

Paisajes sonoros íntimos: Un estudio de caso sobre los imaginarios sonoros

Cozy soundscapes: a sound imaginary case of study



Mar Galera-Núñez¹

(Universidad de Sevilla, España)

mmgalera@us.es

Resumo: Se presenta un estudio de caso en el que se pretendía explorar el imaginario sonoro de un colectivo formado por alumnos y alumnas de la asignatura de Didáctica de la Música en Educación Infantil del grado de Educación Infantil de la Universidad de Sevilla (España). Se empleó la etnografía sonora como método de indagación. Los resultados mostraron un imaginario sonoro compuesto por cuatro composiciones sonoras que recogían sonidos procedentes de objetos, escenas, seres allegados y músicas. La presencia de estos sonidos estaba justificada por los sentimientos y emociones que evocaban y que, en su mayoría, giraban en torno a la familia.

Palavras-chave: Paisaje Sonoro. Imaginario Sonoro. Etnografía Sonora. Educación Musical.

Abstract: This case of study tried to explore the student's sound imaginary. These students pursued Music Didactics in their Bachelor of Early Childhood Education at University of Seville (Spain). Sound ethnography was used as research approach. The results showed an imaginary composed by four sound compositions which collected sounds from objects, scenes, close people and music. The presence of these

¹ Mar Galera-Núñez es profesora en el Dpto. de Educación Artística de la Universidad de Sevilla.

sounds was justified by the feelings and emotions that raised from the hearing of that sounds. Most of these feelings were related with family.

Keywords: Soundscape. Sound Imaginary. Sound Ethnography. Music Education.

Submetido em: 28 de outubro de 2020

Aceito em: 29 de março de 2021

Introducción teórica: Aclarando los términos

Paisajes sonoros

El término *soundscape* (paisaje sonoro) fue acuñado por Murray Schafer, músico, compositor y profesor en la Universidad de Simon Fraser de Canadá. Si bien, su significado ha sido abordado por diferentes autores (ARAGÁO, 2019; ARREDONDO; GARCÍA, 1998; GERMÁN-GONZÁLEZ; INGOLD, 2011; KELMAN, 2010; SANTILLÁN, 2006; STERNE, 2013, 2015; TRUAX, 2009) y asimismo discutido (ARAGÁO, 2019, p.14); el término original procede de la fusión de dos palabras: *sound* (sonido) y *landscape* (paisaje). El propio Schafer (2012, p. 12) define el paisaje sonoro como un ambiente sonoro que puede estar referido a entornos naturales, urbanos, así como entornos reales o imaginarios procedentes de composiciones musicales, montajes, etc...

En las últimas décadas el paisaje sonoro ha adquirido gran relevancia. La preocupación por la preservación y el estudio de los entornos sonoros ha dado lugar a diferentes proyectos nacionales e internacionales, en los que los países tratan de preservar y poner en valor sus entornos sonoros característicos (OTONDO, 2018, p.131). En esta línea, existen diferentes organismos que se dedican a estudiar el sonido desde una perspectiva social como: el Banco de Imágenes y Efectos Visuales de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil; el Centro de Investigación del Espacio Sonoro y el Entorno Urbano de la Escuela Nacional Superior de Arquitectura de Grenoble, Francia; el Foro Mundial de Ecología Acústica (WFAE) creado en 1973 en Canadá, entre otros. Por otro lado, vamos a ver proyectos que tienen que ver con tratar de comprender el sonido como parte de nuestro patrimonio inmaterial: Soundmap (Reino Unido); NYSoundmap (EE. UU.); Escoitar (Galicia, España) o Sons de Barcelona y Ciudad de Barcelona (Cataluña, España). Todos ellos son proyectos colaborativos en los que los usuarios suben sonidos a la web que previamente han registrado en diferentes puntos o lugares de la ciudad. Dentro del trabajo sobre el paisaje sonoro,

Murray Schafer propuso un modelo de composición musical inspirado por las ideas de John Cage en el que los sonidos que nos rodean constituyen la materia prima de la obra musical. Sus ideas fueron plasmadas dentro del proyecto The World Soundscape Project en el que se recogen grabaciones de campo, entrevistas, mediciones, etc... (OTONDO, 2018, p.132)

Arte Sonoro

El origen de todo lo que rodea al concepto de Paisaje Sonoro, lo podemos encontrar en la primera mitad del S.XX, cuando comienzan a aparecer nuevas propuestas musicales en las que se trabaja con el sonido. La obra de John Cage es un interesante ejemplo de cómo lo sonoro se convierte en protagonista y se comienza a tener en cuenta aspectos de nuestra experiencia cotidiana auditiva. Desde la primera mitad del s.XX comienzan a florecer las primeras propuestas musicales en las que el sonido se convierte en el elemento principal; el sonido de lo cotidiano, de aquello que configura nuestro alrededor. La obra musical de John Cage es un ejemplo de ello, pues en ella observamos cómo comienza a hacerse música a partir de lo que comúnmente era denominado "ruido". Pierre Schaeffer, en su tratado de los objetos musicales (SCHAEFFER, 2003, p.23) nos habla de la música concreta como aquella en la que, en vez de recoger ideas musicales a través de la notación musical para que la interpreten unos determinados instrumentos; se recogen y registran diferentes sonidos de cualquier procedencia (ruidos, instrumentos musicales, voces, lenguajes, sonidos sintéticos) con el objetivo de que formen parte de una composición musical. Junto con esta música, se desarrolla también durante la primera mitad del s.XX, la música electrónica en la que las composiciones se realizan únicamente a través de sonidos sintetizados. Finalmente, se acuñó el término de música experimental para aquella música que se componía haciendo uso de un conjunto de procedimientos técnicos que estarían

muy relacionados con los dos tipos de música antes mencionada (SCHAEFFER, 2003, p.25).

Actualmente, hablamos de arte sonoro como una disciplina artística que se diferencia de las artes musicales, pues lo que hace es experimentar con los sonidos como unidades semánticas que forman parte de una estructura mayor (ALONSO, 2010, p. 27). Este arte sonoro como disciplina se asienta en los trabajos de Luigi Russolo, John Cage o Juan Hidalgo, y colectivos como Fluxus o Zaj. Actualmente nos encontramos diversos artistas cuyas composiciones se centran en los paisajes sonoros procedentes de la naturaleza (Chris Watson, Bernie Krause o Francisco López), de localidades y ciudades (Hildegard Westerkamp, Peter Cusack o Christina Kubisch) o bien procedentes de una mezcla de registros sonoros y sonidos modificados, sintetizados y/o preparados (Barry Truax, Andrea Polli, Aki Pasoulas, entre otros).

Nuevas formas de escuchar

La nueva música de la primera mitad del siglo XX hizo que el sentido de la escucha encontrara nuevos significados. Schaeffer (2003, p.194) diferencia entre la *escucha musical tradicional* en la que se presta atención a los objetos musicales estereotipados, y la *escucha música* que es la escucha de los objetos sonoros desde una perspectiva mucho más abierta. En estas nuevas formas de escucha aparece el concepto de objeto sonoro que se entiende como un evento acústico independiente que tiene entidad por sí mismo. Autores como Murray Schafer o Pauline Oliveros han promovido una escucha más profunda del entorno. Pauline Oliveros llega a registrar el *Deep Listening* como una práctica de escucha intensa de los sonidos que nos rodean, independiente de dónde procedan, de lo que estemos haciendo o dónde nos encontremos. Esos sonidos incluyen los de la vida diaria, los de la naturaleza, los que proceden de nuestro pensamiento y también los musicales (VON GLAHN, 2013, p.193). Por su parte, Murray Schafer en su obra "El nuevo

paisaje sonoro” centra sus propósitos en “familiarizar al oyente con un vocabulario de sonidos que podrán ser percibidos tanto dentro como fuera de la sala de conciertos” (SCHAFER, 2012, p.15). El autor llega a afirmar: “Después de todo, la música es una colección de los sonidos más emocionantes concebidos y producidos por sucesivas generaciones de hombres con buenos oídos”. (SCHAFER, 2012, p.71). Retomando el concepto de objeto sonoro, Schaeffer (2003, p.164) indica que escuchamos el sonido como un indicio y a partir de él, se organizan las distintas impresiones auditivas que tenemos. Poner nuestra atención sobre el objeto sonoro nos obliga a tomar conciencia sobre nuestra propia escucha ¿qué percepciones tengo? ¿de dónde procede el sonido? ¿qué es lo que he oído exactamente? Por todo ello, Schaeffer sitúa el objeto sonoro en “el encuentro de una acción acústica y de una intención de escucha” (SCHAEFFER, 2003, p.166). Si bien está escucha atenta, analítica y sistemática se puede asociar al campo de la composición musical, también tiene unas connotaciones sociales y educativas.

El sonido como símbolo de identidad

Los sonidos, lo sonoro definen procesos sociales y culturales (BALLESTER, 2012, p.1136), pero a la vez entendemos que estos tienen una incidencia afectiva y emocional sobre el receptor. El sonido está implicado en nuestra vida, incluso antes de nacer y está presente durante los procesos en los que adquirimos conciencia de nosotros mismos y de nuestra vinculación con los demás. Mientras estamos en el vientre materno se comienza a prefigurar la identidad indisolublemente ligada a la de nuestra madre, pues se comparte un mismo espacio acústico (DOMÍNGUEZ, 2015, p.96 y 99). El sonido participa de manera activa en los procesos y roles de identidad social. Se llega a constituir como un rasgo identitario y de pertenencia (DOMÍNGUEZ, 2015, p.96). Schafer nos habla de esa identidad sonora recurriendo a la idea de *soundmark* (huella o marca sonoras) para hacer referencia a un sonido particular y

característico de un contexto que tiene el poder de, al escucharlo, remitirnos al reconocimiento de ese lugar o contexto. (DOMÍNGUEZ, 2015, p.96). Según Ballester (2012, p.1138): “las marcas sonoras son los sonidos identificados por la gente de la comunidad. Estas marcas hacen que la vida acústica de una comunidad sea algo único”. Nuestra actitud sobre los sonidos que son importantes, que valen la pena registrar está mediada y condicionada por los sonidos que son propios de nuestra generación, área geográfica o el tiempo en que vivimos (SCHAFER, 1967, p.58). En la comunicación humana aparecen diferentes signos y símbolos que recuerdan diferentes acontecimientos sociales. Estos signos fomentan la construcción de la identidad social, en la que se entreteje un tipo de comunicación no verbal que refleja la cotidianidad y las relaciones entre sujeto-sujeto y sujeto-entorno (CÁRDENAS; MARTÍNEZ, 2015, p.130). Los sonidos propios de una comunidad son producto de las relaciones antes expuestas: sujeto-sujeto y sujeto-entorno. El paisaje sonoro como contenedor de diálogos sonoros, se constituye como el marco donde se conforman la mayoría de las significaciones sociales, culturales e ideológicas a partir de las cuales, el individuo construye su identidad. Estos sonidos han de ser reconocidos y expuestos por los actores principales con el fin de que espectadores externos puedan comprender las condiciones en las que se configura la identidad del colectivo (CÁRDENAS; MARTÍNEZ, 2015, p.131). Es decir que, aunque el paisaje sonoro se construye a partir de los sonidos que acaecen en un entorno, este paisaje también tiene una incidencia sobre las emociones y recuerdos de los individuos a lo largo de toda su vida, les permite tener un nexo de unión con su comunidad (WOODSIDE, p.3) y, además, es construido intelectualmente mediante un proceso de re-construcción mental activa. En un sentido más intimista, Edith Lecourt (2006 apud DOMÍNGUEZ, 2015, p.98) habla de *halo sonoro* para referirse a la representación subjetiva de aquellos fenómenos que constituyen la identidad sonora individual. El sonido como cualidad de la identidad incluye todos aquellos eventos sonoros que se consideran propios, ya sea porque somos nosotros quienes los producimos o porque se generan en un contexto del cual

nos sentimos parte (DOMÍNGUEZ, 2015, p.97). Por tanto, “será necesario tomar conciencia de los rasgos acústicos, de los desafíos del habitar sonoro y de las cualidades referenciales y acústicas que definen el hecho sonoro como un paisaje asociado al espacio de lo personal” (BAYO, 2018, p.180).

El imaginario sonoro

El sentido de Paisaje Sonoro como representación mental está íntimamente ligado al concepto de imaginario. La Real Academia de la Lengua Española define lo imaginario como “la imagen simbólica que se desarrolla a partir de una representación mental”. En la aprehensión de la realidad, la imaginación interactúa con esa realidad de manera que la recrea, la reordena y la reestructura (NOEL LAPOUJADE, 2013, p. 67). Por tanto, los imaginarios se constituyen como un entramado de imágenes que tienen su propio entramado, el cual está directamente relacionado con lo humano, con lo subjetivo. Los imaginarios parten de lo que el individuo comprende por realidad. Es decir, lo imaginario nos lleva a un universo en el que se refleja cómo el individuo percibe la realidad y lo que piensa acerca de ella. Por tanto, los imaginarios son producciones de tipo simbólico en las que se re-construye lo vivido y que son formadas a partir de la interacción entre lo externo y lo interno. El imaginario parte de las vivencias y experiencias individuales y de la imaginación del propio individuo que las elabora. En este sentido los imaginarios son “representaciones” de la realidad a través de imágenes sensibles. (BELTRÁN; CHAVERRA; MOSQUERA; HINESTROZA, 2017, p. 4-6). Lo imaginario es “un universo de imágenes subjetivas... y cuyos tipos dependen del área en que germina” (NOEL LAPOUJADE, 2013, p. 67). Siendo así, los paisajes sonoros pueden identificarse o clasificarse como un tipo de imaginarios sustentados en lo sonoro. El concepto de “imágenes sensibles” está íntimamente ligado a lo artístico, y es por ello por lo que cualquier manifestación artística constituye

un imaginario. Desde esta perspectiva se entiende que la obra de arte es en sí misma el producto de una determinada problemática de lo imaginario (VILLEGAS, 2000, p. 47). Como hemos visto anteriormente, el paisaje sonoro también está directamente ligado a la creación artística y, por tanto, al concepto de imaginario.

Durante mucho tiempo se impuso la idea de que lo imaginario y lo real eran conceptos opuestos. Lo imaginario formaba parte de lo falso, y lo real de lo verdadero (VILLEGAS, 2000, p. 30-31). Esta concepción fue consecuencia directa de la visión positivista que se impuso durante el s.XIX. Con la entrada del nuevo siglo XX, comenzó un cambio en la mirada. Autores como Eisner (2002, p.15) y Bruner (1991, p.112) apuntan la idea de dos modalidades de conocimiento: la paradigmática, basada en la objetividad, la observación empírica; y la narrativa que está más centrada en el ser humano en sus emociones, sensaciones, deseos y necesidades. En este contexto, lo imaginario se constituye como un elemento esencial que sirve para pensar y dotar de sentido aquello que nos rodea. A partir del s.XX, lo imaginario pasó a formar parte de lo real y a considerarse como un instrumento de conocimiento (VILLEGAS, 2000, p. 37). Entendemos, por tanto, que el paisaje sonoro entendido como producción artística en la que los sujetos re-construyen una realidad sonora a partir de las propias marcas o huellas sonoras identificadas, podría constituirse como una fuente de conocimiento. Un elemento para ser estudiado y el cual nos aportará información sobre la relación del colectivo y los individuos que construyen ese paisaje con lo sonoro.

Etnografía sonora

La antropología sonora está asociada a los estudios e investigaciones sobre los imaginarios, hacia todo aquello a lo que se atribuye sentido y da sentido a la existencia humana; y lo hace a partir del estudio de los sonidos que son identificados por los protagonistas y que anteriormente hemos denominado “marcas

sonoras" o *sound marks*. Dentro del contexto social, las marcas sonoras se refieren a aquellos sonidos que poseen un valor simbólico y afectivo y que describen las cualidades socioculturales de una comunidad (CARVALHO DA ROCHA; VEDANA, 2009, p.132). La etnografía sonora entiende el fenómeno sonoro no solamente como sonido culturalmente organizado (música), sino el sonido en su manifestación más desorganizada, como parte de las formas sensibles de la vida social. Los sonidos que habitan la vida de los grupos humanos conforman el sentido de sus vidas. El fenómeno sonoro se configura como un símbolo que revela aquello que nace de la imaginación: el gesto, el sentimiento, etc... Y la etnografía sonora se centra en una serie de eventos sonoros destacables en un tiempo y espacio determinados (CARVALHO DA ROCHA; VEDANA, 2009, p.42-50). Tal y como dice Ballester (2012, p.4): "La etnografía sonora pretende dar a lo sonoro la función de narrador y no solo de acompañante". Por su parte, Feld y Brenneis (2004, p.470) hablan de la etnografía sonora, como una etnografía que introduce lo sonoro como una herramienta de discusión e interpretación. En este sentido lo sonoro puede ofrecer información sobre la identidad, sobre situaciones y emociones que nos permitan una aproximación más cercana a las personas que recopilan y rescatan e identifican esos sonidos, pues tal y como apunta Ballester (2012, p.1138) las marcas sonoras son sinónimos de identidad, valores y sentimientos y, por tanto, las composiciones o paisajes sonoros generados a partir de ellas, nos permiten percibir a los seres y sus relaciones con el entorno. A pesar de la riqueza que pueden aportar estas composiciones, son pocos los estudios que han tratado de reflexionar sobre los sonidos ordinarios, de la vida cotidiana (CARVALHO DA ROCHA; VEDANA, 2009, p.50).

Objetivo del estudio

El objetivo de nuestra propuesta fue reforzar la identificación sonora de un colectivo formado por alumnos y alumnas del grado

de Educación Infantil a través de una composición sonora y explorar el impacto simbólico de los objetos sonoros recogidos dentro de ese colectivo. Por tanto, se puede considerar que el objetivo fue doble: por un lado, educativo dado que se trató de generar conciencia sonora por parte del alumnado y desarrollar determinadas competencias relacionadas con la escucha consciente, el análisis y la composición musical; y por otro lado etnográfico, pues a raíz de las composiciones se pudo explorar el imaginario sonoro del grupo lo que contribuyó a un conocimiento personal más profundo del colectivo. En el presente estudio nos centraremos únicamente en el aspecto etnográfico. Para más detalles sobre el aspecto educativo del proyecto, véase Galera-Núñez (2019).

Método

Contexto del estudio

El grupo sobre el que se realizó el estudio estaba constituido por 34 alumnos y alumnas que cursaban la asignatura de Didáctica de la Música en Educación Infantil en el grado de Educación Infantil durante el curso 2018/2019. Del total de alumnado sólo dos personas eran hombres y el resto eran mujeres. La edad media era de 22 años, siendo la edad mínima de las alumnas de 19 años y la máxima de 35 años. Respecto a su procedencia académica era diversa: procedente de estudios de bachiller; del ciclo formativo de educación superior de educación infantil; de otros tipos de estudios (educación primaria, medicina, derecho). La formación musical también era muy heterogénea. Algunas alumnas se autodenominaban arrítmicas, y debido a su histórica falta de contacto con la música, les era sumamente difícil incluso poder llevar el pulso con los pies mientras recitaban o cantaban. Por el contrario, otras habían cursado estudios de danza española o recibían o habían recibido clases de baile moderno y no tenían problemas a la hora de interpretar polirritmias o utilizar el cuerpo

para expresar diferentes elementos musicales, ideas o emociones. Parte del alumnado era incapaz de imitar con la voz la altura de una nota y aún no habían descubierto su voz cantada. Sin embargo, otra parte del alumnado cantaba con una voz cálida y con buena entonación. Dentro del grupo, nadie poseía estudios de conservatorio, ni tampoco había recibido formación musical informal procedente de escuelas de música o clases particulares. Como se observa, las habilidades musicales eran diversas y, sin embargo, su formación académica musical era más homogénea.

Haciendo etnografía sonora: Descripción de la propuesta

Dentro de la asignatura de Didáctica de la Música en Educación infantil, se propuso una actividad artística en torno a los paisajes sonoros que se desarrolló en varias sesiones de trabajo. Durante estas sesiones se trató de que las alumnas y alumnos reflexionaran sobre los sonidos que habían marcado su vida y que plasmaran todo ello en una composición sonora. Con este planteamiento, se pretendía explorar el imaginario sonoro del colectivo. Por todo lo expuesto anteriormente, se entiende que se utilizó lo sonoro como objeto y método de investigación. Para el desarrollo de la investigación se siguieron los pasos y fases que indica Alonso (2010, p.28). Tal y como indica este autor, el primer paso fue delimitar el objeto de estudio y elegir una unidad de análisis. En nuestro caso, los imaginarios sonoros se constituyeron como la temática en torno a la que giró la investigación y la unidad de análisis se extrajo de un colectivo particular: el alumnado de la asignatura de Didáctica de la Música del Grado de Educación Infantil de la Universidad de Sevilla. Para poder trabajar sobre la unidad de análisis fue necesario que los sujetos identificaran los sonidos emblemáticos a través de diferentes formas de escucha. Por tanto, se hizo necesaria una fase en la que prestaran atención a dichos sonidos y a la manera en que se relacionaban con ellos. Después, se realizó una interpretación en base al material sonoro y textual.

A continuación, se presentan las diferentes fases en las que se articuló todo el proceso:

Fase de introducción: Formulación de la pregunta

En esta fase se introdujo la pregunta sobre la que tenían que reflexionar y tratar de responder. Para tratar de generar cierta expectación e interés, se creó un contexto motivador. En la primera sesión, se recibió a los alumnos en un aula completamente a oscuras y en silencio. Dentro del espacio sólo se oía de fondo un audio con sonidos diversos. En la pantalla del proyector aparecía este texto: -En 1977 la sonda Voyager fue lanzada al espacio tratando de tomar contacto con inteligencia extraterrestre. Dentro de la nave se incluyó una grabación con diferentes imágenes y sonidos con objeto de dar a conocer la vida y la diversidad en la Tierra. A esta grabación se le llamó "The Golden Record"-. Los sonidos que se escuchaban de fondo en la clase eran precisamente los que fueron registrados en esa grabación. A continuación, en la pantalla aparecía un vídeo de animación que narraba un hipotético regreso de la sonda Voyager a una tierra transformada y devastada por la contaminación. En la animación, una pequeña niña se convertía en la espectadora y oyente de todo aquello que se había registrado en el Golden Record. Tras visualizar la animación, aparecía un último texto en la pantalla: -Si tuvieras que meter en una cápsula del tiempo aquellos sonidos que han marcado tu vida ¿qué pondrías en ella? -. Tras la visualización de esta última diapositiva, se rompió el silencio y se generó un debate que ayudó a establecer un marco claro sobre el que partir en torno a lo sonoro. Después, se hizo una puesta en común sobre aquellos sonidos que habían sido importantes por una u otra razón en sus vidas y se recogieron en post-it que se colocaron en un gran mural (Foto 1).

por lo que esta técnica permite recuperar o perpetuar los signos relevantes para un colectivo, algo útil cuando hablamos de cualquier forma de expresión simbólica. Los sonidos recopilados a través de grabadoras o la web, se volcaron en una base de datos para trabajar con ellos. Durante esta fase, los alumnos editaron los sonidos utilizando distintas técnicas para mejorar su calidad y para que pudiesen ser manipulables y adecuados de cara a la composición sonora final.

Fotos 3 y 4- Alumnas realizando trabajo de sampleo



Fuente: Producción de la autora.

Descripción de la imagen: Alumnas utilizando software de edición y conversión de audio.

Fase de análisis: Estableciendo categorías

Dada la cantidad de unidades sonoras recogidas, fue necesaria una reducción y clasificación de los datos. Ballester (2012, p.8) plantea que es necesario una sistematización de los registros sonoros que facilite el trabajo de edición respecto al sujeto observado. Esta sistematización se basa en un modelo de categorías las cuales tratan de exponer diferentes enfoques respecto al Hecho Sonoro. “Los hechos sonoros se definen dentro de una acción colectiva o individual que les da sentido y los ubica” (p.8). Coherente con esas ideas, en nuestro estudio se llevó a cabo un análisis de los eventos sonoros y se establecieron cuatro categorías emergentes y suficientes con las

que clasificar la totalidad de los registros recogidos. Las categorías y su descripción se muestran en el siguiente cuadro:

Cuadro 1. Categorías de análisis utilizadas y su descripción	
Categoría	Descripción
Objetos	Aquellos sonidos producidos por objetos que tenían un especial significado para ellos.
Allegados	Sonidos producidos por seres con los que se mantenía una relación de afecto y cariño, ya fueran personas y/o animales.
Escenas	Paisajes sonoros característicos de determinados lugares o momentos importantes o emotivos.
Músicas	Músicas de diferentes estilos o géneros asociadas a momentos especiales en la vida del colectivo.

*Fuente: Elaboración propia.
Descripción de la imagen: Tabla informativa con los datos.*

Durante esta fase de análisis, también se reflexionó sobre las causas que habían llevado a poner la atención en esos sonidos. Se formuló la siguiente pregunta: ¿por qué consideras que ese sonido ha marcado tu vida? Las respuestas fueron recogidas de manera escrita, asociando los comentarios a los registros sonoros que serían utilizados para la creación de las composiciones.

Resultados: Composiciones sonoras/ imaginarios sonoros

Nuestro estudio, se inspiró en la propuesta de Bayo (2018, p.192) que se centra en la experiencia comunitaria para la creación artística. Una creación que permite revisar el objeto artístico y ser conscientes de cómo se ha generado a partir de un reconocimiento identitario que, además, ha permitido la formación del individuo como creador. El proceso artístico desarrollado por el alumnado dio lugar a cuatro composiciones sonoras que recogían los diferentes sonidos en torno a las cuatro categorías antes mencionadas y que se titularon con el mismo nombre de la categoría en la que quedaban englobados esos sonidos. A continuación, se presentan los códigos qr que re-direccionan a dichas composiciones (códigos qr 1-4).

Códigos qr 1-4- Composiciones sonoras: objetos, escenas, allegados y músicas.



*Fuente: Elaboración propia
Descripción de la imagen: Alumnas utilizando software de edición y conversión de audio*

Objetos

En la composición sonora de los objetos podemos escuchar los sonidos procedentes de: llaves, coches, cancelas de entrada, puertas, una cajita de música, un bastón de baile flamenco, una pelota de ping-pong y un reloj de cuco. Los comentarios realizados por el alumnado inciden, en la mayoría de los casos, en cómo esos sonidos evocan escenas relacionadas con los familiares más cercanos. Así podemos ver un fragmento de una alumna que comenta lo siguiente: “El sonido de la cancela me recuerda a las comidas familiares y a mi abuelo que siempre se asomaba tras ella diciendo: - ¿hay alguien? - y salíamos a darle un abrazo” (alumna 7). Además, suelen asociarse a sentimientos de seguridad y felicidad: “El sonido de la puerta me transmite felicidad porque sé que llega algún familiar” (alumna 5); “El sonido del reloj de cuco me recuerda a mi casa, mi familia y el sentirme tranquila y segura”. (alumna 14).

Escenas

En el audio de escenas podemos escuchar paisajes sonoros naturales: el mar, un jardín, pájaros, grillos de noche; paisajes sonoros de fiestas populares como los Carnavales de Cádiz y la Feria de Abril de Sevilla; y otros procedentes de congregaciones

multitudinarias como un concierto de música o un partido de fútbol. Los comentarios recogidos reflejan sentimientos de alegría y tranquilidad en el caso de los sonidos naturales: “El sonido del mar me relaja y me trae alegría porque me transporta a la playa donde soy muy feliz” (alumna 9). Y como ocurría con la categoría anterior, muchas veces se suelen relacionar estos sonidos con la familia y los sentimientos asociados a ella: “El sonido de pájaros por las mañanas me transmite seguridad porque sé que estoy en casa rodeada por los míos” (alumna 27).

Los ambientes sonoros procedentes de las fiestas populares se viven con entusiasmo y alegría y también se relacionan con las personas allegadas: “Los sonidos del Falla me hacen sentir mucha alegría porque me recuerda a los momentos en los que se cumplen sueños junto a los que más quieres” (alumna 3).

En el caso de congregaciones multitudinarias, se percibe un entusiasmo compartido con la multitud y se vuelve a asociar a las personas que se quiere: “Escuchar el himno del Betis en el campo me produce mucha alegría, emoción, me pone los pelos de punta ver cómo somos tanta gente dejándonos la voz cantando y compartiendo ese sentimiento. Además, es una pasión heredada de mi padre y mi abuelo, por lo que me trae recuerdos de cuando era pequeña y me llevaban al campo. Cada vez que lo escucho, es inevitable que me acuerde de ellos” (alumna 13).

Allegados

Los sonidos procedentes de los abuelos y los padres suelen ser los más frecuentes. En el caso de los abuelos, se recogen las voces, palmas, silbidos, besos e incluso el frotar de las manos. Estos sonidos suelen evocar sentimientos de cariño, ternura, felicidad y en muchos casos admiración. Una alumna apunta, refiriéndose a la voz de su abuelo, lo siguiente: “Me transmite fuerza y alegría porque es mi persona favorita. Nunca he conocido a nadie como él,

con esas ganas y esa fuerza por vivir” (alumna 12). Otro fragmento ejemplifica ese sentimiento de amor y cariño hacia la figura de la abuela evocado por el sonido del frotar de sus manos: “Oírlo es como estar en casa. Cuando estaba con ella, no necesitaba nada más” (alumna 21).

En el caso de los padres, los sonidos de las madres suelen tener una presencia mayor que el de los padres. El canto, los pasos, las voces articulando frases comunes o mensajes, suelen ser los sonidos que proceden de las madres. El silbido, de los padres. Los sentimientos que despiertan estos sonidos suelen ser parecidos a los que transmiten los de los abuelos. Una alumna haciendo mención al silbido de su padre, indica: “Me transmite nostalgia, fuerza y mucho amor” (alumna 19). En muchos casos, los sonidos que se registran se asocian a determinadas rutinas agradables que acompañaron la infancia: “Los pasos de mi madre subiendo la escalera de mi casa me transmiten paz, tranquilidad y amor. Cuando era pequeña, siempre esperaba oírlos porque eso significaba que venía a darme el beso antes de dormir.” (alumna 32).

Empatados en frecuencia con los padres y abuelos, la composición recoge los sonidos que proceden de los sobrinos pequeños. Suelen ser bebés que balbucean o están comenzando a hablar. Estos sonidos se asocian a sentimientos de amor, ternura y felicidad: “Escuchar a mi sobrina me produce alegría, ternura y felicidad y me emociona mucho” (alumna 26).

A todos estos sonidos mayoritarios se suman otros sonidos procedentes de otras personas cercanas como las amigas, una novia, el perro y el hijo. Al igual que para las subcategorías anteriores, los sentimientos asociados son positivos.

Músicas

En los fragmentos recogidos dentro de esta categoría y que han conformado la materia prima de la última composición,

encontramos música comercial. Este tipo de música es la más frecuente dentro de la composición, suele ser pop y predomina la procedente de grupos españoles por encima de los extranjeros. Los fragmentos procedentes de temas musicales suelen relacionarse con determinados momentos o personas cercanas. Una alumna refiriéndose a un fragmento de una canción que popularizó OT comenta: “Esta música me recuerda al instituto, a mis amigas y lo bien que nos lo pasábamos” (alumna 20).

También se incluyen fragmentos de villancicos. Esta música parece que tiene el poder de trasladar al alumnado a su infancia, a momentos felices vividos en familia: “Cuando escucho este villancico me lleva a mi infancia en la que estaban presentes todos los miembros de mi familia. Me hace sentir muy feliz y seguro” (alumno 2).

Otro tipo de fragmentos que se incluyen, y que parecen evocar la infancia del colectivo, son las bandas sonoras de películas de Disney y las de las series de dibujos animados. Con relación a las primeras, una alumna comenta lo siguiente: “Cada vez que escucho esta canción, me recuerda a mi infancia...me transmite mucha alegría y ternura” (alumna 23). Otra alumna indica lo siguiente cuando hace mención a la banda sonora de una serie de dibujos animados: “Esta canción me traslada a mi pasado, a mi niñez... siempre la veía con mi hermano (se refiere a la serie de dibujos) y como ahora está en Alemania, muchas veces me la pongo para acordarme de esos momentos” (alumna 31). A raíz del comentario se podría interpretar que la música le ayuda a estar más cerca del hermano y le inspira un cierto sentimiento de nostalgia.

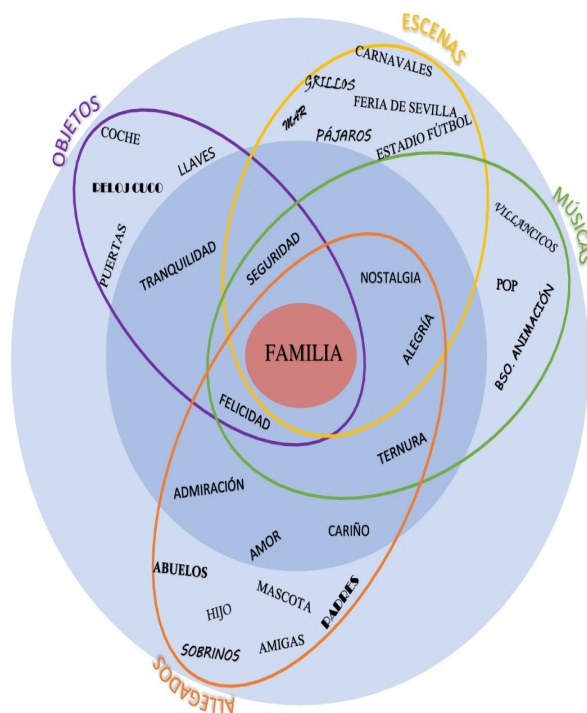
Interpretación, hallazgos y conclusiones

El presente trabajo pretendía analizar el imaginario sonoro de un determinado colectivo formado por alumnado del grado de Educación Infantil. Para explorar ese imaginario, se propuso

una actividad colectivo-creativa en la que debían identificar, registrar y categorizar aquellos sonidos que habían marcado su vida, con objeto de que sirvieran de materia prima para componer diferentes piezas sonoras. Estas piezas sonoras fueron analizadas en función de la naturaleza de los sonidos que aparecían en ellas y de lo que esos sonidos evocaban en el colectivo. Los resultados obtenidos a raíz de ese análisis muestran que el imaginario sonoro del colectivo gira en torno a cuatro dimensiones principales: objetos, escenas, allegados y músicas. Dentro de los objetos, los sonidos que se recogen proceden de elementos y/o utensilios que se ubican, en la mayoría de los casos, en el ámbito del hogar. Este contexto cercano está directamente relacionado con la familia y los sentimientos asociados a esta y suponen la principal justificación de la presencia de tales sonidos en la composición. La escucha de esos sonidos despierta o evoca sentimientos siempre positivos: seguridad, felicidad, tranquilidad. En la composición dedicada a las escenas, se recogen sonidos procedentes de la naturaleza, de fiestas populares y de eventos multitudinarios. Los sonidos de la naturaleza transmiten sentimientos de tranquilidad y felicidad, y muchas veces se asocian esos paisajes sonoros, a la familia. La escucha de paisajes sonoros identificados con las fiestas populares, se asocian a sentimientos de entusiasmo y alegría, y también suelen asociarse a la familia, al igual que ocurre con los eventos multitudinarios. La composición dedicada a los allegados recoge sonidos vocales y corporales procedentes de personas a las que se quiere. La mayoría de ellos proceden de abuelos, padres y sobrinos, por lo que volvemos a observar cómo el imaginario sonoro está directamente asociado a la familia y a sentimientos positivos como: cariño, ternura, felicidad, admiración, etc.... inspirados por esta. La pieza dedicada a las músicas está compuesta por fragmentos de canciones o temas de música comercial, pero también aparecen otros géneros como los villancicos y las bandas sonoras de películas o series animadas. Para estos dos últimos casos, volvemos a observar la asociación recurrente con la familia, a momentos vividos en el seno de esta y a sentimientos positivos asociados: alegría, ternura, felicidad, seguridad. En el diagrama 1

se muestra la interpretación de los resultados obtenidos a raíz del análisis de las cuatro composiciones sonoras.

Diagrama 1- Interpretación de los hallazgos



Fuente: Producción de la autora.

Descripción de la imagen: Conjuntos de sonidos organizados por las categorías; sentimientos asociados y concepto nuclear en torno al cual gira todo.

Como se puede observar, la familia se constituye como el elemento recurrente y el núcleo en torno al que giran los sentimientos y emociones que evocan la mayoría de los sonidos que se registran. Como vemos en la Figura 1, los sonidos procedentes de las personas allegadas generan un gran número de sentimientos asociados. Esta riqueza de sentimientos se justifica desde la idea de que nuestra percepción auditiva suele ser vozcentrista. Esa capacidad del sonido de la voz en despertar emociones y sentimientos en nosotros es debido al peso tan determinante que tiene el lenguaje verbal en la relación y

comunicación humanas. Por tanto, las marcas sonoras de voces ya procedan de un lenguaje articulado o simples balbuceos, tienen un gran peso en el imaginario sonoro personal tal y como apunta Woodside (2008, p.9). La experiencia sonora se vincula al cuerpo y está significada por procesos emocionales. Es decir, un sonido significa porque emociona y emociona porque al escucharlo emergen diferentes asociaciones relacionadas con éste. (DOMÍNGUEZ, 2015, p.100). Como hemos visto en los resultados, la gran mayoría de los sonidos tienen un significado porque su escucha supone que afloran diferentes emociones que se asocian con la familia. El sonido siempre es indicio de algo, de alguien, de un momento o un lugar. Toda nuestra cotidianidad se desarrolla en un entorno sonoro. El entorno sonoro que se dibuja en las diferentes composiciones suele llevarnos a un espacio cercano que muchas veces se limita a la intimidad del hogar, si bien, incluso en contextos más abiertos o multitudinarios en los que los sonidos de himnos, cantos folclóricos refuerzan las identidades sonoras de un determinado colectivo (WOODSIDE, 2008, p.3), la familia también vuelve a estar presente. Los contactos con las cosas, con las personas, las acciones que realizamos, todo, tiene y produce sonido. Por tanto, todos los lugares, tiempos, cosas, personas ya sean reales o imaginarias tienen una sonoridad particular y característica (DOMÍNGUEZ, 2015, p.96). En nuestro caso, el concepto de familia dentro del colectivo estudiado está asociado a voces, a músicas, a paisajes naturales, a objetos cotidianos...y todos esos sonidos nos hablan de la riqueza sonora, la potencia emocional y el sentido de pertenencia que comporta el imaginario sonoro de la familia dentro de este colectivo.

Bibliografía

ALONSO CAMBRON, Miguel. Etnografía sonora. Reflexiones prácticas. **Sárasuati**, Castellón, n.4, p. 26-33, 2010. Disponible en: <https://>

ia600308.us.archive.org/10/items/orejaincultura-antropologia sonora/
EtnografaSonora.pdf. Acceso: 23 jul. 2019

ARAGÃO, T. A. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? **Revista Música Hodie**, Goiás, v.19, p. 1-17, 2019. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v19.53417>. Disponible en: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/53417>. Acceso: 8 agosto 2019

ARREDONDO, H.; GARCÍA, F. J. Los sonidos del cine. **Comunicar**, Huelva, n.11, p.101-105, 1998. DOI: <https://doi.org/10.3916/C11-1998-16>. Disponible en: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=11&articulo=11-1998-16>. Acceso: 13 jun.2019

BALLESTER, M. (2012). Propuesta metodológica para una etnografía sonora en el trabajo patrimonial. En: CONGRESO INTERNACIONAL “EL PATRIMONIO CULTURAL Y NATURAL COMO MOTOR DE DESARROLLO: INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN”, 1, 2011, Jaén. **Anais[...]**. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2012. p.1136-1151.

BAYO, Norberto. **Estética declinada**: institución y decolonialidad en el contexto de lo sonoro. Tesis de doctorado (Escuela Internacional de Doctorado)- Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, 2018. Disponible en: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:ED-Pg-Filosofia-Nbayo/BAYO_MAESTRE_Norberto_Tesis.pdf Acceso: 13 jun. 2019.

BELTRÁN, M; CHAVERRA, A.; MOSQUERA, Y.; HINESTROZA, A. Imaginarios, una revisión conceptual psicosocial. **Revista Psicoespacios**, Envigado, vol. 11, n.19, p. 1-22, 2017. DOI: <https://doi.org/10.25057/21452776.945>. Disponible en <http://revistas.iue.edu.co/revistas/iue/index.php/Psicoespacios/article/view/945/1221>. Acceso: 13 sept. 2019.

BRUNER, Jerome. La autobiografía del yo. *En*: BRUNER, Jerome. **Actos de significado**. Madrid: Alianza, 1991. p. 110-115.

CÁRDENAS, Ruth. N.; MARTÍNEZ, Dennys. El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. **Rev. Investig. Desarro. Innov**, Duitama, Boyacá, vol.5, n.2, p. 129-140, 2015. DOI: <https://doi.org/10.19053/20278306.3717>. Disponible en: <https://revistas.uptc.edu>.

co/index.php/investigacion_duitama/article/view/3717. Acceso: 15 jun. 2019.

CARVALHO DA ROCHA, Ana.; VEDANA, Viviane. La representación imaginaria, los datos sensibles y los juegos de memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora. **Revista Chilena de Antropología Visual**, Santiago de Chile, n. 13, p. 37-60, 2009. Disponible en: http://www.rchav.cl/2009_13_art03_carvalho_&vedana_spa.html#2. Acceso: 23 jul. 2019

DOMÍNGUEZ, Ana L. El poder vinculante del sonido: la construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. **Alteridades**, Ciudad de México, vol.25, n.50, 95-104, 2015. Disponible en: <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/847/769> Acceso: 15 jun. 2019.

EISNER, Elliot. **El arte y la creación de la mente**. Barcelona: Paidós, 2004. 317p.

FELD, Steven; BRENNEIS, Donald. Doing anthropology in sound. **American Ethnologist**, New York, vol. 31, n.4, p. 461 – 474, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1525/ae.2004.31.4.461>. Disponible en: <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1525/ae.2004.31.4.461>. Acceso: 17 jun. 2019

GALERA-NÚÑEZ, Mar. Sonografía: Una experiencia de investigación basada en las artes en el grado de Educación Infantil. En: MEDINA, Begoña, JIMÉNEZ, Guillermina y FERNÁNDEZ, Mónica (Coords.). **Contenidos de vanguardia en el EEES**. Madrid: Pirámide, 2019. p.115-128.

GERMÁN-GONZÁLEZ, M.; SANTILLÁN, A. Del concepto de ruido urbano al de paisaje sonoro. **Bitácora Urbano Territorial** [S.], vol. 1, n.1, p. 39-52, 2006. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18710> Acceso: 15 jun. 2019.

INGOLD, Tim. Four objections to the concept of soundscape. *En*: INGOLD, Tim. **Being alive: Essays on movement, knowledge and description**. Londres, New York: Routledge, 2011. p. 136-139.

KELMAN, Ari Y. Rethinking the soundscape: a critical genealogy of a key term in sound studies. **The Senses and Society**, Londres, v. 5. n. 2, p. 212-234, 2010. DOI: <https://doi.org/10.2752/17458921>

0X12668381452845. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.2752/174589210X12668381452845?needAccess=true>. Acceso: 13 sept. 2019

NOEL LAPOUJADE, María. La imaginación y sus imaginarios como paideia. **Temas Antropológicos: Revista Científica de Investigaciones Regionales**, Yucatán, vol. 36, n.1, p. 55-72, 2013. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/4558/455845083003.pdf>. Acceso: 15 jun. 2019

OTONDO, F. Paisajes sonoros reales e imaginarios. **Resonancias**, Santiago (Chile), vol. 22, n.42, p. 131-141, 2018. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.7>. Disponible en: <http://resonancias.uc.cl/pt/N%C2%BA-42/paisajes-sonoros-reales-e-imaginarios-pt.html> Acceso: 13 jun. 2019.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado de los objetos musicales**. Madrid: Alianza Música, 2003.

SCHAFER, M. **El nuevo paisaje sonoro**. Buenos Aires: Melos, 2012.

SCHAFER, Murray. **Limpieza de oídos**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1967.

STERNE, Jonathan. Soundscape, landscape, scape. *En*: BIJSTERVELD, Karin (Ed.). **Soundscapes of urban past: Staged sound as mediated cultural heritage**. Bielefeld: Verlag, 2013. p. 181-191.

STERNE, Jonathan. The stereophonic space of soundscape. *En*: THÉBERGE, Paul et al. (ed.). **Living Stereo: histories and cultures of multichannel sound**. New York: Continuum, 2015. p. 65-83.

TRUAX, Barry. Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition. **Contemporary Music Review**, Edinburgh, vol.15, n.1-2, p. 49-65, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1080/07494469608629688>. Disponible en: <https://www--tandfonline--com.us.debiblio.com/doi/pdf/10.1080/07494469608629688?needAccess=true>. Acceso en: 8 agosto 2019.

VILLEGAS, Juan Camilo. **Lo Imaginario Entre las Ciencias Sociales y la Historia**. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2000.

VON GLAHN, Denise. **Music and the skillful listener: american women compose the natural world**. Bloomington: Indiana University

Press, 2013. *E-book*. Disponible en: ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uses/detail.action?docID=1127898>. Acceso: 23 jul. 2019.

WOODSIDE, Julián. La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. **Trans. Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n.12, art.21, 2008. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/822/82201221.pdf>. Acceso: 8 agosto 2019.

Agradecimientos

Gracias a las alumnas y alumnos de la promoción de 2017/2018 del grado de Educación de la Universidad de Sevilla, sin su entusiasmo y predisposición este trabajo no hubiera visto la luz.

Financiamento

Este trabajo ha sido realizado dentro del proyecto “La investigación basada en las artes: Una nueva metodología para la aprehensión del conocimiento en la formación inicial del profesorado” financiado por el III Plan Propio de Docencia de la Universidad de Sevilla.

Consentimento de uso de imagem

Todas las imágenes que se muestran en el estudio tienen cedidos sus derechos.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.