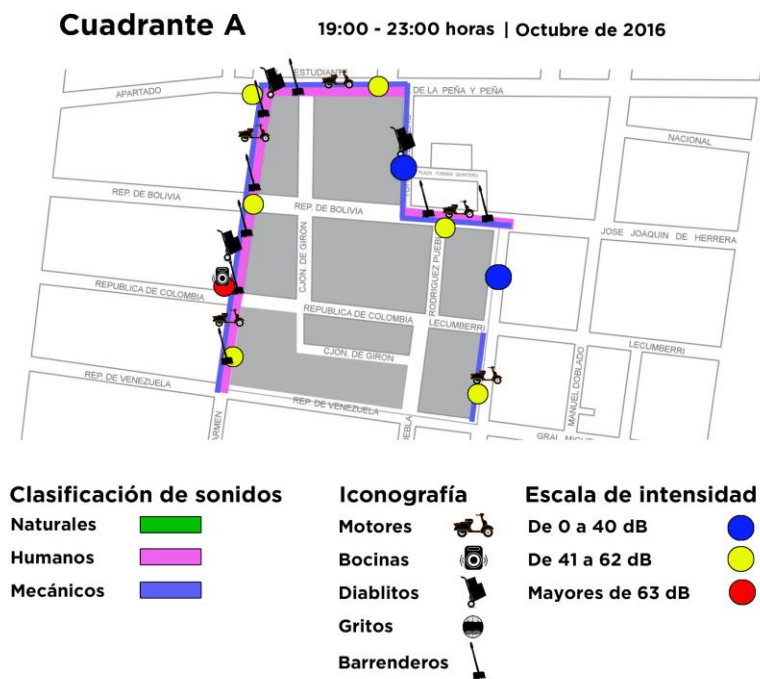


Figura 22. Muestra de la actividad registrada en el cuadrante A, de 19:00 a 23:00 horas, en el tiempo comprendido de una semana (lunes a domingo). Elaboración propia.

- **Identificación de sonidos tónicos, señales y marcas sonoras.** Durante las etapas anteriores igualmente se pudo establecer una identificación de las categorías propuestas por Murray Schafer, en busca de definir la identidad sonora del espacio delimitado. Es evidente que a lo largo del día el entorno acústico cambia, sin embargo, es posible identificar sonidos que durante la jornada se

mantienen, aunque nos centraremos en los correspondientes a la etapa vespertina. De esta forma, encontramos que los sonidos tónicos o *keynotes* presentes están relacionados a movimiento y actividad: el paso constante de automóviles, motocicletas y camiones de ruta, así como la interacción entre personas (pasos, voces, acciones). Ambas fuentes trabajan como un sonido *drone* que no cesa, del cual pocas veces somos conscientes y que conforma el fondo sobre el que los demás sonidos se manifiestan. Estos sonidos tónicos podemos encontrarlos en todo el perímetro trazado.

Por otro lado, las señales sonoras o *sound signals* emergen al ir recorriendo las calles: los gritos de los vendedores ambulantes e informales, la música proveniente de bocinas en algunos establecimientos, el claxon de algún automóvil. Estas expresiones acústicas nos dan información sobre algo en el momento, y dado que somos conscientes de su aparición, podemos prestarles atención en mayor o menor grado. Dichas señales están presentes en casi toda la delimitación del perímetro, a excepción de buena parte de la calle Leona Vicario y en el tramo ya mencionado de la calle Del Carmen (donde se ubica el Museo de las Constituciones), que presenta una singularidad por mencionar.

En el caso de las marcas sonoras o *soundmarks* que caracterizan este lugar, encontramos la campana de la Iglesia de La Santísima Trinidad en la calle De La Santísima. En Del Carmen, a la altura del Museo de las Constituciones, si bien no hay presencia de vendedores, todas las tardes hay algún cantante ambulante, que ayudado de una pequeña bocina interpreta canciones como forma de trabajo remunerado; a unos cuantos metros, llegando a República de Venezuela, el paso del metrobús se presenta como signo distintivo de esa parte. Finalmente, considerados en conjunto, los gritos de los vendedores informales y algunos ambulantes caracterizan el recorrido vespertino en la calle Del Carmen/Correo Mayor.

Estos eventos sonoros cotidianos vienen a dotar de identidad a esta parte del CHCDMX. En su interacción con los individuos que por ahí transitan o se relacionan, podemos retomar la idea de las capas de cebolla, la influencia que los estímulos, en este caso los sonoros, ejercen sobre las personas en grados menores y mayores [23]. La presencia de las categorías de Schafer no implica una jerarquización, así por ejemplo, podemos ubicar las marcas sonoras al alcance del caminante (los vendedores), o alejadas de él (la campana de la iglesia). Sin embargo, con los sonidos tónicos y las señales sonoras pasa distinto: los primeros pasan generalmente desapercibidos (capa más distante), mientras las señales impactan directamente al individuo (capas más cercanas).



Figura 23. Interacción entre entorno acústico y escucha visualizado como capas de cebolla. Elaboración propia.

- **Encuesta y ubicación de ruidos en croquis.** Durante el mes de octubre y noviembre se aplicaron 150 encuestas a comerciantes, paseantes y habitantes del perímetro seleccionado, donde

compartieron a partir de la experiencia, su percepción sobre lugares acústicamente molestos y agradables. Estos sondeos se realizaron mediante un abordaje directo, cara a cara, donde el participante contestó diez preguntas en relación a la percepción sonora del entorno [24], además de ubicar en un croquis los puntos que consideran más desagradables, ruidosos o violentos. El formato para las encuestas fue tomado en su mayoría del aplicado por De Gortari (2010), pero modificado para los fines de este trabajo. Con estos datos se pudo complementar la información propia observada y registrada en las caminatas al momento de elaborar los gráficos por cuadrante [ver anexos].

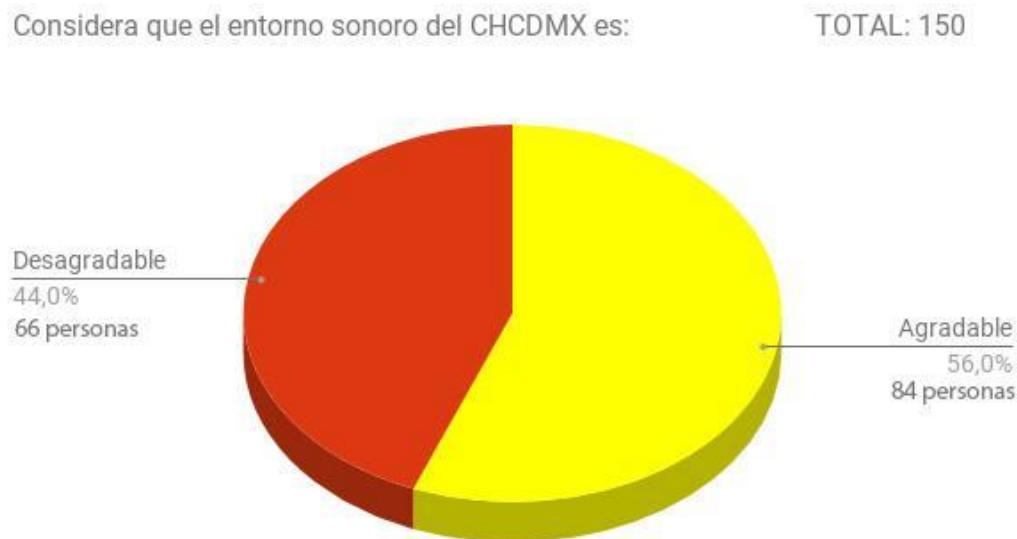


Figura 24. Gráfica mostrando la percepción de las personas encuestadas sobre el entorno sonoro. Elaboración propia.

En los resultados obtenidos mediante las encuestas se pueden identificar algunas apreciaciones sobre la percepción que los usuarios de ese espacio tienen en cuanto al entorno sonoro, entre ellas: De las personas encuestadas un 28.7% corresponde a habitantes de la zona, 34% a visitantes o compradores, un 23.3% se trata de trabajadores del perímetro delimitado y un

14% se trata de otro tipo de usuario, mayormente turistas. Hay un relativo balance entre la apreciación de que el CHCDMX es un entorno sonoro agradable (56%) o uno desagradable (44%). En cuanto a la percepción como entorno desagradable, de las 66 personas encuestadas que respondieron de esta forma, 26 son habitantes (frente a 17 habitantes que lo perciben como entorno agradable), 27 visitantes (frente a 24), 10 trabajadores (frente a 25) y 3 son turistas (frente a 18 que lo perciben como entorno agradable). Sobre esto resalta la posición de los habitantes que en su mayoría identifican como desagradable el entorno que escuchan cotidianamente, aunque algunos comentan que ya están acostumbrados a esa dinámica.

Por otro lado, respecto al grado de molestia que el ruido causa en las personas, las 150 encuestas arrojaron que a 8 personas (5.3%) el ruido nada les molesta, a 25 (16.7%) les molesta poco, a 66 (44%) les causa molestia regular, a 31 personas (20.7%) el ruido les molesta bastante, y a 20 (13.3%) les causa mucha molestia. Estos datos confirman que pese a la molestia que el ruido puede causar en las personas, éstas se adaptan a este tipo de situaciones en su día a día. Igualmente, los datos confirman la condición subjetiva de la escucha, ya que lo que para algunos puede resultar agradable, para otros es todo lo contrario. En este sentido, es significativa la percepción de 24 personas (16%) que consideran que el ruido es una forma violencia (por alterar la calma, por no permitir una intimidad en casa, por estrés), frente a 126 personas (86%) que no consideran que pueda violentar [las gráficas generadas aparecen en la parte de anexos].

- **Elaboración de cartografía sonora.** Para la elaboración de la propuesta de cartografía sonora se tomó como punto de partida mostrar la parte de la jornada vespertina, que es cuando hay mayor actividad e interacción. Tomando en cuenta la noción de ideoscena presentada por Moles, la construcción de los paisajes sonoros y su escucha propone reflejar el recorrido de alguien que experimenta ese momento en el entorno acústico del CHCDMX, espacio en el cual se sugiere la

ocurrencia de una serie de relaciones de poder, resistencia y conflicto entre la autoridad y los comerciantes, una batalla librada incluso al interior mismo de los grupos de ambulantes. Los gritos, pregones, silbidos y ruidos del comercio informal en ese contexto politizado, conforman lo que llamo subversión sonora, expresiones acústicas que hablan de una alteración del orden establecido, de un enfrentamiento desde lo que se escucha.

La duración promedio de cada track de paisaje sonoro se fijó en 2:00 minutos. En total se presentan 10 pistas de audio en formato .ogg (uno de la calle Corregidora, dos del recorrido Alhóndiga-De La Santísima-Leona Vicario, tres del recorrido Bolivia-Torres Quintero-De La Peña y Peña-Apartado, y cuatro del recorrido Del Carmen-Correo Mayor). Salvo un poco de ecualización para resaltar algunos detalles, las grabaciones no presentan ningún tipo de edición. La imagen final que conforma el trazo del perímetro trabajado se modificó con Adobe Photoshop e Illustrator.

La idea inicial fue albergar esta propuesta en la página de mapas umapper.com, pero actualmente dicho sitio está dado de baja, por lo que se resolvió subir la información referente a la pieza a una página del dominio hotglue.me: <https://subversionsonorachcdmx.hotglue.me/> [25], en la cual el usuario puede crear una página de internet personalizada de manera gratuita.

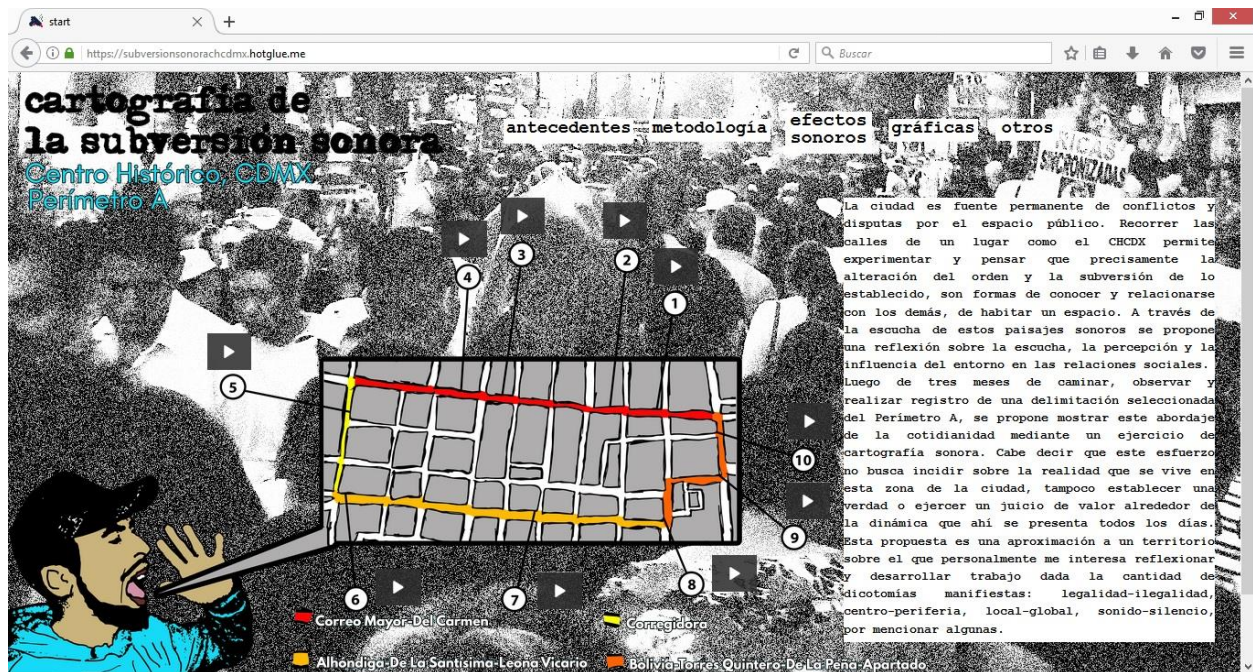


Figura 25. Captura de pantalla del sitio donde se aloja la propuesta.

En el caso de la propuesta *Cartografía de la subversión sonora*, el registro realizado de esa realidad cotidiana permite ubicar la presencia de algunos de los efectos sonoros planteados por CRESSON, los cuales a continuación se desarrollan. Primero encontramos el efecto de *atracción*, en el cual "un fenómeno sonoro emergente atrae y polariza la atención, consciente o inconscientemente. La magnitud de este efecto puede variar desde la comprensión fugaz a la completa movilización de la atención".¹⁸¹ La dinámica que se da en buena parte de la calle Del Carmen-Correo Mayor ilustra oportunamente este efecto.

Conforme avanzamos en esa calle, nos movemos entre los gritos de los vendedores que buscan atraer la atención. Sea gritando con gran intensidad, sea caracterizado por el timbre vocal y una ingeniosa frase de venta, la presencia del pregonero emerge a partir de cómo suena, y es en este contexto de competencia que se debe hacer notar más para imponerse a todo el bullicio del

¹⁸¹ Augoyard, Jean-Francois, Torgue, Henry, *op. cit.*, p.27.

entorno, y lo que es más, para sobresalir de entre los otros vendedores. En sí, el afecto de atracción nos habla implícitamente de un enfrentamiento entre el emisor y el ambiente en general (otros emisores, otros vendedores) por instaurarse como centro de atención en una actividad cotidiana.

A su vez, este efecto está vinculado con el efecto de *emergencia* antes expuesto, ya que conforme nos movemos por la calle, numerosos sonidos aparecen, cada uno diferente del otro. Las expresiones de la subversión sonora en el CHCDMX emergen y atraen, aunque en ocasiones en un sentido negativo, provocando el efecto opuesto a la atracción: la repulsión. En las grabaciones que conforman la propuesta de cartografía sonora se puede identificar la atracción.

Otro efecto fácilmente identificado en este entorno sonoro es la dupla *crescendo/decrescendo*. Estos efectos se producen por un incremento o una disminución progresiva en la intensidad de un sonido. En el caso del perímetro delimitado podemos ubicar estos efectos conforme nos acercamos o alejamos de una fuente sonora (bocina, vendedor) o cuando la fuente sonora se acerca o aleja de nosotros (el caso de los camiones y motocicletas), pero de igual manera podemos establecer estos efectos a nivel general a partir de relacionarlos con la jornada laboral: de forma gradual la intensidad de ese todo va aumentando conforme avanza el día, logrando su punto de mayor intensidad en el lapso de las 13:00 a las 17:00 horas, para luego decrecer marcando el final de la dinámica comercial de ese espacio. Algunos de los paisajes sonoros que se presentan, permiten identificar la condición del *crescendo/decrescendo* a partir del movimiento del caminante, más no se logra captar esta condición en la totalidad de la jornada, dada la duración de los *tracks*.

Otro efecto muy presente en el entorno urbano es el *cut out* (o de corte), el cual se refiere a una "caída repentina de la intensidad asociada con un cambio abrupto en la envoltura espectral de un sonido o una modificación de reverberación. Este efecto es un proceso importante de

articulación entre espacios y locaciones; puntualiza el movimiento de un ambiente a otro".¹⁸² En el perímetro elegido del CHCDMX encontramos que este efecto se manifiesta, por ejemplo, en la calle Alhóndiga, donde la caída de intensidad se hace presente al recorrer la primera cuadra, luego de esta, el ambiente sonoro se estandariza hacia la calma. En el caso de la calle Del Carmen-Correo Mayor, la bajada en la intensidad aparece de forma intermitente en dos lugares identificados: el Museo de las Constituciones y la parte sur de Palacio Nacional. Si bien no deja de haber estímulos acústicos, la intensidad es inferior a todo el demás recorrido por esa vialidad. En estas ubicaciones no hay presencia de vendedores ambulantes.

Podemos entender bien el efecto de corte al percibir el cambio que ocurre al dar vuelta en una esquina, pensemos por ejemplo, en el cambio sonoro que implica ir caminando por la calle República de Guatemala, de oriente a poniente, y de pronto llegar a Correo Mayor, donde desde la esquina se puede ya percibir una saturación de ruidos y sonidos (gritos, motores, música). El efecto de corte se puede distinguir de dos maneras: al nivel del emisor (cuando los vendedores cada cierto tiempo toman un descanso de gritar, cuando el conductor de una motocicleta deja de pitar) y cuando es determinado por las condiciones de propagación (la arquitectura, las superficies, los materiales de construcción, la organización del espacio público). El efecto de corte se encuentra de manera permanente en la forma en cómo percibimos el espacio y el tiempo y cómo nos ubicamos bajo esas condiciones.

En este sentido, el cut out acentúa la idea de identidad sonora de un espacio, ya que se da un "marcaje social de lugares por sonidos, favoreciendo la aparición de entornos sonoros *firmados*. Este término designa lugares en los que hay autores reconocibles y dejan marcas sonoras que

¹⁸² *Ibid*, p.29.

contribuyen a la identidad del lugar".¹⁸³ La actividad y presencia de los vendedores en Del Carmen-Correo Mayor nos habla de un territorio firmado, en el que ellos son la marca distintiva del lugar. Sus gritos, chiflidos y ruidos identifican el espacio como un lugar dominado por las relaciones entre grupos de comerciantes, en el cual la presencia y peso de la autoridad es mínimo. La identidad de este lugar se presenta como subversiva. El efecto de corte a nivel del emisor es el que se puede identificar en las grabaciones, a nivel de propagación esta condición no se refleja en los registros.

Otro efecto que evidencia una permanente lucha en dicho entorno acústico es el de *máscara*, el cual como se explicó anteriormente, implica la presencia de un sonido que enmascara parcial o completamente otro sonido dada su intensidad o la distribución de sus frecuencias. El visitante a esa parte del CHCDMX encontrará en su recorrido, ya sea en movimiento o detenido, la ocurrencia del enmascaramiento: las voces de algunos vendedores son ocultadas por los gritos de otros vendedores, que a su vez son enmascaradas por la música de una bocina o por el pregón que se expresa con altavoz. La presencia del enmascaramiento confirma la disputa por el espacio público, aquel que enmascara los demás sonidos es quien tiene una posición más favorable para ejercer el control. En general, el enmascaramiento que se presenta en las calles recorridas presenta un uso comunicacional (los chiflidos, los gritos de los comerciantes) y en el lado opuesto, para eliminar parte de lo que se comunica (gritos que buscan imponerse a los gritos de la competencia, el uso de *walkie talkies* para avisar oportunamente la presencia de alguna redada policial, que si bien es comunicación, la misma se da ocultada). El enmascaramiento es el efecto que más se hace evidente en las grabaciones presentadas, particularmente en las correspondientes al recorrido Del Carmen-Correo Mayor.

¹⁸³ *Ibid*, p.35.

Otro efecto muy presente en este ambiente sonoro complejo es el de *sinécdoque*, el cual se refiere a la "habilidad de valorizar un elemento específico a través de la selección. La escucha selectiva, una capacidad fundamental, está presente en todos los comportamientos sonoros cotidianos. Es producido por la simple vigilancia acústica, por la determinación de un criterio funcional predominante, o por adhesión a un esquema cultural estableciendo una jerarquía".¹⁸⁴ A través de la percepción vamos seleccionando unos sonidos mientras otros los olvidamos o los borramos. De forma que el efecto de sinécdoque se complementa siempre con el efecto asíndeton, ya que para apreciar unos sonidos, otros deben ser eliminados de la experiencia cotidiana.

Durante el recorrido en el perímetro elegido del CHCDMX, y como hemos leído con otros efectos sonoros ahí presentes, la percepción de los sonidos va guiada a partir de la atracción, la emergencia, el crescendo/decrecendo, el corte. Estos efectos permiten una valoración específica de la escucha sobre determinados estímulos acústicos. En este caso, esta valoración se perfila hacia las expresiones de la subversión sonora manifestadas por los *toreros* y otros vendedores ambulantes. Además de las implicaciones políticas ahí generadas, estos sonidos son portadores de una riqueza acústica única, ya que son expresiones que conforman la identidad de ese espacio (la calle Del Carmen-Correo Mayor). Las expresiones acústicas de la subversión se nos presentan aquí como símbolos sonoros identitarios.

Situaciones de peligro o donde instintivamente los sentidos están más atentos, acentúan la intención de escuchar. Así por ejemplo, los vendedores están más sensibles a ciertos elementos del paisaje sonoro de la zona donde trabajan: chiflidos y gritos de otros vendedores alertando de la presencia de policías, la escucha de sirenas; o, en el caso de la propuesta de Ježik, el sonido del grupo antimotines reverberado mientras arrinconaba a los espectadores detonó o direccionó una

¹⁸⁴ *Ibid*, pp.123-124.

forma de escuchar esa experiencia. En este sentido, "los símbolos sonoros existen para los habitantes de un lugar, entendidos mediante la escucha. Estos símbolos están localizados a una escala microsocia y dan coherencia a la percepción del distrito. Así, el efecto sinécdoque permite la estructuración del espacio a un nivel sonoro. Favorece el marcaje de lugares asociando sonidos con ellos: ya sea una voz humana en una gran calle o el tintineo de una placa de metal en el mercado, la organización perceptiva toma en cuenta las particularidades locales".¹⁸⁵

Pensando en la concepción de sinécdoque como figura retórica que permite la designación a un todo del nombre de una de sus partes, su utilización en el marco del entorno acústico permite señalar esta relación siempre presente en que el grito de los vendedores nos está indicando el desarrollo de una actividad comercial, el ambulante, el cual mayormente se relaciona con la informalidad. En el caso de las fonografías realizadas, este efecto no se logra identificar con plenitud, ya que a partir de la escucha de estos registros no se puede transmitir cabalmente la idea de una identidad sonora de ese espacio. Como se ha mencionado anteriormente, el registro impide transmitir un sentido de verdad, el nivel que alcanza es el de una representación. Es necesario vivir personalmente la experiencia de recorrer ese espacio para advertir la ocurrencia de esa realidad conflictiva.

El ambiente que se vive cotidianamente en el CHCDMX está también condicionado por el efecto de *repetición*, esto es, "la reaparición de ocurrencias sonoras similares [...] cualquier sonido o grupo de sonidos, simples o complejos, pueden estar involucrados. Además, el efecto de repetición no determina un sistema específico de percepción o un contexto psicomotor típico: múltiples actitudes pueden estar relacionadas a él".¹⁸⁶ En el ritmo de la cotidianidad del Centro, la

¹⁸⁵ *Ibid*, pp.125-126.

¹⁸⁶ *Ibid*, p.90.

repetición se presenta de dos formas, por un lado como un proceso de comunicación o como elemento de información (las idas y vueltas de trabajadores con diablitos y mercancía, los chiflidos entre los trabajadores que establecen un código de comunicación, los gritos de los vendedores a los posibles clientes) que sirve de enlace entre diversos agentes sociales involucrados en ese espacio.

Por otro lado, la repetición marca el flujo permanente del tiempo (algunos pájaros en la mañana, el rumor y ruido que gobierna durante la tarde, los grillos por la noche, las campanas de algún templo de acuerdo a la hora). Reproducción de sonidos a intervalos irregulares que en esta dinámica se refieren a una esfera de la economía formal e informal, que es la esencia de ese ambiente. De alguna forma, todos estos sonidos "crean tanto el marco rítmico de la vida cotidiana, puntuado por repeticiones que se mantienen inadvertidas, así como ocurrencias inusuales que la repetición revela como extraordinarias".¹⁸⁷ Igualmente, la propuesta de cartografía sonora se queda muy limitada en poder transmitir el efecto de repetición que ahí ocurre. La misma duración de las pistas no permite percibir la complejidad de los ciclos ahí desarrollados.

En la vivencia de recorrer el perímetro delimitado para la cartografía sonora podemos ubicar otros efectos que se presentan cotidianamente: *remanencia* y *coctel*. El primero se manifiesta como la continuación de un sonido que no se escucha más, pero que luego de su extinción (de su emisión y propagación), queda la impresión de que permanece en el oído. Este efecto no implica el uso de la memoria temprana o profunda, "es simplemente el trazo mnésico de señales sonoras suprimidas".¹⁸⁸ Esto ocurre constantemente con los gritos, que pareciera que se quedan atorados en la cabeza del escucha. Es sólo al cortar el ambiente, esto es, salir de ese espacio,

¹⁸⁷ *Ibid*, p.91.

¹⁸⁸ *Ibid*, p.87.

que el dominio sensorial vuelve a la normalidad. Una impresión fuerte también puede fungir como característica de este efecto, escuchar una pelea, escuchar cuando los vendedores se esconden de la policía son eventos acústicos que se quedan con nosotros por algún tiempo difícil de determinar.

Por otro lado, el efecto de coctel se hace presente pero desde la perspectiva de la persona que recorre esas calles. El visitante es quien decidirá a dónde dirigir la atención, qué sonidos discriminar y que otros asimilar. Por parte de los ambulantes también se establece este efecto, aunque con una mayor apertura a la escucha en general. Lo que se descarta y se intenta borrar es la presencia de otros vendedores que impliquen un menor ingreso económico.

Cabe señalar el efecto de *intrusión* que podría pensarse que aquí se desarrolla en totalidad, pero no puede aplicarse cuando uno (el visitante), se introduce en un territorio que no es el personal o íntimo. Sin duda hay una intromisión de estímulos muy marcada, pero no implica la violación a la integridad del individuo. En el caso de quienes ahí trabajan el efecto sí aplica, ya que constantemente se está efectuando una intrusión ilegítima de las expresiones de la subversión sonora en los cuerpos, una batalla permanente por imponerse frente a las demás fuentes sonoras.

Los efectos sonoros presentados se hacen evidentes en la vivencia del momento en el entorno acústico. Sin embargo, y como es el caso de los tres últimos efectos, éstos no se pueden advertir en el ejercicio de *Cartografía de la subversión sonora*. En este tono, la aproximación realizada permite evidenciar una serie de vacíos e inconsistencias relacionadas a la imposibilidad del dispositivo de grabación por mostrar fielmente dicha realidad, así como en las decisiones tomadas al momento de realizar el registro (posición de la grabadora, duración de las grabaciones, periodicidad y tiempo de los recorridos, imposibilidad de abarcar otras posibles manifestaciones acústicas ocurridas al mismo tiempo en otro espacio del perímetro).

El resultado es apenas un acercamiento, la identificación de un fenómeno social que ahí ocurre diariamente, pero que es muy complicado cubrir en totalidad. La documentación de la realidad no implica que lo que ahí se presenta sea la verdad, es por eso que todo acercamiento o delimitación desde cualquier expresión humana, presenta una condición de subjetividad imposible de borrar.

Conclusiones

Resignificar la subversión desde la escucha.

Esta investigación es apenas una aproximación a una parte poco explorada de los conflictos y fenómenos contradictorios que suceden en la vida urbana, esa parte es la referente a la relevancia de los sonidos para lograr un entendimiento de las complejas dinámicas cotidianas. Acercarnos al sonido es poder acceder a una realidad desprovista del peso de lo visual, desde la cual podemos generar reflexión, conocimiento o crítica, más aún cuando se realiza desde la expresión artística. Señalar la parte acústica de una problemática permite trazar un camino hacia la sensibilización y agudización de las percepciones, a una escucha libre de barreras y silenciamientos que nos permita dialogar y buscar soluciones comunes en la realidad de la vida en la ciudad, lo cual requiere un esfuerzo grupal, comunitario, difícilmente logrado, permanentemente deseado y que comienza desde lo individual.

A lo largo de este texto se ha mostrado la influencia que el entorno sonoro ejerce sobre las personas, sea en la manera de percibir un espacio, sea en la forma que un individuo se identifica con la calle, el barrio, la ciudad y en cómo se relaciona con los demás, o ya sea en la manera en que el flujo permanente de ideoescenas que cada quien resguarda van conformando la memoria sensible y en general, la experiencia de la vida cotidiana. Aunque se esté escuchando *lo mismo*, el conjunto de ideoescenas que un individuo construye diferirá siempre del de otra persona, dada la subjetividad de la percepción.

La escucha del paisaje sonoro permite identificar estímulos o marcas en común con otras personas (la fuente de la plaza, la grabación del fierro viejo, la música del carrito de las nieves, etc), pero que al momento de considerar su escucha a un nivel de placer o molestia, la condición de la subjetividad se dispara como llega a ocurrir en un contexto de conflicto como los que las

piezas artísticas presentadas abordan. Si bien en esencia estas obras tienen una fuerza acústica importante, es inevitable dejar a un lado el papel de la imagen en su construcción.

Por ejemplo, la recepción que el público tiene de estas piezas presenta un conflicto entre la parte sonora y la visual: el impacto de quienes asistieron al performance de Ježik al verse cercados y acorralados por el grupo de granaderos posiblemente haya causado más impresión que las implicaciones acústicas con el espacio del Ex Teresa. La acción visible de la posible represión conduce a dirigir la atención a ese origen, al menos a las personas que se encontraban directamente enfrentadas con el grupo policial. Otros asistentes, quienes estaban junto a las paredes o hasta el final del performance pudieron tal vez experimentar una mayor presencia del elemento sonoro. En el caso de la pieza de Blume, las cajas de madera con la tarjeta dibujada de los pregoneros igualmente reclaman buena parte de la atención del espectador, quien recorre la sala, aprecia los diseños, abre y cierra las cajas, hasta decidir cuántas dejar abiertas y cerradas, y experimentar entonces la parte sonora.

En estas obras y en la propuesta de cartografía sonora se presenta entonces una imposibilidad de prescindir de un soporte visual para el objetivo concreto del artista de transmitir una reflexión a partir del sonido: la imagen, el objeto, los cuerpos, se convierten en un enlace importante entre espectador y experiencia acústica. En este sentido, es importante resaltar que la esfera del arte estará siempre condicionada a la dependencia de un elemento visual (basta tan solo mencionar las fichas de identificación de una obra) para lograr un primer acercamiento con el público. Además, se advierte la importancia y necesidad de una mayor educación auditiva en la vida cotidiana y a la hora de acercarse a una pieza sonora, educación que comenzaría desde el entorno inmediato, desde la apreciación del paisaje sonoro urbano.

Por otra parte, los efectos sonoros presentes en estas propuestas reflejan que los mismos artistas o investigadores no son del todo conscientes de las implicaciones que el sonido tiene en la creación y recepción de sus piezas. Unos por omisión (Blume), otros por potenciar una sensación violenta (Ježik), otros por las decisiones tomadas con el dispositivo de grabación (Muñoz). En el caso de *Coro informal* entra además la intención del artista de proponer una pieza solo como experiencia estética, y menos como interés ético.

En este caso hay una lectura crítica que el espectador se puede hacer, dada la carga simbólica que la voz de los vendedores informales implica al ser descontextualizada de su espacio sonoro habitual y ser insertada en la institución, cuestión que Blume no busca explicitar. En *Ejercicio de percusión* aparece un posicionamiento ético que se dirige a los cambios que Ježik quiere producir al violentar el espacio y en cómo esto va a influir en las personas presentes. Hay una intención clara del artista por provocar una perturbación entre los espectadores. Con *Cartografía de la subversión sonora* es la intención mostrar una experiencia subjetiva sobre un fenómeno cotidiano que se entiende conflictivo, pero que es parte importante de la identidad sonora de esa zona del CHCDMX. No hay en esta pieza una postura ética sobre qué se busca provocar en el escucha, pero si hay una intención estética de apreciar este entorno acústico conflictivo como una posibilidad de encontrar en la subversión sonora una forma de diálogo entre actores sociales opuestos o en disputa, más allá de la representación del ruido como una manifestación molesta: el conflicto, la violencia y la resistencia son parte de la identidad de la ciudad y de sus habitantes. La subversión sonora entonces manifiesta ese conflicto, esa violencia (visible y simbólica), así como la resistencia, pero también hace evidente el diálogo y la negociación.

Sin embargo, en las tres propuestas estamos frente a la imposibilidad de la transmisión fiel de una realidad común, ya que las obras solo representan un punto de vista subjetivo (el caso de las encuestas aplicadas confirma esta condición), el del artista, lo que por otro lado nos permite vivir un sentimiento diferente de identidad, ya sea por la duración de la pieza, la atención que se le preste, el contexto del que cada quien proviene o por la anamnesis de los sonidos luego de ser escuchados. En todo caso, estas representaciones de la realidad sirven como herramientas para la reflexión de las dimensiones sociales de fenómenos concretos que nos afectan como colectividad.

Dichos fenómenos presentan inevitablemente una dialéctica del espacio, un enfrentamiento simbólico y otras veces tangible por el control del territorio: el grupo de granaderos contra la población-espectadores en el Ex Teresa, los vendedores ambulantes frente a las autoridades y frente a otros comerciantes en el CHCDMX. Las expresiones sonoras que se generan de estas y otras experiencias urbanas cotidianas se manifiestan como evidencias concretas de una realidad que el ojo no puede captar en totalidad, o que mediante la imagen se puede manipular. Por lo mismo, abrirse a una escucha crítica del paisaje sonoro es dirigirse hacia una comunicación y un intercambio más efectivo entre grupos sociales que lleve a un mejor entendimiento de los conflictos. Igualmente, los efectos sonoros identificados en las obras confirman la disputa permanente de los sonidos por hacerse escuchar sobre otros estímulos: la atracción, el enmascaramiento, el coctel o la intrusión, todos estos efectos nos hablan de que lo que escuchamos es resultado mismo de un permanente conflicto sonoro centrado en la acústica espacial (la arquitectura, las calles, los materiales), fuera de un primer nivel de acción (población vs. granaderos, comerciantes vs. autoridad o vs. otros comerciantes).

El trabajo de tesis presentado deja diversas inquietudes y preguntas abiertas para desarrollar en un trabajo posterior, entre estas se identifica la necesidad de una investigación dirigida a trazar

la historia del arte sonoro en México, ya que una genealogía sobre el tema presenta aún muchos huecos y omisiones, ¿hay una verdadera influencia de las vanguardias en la constitución de obra sonora temprana en México, o se podría hablar de una existencia autónoma, de un arte sonoro puramente nacional? ¿Qué otros creadores nacionales se pueden rastrear, que al igual que Esquivel, no figuran en la historia del arte sonoro en México? Otra línea de investigación cobra sentido con la voz y el sonido y su relación con el poder, esto se hace especialmente explícito en la realidad del comercio ambulante e informal en la CDMX, pero en general, en la forma en la que nos comunicamos. ¿Qué otros significados guardan el tono, timbre o intensidad de los sonidos de la voz humana? La fonética y la fonología ofrecen una importante fuente de investigación.

Considerando la importancia de la escucha en la vida de las personas, es necesario abrir oídos para tener una mayor sensibilidad que nos ayude a entender las manifestaciones de la vida cotidiana. El sonido es parte determinante en la percepción de los espacios y la valoración que de ellos hagamos, por lo que es necesario relacionarse con el entorno, recorrerlo y conocerlo. Al estudiar una realidad urbana conflictiva desde lo sonoro, encontramos que la escucha está mediada por construcciones simbólicas que involucran siempre relaciones de poder.

Debemos aprender a escuchar todas las manifestaciones que confluyen en nuestra realidad y comprender que todas ellas son parte de lo que conforma nuestra identidad sonora. En el caso del CHCDMX se trata de expresiones acústicas únicas que no se pueden borrar, voces, gritos, ruidos y sonidos que conforman la identificación, eso que nos habla de los otros, pero también de nosotros mismos. Estas expresiones, en el caso del comercio informal, si bien implican pensarse en relación a una actividad no regulada, en su existencia evidencian un sistema de gobierno que, por un lado responde a los intereses mercantiles presentes en el CHCDMX al perseguir y prohibir las actividades comerciales de los vendedores informales, pero que en su actuar también manifiesta

un beneficio económico considerable mediante el fomento de actos de corrupción como las mordidas y el cobro por derecho de piso, actividades donde se ven involucrados grupos constituidos de comerciantes ambulantes. Un panorama muy complejo.

Manifestaciones sociales, políticas, económicas y culturales de las sociedades se hacen evidentes a través del paisaje sonoro cotidiano, siempre en evolución, del cual cada individuo participa como agente acústico impositivo o de resistencia. En este sentido, para bien o para mal, la subversión sonora es parte definitiva de la permanente evolución de una ciudad. El orden y el equilibrio entre las partes constitutivas de un ente tan complejo como la urbe no es posible, y la lucha por imponerse frente a otros ruidos termina siendo natural.

Las manifestaciones de la subversión sonora son fuente permanente de información y comunicación humana, y en una situación política como la que se vive actualmente, resultan la respuesta evidente a una creciente inconformidad y lucha contra el modelo que gobierna, aquel que impone, fomenta y repite los sonidos que lo legitiman, mientras intenta silenciar los ruidos que buscan una autonomía y condiciones justas para la sociedad. Las ciudades son entes complejos, organismos en constante explosión, en permanente lucha, sólo así se garantiza su evolución y su diversidad.

Bibliografía.

Adhitya, Sarah. *A sonified urban masterplan for Paris-The use of sonification in urban representation*. En *Invisible places sounding cities. Sound, urbanism and sense of place*. Proceedings of Jardins Efémeros, Urban Art Festival, 2014.

Andueza Olmedo, María. *A las ciudades se las conoce como a las personas, en el andar. Orígenes de la instalación sonora en el espacio público en el marco del urbanismo y la sociología de los años 60*. Revista Arte y políticas de identidad, vol.7. España: Universidad de Murcia, 2012, [En línea], <http://revistas.um.es/api/article/view/174001>

Atienza, Ricardo. *Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano*. En *Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine*. EURAU'08: Paysage Culturel, Madrid, 2008.

Baron, Robert Alex. *La tiranía del ruido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.

Borja, Jordi. *La ciudad es el espacio público*, en Ramírez Kuri, Patricia. Espacio público y reconstrucción de ciudadanía. México: Flacso México/Miguel Ángel Porrúa, 2003.

Borriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

Cage, John. *Silence*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1973.

Cantú Chapa, Rubén. *Centro Histórico. Ciudad de México. Medio ambiente sociourbano*. México: Plaza y Valdés, SA de CV, 2000

Carles, José Luis y Palmese, Cristina. *Identidad sonora urbana*. [En línea], <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html> , 2004.

Careri, Franceso. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

Casanova, Cori. *La audición humana: Puerta abierta a la comunicación*, en Bustos, Inés (coord.), *La percepción auditiva, un enfoque transversal*. Madrid: ICCE-Eraso, 2001.

Cerdà, Josep. *Observatorio de la transformación urbana del sonido. La ciudad como texto, derivas, mapas y cartografía sonora*, en Revista Arte y políticas de identidad, vol.7, España: Universidad de Murcia, 2012, [En línea], <http://revistas.um.es/api/article/view/174011>

Cerdà, Josep, Molina, Miguel. *Entre el arte sonoro y el arte de la escucha*, en Revista Arte y políticas de identidad, vol.7, España: Universidad de Murcia, 2012, [En línea], <http://revistas.um.es/api/article/view/173921/147771>

Chion, Michel. *El arte de los sonidos fijados*. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

Daumal, Francesc. *Arquitectura acústica. Poética y diseño*. Barcelona: Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 2002

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

Domínguez Ruiz, Ana Lidia. *Digresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del ruido*. En Cuadernos de vivienda y urbanismo. Vol.4, No.7, 2011 [En línea], http://www.javeriana.edu.co/viviendayurbanismo/pdfs/CVU_V4_N7-02.pdf

Domínguez Ruíz, Ana Lidia. *Vivir con ruido en la Ciudad de México. El proceso de adaptación a los entornos acústicamente hostiles*. Estudios demográficos y urbanos, vol. 29, No.1, 2014 [En línea], <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31232808004>

Domínguez Ruiz, Ana Lidia. *Violencia acústica y cuerpo social. El ruido en las ciudades latinoamericanas*. [En línea], http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT26/GT26_DominguezRuiz.pdf

Forgus, Ronald. *Percepción: Proceso básico en el desarrollo cognitivo*. México: Editorial Trillas, 1978.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de la piqueta, 1979.

Garrini, Daniela y Leonardini, Rubén. *Contaminación Acústica como agente generador de disfonía profesional en la actividad docente*. [En línea], <http://www.fiso-web.org/Content/files/articulos-profesionales/2710.pdf>

Gómez, Bernardo. *Paralelismo diacrónico sobre la investigación sonora en el espacio de las artes plásticas*. Revista Arte y políticas de identidad, vol.7, España: Universidad de Murcia, 2012, [En línea], <http://revistas.um.es/api/article/view/173941>

Goodman, Steve. *Sonic Warfare. Sound, affect and the ecology of fear*. Londres: Massachusetts Institute of Technology, 2010.

Gortari Ludlow, Jimena de. *Guía sonora para una ciudad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Cuajimalpa: Juan Pablos Editor, 2013.

Iges, José. *Arte sonoro en España: Notas introductorias*. 1ra. Muestra de Arte Sonoro Español 2006. España: 2006. Disponible en http://mase.es/wp-content/uploads/2006/11/1.MASE_2006_txt_%C2%A9Jose-Iges_ES.pdf

Iges, José. *Soundscapes: una aproximación histórica*, En Red O 1999. Simpósio de Música Electroacústica, 1999. Disponible en <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html>

Kosko, Bart. *Noise*. Estados Unidos: Viking Penguin, 2006.

- LaBelle, Brandon. *Acoustic Territories. Sound culture and everyday life*. Estados Unidos: Continuum, 2010.
- Lara, Rossana y Meza, Inti. Una fábrica de coincidencias: El arte sonoro reciente en México, en <https://seminarioartesonoro.wordpress.com/?s=inti&search=Ir>
- Larson Guerra, Samuel. *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. México: UNAM, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2010.
- Lefebvre, Henri. *De la ciudad a la sociedad urbana*. [En línea], <http://www.bifurcaciones.cl/2014/12/lefebvre-de-la-ciudad-a-la-sociedad-urbana/>
- Lefebvre, Henri. La producción del espacio. *Papers: revista de sociología*, No. 3, 1974, [En línea], http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/nadia_osornio/wp-content/uploads/2014/05/lefebvre-la-produccion-del-espacio.pdf
- Lio Flores, Melisa Teresita. *El comienzo de la interdisciplina entre la plástica y el sonido: arte sonoro*. Tesis de Licenciatura en Arte. México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2004.
- López, Francisco, Desde las notas del CD "La Selva. Sound environments from a Neotropical rain forest", En *Red O* 1999. Simpósio de Música Electroacústica, 1999. Disponible en <http://www.sonoscop.net/sonoscop/soundscape/lopezs.html>
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.
- Moles, Abraham. *La imagen. Comunicación funcional*. México: Trillas, 1991.
- Molina Alarcón, Miguel. *El arte sonoro*, España, 2008, [En línea], <http://es.scribd.com/doc/24370658/El-Arte-Sonoro-Articulo-de-Miguel-Molina-Alarcon#scribd>
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- Ochoa Pérez, Juan y Bolaños, Fernando. *Medida y control del ruido*. Barcelona: Marcombo, 1990. Col. Productiva, 42.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- Paterno, Roberto. *La memoria y su diversidad de registros*, en Díaz, Alejandra, Bin, Liliana (comp). *Atención, memoria, resiliencia: aportes a la clínica psicopedagógica*. Buenos Aires: Lugar Editorial, 2007.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. Trad. Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.

- Picún, Olga. José Pomar: Su trayectoria y su música. [En línea], <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/pomar/picun-portrait.html>
- Quignard, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Chile: Editorial Andrés Bello, 1998.
- Risler, Julia y Ares, Pablo. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.
- Rocha, Manuel. *El arte sonoro en México*. RAS revista de arte sonoro No.7, Centro de Creación Experimental. España: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005, [En línea], <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/ElArteSonoroEnMexico.pdf>
- Rocha, Manuel. La instalación sonora. [En línea], <https://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html#1>
- Rocha, Manuel. *Poesía y experimentación sonora en México*, en Cerón, Rocío y De la Garza, Amanda (Coords.). *Enclave: Poéticas experimentales*, México: Rocío Jazmín Cerón Flores / EBL-Intersticios, 2015.
- Rocha, Manuel. *¿Qué es el arte sonoro?* artesonoro.net. México, 2006, [En línea], <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/QueEsElArteSonoro.html>
- Russolo, Luigi. El arte de los ruidos. Manifiesto futurista. [En línea] https://monoskop.org/images/6/69/Russolo_Luigi_El_arte_de_los_ruidos_Manifiesto_Futurista.pdf
- Samuels, David, Meintjes, Louise, Ochoa, Ana María, Porcello, Thomas. *Soundscapes: Toward a sounded Anthropology*, en *The Annual Review of Anthropology*, vol.39, Palo Alto, 2006. [En línea], <https://www.amherst.edu/media/view/371465/original/Samuels,+Meintjes,+Ochoa+and+Porcello+-+Soundscapes+-+Toward+a+Sounded+Anthropology.pdf>
- Schafer, Murray. *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Estados Unidos: Destiny Books, 1994.
- Schafer, Murray. *Hacia una educación sonora*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.
- Sennet, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: ediciones península, 1978.
- Sennet, Richard. *The Open City*, 2006 [En línea], <https://lsecities.net/media/objects/articles/the-open-city/en-gb/>
- Sennet, Richard. *Vida urbana e identidad personal. Los usos del desorden*. Barcelona: ediciones península, 1975.
- Simmel, Georg. *El conflicto. Sociología del antagonismo*. Madrid: Sequitur, 2010.

Simmel, Georg. *La metrópolis y la vida mental*. Revista Bifurcaciones, n. 4, 2005, [En línea], http://www.bifurcaciones.cl/004/bifurcaciones_004_reserva.pdf

Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada Editores, 2006.

Thompson, John. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

Villegas, Pascale. *Del tianguis prehispánico al tianguis colonial: Lugar de intercambio y predicación (siglo XVI)*. Estudios Mesoamericanos, No. 8, 2010.
[En línea],
<http://www.iifilologicas.unam.mx/estmesoam/uploads/Vol%C3%BAmenes/Volumen%208/Villegas-tianguis-prehispanico.pdf>

Westerkamp, Hildegard. *Listening to the Listening, Sounding Out Genders: Women Sound Artists/Composers Talk about Gender and Technology*, Panel Discussion, ISEA95, Montreal, [En línea],
https://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/listening_art.html#top

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Argentina: Paidós, 2009.

Žižek, Slavoj, Hounie, Analia (comp.). *Violencia en Acto (Conferencias en Buenos Aires)*. Argentina: Paidós, 2004.

Anexos

Félix Blume, transcripción de entrevista.

Encuentro realizado en casa del artista/sonidista, en un edificio de departamentos ubicado a un lado de la Alameda Central, Ciudad de México.

17/11/16

Duración: 1 hora, 3 minutos.

H: Bueno, hoy es 17 de noviembre de 2016, estoy con el artista sonoro Félix Blume, y vamos a comenzar con una entrevista en relación a su obra, y en particular a una exposición que es Polifonía Ambulante. Bueno Félix, antes que otra cosa, cuéntame, ¿cómo das el paso de ser ingeniero de sonido a ya enfocarte a trabajar como artista sonoro?

F: Bueno, antes de explicar un poco el proceso, que fue más bien algo que se fue dando, no es algo que tuve previsto, pensando antes, algo que vino de manera natural, bueno, antes que eso me gusta la idea de que el ingeniero de sonido o artista sonoro o sonidista sean como las mismas palabras, si pues al final se trabaja con el sonido como material. Me gusta y me importa mucho, que sea eso, de trabajar el sonido como un material, como justamente el plomero trabaja el plomo, como un pintor trabaja la pintura y al final, por ejemplo el pintor, el que pinta la pared en blanco, es un pintor el que hace unos cuadros es un pintor también, ¿no?, entonces por supuesto hay fines diferentes, pero quizás en algún momento el que pinta la pared en blanco, el que pinta en blanco o casi en blanco y, o el pintor comienza a hacer un cuadro en blanco también, entonces como que también me gusta que no haya una frontera tan precisa entre lo que sería ingeniero de sonido y lo que sería artista sonoro.

También porque surgirían muchas preguntas, ¿no? de, pues, ser artista sonoro es como hacer tus piezas más personales y luego el ingeniero de sonido, como ingeniero de sonido para un artista, videoasta, pues ya no es arte o ya es arte pero es para otra persona y ya es arte pero yo no soy el artista, digo son muchas preguntas que creo que al final no importan tanto, entonces me gusta como esta palabra, sonidista, que se usa en América Latina que me gusta porque refiere directamente al material que se usa, el sonido, y creo que es importante también, más bien por lo general trabajo hablo más bien de proyectos personales, entonces yo hace cuatro años empecé a hacer un primer proyecto personal más allá de una pura grabación que fue una postal sonora que era Tierra de Fuego, entonces la hice, duró unos minutos, y bueno este trabajo que hice pues lo hice en 2012, pero era con sonidos que había grabado en 2000, a finales de 2007, 2008, entonces hay un tiempo largo, solo que dentro de esos, bueno, siempre cuando voy grabando para un documental, en este caso era un documental, o para un video o para lo que sea, pues está la parte de sonido directo y también está la parte de sonidos solos, se dice en francés, en inglés se dice wild track, aquí pueden ser como ambientes o algo así, eso significa que son sonidos que están grabados sin que estén relacionados con la imagen, o sea, que no estén grabados al mismo tiempo que la imagen, que pueden ser por ejemplo, unos ambientes que se pueden grabar, que los puedes añadir en la edición de sonido que permiten tener como pues tener como una construcción sonora, un diseño sonoro con respecto a la imagen, entonces a mi siempre me ha gustado mucho esta parte de los sonidos solos o de los wild track, porque si va es un momento en que tienes que buscar mucho material que podrá servir para la película y dar lo más posible de material diferente, de posibilidades para que al momento de hacer la edición de sonido, pues o el diseño sonoro pues pueda tener como muchas opciones, entonces pues básicamente es como tener un espacio y pues buscar sonidos, ¿no? y cuando hay el tiempo para hacerlo pues si lo disfruto mucho de poder buscar sonido con respecto a un espacio, y aunque fue siempre más que nada por un proyecto específico que no era mío o por algo, en este caso el de Tierra de Fuego y en otros casos después pues hice un trabajo diferente con estos sonidos que había grabado.

Entonces este primer sonido, este primer trabajo de Tierra de Fuego, dentro de esos sonidos había un sonido que me gustaba mucho que muchas veces lo pongo de ejemplo que es un sonido en el cual para juntar todas las ovejas en la granja central, en Tierra de Fuego son estancias así super grandes como 14 mil hectáreas, algo así, en el cual tiene un chingo de ovejas, y para juntarlas las asustan, para juntarlas al mismo

lugar, entonces cuando se asustan las ovejas se juntan y van avanzando al contrario de donde las asustan, entonces para hacer eso son varias personas, son varios peones y van gritando en la selva o en el campo, y como a veces no se van, no se ven, pues luego tienen un grito diferente para saber dónde está el otro, si para saber que no esté muy adelante o muy atrás, para ver que estén más o menos en una línea, si escuchan el grito de los demás, para saber eso y luego gritan para asustar las ovejas también y luego para escuchar las ovejas también que va avanzando poco a poco.

Y bueno, este sonido en particular como me pareció super interesante porque de pronto pues había varios elementos que me gustaban, esta relación del humano con la naturaleza, eso de la voz usada pero no tanto como para un discurso o con palabra, y había una evolución, ¿no? el sonido también tiene esta característica que tiene tiempo, o sea tiene un principio, un final y pasa algo entre los dos, de alguna manera creo que sí hay una siempre una narración que sea obvia o no, pero si hay como el tiempo implica eso, ¿no? Entonces pues me gustaba mucho esta grabación de sonido, y ya desde hace rato compartía mis grabaciones de sonido y las comparto en Freesound, la mayoría, o sea todas las que me parecen como interesantes, pero con este sonido dije, como que a lo mejor podría hacer algo más, y así fue como salió este trabajo de pieza sonora.

Después de esta hice como otra de Venezuela con la misma dinámica, con un rodaje que había hecho allá y usé los sonidos para hacer como una postal sonora, igual con una de Mali, esos fueron tres trabajos que se hicieron como así en paralelo como un proyecto y la primera vez que empecé a hacer sonidos o a pensar un proyecto ya de manera independiente fue cuando hice Los Gritos de México, que básicamente era porque vivía aquí en México, porque viajaba mucho y tenía el plan era el tiempo de viajar menos o de estar como más en la ciudad, entonces lo que hice fue como desarrollar un proyecto en la ciudad como para tener algo para ocuparme aquí y para tener que hacer algo aquí. ese fue como el primer proyecto que hice, y aparte el y quizás el único también que hice sin tener como una salida realmente, como que fue, yo dije pues ya, voy a hacer como otra pieza y me tardé mucho porque bueno, por lo general me tardo mucho para hacer cosas más, pero pues eso fue como de pronto ya empezar hacer proyectos míos desde un principio, y desde ahí pues ya fueron más invitaciones después como a trabajar en varios proyectos, en Haití fui para un proyecto de radio bastante clásico digamos y aparte de eso pues hicimos un paisaje sonoro, o sea, yo propuse hacer un paisaje sonoro que era como una pieza sonora de media hora sobre la ciudad de Puerto Príncipe, y después de piezas sonoras, puramente sonoras, llegué a, pues me invitaron a presentar primero Los Gritos en instalaciones o unos videos en instalaciones, entonces al pensar el espacio pues llegué a otras propuestas, que eran ya de pensar el espacio público, ¿no? de pensar la instalación sonora en un espacio y pues de ir más allá de poner bocinas, ¿no? de ya proponer interacciones, proponer trabajos con grupos de personas y todo eso vino pues un poco de manera natural, ¿no? fueron invitaciones, así se dio.

H: Bueno, ahorita mencionabas tu primer trabajo y esta cuestión del archivo, la pregunta va en ese sentido, bueno, tiene varias preguntas dentro de la misma duda, ¿sigues utilizando el archivo o ya trabajas más directamente sobre un proyecto? ¿Qué tan válido consideras que es la utilización de archivos -decías 2007 y lo usaste en 2012-? ¿Qué pasa con el tiempo ahí, no importa? Y la otra es, hablas de Freesound, digo, ya he visto varios tracks tuyos ahí, ¿qué tan válido se te hace el compartir, no? Que alguien más pueda usar tu audio para otro fin.

F: Bueno con respecto al archivo, yo no veo tanto tanto mi propio sonido como archivo en realidad, aunque quizás debería de verlo así, pero como el hecho de que yo lo grabé, que yo lo tengo como que no lo veo, lo veo más como un banco de sonido, pero quizás es lo mismo, ¿eh? Quizás es solo una cuestión de palabra o de uso de palabra. Yo en realidad también si no lo veo tanto como archivo es por general los trabajos los hago con un proyecto, tengo esta biblioteca de sonido y con esta biblioteca de tal lugar voy a hacer como una un trabajo sonoro, más que nada como en el caso de piezas sonoras, ¿no? lo hago siempre, por lo general siempre con un lugar, un, si hay una idea de tiempo y de espacio hasta ahora, luego pues si es posible y de hecho ya también he pensado en hacer como en abrir esto y decir pues ya agarro todo lo que quiera, donde sea, que si también me ha pasado de hacer eso, de usar más cosas en cosas más en vivo, ¿sabes? es como buscar sonidos y ya hacerlo, juntarlos sin que haya esta unidad de tiempo y de espacio.

Pero por lo general mis piezas, la mayoría son, no todas hasta ahora, sí tienen una unidad, entonces no es tanto que voy a pues ah, busco una lluvia, pues voy a buscar cual lluvia tengo, si es como una de Marruecos, una de México, una de Francia, ¿no? Más bien es como si trabajo en un proyecto que desarrollo en tal lugar, pues lo uso esta lluvia de tal lugar. Pero bueno, quizás cambiar, seguramente cambiará más adelante pero por ahora siempre he tenido eso, en este caso no lo veo tanto como buscar en un archivo. Después, con respecto al tiempo que pasa, pues yo me di cuenta que si es bastante importante para mi, o sea, me cuesta bastante, más que nada en piezas sonoras como grabar y editar y terminar ya luego luego, siempre hay como un tiempo, que no es un tiempo en el cual lo voy escuchando todos los días o lo voy trabajando, nada más es más bien un tiempo en el cual tiene que decantar, como que estar esperando un tiempo, estar como guardadito y después volver a escucharlo con una oreja más nuevo, ¿no?

Y eso me di cuenta que aunque no lo quiera, pues siempre me pasa eso, como que incluso cuando hice Los Gritos de México, que empecé a editar, que empecé a grabar y editar al mismo tiempo, después lo dejé como un par de meses y volvía a hacerlo para hacer cambios, y tengo ahora varios proyectos que quería hacer y que al final pues dejé como guardado y a lo mejor no los haré, pero si también siento que está bien este tiempo entre el momento de grabación y el momento de edición, que no es siempre siempre así, ha habido también ejemplos de cosas que he hecho casi en el momento, pero aunque sea casi en el momento siempre necesito como que haya un par de días, un par de semanas entre la grabación y la edición y entonces es el momento de decir que ya terminó, que fue, bueno creo que lo más corto entre estos fue el último que hice que es una pieza sonora que se llama Fuga, que grabé aquí en Lechería, en el norte de la ciudad, y eso si fue muy corto entre la grabación, pero bueno, igual se hizo sobre dos meses, mes y medio, ¿no?

Y bueno, eso con respecto al tiempo, y luego con respecto al hecho de compartir, pues a mí sí me parece muy bonito la idea de que hay cosas en la vida que se pueden compartir, más que nada es una sociedad que se vuelve cada vez más mercantil, que cada vez como si hay cosas gratis es porque hay publicidad al lado y que en realidad no es como gratis, sino más bien es como pues otras formas de generar dinero, pues como que toda esta cuestión muy capitalista y muy relacionada con el dinero no, o sea siento que está bien que haya como un par de ----, o sea siento que está bien que haya cosa que pueden ser gratis, y en esta idea de poner sonidos gratis, me gusta la idea de que yo realmente no soy el dueño de estos sonidos, entonces ahora estoy emitiendo sonidos, estamos escuchando sonidos, pero realmente no soy dueño, y me gusta la idea de que nadie es dueño, que cada uno puede escuchar, puede escuchar los sonidos, entonces yo lo que hago no es que creo sonidos, solo los grabo y los comparto, entonces solo soy como un intermedio entre un sonido y la oreja de otra persona, y eso creo que me gusta bastante, esta idea de ser solo un intermedio y no ser un creador de sonido, ¿no?

Luego cuando son piezas sonoras, ahí ya es como otra cosa, pero cuando son puras grabaciones pues sí me gusta esta idea de poder compartirlo y de compartirlo de manera gratis y abierta, porque digo, cualquier persona puede usar los sonidos de Freesound y hacer como un comercial con él o hacer una pieza sonora con ellos, puede ganar mucho dinero si quiere, pero es lo que siempre digo, si Coca-Cola empieza a usar grabaciones de campo, pues digo, más bien, y que gana mucho dinero Coca-Cola, yo creo que es más bien un problema de Coca-Cola y no es tanto, o sea, digo, yo puede tener, o a lo mejor me da bronca, pero no o sea, y también yo creo que si en el momento que Coca-Cola usa grabaciones de campo pues ya es un logro, ¿no? Significa que la gente ya está abierta para escuchar grabaciones, y entonces quizás es de todas maneras un logro.

Luego, con respecto a eso de compartir creo que también me gusta la idea de, o sea no sé si estoy tan de acuerdo con el derecho de autor y con la autoría en general, creo que ya son términos que ya están perdiéndose un poco, creo que hoy en día, o sea lo puedes llamar piratería y ahora piratería es cuando tú compartes algo del cual no eres autor, pero si el autor mismo dice lo puedes compartir pues ya no existe la piratería, no? porque ya es como compartir, más bien, y creo que me gusta también eso de ya que se pierda un poco la, esta idea del derecho de autor que creo ya no es tan válida, digo, depende un poco de los medios, depende de cual arte, de cual producto, de cual cosa, pero creo que ya no es tan válido con la sociedad en la que estamos, en la cual se comparten datos, se comparten, siempre hay todo es digital y lo digital pues lo que permite es eso, como compartir de manera muy rápidamente, muy rápida y todo el mundo está como

usando, escuchando su música que no compró, todo el mundo está viendo películas que no, o sea y eso no es como algo específico, entonces creo que también está bueno, no sé si también tengo una solución o propuesta pero, más bien como si dejar a un lado la idea de del derecho de autor, que también en este caso me gusta la idea de la Edad Media en cual no había, los derechos de autor no existió siempre, entonces, pero en la cual alguien contaba un cuento, o sea yo te cuento un cuento y tú lo vas a contar a otra persona, y pues es tu trabajo, ¿no? Eres como, no sé como se dice en español, la persona que cuenta cuentos, que cuentan historias, pues van de un lado a otro, se agarran historias de un lado que habían escuchado, la vuelven a contar y a lo mejor contándola de otra manera pues añaden algo, ¿no? y pero nadie sabe de quien es el cuento al final o al principio, y no es como que porque yo cuento el cuento que tengo que darle dinero a la persona que inventó el cuento y de hecho la mayoría de los cuentos así o leyendas populares, ya no se sabe quien fue el inventor, ¿no? el autor, y eso creo que me gusta bastante como idea, claro, el problema en el digital es que al duplicar la información pues no la alteras, eso la hace muchísimo menos interesante, ¿no? como que antes el que cuenta le ponía su granito, o su toquesito y aquí pues si yo copio algo en mp3 y lo paso pues no le pongo ningún toquesito, eso es un poco lo triste quizás de lo digital, ¿no? de que todo es como una copia fiel del original, pero, bueno, creo que esos son otros temas ya.

H: Bueno, estoy tratando ahorita ya de profundizar en tu práctica actual, dada tu experiencia viajando y haciendo grabaciones en ciudades y en espacios libres en diferentes países, ¿consideras que el entorno sonoro suena cada vez más igual en las ciudades? o siempre hay una identidad, ¿hay una identidad sonora de cada espacio?

F: Bueno pues yo creo justamente que eso fue un poca la, un punto de partida para Los Gritos de México también, o sea, aunque lo trabajé aquí, pero sí era como que pues sí, en general si escuchamos aquí, por ejemplo, podemos escuchar un poco los pájaros porque hay un parque, pero hay muy pocos en realidad, lo que se escucha es tráfico a lo lejos, ¿no? y digo, ahora en este horario pues sí sería muy difícil, o sea, podemos escuchar tantito...bueno ahí hay alguien que toca que está martillando, así pero no hay nada que nos permita saber que estamos en México, ¿no? y creo que eso pasa en la mayoría de las ciudades, y más que nada en Occidente, en donde no hay tanta actividad en las calles, donde todo se ha vuelto como más formal, entonces yo siento que lo que se escucha es tráfico, motores, de muy cerca o de muy lejos, en Estados Unidos o en otros lugares ----- pues muchos aires, muchos ruidos de aires, pero pues no hay nada que sea como una identidad sonora de las ciudades, más que nada en las ciudades, ¿no?

En el campo también puede pasar, pero más que nada en las ciudades, pero más que nada yo siento que, y no estoy como en este discurso de decir como que el sonido de la ciudad es malo y el sonido del campo es bueno, o el sonido de la naturaleza es bueno, o sea siento que nosotros somos parte también de la naturaleza, que también no estoy como juzgando o intentando poner un valor sobre eso, pero sí, me molesta la idea de que la globalización quite todo lo que pueda ser como una identidad propia, una especificidad de un lugar, y eso creo que sí es un problema, o sea, quizá a nivel de sonido así, pero a nivel musical también, como que muchas veces escuchas la misma música, el mismo Justin Bieber, se escucha aquí, se escucha en Tailandia seguramente, en Japón, en Francia, entonces como que siento que eso también es como que el entorno sonoro se vuelve parecido creo que sí es un peligro y es un problema que nadie toma en cuenta porque realmente, por ejemplo, si hay como un turismo que va a mirar la arquitectura, el lugar, o sea e incluso en Occidente también está muy fuerte, o sea, cada uno tiene como una identidad arquitectónica, una identidad visual bastante marcada que intenta rescatar, pero la identidad sonora pues nadie le preocupa realmente, y creo que también eso hace una ventaja de los países del sur, los países como que en vías de desarrollo, bueno, como que ellos por el hecho de tener todavía vida en las calles, actividades así menos formales, pues todo eso hace que todavía haya una identidad sonora muy fuerte, ¿no? mucha más y siento que es una riqueza también, o sea, lo que mucha dice que aquí es muy ruidos pero como lugares así de África por ejemplo son como muy ruidosos...bueno sí, siento como que es una como más decir ay, que lugar ruidoso pues se puede ver como un lugar como una riqueza sonora, ¿no? y yo creo que es una riqueza que nadie valora, por ejemplo aquí donde ser presente con los vendedores, ¿no? es como la política

claramente es como hacerlos desaparecer y es una política abierta y nadie puede venir y decir, bueno eso quizás es como parte de la cultura mexicana o quizás también eso es una identidad sonora de la cultura, eso es algo que nadie reconoce, nadie quiere realmente.

H: José Luis Carles habla de, él y su esposa, Palmese, hablan de que cada vez se homogeneiza más la identidad sonora, y hay unos autores o personas que piensan que suenan cada vez más a lo mismo, y hay otros por el contrario, estaba leyendo a Justin Bennett, que dice que, bueno él ha hecho como experimentos o igual a los lugares a los que va graba y se ha enfocado en grabar el silencio de las ciudades, y pese al silencio, él considera que hay una identidad propia de cada espacio...

F: Sí, pues yo creo, o sea, sí creo que hay una identidad de cada espacio, creo que justamente esta idea de silencio, que realmente el silencio no existe o solo como teoría o como --- digital, pero como el silencio en tal no existe, o sea creo que cada espacio tiene como una, un sello, ¿no? Que eso me parece muy interesante y muy verdadero, o sea, nunca es el mismo sonido, aunque tú dices ay pues aquí hemos escuchado el silencio pues si vas al departamento de al lado puede ser otro silencio, si vamos a otra ciudad va a ser otro silencio, eso sí estoy de acuerdo con eso, que al final nunca es exactamente lo mismo, pero no sé si eso es suficiente para decir que eso es una identidad, yo cuando me refiero a identidades es como decir, pues has escuchado ese silencio que la gente ay que chido es como Tokyo, ¿no? o sea digo, hay como un, por supuesto, hay sonidos, por ejemplo, qué te hace pensar que estás en Nueva York, pues quizás van a ser como las sirenas de policías, de algo así, o si vas abajo, pues las voces, unos sonidos así no sé. los campanarios quizás, y pero no hay tantos sonidos que son como específicos de Nueva York que vas a escuchar en todos lados, ¿no?

Entonces creo que son dos cosas, que sí los silencios son todos diferentes, eso sí me parece también una idea muy linda y creo que por supuesto es cierto, y aunque es difícil como disfrutar esta idea porque el silencio es difícil disfrutarlo, o sea, yo hace mucho que estoy pensando en eso pero nunca he logrado como bien, no conozco su trabajo, no sé si él ha hecho como piezas basándose en eso o solo es como teoría...

H: Tiene un archivo muy grande de registro y ha hecho algunas piezas, pero sí tiene que ver más, son de paisaje sonoro, pero lo que leí, leí un artículo de él donde habla sobre el registro, como su método de registro y se centra al final del artículo, menciona eso, ¿no? pues yo considero que cada espacio suena diferente y lo he hecho a partir de estas pruebas, ¿no? cuando he estado en diferentes países, grabo los silencios...

F: Sí, bueno, a mí me parece muy bonito y yo también, en cine también se hace eso de grabar por ejemplo si ahora hacemos una entrevista, puedes grabar el silencio para por ejemplo quitar tus preguntas, entonces para poner algo entre eso se graba el silencio, entonces siempre en cine se graba el silencio, cuando documentas el silencio de los lugares, entonces como que también tengo muchos silencios y también me parece como muy bonito porque esos silencios también muchas veces traen muchas cosas, ¿no? y justamente no son nada silenciosos, pero más allá de eso, o sea, yo nunca he visto una salida para eso, para compartir eso como pieza, bueno, seguramente o quizás saldrá más adelante, ¿no? y creo que son dos cosas diferentes, el hecho de que el silencio sea siempre diferente y que la identidad sonora sea algo que sea un sello o que sea algo que te lleve a un lugar que te permita vivir o a través de un espacio, o descubrir un espacio, yo creo que son dos cosas diferentes...

H: Y la identidad tiene relación con la definición de Murray Schafer, ¿no? de la marca sonora, entonces, pues a partir de tu trabajo de Los Gritos de México, ¿puedes decir que hay ciertas marcas sonoras que se identifican, al menos en la ciudad?

F: Si pues, fue como enfocarme justamente en los vendedores, en las voces, en el uso de la voz en la ciudad, pero fui más que nada, si pues, dar homenaje a estos sonidos y a la gente que le da identidad a esta ciudad, ¿no? porque siento que en otras partes de la ciudad hay otros sonidos que no son tan identificados.

H: ¿Cómo podrías definir el trabajo que estás realizando ahorita? Empezaste con las postales sonoras y ahorita como ha evolucionado tu trabajo a otra cosa que podría ser arte social, ¿o cómo lo podrías definir?

F: ¿Dices sólo lo de la Polifonía Ambulante? O en todo en...

H: Lo de los ciegos, Polifonía...

F: Sí, pues sí, es que poco a poco he empezado a trabajar, a involucrar más gente, o sea, pero eso también es bastante reciente porque, en realidad, partí de las postales, eso fue como el principio de involucrar más gente a trabajar, que en este caso era la comunidad de los vendedores ambulantes en la calle Moneda, y fui con un amigo con el cual hice este proyecto, con Daniel Godínez Nivón, que él trabaja mucho en cosas, involucrando comunidades, como arte social, entonces él me dijo, ya sé dónde están estos vendedores y podríamos ir a verlos cuando descansan y ahí tratar de hacernos amigos y ahí fue, y fue lo que hicimos básicamente, durante una semana, dos semanas, pues fuimos bastante, primero a platicar, a cotorrear, luego a explicarles el proyecto, explicarles que queríamos grabar sonidos, e invitándole a lo mejor un taco o un refresco, y así fue que logramos grabarlos por separado, ¿no? y eso pues lo usé en la pieza porque realmente así era lo que quería para poder usar sus sonidos como si fueran coros, como, o sea, como si fueran una música, y necesitaba tenerlos por separado, y más adelante cuando hubo la pregunta de cómo instalarlos, cómo presentar eso, pues yo sabía desde un principio que sacar foto era muy complicado, pues como es algo ilegal, como que es y pues la foto como que si te da una, es una prueba, no? el sonido no es una prueba, o sea, no puedes decir mira pues este estuvo vendiendo porque tengo su voz aquí grabada, pero una foto ya es como algo más difícil, en la calle está imposible por los líderes que no te dejan sacar foto, incluso tampoco te dejan saca sonido.

Pero entonces lo que pensé para presentar eso primer era pues presentar los objetos que están vendiendo y cuando presenté por primera vez en instalación Los Gritos en un festival que se llama Loop, en Barcelona, es un festival de arte y video, pues se presentó en una sala la instalación, con un, de hecho había un video que era una toma fija desde arriba de la Ciudad de México, que apenas se movía y también estaban como varios objetos que los vendedores vendían con su grito al lado, y como que pues funcionaba pero no termino de convencerme y después, cuando se pensó lo de la Fonoteca pues me topé con estas postales de Francia, de principios del siglo XX, y ahí donde estaba un vendedor dibujado y los cantos, o sea, gritos escritos como cantos, entonces yo dije, pues eso es precisamente lo que me gustaría hacer, no? como que volver estos gritos cantos, y como trabajé con Daniel y que Daniel es dibujante, pues seguimos básicamente, dije, ya todo se está dando para que sea una buena salida y lo que propuso Daniel es, en vez de él hacer los dibujos, es como de partir de cómo ellos se veían, entonces proponerles a ellos mismos, los vendedores, que se dibujen, entonces, desgraciadamente no pudimos lograrlo porque eso fue un año después y estos vendedores siempre, o sea, hay unos que sí están, pero la mayoría desaparecen, se van a vender a otro lado, entonces lo hicimos con cuatro personas eso, de partiendo de su dibujo, pues Daniel hacía los dibujos para que si haya una unidad, yo sí creía que era una unidad entre todas las postales, pero partiendo de cómo ellos se veían, entonces, también fue como seguir trabajando con ellos, y pues también ahí pues con todo eso como que ves que ellos ven que regresas, que estás ahí, también como les regalamos los discos de cuando ellos habían grabado, les regalamos las postales, así ven que hay un seguimiento, ¿no? y empiezan a tener confianza y entonces ese fue como el primer trabajo en el cual se involucró al final estos vendedores, aunque fue de manera muy, no muy implicada pero si fue como trabajar con ellos al final, ¿no?

Y luego pues en el Ex Teresa cuando también pues salió ahí de que cuando me invitaron a trabajar con Fonema que era trabajar con el archivo del Ex Teresa, pues me topé varios discos, varios libros, textos, que hablaban del ruido, que entraban como a dar una definición del ruido, entonces agarré diez de estos y lo que hice fue hacerlos leer por los custodios del museo, susurrando, de tal forma que iban estas voces susurrando ahí en el museo, también fue más bien ahí yo, un poco de forma, no es que yo dije, no pues quiero hacer algo con los custodios, y a ver que hago, ¿no? más bien dije, bueno, ¿quién podrá ser las voces que resuenen en este espacio? Antes eran monjas, era algo que tenía que hacer pensar en rezos, en algo más como de iglesia, y pues dije, las monjas ya no están, en un momento pensé en buscar otras monjas, lo que sea, se me ocurrió muchas cosas, lo hice con amigos también, pero pues luego dije, la gente que está

viviendo este espacio hoy en día son los custodios porque la gente de curaduría, de programación están todos arriba, pero los que están en el espacio son los custodios, entonces ahí fue como se dio, yo pues ahí dije no pues no quieren participar y ahí como que se encantaron con el proyecto y lo hicimos, y fue como una historia muy bonita, ¿no?

Y luego, pues el otro caso en el cual que hice en Chile que hice aquí fue trabajar con las personas ciegas que también en este caso llegué a los ciegos porque aquí me invitaron a hacer una exposición en Quinto Piso sobre la idea de, se llamaba La Polis Imaginada y era como qué lugar o qué papel tiene el ciudadano adentro de la ciudad o que tanto puede influir en su ciudad el ciudadano, entonces pues yo partí de lo sonoro y partí de esos sonidos que ponen en los semáforos para la gente ciega, para que puedan cruzar, que están apareciendo en muchas ciudades y que al final, se vuelven como una identidad sonora de la ciudad, porque por ejemplo si yo le pongo un sonido de una ciudad en la cual estuve del semáforo a alguien, pues le va a recordar totalmente este sonido este lugar, aunque no tenga, aunque no se fije en el sonido aunque no tenga nada que ver con el sonido, pues es como se vuelve como una identidad sonora de la ciudad, y pues dije en el papel que están tomando, hay muchos sonidos que desaparecen, estamos homogeneizando las ciudades y al mismo tiempo aparecen nuevos sonidos como este, que se vuelven la identidad de la ciudad, y hay una persona, un ingeniero, alguien, que está escogiendo este sonido, entonces dije, ¿por qué no serían los ciudadanos, no? entonces primero lo que hice fue yo escoger un sonido, y lo puse e hice pruebas, pero como que no terminó de convencerme, porque yo decía, o sea, el ingeniero lo escogió, pero pues yo también soy una persona, por qué yo y por qué no otra persona? entonces sentía que no era tan válido, y ahí fue cuando dije, no pues quién podría ser, bueno podría ser como los vecinos del sonido pero ahí ya es más complicado, o podrían ser los usuarios, que son las personas ciegas, y así fue que empecé a trabajar con un grupo de personas ciegas en Chile durante una residencia ahí en el Tsonami, y ahí pues fue increíble porque pues más allá de solo eso fue mucho de hacer intercambio, de aprender mucho de ellos de su percepción sonora, y pues hicimos eso de intervenir unos sonidos en un semáforo en Chile, trabajé con cinco personas allá y fue como intercambiar, ¿no? como que yo enseñarles a grabar y ellos me enseñaron su percepción sonora de cómo podrían pensar el espacio público también y como cual sonido podrían poner, y pues desde ahí fue también como una relación de amistad y de trabajo y que siguió, ¿no? o sea, después me invitaron en agosto para presentar este trabajo en un museo, y de ahí pues salió otro, o sea, como salió otro proyecto en el cual ya decidimos usar el bastón como una baqueta para tocar la ciudad y hacer como instalaciones sonoras en espacio público, que seguramente va a ser un proyecto que va a seguir también.

Luego cuando hice este proyecto aquí también, bueno que está todavía en la calle Madero, pues fue lo mismo, ahí me invitaron ya a trabajar con un grupo de personas ciegas de la Escuela Nacional para Ciegos y también intervine los sonidos de la calle Madero durante dos semanas y pues partimos un poco de lo mismo, o sea, de cómo trabajar juntos, cómo diseñar juntos con un grupo también de tener pláticas y decisiones en conjunto, de cómo definir estos sonidos y de paso, claro, ver también lo que era la grabación, lo que es como pensar los sonidos entre nosotros, que ellos aprendan a usar grabadoras y todo eso. Bueno, para regresar al cuestión de la comunidad, en realidad en estos tres casos nunca fue como que me dijeron pues tenemos un grupo de no sé, de personas en la calle y queremos que tú hagas un trabajo con ellos, más bien siempre fue como dentro del proceso de creación, que es eso de pensar la pieza pues salió la necesidad de trabajar con una comunidad en específico y eso fue el caso de los tres, o sea, no, nunca fue de partir de bueno tenemos una comunidad, tenemos un artista, o tenemos una persona que trabaja sonido, qué podríamos hacer, ¿no? creo que no estoy en contra de eso, por supuesto y creo que saldrá más adelante, seguramente, o sea, es posible que si me invitan a trabajar con una comunidad específica tampoco voy a decir no, no es lo que quiero, pero en todos estos casos fue algo que se fue dando, ¿no? o sea, se fue dando dentro del proceso y no fue un punto de partida el hecho de trabajar con comunidades.

Luego, a mi me gusta trabajar mucho, yo siento que mucha gente tiene muchas ideas y no es que yo tengo más que los demás, o que algunas tengan más ideas que las demás, yo creo que en este caso es más bien facilitar el hecho de que se puedan realizar unas ideas, o unos sueños o uno, ahí es buscar la creatividad de cada uno o buscar la creatividad de un grupo y pues yo como artista como sonidista puedo

encargarme de que se realice, y eso es un bonito desafío, un bonito trabajo yo siento, o sea como que, pues sí, hacer real ideas, o sea, concretizar ideas, y en este proceso también me importa mucho pues de no venir yo con mis ideas, o sea sí, vengo de un punto de partida, ¿no? pues si me dicen queremos trabajar con puro video pues no es tanto lo mío, si queremos hacer pintura, un mural, pues no puedo hacer porque yo, o sea, al menos no me sentiría tan cómodo, ¿no? entonces si tengo como elementos que puedo yo aportar y puedo yo hacer, pero después intento dejarlo lo más abierto posible para que se vaya en un proceso de grupo, de que ahí el grupo sea el que pueda escoger, erigir y pues llegar a algo que le guste a todo el mundo, ¿no?

H: ¿Cuál fue tu punto de partida para realizar, para proponer Realidad Amplificada y Polifonía Ambulante? Era trabajo que tenías como guardado o fue en el proceso de Los Gritos de México que empezaste a hacer esos registros, porque en Realidad Amplificada tienes a Jerome como aliado, ¿no? ¿Qué detonó esas reflexiones?

F: Pues hay dos casos, son cosas diferentes. Empezó con el Polifonía Ambulante, Polifonía Ambulante pues viene de Los Gritos de México, cuando hago la pieza y de al mismo tiempo ya de pensar más como un dispositivo que se pueda exponer, ¿no? O sea, si me invitaron al festival en Barcelona, el Loop, pero ahí sentía que sí era una pieza sonora que se presentaba pero que a lo mejor podía ir más allá, un poco más adelante, ¿no? Entonces así fue que pensé un poco lo que se presentó en Polifonía Ambulante, ¿no? O sea, partiendo de Los Gritos de México pues ya abrirlo a instalación, abrirlo como a otros dispositivos para que tenga también un papel en el espacio, ¿no? que pueda funcionar en el espacio. Entonces así fue que pensé en estas cajitas, bueno las cajitas me salieron desde un principio pero pensé por lo menos en esta posibilidad interactiva para que la gente pueda construir y deconstruir este coro informal de gritos de vendedores y también por eso pensé en él, en esta presentación de Polifonía Ambulante que se hizo, no de Coro Polifónico, perdón, que son como cantantes mexicanos que interpretan un canto del Renacimiento pero ya con gritos, o sea con las palabras y los gritos de la calle de México.

Entonces todo eso como que fue buscando sobre el tema de Los Gritos de México, que el título viene también del -----, que es una obra del Renacimiento en Francia de -----, entonces todo parto de ahí y siempre como que estuve buscando mucho material, documentos y así poco a poco se fue dando y sí sentía como la necesidad de presentarlo como, hay dos piezas que tenían algo que ver una con la otra y pues que necesitaban un espacio, y así fue como lo presenté a la Fonoteca de manera un poco no tan detenida al principio, y después pasó mucho tiempo, y pues ya , pasó un tiempo largo antes de que se presente realmente, pero ahí fue, yo lo presenté a la Fonoteca y no fue el único lugar al que lo presenté, pero sí en la Fonoteca era un lugar que me parecía, es un lugar que me gusta mucho, me parece como que justamente no está tan vinculado con el arte contemporáneo, quizás, pero sí muy vinculado con el sonido, con el archivo y con esta idea de memoria sonora que a lo mejor estos gritos pues también se vuelven memoria, entonces todo eso, me gustaba el espacio y me gustaba como un lugar para presentar eso, no?

Entonces así fue que me contacté con ellos y que poco a poco pues se pudo concretizar y pues ya dar, realizar este año, ¿no? En el caso de Realidad Amplificada, pues más bien es un trabajo que hace un año y medio pues nos invitaron a un festival en París, que se llama el Sonic Protest, es un festival de música experimental y música del mundo, pero más música experimental, no? y tenían la propuesta de invitar como a gente que no sea parte de, o sea como llevar los experimentos un poco más allá, como con otros artistas, entonces ahí en este caso nos invitaron a Jerome y a mi a trabajar, pues a trabajar desde cada uno nuestros puntos de vista, puntos de escucha, a trabajar juntos pues acerca del festival, usando material del festival, usando el festival como material más bien, y pudiendo llevarlo a otras cosas que pueden ser como instalaciones, acciones, videos, o sea, era super abierto, super experimental, lo que buscaban era justamente eso, que se pueda quedar como un experimento, usando el material del festival y pues llevándolo a otros lados.

Yo no conocía a Jerome y no conocía el festival, entonces más bien fue por, o sea la invitación partió más que nada de mi trabajo de video, de una serie de video que hice, que también empecé hace cuatro años, en 2012 también que se llama ----- wild track, que son como tomas fijas en las cuales estoy grabando como un sonido, en el cual pues lo interesante o la propuesta es que haya un, que el punto de vista, el punto

de escucha no sea lo mismo y que uno al ver el micrófono adentro de la toma pues se da cuenta de dónde está grabando el sonido y son tomas fijas, entonces más bien fue por este trabajo que me invitaron a trabajar con Jerome, y Jerome viene más del video, pero trabaja mucho con el sonido, trabaja también mucho con música experimental, entonces fue así que propuso, entonces durante diez días experimentamos mucho y fue, estuvo como muy lindo como punto de partida, pero lo del festival si tenía algo bueno porque si era buen material y de ahí venía la invitación, pero también era un limitante, no? que teníamos que enfocarnos en eso, entonces lo que dijimos fue estaría padre como llevarlo a otro punto, a algo más, no?

Luego resulta que coincidimos en el festival Tsonami de hace un año porque a él lo invitaron por otro lado y yo vine por una residencia, entonces estuvimos ahí y dijimos ah, igual vienes a América Latina, igual y podemos proponer en México a ver si no se puede hacer y no sé qué, y así fue que lo presentamos primero a la embajada francesa y queríamos nomás que nos paguen un boleto de avión, básicamente, y de ahí dijeron, ah sí, nos interesa el proyecto, nos parece super interesante, o sea, creo también que fue por la persona que tuvimos ahí en la embajada que, Rafael Metz, que pues apoyó mucho el proyecto desde un principio, cuando le mandamos como una carpeta así, y fue el, él dijo sí les voy a apoyar pero, pero para poder apoyarlo necesito una salida, si no hay salida concreta, o sea, una página de internet no es suficiente, no? o sea, sí tiene que haber un poco más que un experimento, tiene que haber una presentación, y nosotros dijimos, pues encantados, claro, pues si se puede aparte de eso hacer una exposición, pues mejor, y así fue que nos puso en contacto con la Casa de Francia, que ahí es ----- que está como responsable del espacio ahora, y también le gustó mucho el proyecto, la propuesta y así fue que vino Jerome e hicimos tres semanas intensivas así de producción y lo presentamos ya al final, no? y pues partiendo de cosas que habíamos experimentado en París, pues también lo estuvimos pensando buscando de otra forma y ya pues cada uno experimentando cosas y haciendo todo juntos y fue intenso pero bueno, ahí fue como el resultado de tres semanas.

H: Me voy a enfocar más en la cuestión ya del tema que estoy también manejando, y tiene que ver con la percepción que tienen las personas sobre el entorno, sobre un término que me está causando problema pero que lo estoy trabajando, que es la violencia sonora, lo estoy aterrizando a partir de la propuesta de Slavoj Zizek, que dice que hay dos tipos de violencia, una violencia objetiva, que es una violencia invisibilizada y que se transmite a partir de la ideología, básicamente, que hay una coerción sobre los cuerpos cotidiana desde las formas de hablar, hasta como leyes o cosas como más establecidas que el sistema impone, no? a manera de control, a manera de invisibilizarla, por ejemplo, yo me centro en los ambulantes, básicamente, no? y está la violencia subjetiva que es ya la violencia palpable, la violencia que se puede ver, no? En tu experiencia como sonidista, ¿consideras que se puede violentar a partir del sonido?

F: Pues, es una buena pregunta, no sé, mmm, no sé muy bien qué sería un sonido violento, no sé si un sonido de por sí es violento, digo, podemos pensar que hay sonidos violentos sería sonidos como que te pueden como directamente violentar físicamente, no? entonces por ejemplo un sonido muy fuerte, un sonido muy agudo o muy fuerte puede tener una violencia de por sí, podríamos decir, no? que entonces eso sería un tipo de violencia sonora, no? o sea, si lo pienso, o sea, no es algo que por lo general yo uso como término, pero yo creo que sí puede haber una violencia física de manera que sea una violencia de manera que si alguien te pega, alguien te hace daño físicamente, pues creo que eso sí se puede pensar en esos términos, no? de violencia física que también de hecho son cosas que están usadas también por el control, por los militares o por los policías, no? como que, o sea, en Europa hay algo que se llama como el mosquito que es bastante famoso, que es este sonido como muy agudo que solo escuchan los jóvenes y que permite evitar que la gente se junte, por ejemplo en la entrada de un edificio, poniéndole eso se vuelve como algo físicamente desagradable y la gente pues se va, y creo que eso por ejemplo es un tipo de violencia física, no?

Eso, pero cualquier otro sonido que sea muy fuerte, podría tener el mismo papel, y eso creo que sí es violencia, más allá de eso creo que la otra violencia sería ya como una violencia no tan física, peor por el contexto, entonces yo creo que el sonido más bien es parte de un contexto, no? no sé los granaderos que

vienen frente a ti corriendo y golpeando sus matracas ahí sobre sus escudos, creo que es un sonido que es violento, pero más bien por el contexto, por lo que te llama, no? por lo que recuerda, y bueno, yo creo que eso hay varios niveles en este caso, no? el ejemplo que hago de decir yo creo que sí es muy claro, pero quizás hay otros sonidos, quizás solo para los ambulantes, el sonido de los polis a lo lejos que tienen que irse corriendo y saben que posiblemente los van a agarrar y van a tener que hacer como 24 horas de torito o algo así, pues quizás eso es también para ellos como una violencia, no?

Pero está relacionado como con el posible peligro, con un control, bueno, también los walkie talkies que son para los líderes que son los que los protegen, pero al mismo tiempo los que los amenazan también, no? son como estas personas que tienen doble juego, no? como que te protegen, pero también te protegen de ellos mismos, entonces también es como una especie de control de sonido de, pero creo que estos sonidos de más bien iban, no sé si de por sí son sonidos que son violentos, más bien yo creo que son sonidos que te llevan a una situación de violencia, y eso más bien sería como cuáles son las situaciones de violencia en la ciudad y cuáles son los sonidos que acompañan estas situaciones? que a lo mejor estos son casos para un ambulante, no? pero a lo mejor para una persona ciega puede un sonido violento ser como un coche llegando super rápido y frenando, no? y como de pronto pues eso puede ser como, la posibilidad de un choque, por ejemplo, con ellos o con otros, eso supuestamente se convierte en un sonido violento, o sea, es un sonido de peligro, no? más que un sonido violento y yo creo que eso, o sea, mucha gente no se da cuenta rápidamente de la percepción sonora que tiene, o sea del sonido no es algo que sea importante para ellos, pero creo que en eso del posible peligro o de la violencia posible creo que eso es algo que tenemos por instinto siempre, no? siempre nuestro oído, de hecho el oído tiene esta función, no?

Como que la visión ves solo un lado, pero el oído lo escuchas de todos lados y creo que lo llamamos de manera instintiva que pues siempre tenemos que estar atentos con nuestro oído a que la, al peligro que podría venir, no? había leído por ejemplo que lo que provoca mucho estrés, por ejemplo en las ciudades pues es que hay mucho sonido, hay un nivel fuerte pues te genera más estrés porque el nivel fuerte de sonido significa que hay otros muchos sonidos que no escuchas y que a lo mejor puede venir un peligro sin que tú lo escuches, eso te cansa más y te puede generar estrés, y yo creo que sí, es lo mismo que estar en la selva cuando tienes muchos sonidos, pues de pronto significa que no puedes, o sea, puede venir alguien o un peligro muy rápidamente, o sea muy cercano, y no te das cuenta realmente.

Luego pues no sé si el sonido del peligro y el sonido de la violencia es lo mismo, y no sé si el sonido de la violencia es la misma cosa que la violencia sonora, si la violencia sonora significa solamente que la, que solo el sonido que tenga violencia pues quizás se reduce nomás a los sonidos que de por sí son agresivos físicamente, ¿no?

H: Bueno, estoy trabajando un área del Centro Histórico que es Correo Mayor, se convierte en Del Carmen, luego da vuelta por Tránsito, luego se mete por Leona Vicario, y se va hasta Alhóndiga, y luego ya Corregidora, en una figura ahí rara, solo estoy haciendo el perímetro y he estado haciendo grabaciones y he estado aplicando encuestas a, digo, la gente a la que tengo acceso son vendedores, básicamente, ¿no? Y aplicando las encuestas sí ha salido esta cuestión, digo, las preguntas incluyen qué identificación tienen del entorno sonoro, ¿no? si identifican ruidos molestos, si identifican sonidos agradables, sonidos desagradables y sonidos agradables, si recuerdan un sonido que ya no escuchan, un sonido que antes era agradable y que ahorita ya no lo pueden escuchar, no? y la pregunta sobre si consideran que el sonido puede violentar, no? Las personas no consideran, hasta ahorita de lo que llevo, las personas están conscientes de que ellos no hacen ruido, no? o lo que hacen ellos no es ruido, porque sí entrevisté a algunas personas que tienen las bocinas super altas, y ellos no pues este yo vendo la música, entonces ellos no consideraban ruido, pero sí identificaban las fuentes como ruidosas, entonces las personas a las que he podido entrevistar o encuestar me dicen que si identifican el ruido y que si les resulta molesto, pero no lo relacionan con una violencia ejercida sobre ellos, no? sin embargo, digo, haciendo mediciones sí en buena parte de ese perímetro, sobre todo en Correo Mayor y Del Carmen las intensidades llegan a los 80 dB, o hasta un poco más, donde hay bocinas, o las personas que están ahí, los pregoneros también alcanzan unas intensidades muy fuertes. Estar

expuesto por una jornada laboral de ochos horas, digo, tiene implicaciones de que hay una afectación física y mental, ¿no? Entonces yo lo estoy tratando de relacionar con esta idea de violencia objetiva que no es visible, pero ahí está, ¿no? se ejerce algo que te afecta, y lo traté de relacionar con tu trabajo de Polifonía Ambulante, no? Esta onda de las cajitas y la onda de cuando tú te subes, de Disco Pirata, que te subes al metro, ¿no? Aquí lo contrario, ¿no? como una respuesta de los ambulantes a ese derecho de hacer ruido, a que las políticas del gobierno no me silencien, no me callen, entonces es como una resistencia de parte de ellos, es lo que estoy tratando de manejar.

F: Pues sí, yo, hay varios puntos ahí muy, primero el hecho de que la gente que hace un sonido lo ve como sonido y los demás son ruidos pues yo creo que es algo bastante común, no? o sea, como este ejemplo que pongo muchas veces del vecino que está escuchando el rock, a él le gusta, lo disfruta, y tú solo escuchas como un ruido, no? y no te importa qué sea pero no te agrada para nada, entonces la misma fuente pero son dos, un caso es un sonido o un ruido y otro caso puede ser como una violencia sonora pero al mismo tiempo la, o sea, ahí la fuente es la misma, no? entonces lo que cambia es la escucha, entonces en cómo trabajar más bien la escucha y no tanto en las fuentes sonoras, eso creo que es algo como siempre presente para la gente.

Luego con respecto a la resistencia, yo si lo veo realmente como eso, como estos pregones, o sea son parte de una resistencia, y una resistencia sonora frente a esta homogeneización, o sea, se ve Madero, digo, pues sí, son Zaras, Starbucks, no sé cuantos, una tienda de Coca Cola, o sea como que ya no hay nada que sea como mexicano, no? incluso visualmente, no? como que ya casi no hay, digo, sí hay unos tacos de canasta en algún punto, pero ya casi es todo, no? entonces como que creo que en este caso sí estos comercios informales son una resistencia frente a esta globalización, frente a esta política de la ciudad, y creo que esa resistencia pasa a través de lo sonoro, no? que también dentro de las políticas de la ciudad pues es un caso de que quieren justamente como lograr silencio en la ciudad, pero en realidad no les importa el silencio, les importa dejar que, o sea, eliminar el comercio informal, porque el comercio informal es un comercio en el cual no hay IVA, no hay como dinero, el dinero va para los líderes, pero no va para la ciudad ni para la sociedad, entonces como que están en contra de eso, no? y todo lo que implica la piratería, todo eso, entonces creo que sí, o sea, si creo que es algo como resistente realmente.

Luego, con respecto a lo del Disco Pirata, básicamente era también un poco como terminar el círculo de lo que había agarrado en la calle, pues regresarlo a la calle, y con el formato de pirata, de estos discos que todos conoce, que la gente, pues también era como pues, llevar a la gente a escuchar esos sonidos que tiene en su entorno, pero ya con otra táctica, no? o sea, como otro truco de venderle un disco en el cual podían escuchar lo que escuchan todos los días, pero pues al tener el disco la idea era también que la gente le preste atención y empiece a escuchar, porque a lo mejor tienen estos sonidos todo el tiempo, pero no los escuchan nunca, no? Entonces eso era un poco la propuesta.

H: ¿Cómo te fue, digo, en el metro cuando andabas ahí? Digo, la gente como que sí se saca de onda, ¿no?

F: Pues les sorprendió un poco, pero pues realmente como que me pareció bastante, bueno, primero me di cuenta que era muy difícil gritar todo el, o sea, yo solo lo decía una hora y me di cuenta que ya también, bueno, tomé un chingo de agua, porque ya estaba super seco de la garganta y me dolía, entonces me di cuenta que ya primero gritar, ya en sí era un arte, eso siempre lo pensé, ¿no? como que sí hay una forma de gritar que es como algo que no está tan fácil y no está dado para todos, ¿no? y, después la gente, primero me gustó porque bueno, aunque solo vendí tres en una hora como que sí hubo un interés, si me venían...como que sí, como que me gustó que haya un interés, por supuesto me veían raro porque ya solo por el hecho de ser guero y vendiendo algo en el metro, ya era como raro, no? pero después también me di cuenta de, por ejemplo me topé con dos o tres personas que estaban vendiendo discos de reggaeton y les di un par de discos e intentaron venderlo, luego no les gusto tanto, ellos no le entendieron tanto el chiste, más bien como que vieron que no se vendía tanto, o sea, como que, pero ellos me dijeron no, pues tienes que ir en la línea verde, porque ahí está más como, es más hay más universitarios, más intelectual, ahí te puede ir mejor, y, entonces me gustó porque desde un principio mucha gente me decía no pues hay muchos líderes,

porque ahí también hay líderes de las líneas y si vienes tú a vender pues te van a ver como competencia y no sé qué, y no fue para nada la reacción de ellos, más bien fue ay, que chido, y como pues sí, suerte con tu proyecto, digo, por supuesto me vieron también un poco como loco, no? pero pues eso como que fue lindo, y sí, creo que la gente puede, la gente por lo general me ve un poco como loco, quizá al mismo momento de grabar, o sea, la gente no entiende que estés grabando sonidos, que estés como, entonces como que el sonidista se vuelva también una persona un poco loco ahí, yo creo que es un papel que me gusta bastante porque al loco nadie lo viene a molestar, o sea, como que, o sea, no empiezas a sacarle como algo, querer robarlo, o sea, por ser loco es loco y que si yo tengo el papel de loco, que creo a veces el papel del artista puede ser el de loco y creo que es algo que me gusta bastante, ¿no? esta mezcla entre loco y extranjero, ¿no? alguien que hace algo que no sabes muy bien lo que es, pero dejémoslo porque no sabemos que onda, ¿no?

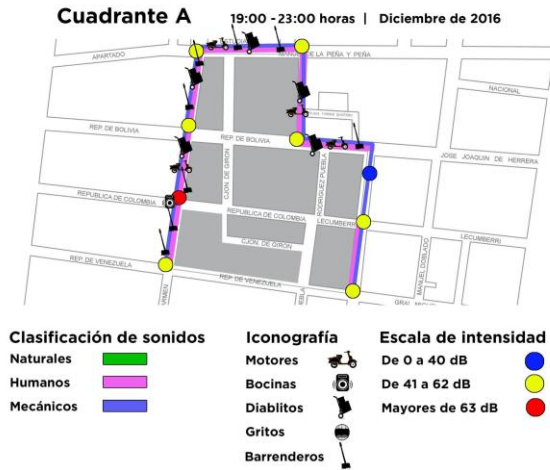
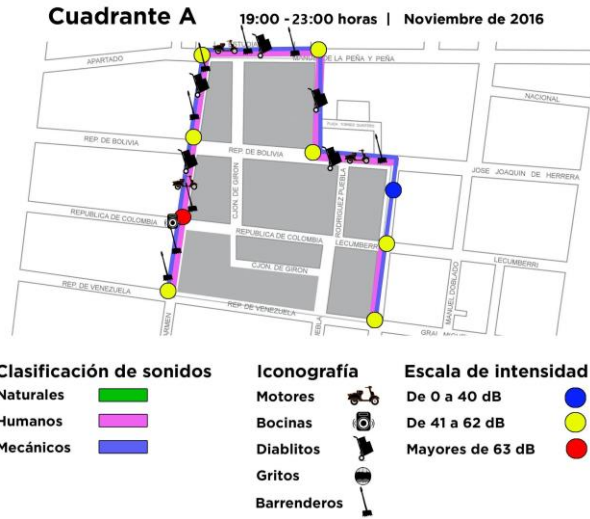
H: Bueno, a manera de cierre, una última pregunta y bueno, tiene relación con el artista, ¿cuál crees que es la función social del artista?

F: Pues no sé muy bien porque yo nunca estudié arte, entonces como que tampoco y no sé si me defino como artista, entonces no sé muy bien si puedo contestar, o sea, pero son preguntas interesantes, no? yo más bien como en mi papel que tengo así de sonidista, artista o no sé qué, pues primero es llevar a la gente a escuchar, no? a eso yo me la mayoría de mi trabajo lo intento llevar a eso, que la gente escuche, y que en esta escucha hay una toma de conciencia y que en esta toma de conciencia puedes ver a dónde vas o qué hacer con eso, no? entonces yo creo que ese sería un logro que en general la sociedad está escuchando cada vez más, o sea con el uso de grabadora, con el uso de celulares la gente puede grabar sonidos, al grabar sonidos pues uno se pregunta de cómo es la escucha, cómo son los sonidos, y yo creo que pues ahí va, no? poco a poco, entonces primero es llevar a la gente a escuchar y creo que la escucha también se puede volver como algo político en algún sentido, no? o sea, el hecho de escuchar también es escuchar lo que se esté diciendo, lo que los demás dicen, y no solo es como no prestarle atención, es como realmente compartir lo que se escucha, y yo creo que es algo que me parece importante, que he desarrollado en otros proyectos, como Escuchatorio, por ejemplo, donde es girar en torno a la escucha como forma activa de cambiar las cosas, y después, en el proceso social, pues cuando trabajo con grupos específicos pues también es como llevar un poco lo que decía, no? realizar, o sea, concretar cosas que son ideas por ahora o que la gente tenga y despertar creatividad de la gente, y eso creo que es un poco lo importante también como papel a nivel social, no? y sí, como de un lado concientizar a la gente sobre los sonidos, sobre la escucha, sobre el espacio público, también concientizar, y del otro lado, pues llevar a la gente a la creatividad y a decir pues que todo, que a lo mejor no sea una cosa de élite, una cosa de un grupo cerrado, pero que sea algo abierto para todos, ¿no? que cualquier persona puede también estar implicada en un proceso creativo y trabajar en lo que es el arte, ¿no?

Evolución de elementos del paisaje sonoro en el espacio delimitado. CUADRANTE A, MATUTINO

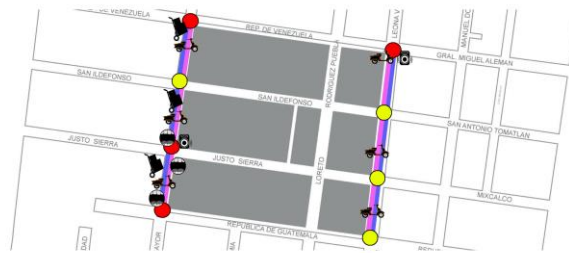


CUADRANTE A, NOCTURNO



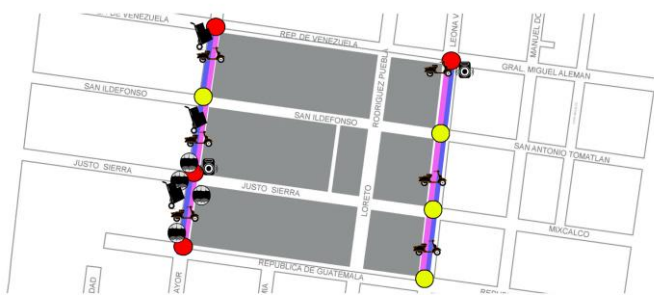
CUADRANTE B, MATUTINO

Cuadrante B 9:00 - 13:00 horas | Octubre de 2016



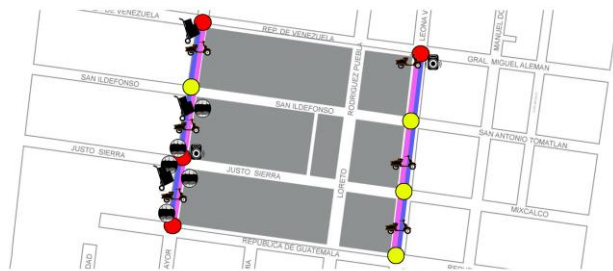
Clasificación de sonidos	Iconografía	Escala de intensidad
Naturales █	Motores	De 0 a 40 dB ●
Humanos █	Bocinas	De 41 a 62 dB ●
Mecánicos █	Diablitos	Mayores de 63 dB ●
	Gritos	

Cuadrante B 9:00 - 13:00 horas | Noviembre de 2016



Clasificación de sonidos	Iconografía	Escala de intensidad
Naturales █	Motores	De 0 a 40 dB ●
Humanos █	Bocinas	De 41 a 62 dB ●
Mecánicos █	Diablitos	Mayores de 63 dB ●
	Gritos	

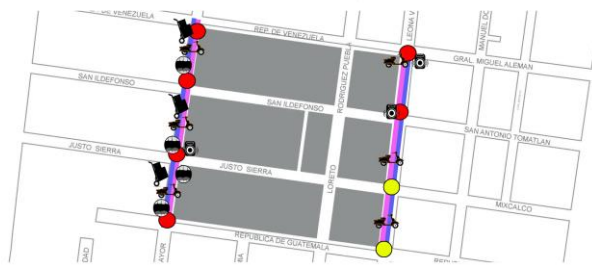
Cuadrante B 9:00 - 13:00 horas | Diciembre de 2016



Clasificación de sonidos	Iconografía	Escala de intensidad
Naturales	Motores	De 0 a 40 dB
Humanos	Bocinas	De 41 a 62 dB
Mecánicos	Diablitos	Mayores de 63 dB
	Gritos	

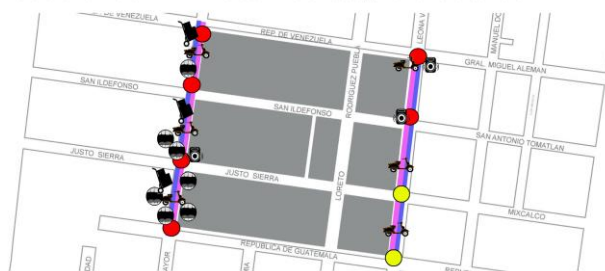
CUADRANTE B, VESPERTINO

Cuadrante B 13:00 - 17:00 horas | Octubre de 2016



Clasificación de sonidos	Iconografía	Escala de intensidad
Naturales	Motores	De 0 a 40 dB
Humanos	Bocinas	De 41 a 62 dB
Mecánicos	Diablitos	Mayores de 63 dB
	Gritos	

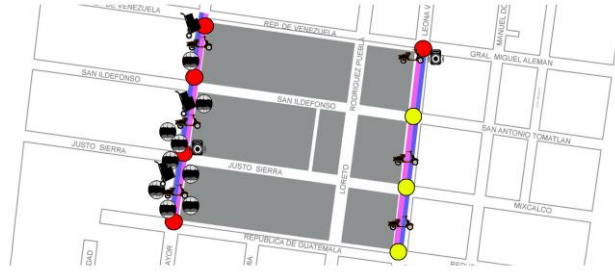
Cuadrante B 13:00 - 17:00 horas | Noviembre de 2016



Clasificación de sonidos	Iconografía	Escala de intensidad
Naturales	Motores	De 0 a 40 dB
Humanos	Bocinas	De 41 a 62 dB
Mecánicos	Diablitos	Mayores de 63 dB
	Gritos	

Cuadrante B

13:00 - 17:00 horas | Diciembre de 2016



Clasificación de sonidos

- Naturales ■
- Humanos ■
- Mecánicos ■

Iconografía

- Motores
- Bocinas
- Diablos
- Gritos

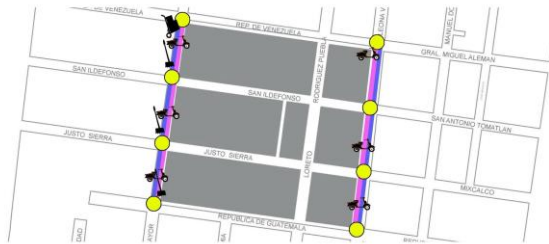
Escala de intensidad

- De 0 a 40 dB ●
- De 41 a 62 dB ●
- Mayores de 63 dB ●

CUADRANTE B, NOCTURNO

Cuadrante B

19:00 - 23:00 horas | Octubre de 2016



Clasificación de sonidos

- Naturales ■
- Humanos ■
- Mecánicos ■

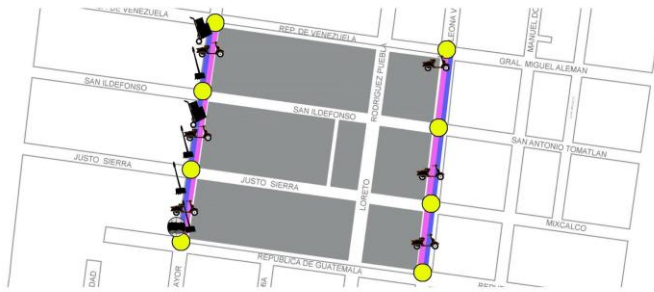
Iconografía

- Motores
- Bocinas
- Diablos
- Gritos
- Barrenderos

Escala de intensidad

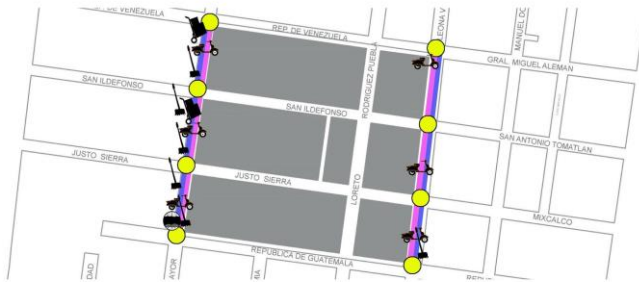
- De 0 a 40 dB ●
- De 41 a 62 dB ●
- Mayores de 63 dB ●

Cuadrante B 19:00 - 23:00 horas | Noviembre de 2016



Clasificación de sonidos	Iconografía	Escala de intensidad
Naturales 	Motores 	De 0 a 40 dB 
Humanos 	Bocinas 	De 41 a 62 dB 
Mecánicos 	Diablitos 	Mayores de 63 dB 
	Gritos 	
	Barrenderos 	

Cuadrante B 19:00 - 23:00 horas | Diciembre de 2016

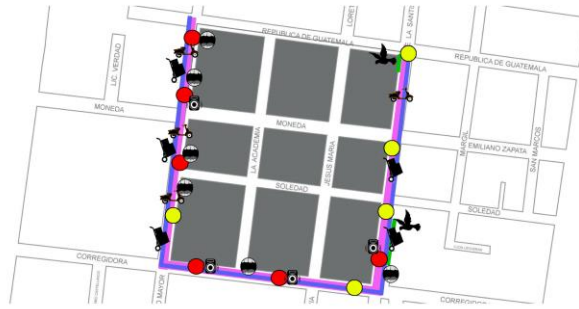


Clasificación de sonidos	Iconografía	Escala de intensidad
Naturales 	Motores 	De 0 a 40 dB 
Humanos 	Bocinas 	De 41 a 62 dB 
Mecánicos 	Diablitos 	Mayores de 63 dB 
	Gritos 	
	Barrenderos 	

CUADRANTE C, MATUTINO

Cuadrante C

9:00 - 13:00 horas | Octubre de 2016



Clasificación de sonidos

- Naturales █
- Humanos █
- Mecánicos █

Iconografía

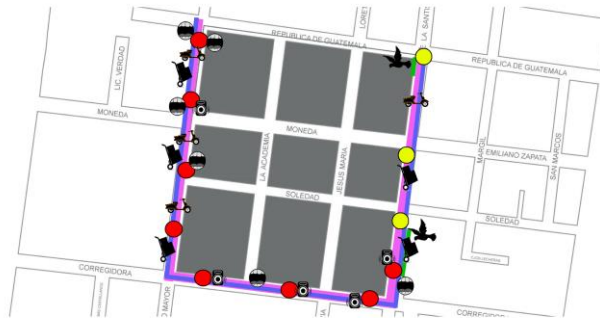
- Motores
- Bocinas
- Diablitos
- Gritos
- Aves

Escala de intensidad

- De 0 a 40 dB ●
- De 41 a 62 dB ●
- Mayores de 63 dB ●

Cuadrante C

9:00 - 13:00 horas | Noviembre de 2016



Clasificación de sonidos

- Naturales █
- Humanos █
- Mecánicos █

Iconografía

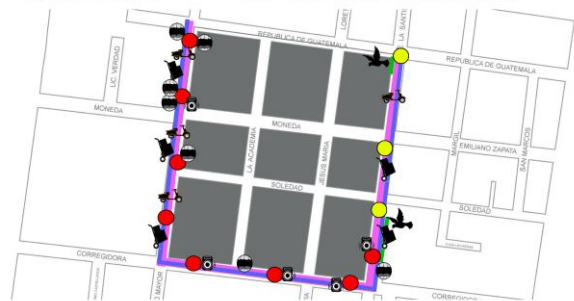
- Motores
- Bocinas
- Diablitos
- Gritos
- Aves

Escala de intensidad

- De 0 a 40 dB ●
- De 41 a 62 dB ●
- Mayores de 63 dB ●

Cuadrante C

9:00 - 13:00 horas | Diciembre de 2016



Clasificación de sonidos

- Naturales █
- Humanos █
- Mecánicos █

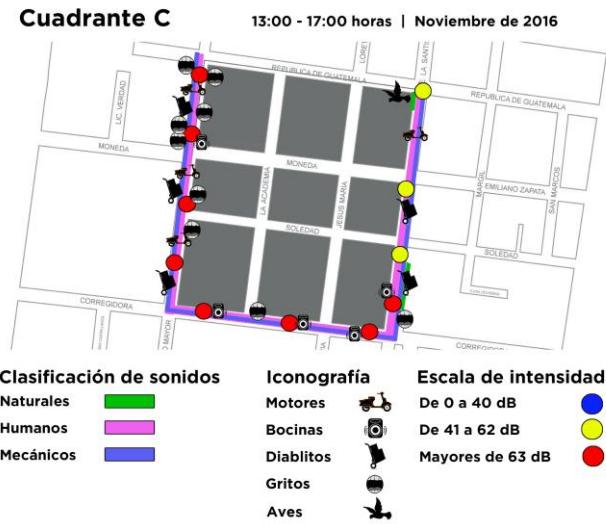
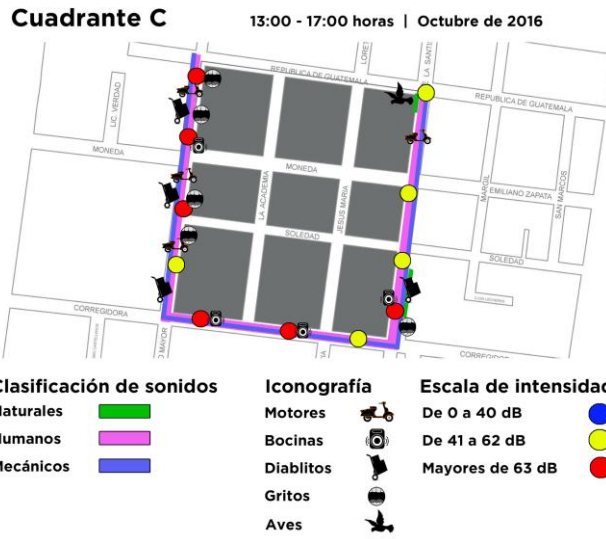
Iconografía

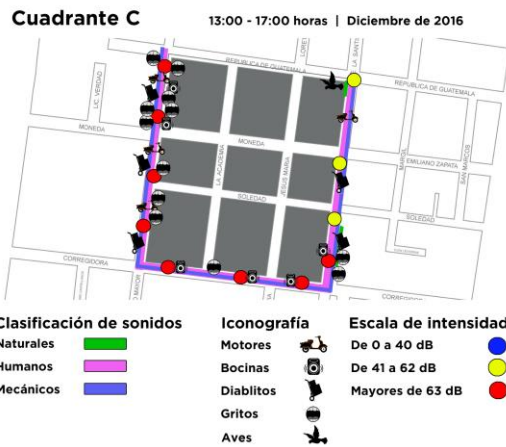
- Motores
- Bocinas
- Diablitos
- Gritos
- Aves

Escala de intensidad

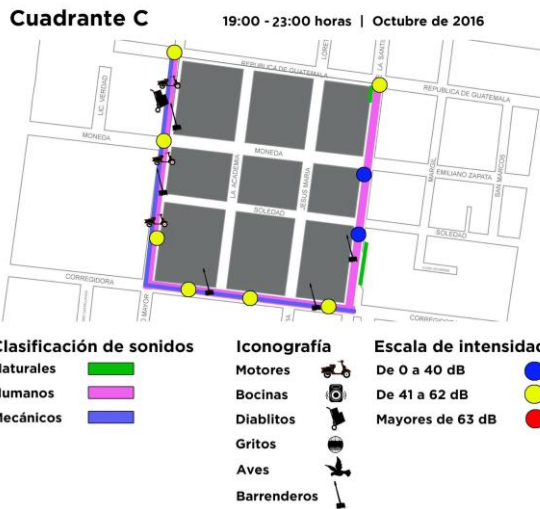
- De 0 a 40 dB ●
- De 41 a 62 dB ●
- Mayores de 63 dB ●

CUADRANTE C, VESPERTINO



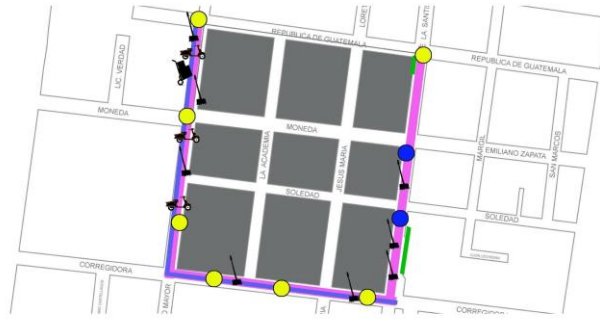


CUADRANTE C, NOCTURNO



Cuadrante C

19:00 - 23:00 horas | Diciembre de 2016



Clasificación de sonidos

- Naturales ■
- Humanos ■
- Mecánicos ■

Iconografía

- Motores
- Bocinas
- Diablitos
- Gritos
- Aves
- Barrenderos

Escala de intensidad

- De 0 a 40 dB ●
- De 41 a 62 dB ●
- Mayores de 63 dB ●

Encuesta aplicada a población de la zona delimitada del CHCDMX



Encuesta # _____

ENCUESTA SOBRE PERCEPCIÓN DEL RUIDO EN EL CENTRO HISTÓRICO CDMX

Día y hora: _____

Sexo: M _____ F _____

Edad: <14 _____ 15-24 _____ 25-34 _____ 35-44 _____ 45-54 _____ 55-64 _____

>65 _____

Ubicación donde se levantó la

encuesta: _____

Tipo de usuario: HABITANTE _____ VISITANTE _____ TRABAJADOR _____ OTRO _____

1. Aproximadamente, ¿cuántas horas y en qué horario está usted en esta zona?

1-2 _____ 2-4 _____ 4-8 _____ 8-12 _____ Más de 12 _____ Horario: _____

2. Considera que el entorno sonoro de esta zona del CHCDMX es:

AGRADABLE _____ DESAGRADABLE _____

3. ¿Por qué?

4. Identifique sonidos agradables de esta zona del CHCDMX.

5. Identifique sonidos desagradables de esta zona del CHCDMX.

6. ¿Recuerda algún sonido que le agradara y que no perciba más? ¿Cuál?

NO _____ SI _____:

7. ¿Cuánto le molesta el ruido?

NADA _____ POCO _____ REGULAR _____ BASTANTE _____ MUCHO _____

8. ¿Considera que el ruido es una forma de violencia?

NO _____ SI _____

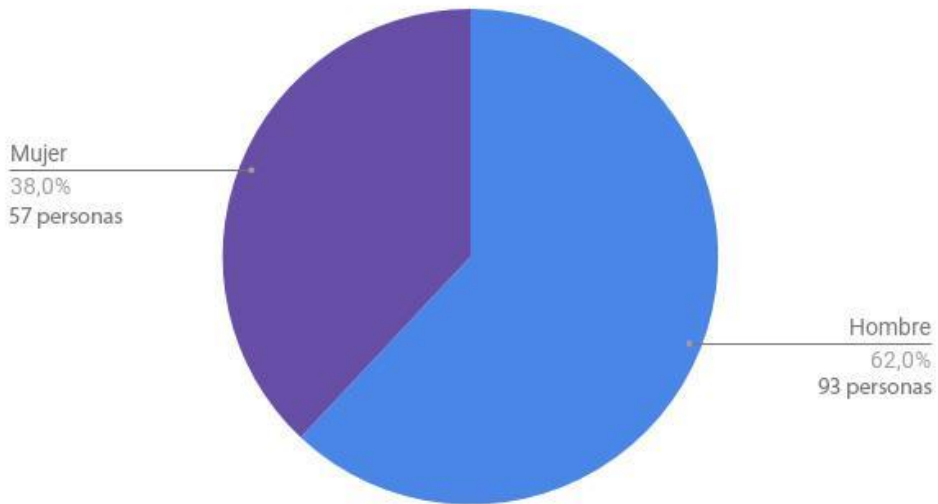
9. ¿Por qué?

10. ¿Ha tenido algún problemas con otras personas por el ruido? ¿Cuáles?

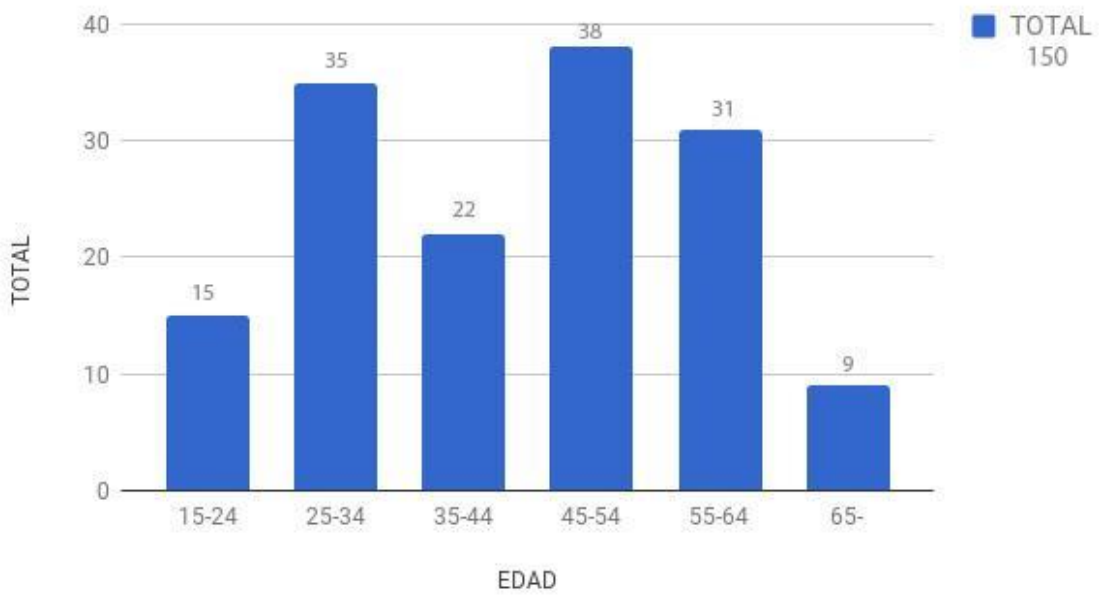
Gráficas generadas a partir de los datos arrojados por las encuestas.

SEXO DE PERSONAS ENCUESTADAS

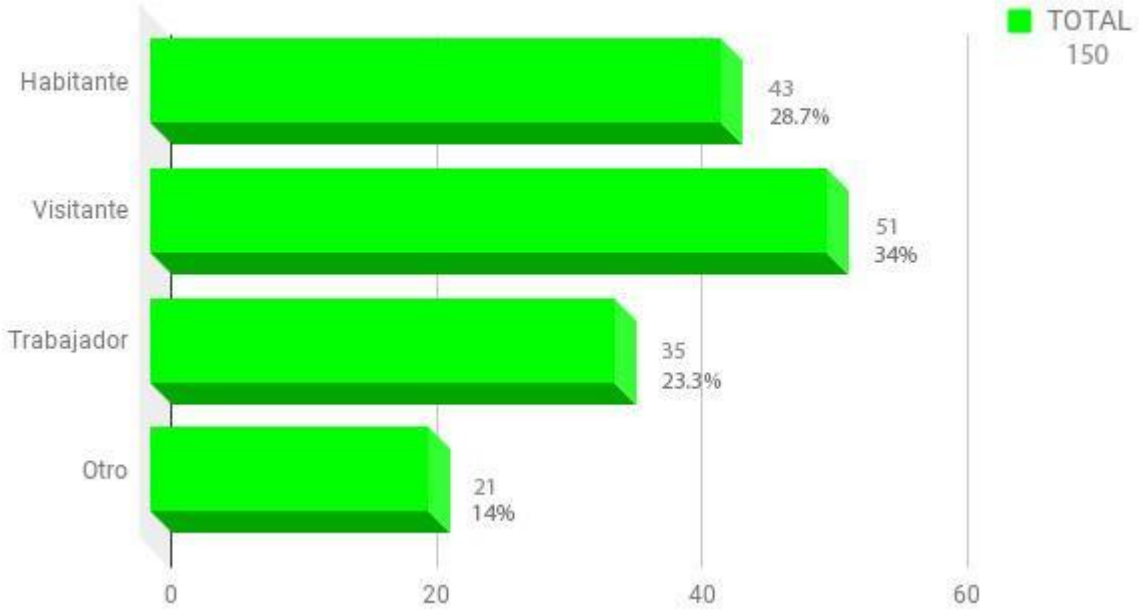
TOTAL: 150



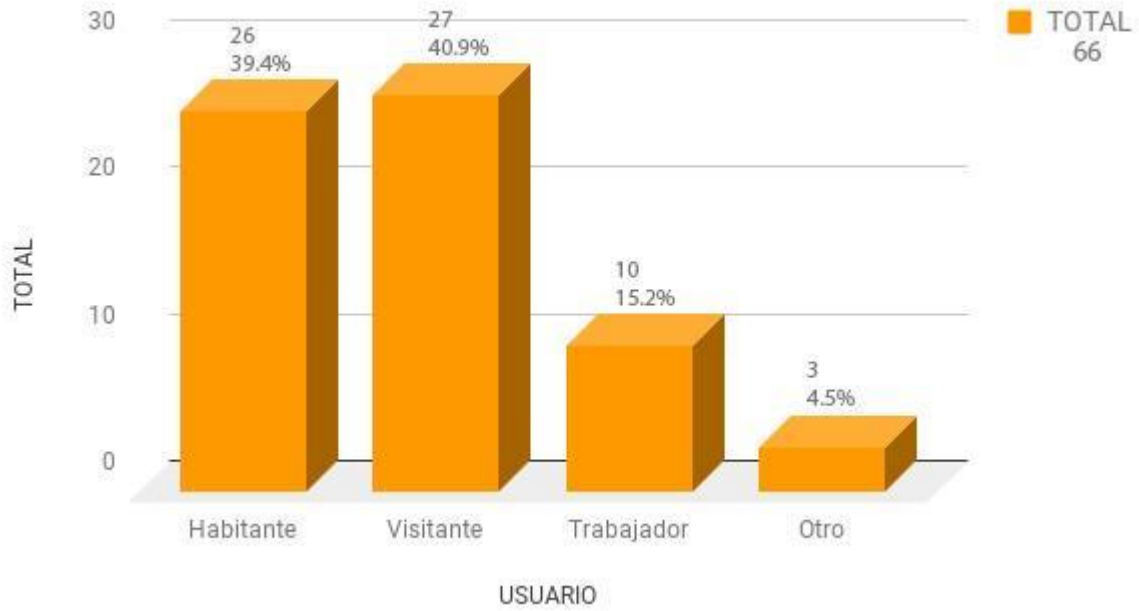
EDAD PERSONAS ENCUESTADAS



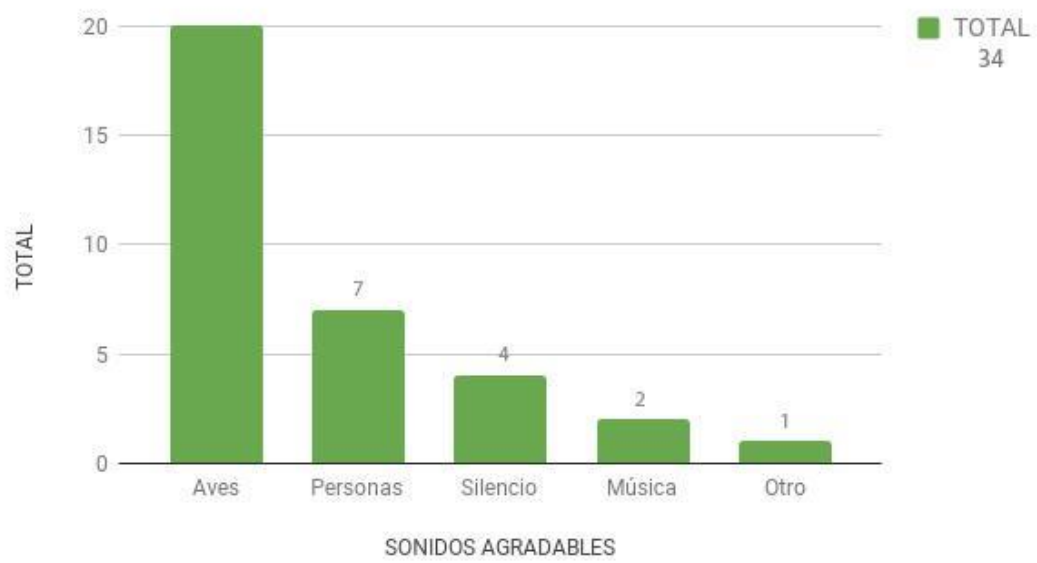
TIPO DE USUARIO DEL ESPACIO



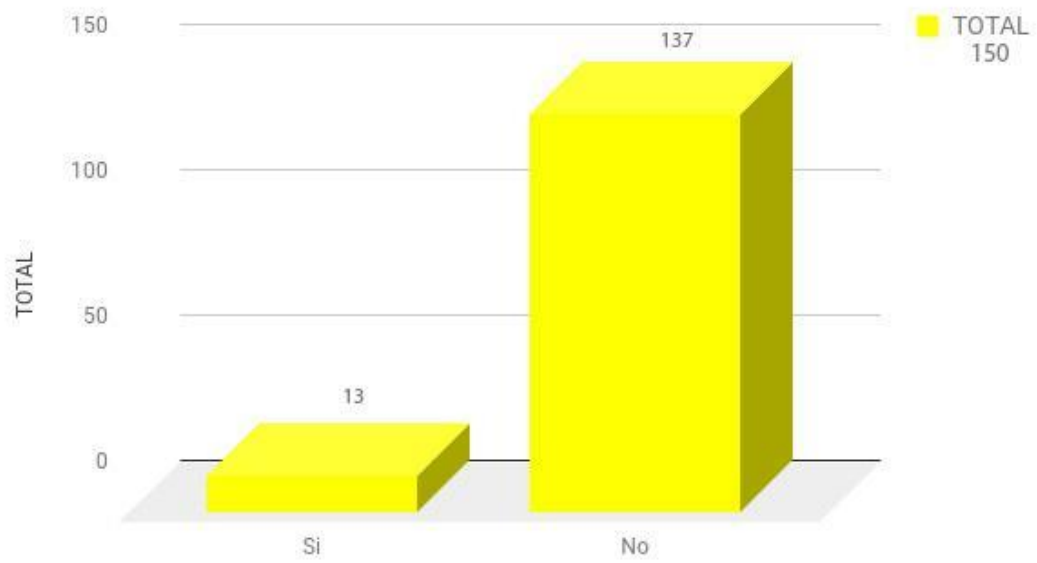
EL CHCDMX COMO ENTORNO SONORO DESAGRADABLE



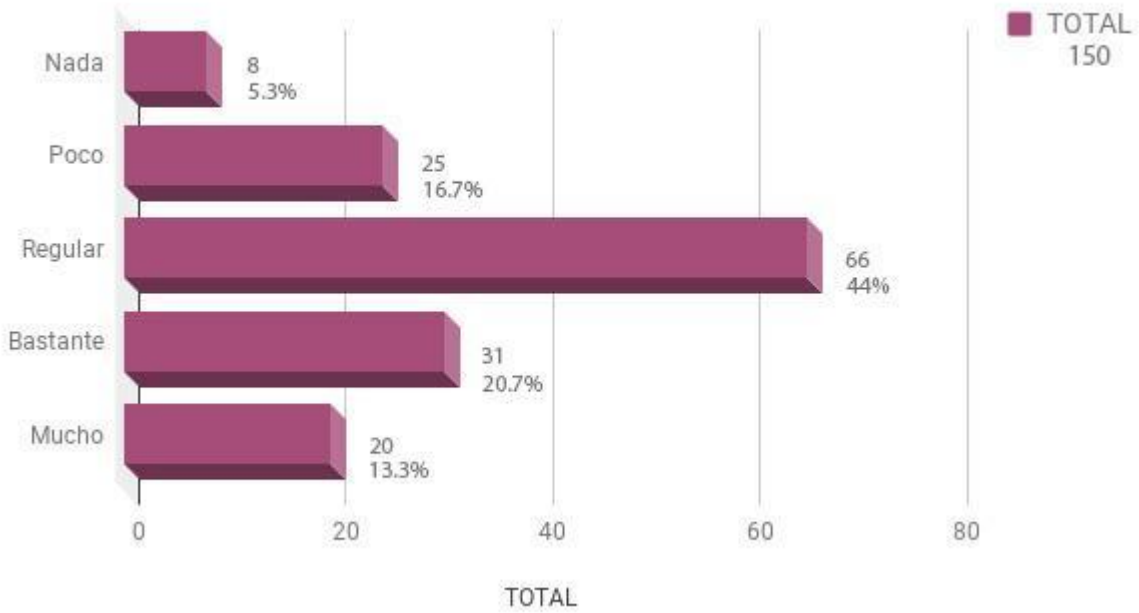
SONIDOS AGRADABLES IDENTIFICADOS



¿Recuerda algún sonido agradable que no perciba más?



¿Cuánto le molesta el ruido?



¿Considera que el ruido es una forma de violencia?

