

Recibido: 30 de Noviembre de 2025

Aceptado: 22 de Mayo de 2026

ARTE SONORO SITUADO: ANÁLISIS Y EXPERIMENTACIÓN SONORA COMO FORMAS DE RELACIÓN CON EL ESPACIO PÚBLICO EN MORELIA

LOCAL SOUND ART: SOUND EXPERIMENTATION AND ANALYSIS WITHIN PUBLIC SPACE IN MORELIA

Irving Duarte González

Escuela Nacional de Estudios Superiores
unidad Morelia (UNAM)

morbcomp@gmail.com

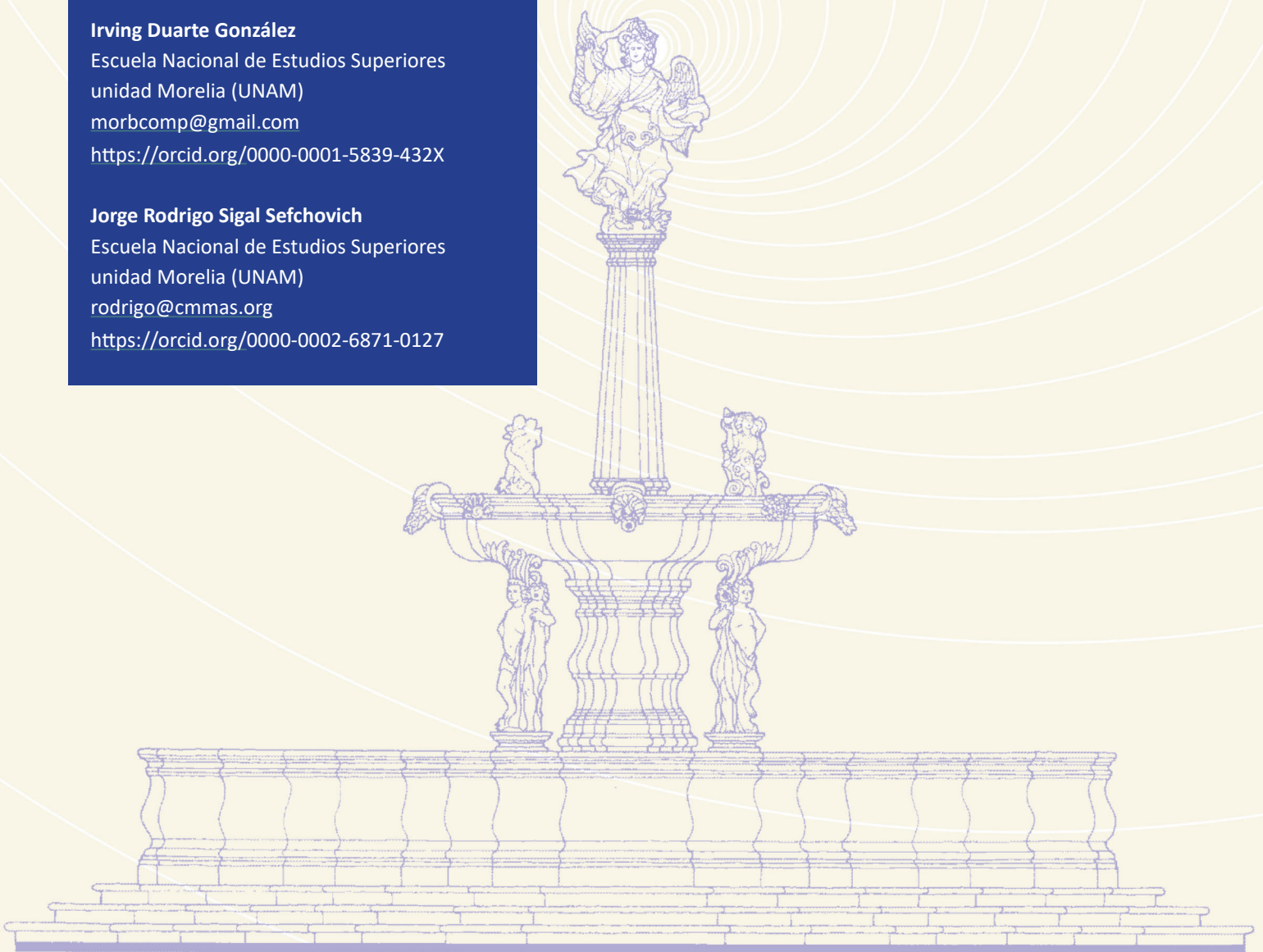
<https://orcid.org/0000-0001-5839-432X>

Jorge Rodrigo Sigal Sefchovich

Escuela Nacional de Estudios Superiores
unidad Morelia (UNAM)

rodrigo@cmmas.org

<https://orcid.org/0000-0002-6871-0127>



Resumen

El arte sonoro en espacios públicos urbanos exige un enfoque experimental basado en la observación, el análisis y la constante adaptación al lugar específico. Desde esta perspectiva, el espacio público se entiende como una construcción compleja conformada por dimensiones arquitectónicas, sociales y sensoriales que influyen en la manera en que los habitantes perciben y habitan la ciudad. En este contexto, la presente investigación tuvo como objetivo intervenir espacios específicos de la ciudad de Morelia mediante acciones y experimentaciones sonoras *in situ*, orientadas a propiciar nuevas formas de relación, apropiación y reflexión sobre el espacio público. La metodología realizada combinó trabajo de campo, análisis del paisaje sonoro, observación de dinámicas sociales y el desarrollo de experimentaciones sonoras en dos espacios públicos de la ciudad, el Boulevard García de León y la plaza pública de la colonia Granjas del Maestro. A partir de estas acciones se analizaron las relaciones entre sonido, percepción y patrones de comportamiento por parte de la comunidad habitante, considerando tanto las respuestas por de esta última como las cualidades materiales y simbólicas de cada sitio. Los resultados mostraron parte del funcionamiento del paisaje sonoro, el cual actúa como una estructura relacional capaz de revelar dinámicas sociales, formas de apropiación territorial y patrones de convivencia que suelen pasar desapercibidos dentro de la experiencia cotidiana de la ciudad, pero que resultan sumamente relevantes para entender los valores que brindan identidad a sus espacios. Asimismo, las intervenciones realizadas demostraron qué acciones sonoras discretas y poco invasivas pueden llegar a alterar el entorno perceptivo y así activar procesos de escucha crítica sin necesidad de imponerse drásticamente. De tal forma es que se llegó a la conclusión de que las prácticas propias del arte sonoro situado mantienen la capacidad de propiciar formas alternativas de interacción con el espacio urbano, donde la escucha opera como una herramienta útil para reinterpretar la experiencia colectiva de la ciudad.

Palabras clave: Arte sonoro, Ciudadanía, Escucha activa, Espacio público, Intervención urbana.

Abstract

Sound art in urban public spaces demands an experimental approach based on observation, analysis, and constant adaptation to the specific site. From this perspective, public space is understood as a complex construction that integrates architectural, social, and sensory dimensions, influencing the perception and livability of the city by its inhabitants. In this context, the present research aimed to intervene in specific spaces in the city of Morelia through on-site sound actions and experiments, designed to foster new forms of relationship, appropriation, and reflection on public space. The methodology combined fieldwork, soundscape analysis, observation of social dynamics, and the development of sound experiments in two public spaces in the city: Boulevard García de León and the public square in the Granjas del Maestro neighborhood. Based on these actions, the relationships between sound, perception, and behavioral patterns of the inhabiting community were analyzed, considering both their responses and the material

and symbolic qualities of each place. The results revealed aspects of how the sound-scape functions, acting as a relational structure capable of unveiling social dynamics, forms of territorial appropriation, and patterns of coexistence that often go unnoticed in everyday urban life, but which are highly relevant for understanding the values that give identity to its spaces. Likewise, the interventions carried out demonstrated how discreet and subtle sound actions can alter the perceptual environment and, therefore, activate critical listening processes without needing to be drastically imposed. Consequently, it was concluded that situated sound art practices maintain the capacity to foster alternative forms of interaction with urban space, where listening functions as a useful tool for reinterpreting the collective experience of the city.

Keywords: Active listening, Citizenship, Public space, Sound art, Urban intervention

1. Introducción

El arte contemporáneo ha ampliado sus márgenes de acción hacia un contexto interdisciplinario que transgrede los límites de la tradición. El arte sonoro se ha ido consolidando como una práctica que no solo explora las cualidades expresivas del fenómeno acústico, sino también las relaciones que este es capaz de establecer con su entorno. De este modo, el sonido puede ser entendido como parte de una experiencia sensorial colectiva que promueve una reconfiguración de los vínculos entre cuerpo, espacio y sociedad, de manera que la obra de arte sonoro ha llegado a adquirir un valor social y político capaz de intervenir en la percepción cotidiana para así generar nuevas formas de habitar y entender el espacio público.

Sobre este contexto, hemos entendido la ciudad como un laboratorio creativo, cuyo potencial se concentra en los valores sociales, históricos, culturales y estéticos que conforman sus espacios. El entorno urbano es y ha sido el soporte de múltiples expresiones socioculturales asociadas a cualidades identitarias de su contexto histórico, por ejemplo algunas festividades religiosas son acompañadas de la interpretación de estilos musicales/sonoros

propios que forman parte de la identidad y las costumbres que caracterizan a un sector social.

La sonoridad de las urbes, la cual se caracteriza por su alta densidad conformada por timbres mecánicos, tecnológicos y antropogénicos, puede llegar a ser un campo fértil para la experimentación artística a partir del ruido, la resonancia y la escucha. No obstante, lo interesante de este tipo de espacios no radica simplemente en sus paisajes sonoros y masas acústicas caóticas, sino también en su complejidad como territorio que involucra tres dimensiones fundamentales: arquitectónica (plano físico y tangible del espacio), social (plano de las relaciones interhumanas en y a través del espacio) y sensorial (plano de los estímulos que son perceptibles a través de los sentidos). A través de la articulación de estas tres dimensiones, es posible entender los espacios como planos complejos que no solo se definen por lo que “está a la vista”, sino también por todas sus relaciones y significados que se encuentran implícitos a lo largo de su historia y permanencia a lo largo del tiempo.

El presente documento sintetiza los resultados del proyecto “Resonancias situadas”, un planteamiento que surge de mis

estudios de maestría en Tecnología Musical de la UNAM. Dicho planteamiento se da a través de una serie de intervenciones realizadas en uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad de Morelia, el Boulevard García de León, y se sustenta de una investigación propuesta a explorar el potencial del sonido como un activador de las relaciones sensibles entre la ciudadanía y sus entornos urbanos. Las piezas experimentales que expone el artículo (Artificio, Bosque urbano y Cuerpo resonante) se propusieron con el objetivo de mostrar que el acto de escuchar se transforma en una forma de reinterpretar y relacionarse con el espacio público, de modo que esto permita nuevos modos de percibir la vida urbana. El propósito del artículo es analizar los resultados de dichas intervenciones y discutir las implicaciones estéticas, sociales y políticas del arte sonoro como práctica situada en el espacio público.

Este estudio, específicamente, parte del reconocimiento del arte sonoro como una práctica situada, es decir una acción que emerge de un contexto específico y dialoga con las condiciones materiales, sociales y simbólicas de un lugar. Bajo esta perspectiva, la obra no se impone sobre el entorno, sino que dialoga y coexiste con él, lo interpreta, se vincula y resignifica.

Como propuesta metodológica, el trabajo se fundamenta en una investigación de corte artístico con enfoque cualitativo que combina la observación de campo, el registro sonoro, la experimentación espacial y la reflexión crítica, lo que no solo facilitó la documentación de experiencias sonoras, sino también la comprensión de los procesos de interacción y transformación que se producen en el espacio público a partir de ellas.

En conclusión, se puede determinar que el arte sonoro es una expresión estética que promueve una práctica de investigación y transformación urbana. A través del caso de estudio en Morelia, se busca demostrar que la escucha puede constituirse en un acto político, poético y comunitario, capaz de modificar la manera en que los ciudadanos perciben, recorren y viven la ciudad.

2. Marco teórico

2.1. El arte sonoro y sus antecedentes: de la escucha a la acción crítica.

El arte sonoro es una disciplina emergente cuyas manifestaciones centran un especial interés sobre el potencial expresivo y comunicativo del sonido como un fenómeno físico, situando así la acción de la escucha como un acto perceptivo, político y afectivo.

Es posible acordar que el arte sonoro tiene un origen desde principios del siglo XX, con el auge de las vanguardias artísticas como el Dadaísmo en su búsqueda de nuevas maneras de extender las fronteras creativas del arte o la poesía sonora como una de las primeras formas de expresión sonora que formuló su lenguaje expresivo a partir de la experimentación con elementos acústicos desvinculados a la tradición musical (Duarte, 2025). A partir de este tipo de evoluciones del lenguaje creativo es que el concepto de música comenzó a replantearse hacia nuevos límites disciplinares, por ejemplo: Russolo (1913) acuñó el concepto “Arte musical” como una manera de referirse a formas de composición sonora basadas en la manipulación creativa del ruido.

Posteriormente distintos personajes como

Pierre Schaeffer¹, John Cage² o Edgar Varèse³ comenzaron a explorar y transgredir los límites marcados por la tradición musical a través de nuevos planteamientos estéticos y evoluciones tecnológicas, consolidando así nuevas terminologías y propuestas creativas que buscaban profundizar en las características del sonido como fenómeno acústico.

Autores como Landy (2007) y Neuhaus (2019) señalaron que el arte sonoro es un término que agrupa a expresiones que sobrepasan el lenguaje tradicional musical, por lo que esta disciplina no se reduce exclusivamente a la música experimental o al diseño sonoro, sino que constituye una práctica que pretende explorar el sonido como un fenómeno espacial, temporal y tímbrico. No obstante, eso no quiere decir que el arte sonoro prescinda en su totalidad de parámetros musicales, como la tonalidad o el ritmo, mas bien incorpora estas propiedades en un discurso creativo que prioriza la exploración de las cualidades espectromorfológicas del sonido. Bajo esta misma línea, para el compositor e investigador Martín Liut (2008) el nacimiento del arte sonoro parte de la evolución del campo musical hacia nuevos límites artísticos disciplinares, consecuente del surgimiento de las vanguardias del siglo

XX y las nuevas experimentaciones musicales de la época como: la influencia de la evolución tecnológica, la reorganización de la jerarquía de los parámetros sonoros⁴ en una composición musical o la búsqueda de nuevos sistemas no tonales reglamentados.

De esta manera es que podemos considerar que el término arte sonoro hasta cierto punto es un concepto polivalente, ya que, si bien desde sus antecedentes al día de hoy ha desarrollado su propia línea histórica, estética y disciplinar, sobresalen diferentes formas de abordar una creación de arte sonoro, cada una con características específicas y perspectivas sobre la conceptualización del sonido que suele ser explorado como un fenómeno espacial, social y temporal. Particularmente el sonido no solo es un vehículo de un lenguaje artístico, sino también un objeto que revela y modifica las relaciones del lugar que ocupa a través de la escucha y la percepción de quienes son consientes de él.

Para Liut (2008) el arte sonoro implica una “ecología auditiva” en la que las obras construyen un diálogo con los entornos naturales y urbanos, de manera que la expresión sonora contribuye a resignificar su materialidad y sus dinámicas sociales. Esto guarda una relación con el paisaje sonoro y la perspectiva original de Murray Schaefer que, además de contemplar sus cualidades fundamentales como la clasificación de fuentes sonoras o la calidad de escucha del paisaje sonoro, deja de ser una elemental relación de fondo-figura para convertirse en parte de una acción estética compleja (que involucra más de un sentido) e incluso política. Es por ello que podemos entender la escucha como un mecanismo de conciencia que es capaz de activar nuevas experiencias sensoriales y colectivas.

1 El objeto sonoro y escucha reducida son dos conceptos propuestos por Pierre Schaeffer (1966) que se enfocan en la percepción del sonido como un elemento abstracto y desvinculado lo más posible de su fuente de emisión y contexto. Tratando así de centrar una propuesta creativa sonora en las cualidades espectrales del sonido y no en la reglamentación musical.

2 Cage (1961) define el término organizar el sonido como una forma más amplia de definir la creación musical, misma que entendió como una evolución de la composición hacia la exploración sonora y la incorporación de la relación ruido-sonido en el ámbito musical.

3 Varèse acuña el concepto de sonido organizado como una alternativa para etiquetar su trabajo, esto en lugar de solo definirlo como música, ya que este buscó desvincular la manipulación del sonido de las estructuras tradicionales de la música (Vosper, s.f.).

4 Timbre, ritmo, altura, espacio y dinámica.

2.2. El espacio público como un territorio de relación y conflicto.

El espacio público urbano constituye un escenario donde se manifiestan las dinámicas sociales, culturales y simbólicas de la vida urbana, un lugar de encuentro que no solo se define por sus cualidades tangibles territoriales y su relación con las diferentes entidades que lo habitan.

Autores como Acuña (2005) y Ramírez (2015) definen el espacio público como un territorio de convivencia y disputa, donde se materializan los imaginarios de ciudadanía, su pertenencia e identidad. En este sentido, el espacio público no es únicamente un soporte físico o pasivo, contrariamente, lo podemos considerar como un agente vivo que activa una experiencia multisensorial sobre las diferentes formas de vida que coexisten a través de él, un entorno complejo que plantea su propia dimensión discursiva y estética constituido a partir de los usos, las percepciones y las emociones colectivas.

No obstante, aunque desde el punto de vista teórico, los espacios públicos se desarrollan sobre una dinámica funcional clara, la realidad es que en ámbito práctico estos entornos suelen ser más complejos. Marc Augé (2008), en su teoría de los *no lugares*, advirtió sobre la progresiva homogeneización de los espacios urbanos contemporáneos, donde la sobreinformación, la velocidad y evolución de la urbanización han contribuido a debilitar los vínculos afectivos entre los habitantes y sus entornos. De manera que, a lo largo del crecimiento de las ciudades, lugares históricos y significativos han sido modificados de acuerdo a las necesidades de comunicación, crecimiento y civilización que demanda una sociedad en continua transformación. Un ejemplo de ello pudiera ser la modifica-

ción de barrios históricos para dar paso a la construcción de grandes complejos habitacionales que cubran la necesidad de la sobrepoblación humana.

Otro de los retos que enfrentan este tipo de entornos es la adaptación a una gran cantidad de variables que llegan a generar conflicto y fragmentación. Esto puede llegar a representar una situación problemática al momento de entender todos los espacios públicos bajo una sola configuración operativa, dado que existe una importante pluralidad de espacios con características únicas. La autora Patricia Ramírez (2015) centró esta problematización en el contexto mexicano y propuso tres variables centrales que caracterizan a los espacios públicos:

- Desigualdad en su accesibilidad. Los sitios gozan de una mayor accesibilidad y seguridad en relación a su nivel de plusvalía, por lo que en zonas de alto grado de marginación es común encontrar carencias en los espacios que limitan el desarrollo a sus habitantes el derecho a desarrollar y mejorar sus entornos.
- Mercantilización. La invasión del espacio a través de acciones de comercio informal es un fenómeno social común, de manera que algunos establecimientos comerciales (fijos o itinerantes) suelen apropiarse del territorio sin tomar en cuenta regulaciones o normativas que salvaguarden la accesibilidad de la ciudadanía.
- Privatización. Acciones de reorganización urbana que realizan grupos sociales y conllevan al cierre de espacios de libre tránsito, esto manifiesta un sentido de inseguridad o exclusividad. Un ejemplo pudiera ser del desarrollo de complejos habitacionales privados sin regulación o la invasión de la vía pública con barreras físicas como rejas o vallas.

Frente a estas distintas problemáticas, el arte urbano ofrece una posibilidad de resignificación y concientización del espacio, al generar experiencias perceptivas que restituyen el sentido de presencia, de atención y de encuentro. Intervenirlo implica dialogar con sus ritmos, su memoria y su comunidad, por lo que las prácticas artísticas que se sitúan en estos contextos, como lo demuestra este estudio, tienen el potencial de activar nuevas formas de relación ciudadana y de cuestionar las jerarquías que estructuran la percepción urbana.

2.3. La práctica situada: arte, contexto y comunidad

La noción de arte situado tiene su origen en la teoría del *site-specific art* conceptualizada por la autora surcoreana Miwon Kwon (2002), quien propuso una evolución del arte contextual hacia una forma práctica que conceptualiza el lugar físico y sus condiciones sociales, históricas y simbólicas como parte del discurso creativo.

Desde esta perspectiva, el arte situado no busca imponerse sobre el espacio sino activar un diálogo entre obra, entorno y comunidad. La obra se convierte en un proceso relacional que interpreta el contexto y genera significado a partir de la percepción y participación de los habitantes que ya se encuentran en el lugar.

En el caso del arte sonoro, esta dimensión situada adquiere un carácter particular, pues el sonido, a diferencia de la imagen, es inmaterial, efímero y omnidireccional. Lo que significa que una intervención sonora no ocupa un punto fijo determinado o se sujeta a barreras claramente establecidas, por el contrario, se expande y puede llegar a afectar a más de un entorno territorial. Como afirma Liut (2009), el arte so-

noro para sitios específicos se caracteriza por la intervención temporal de espacios públicos, para así generar una vinculación con algunos de sus elementos tangibles o intangibles, como construcciones arquitectónicas o el mismo imaginario colectivo de un sector social; en una obra sonora el espacio no solo es un vehículo de contemplación, sino que también se recorre y se percibe a través de la escucha y el cuerpo.

En esta investigación, el concepto de arte sonoro situado se utilizó para describir las formas en que el sonido permite tejer relaciones sensibles entre la ciudadanía y el espacio urbano. El sonido no solo se entiende como fenómeno físico, también como una metáfora de vínculo, de vibración compartida entre cuerpos, objetos y memorias. El fenómeno sonoro, al propagarse, conecta dimensiones heterogéneas: material-emocional, individual-colectivo, e íntimo-público. En este sentido, las acciones sonoras realizadas en el marco de la realización de este proyecto, no buscaron modificar la forma material del espacio, mas bien pretendieron alterar su percepción, producir experiencias de escucha crítica y propiciar una conciencia auditiva del entorno.

Finalmente, es importante hacer un cierre sobre esta sección destacando que el valor de la obra de arte sonoro dirigido al espacio público reside en los vínculos que crea y en las interacciones que posibilita. El arte sonoro situado promueve experiencias relacionales mediadas por la escucha, donde el sonido funciona como dispositivo de encuentro y comunicación. Esto último se apoya en la propuesta de Bourriaud (1998), la estética relacional, que ofrece una clave para comprender el sentido de este tipo de intervenciones, y es que el autor afirmó que el arte contempo-

ráneo es un generador de modelos de sociabilidad más que objetos estáticos. Dicho de otra forma, la obra sonora y su vínculo con el espacio público pretende generar un entorno efímero y artificial, donde la audiencia no acude a contemplar el fenómeno artístico como si fuera un objeto de galería o concierto, por el contrario, la realización de dicha obra trasciende la percepción sensorial y se proyecta hacia una conciencia colectiva del habitar urbano.

3. Metodología

La investigación se desarrolló desde una metodología de investigación artística situada y de carácter cualitativo, donde la práctica experimental y la intervención sonora funcionaron simultáneamente como procesos creativos y herramientas de análisis del espacio público. El trabajo metodológico articuló distintas etapas de observación urbana, registro sonoro y experimentación en sitios específicos, orientadas al estudio de las relaciones entre paisaje sonoro, percepción y dinámicas de apropiación espacial.

A lo largo del proceso, se realizaron recorridos de reconocimiento, registros audiovisuales y ejercicios de escucha en dos espacios públicos de la ciudad de Morelia, particularmente en el Boulevard García de León y la plaza pública de la colonia Granjas del Maestro.

La metodología incorporó herramientas de observación propias del trabajo de campo, especialmente vinculadas al análisis de dinámicas sociales, sus comportamientos perceptivos y las formas de relación cotidiana con el entorno urbano. Asimismo, se desarrollaron procesos de experimentación técnica mediante el uso de soportes alternativos de producción sonora, buscando establecer intervencio-

nes de baja invasividad capaces de integrarse sobre el contexto ordinario del espacio urbano.

3.1. Criterios de observación y análisis.

La aproximación combinó métodos cualitativos con procedimientos propios de la creación sonora para sitio específico. Desde las nociones del sitio específico y arte sonoro para la ciudad, concebimos la metodología como un dispositivo capaz de documentar y producir simultáneamente nuevas formas de escucha y relación con el espacio público.

Esto implicó partir en dos ejes claves: por un lado, el análisis del espacio público como construcción física, social y simbólica; por otro, la intervención sonora entendida como práctica de investigación capaz de revelar las identidades y memorias del lugar.

El análisis del espacio público que propusimos para esta investigación partió de criterios de observación orientados al estudio de relaciones entre sonido, comportamiento urbano y percepción espacial. Para ello, se consideraron variables vinculadas a la configuración y estructura del paisaje sonoro y a las dinámicas sociales características de cada sitio que se intervino.

Entre los principales aspectos observados se contempló lo siguiente:

- Densidad sonora, presencia simultánea de múltiples fuentes acústicas.
- Direccionalidad espacial, posicionamiento físico de fuentes sonoras.
- Patrones de circulación y permanencia de usuarios.
- Concentración y formas de interacción social.
- Relaciones entre fuentes sonoras de acuerdo a su clasificación: sonidos naturales, antropogénicos y mecánicos-tecnológicos.

Estos elementos permitieron identificar las dinámicas y la configuración socio-espacial de cada sitio, niveles de saturación acústica y formas de atención y comportamiento cotidiano que posteriormente orientaron tanto al diseño de las experimentaciones sonoras como la reflexión crítica sobre sus resultados.

3.2. Selección y reconocimiento espacial.

La selección de los espacios públicos intervenidos respondió a una serie de criterios metodológicos orientados a garantizar la viabilidad operativa de las acciones sonoras y su previa investigación y análisis situado. Estos criterios permitieron identificar sitios con condiciones favorables para el desarrollo de procesos de observación, experimentación e interacción comunitaria (ver Tabla 1).

Tabla 1.

Criterio	Justificación metodológica
Seguridad	Se priorizaron espacios con condiciones mínimas de seguridad y permanencia donde fuera posible realizar recorridos, registros y experimentaciones sin comprometer la integridad de los participantes ni del funcionamiento técnico.
Accesibilidad	Los sitios debían contar con facilidad de acceso y circulación peatonal, favoreciendo la integración entre distintos perfiles de usuarios y dinámicas de tránsito peatonal.
Delimitación territorial	Se consideraron espacios con límites físicos y dinámicas espaciales claramente identificables, permitiendo así llevar, contener y orientar de manera controlada el desarrollo del trabajo de campo.
Dinámicas comunitarias	Se les dio mayor prioridad a espacios con actividad social constante, diversidad de usuarios y procesos visibles de convivencia, permanencia y/o apropiación colectiva.
Diversidad sonora	Los lugares debían presentar una variedad de fuentes acústicas reconocibles naturales, humanas y mecánicas-tecnológicas, posibilitando así el estudio del paisaje sonoro a través de sus capas y sus efectos sobre la percepción.

La combinación de estos criterios permitió seleccionar espacios con la capacidad de ofrecer las condiciones necesarias (acústicas, sociales y espaciales) para favorecer el análisis comparativo de distintas formas de percepción y apropiación dentro del contexto urbano de la ciudad de Morelia. Con base en esto, seleccionamos dos emplazamientos

con potencial para articular investigación y práctica: la plaza de la colonia Granjas del Maestro y una sección del Boulevard García de León.

El reconocimiento se realizó mediante recorridos sistemáticos en distintos horarios, registrando flujos peatonales y vehiculares, usos del mobiliario urbano, actividades recurrentes y transformaciones del paisaje sonoro a lo largo del día. La observación no participante nos permitió registrar comportamientos, interacciones espontáneas y formas de apropiación del espacio por parte de sus habitantes. Este proceso se acompañó de notas de campo orientadas a identificar situaciones socialmente significativas, así como tensiones o dinámicas de segregación espacial. La fase exploratoria permitió delimitar zonas con mayor potencial acústico, social y perceptivo para el desarrollo de la investigación.

3.2 Registro y análisis del paisaje sonoro.

La recolección de datos sonoros se organizó con procedimientos estandarizados de grabación de campo, a través de grabadoras de alta fidelidad y la combinación de tomas estéreo y ambientales con micrófonos direccionales y omnidireccionales. Realizamos sesiones prolongadas para registrar transiciones temporales y fenómenos recurrentes, así como grabaciones puntuales destinadas a identificar eventos acústicos de especial relevancia.

Cada sesión de grabación fue acompañada de documentación en video y de anotaciones que consignaron condiciones ambientales, orientación de las fuentes, densidad de usuarios y acontecimientos relevantes. Este corpus audiovisual nos permitió articular un análisis doble: técnico (parámetros acústicos como espectro, densidad y direccionalidad) y fenomeno-

lógico (experiencias de escucha, memoria colectiva, códigos de uso del espacio).

Con esto no buscamos construir taxonomías rígidas, buscamos identificar características acústicas capaces de revelar relaciones sociales, fronteras simbólicas y formas de apropiación territorial.

3.3. Observación social.

Esta etapa mantuvo el objetivo de analizar las distintas dinámicas de interacción, circulación y apropiación presentes en los espacios públicos seleccionados, considerando la manera en que estas prácticas se relacionaban con las condiciones acústicas y perceptivas del entorno. Abordamos cada espacio de manera profunda a través de recorridos prolongados y ejercicios de escucha atenta. Además de la composición sonora del entorno, observamos dinámicas socioculturales vinculadas a formas de convivencia, permanencia, circulación y apropiación espacial.

La observación contempló aspectos como:

- Concentración y desplazamiento de usuarios.
- Actividades sociales desarrolladas dentro del espacio.
- Relaciones entre patrones de convivencia y composición sonora.
- Uso de dispositivos tecnológicos para el aislamiento auditivo.
- Respuestas perceptivas frente a estímulos acústicos del entorno.

Esta perspectiva nos permitió comprender como las dinámicas sociales configuran simbólicamente cada espacio y determinan la manera en que sus habitantes se relacionan sensorialmente con el entorno urbano. A su vez, la información obtenida durante esta etapa sirvió como base para el diseño posterior, la planeación estraté-

gica y previsión del funcionamiento operativo de las experimentaciones sonoras.

3.4. Diseño sonoro y planteamiento práctico.

El trabajo se centró en la escucha analítica y en la interpretación contextual de los registros, entendiendo el paisaje sonoro como un indicador de dinámicas sociales, ritmos comunitarios y configuraciones espaciales.

En esta fase organizamos, catalogamos y comparamos los fragmentos registrados, identificando patrones recurrentes, contrastes temporales y comportamientos acústicos asociados a usos específicos del espacio. Nuestra aproximación preservó la integridad del material sonoro, ya que trabajamos con él como documento de campo y como herramienta reflexiva, no como materia prima para una composición transformada, de este modo, el paisaje registrado funcionó como marco de referencia para pensar la experiencia de escucha que propondría una experimentación en los sitios específicos. De esta forma es que se buscó mantener el anclaje directo con el territorio y evitar las sobreinterpretaciones y sesgos creativos.

En términos generales, las experimentaciones que surgieron de este proceso analítico fueron el corazón operativo del método, tomando estas como la traducción del análisis al diseño de acciones concretas que propusieran un diálogo con elementos presentes en los espacios seleccionados. Esto nos llevó a un proceso de retroalimentación que permitió valorar los supuestos establecidos en el marco teórico y ajustar parámetros a la realidad de un espacio público.

3.4.1 Plaza “Granjas del Maestro”.

Realizamos una experimentación piloto en una plaza pública ubicada en la zona

norte de la ciudad, un entorno acotado que resultó idóneo para validar el método debido a su delimitación clara y abordable para las posibilidades operativas del proyecto (ver figura 1). Con sesiones durante cinco días consecutivos (intervalos de 20 a 40 minutos) combinamos observación, registro y pruebas de emisión sonora con equipos de baja potencia (ver figura 2). Este ejercicio nos permitió identificar dinámicas sociales, zonas de concentración simbólica (kiosco, áreas de juegos, cancha deportiva) y comportamientos diferenciales por segmento etario. Observamos, por ejemplo, que la participación infantil era activa pero efímera y delimitada a áreas muy concretas de la plaza.



Figura 1. Espacio abierto de la plaza, al fondo una zona de juegos infantiles. Elaboración propia.

Los hallazgos orientaron ajustes en una futura propuesta de interacción, al comprender que la capacidad de interacción generada por un artefacto ajeno al espacio no fue el esperado.

Este primer ejercicio permitió reconocer los límites de ciertas estrategias de interacción directa dentro del espacio público, lo que evidenció que la presencia de artefactos ajenos al entorno no es una garantía necesariamente de captar la atención o la participación colectiva.



Figura 2. Primera propuesta de intervención a través de la inserción de un objeto ajeno al espacio. *Elaboración propia.*

3.4.2. Boulevard García de León

El Boulevard es una vialidad vehicular de doble sentido con un parque lineal de aproximadamente dos kilómetros, abordamos un entorno más complejo y diverso donde se involucran diferentes dinámicas sociales en un espacio con una clara determinación de sus modos de uso, por ejemplo: espacios determinados para la recreación de mascotas, secciones específicas para descanso o vías reguladas para el tránsito peatonal y de bicicletas. Dividimos la observación en diez sesiones de aproximadamente una hora en una franja de entre cuatrocientos y seiscientos metros de territorio (ver figura 3 y 4), principalmente en horario vespertino (17:00–20:00 horas) y una sesión matutina para contrastar. La complejidad del sitio reafirmó la necesidad de intervenciones no invasivas a partir de los elementos físicos ya presentes en él.

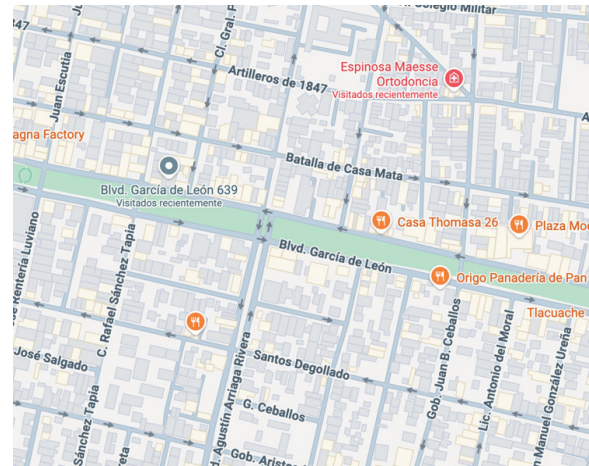


Figura 3. Mapa de la sección específica donde realizamos el estudio. La franja verde representa el parque lineal en el que trabajamos entre las calles Rafael Sánchez y Antonio del Moral. *Imagen tomada de Google maps.*

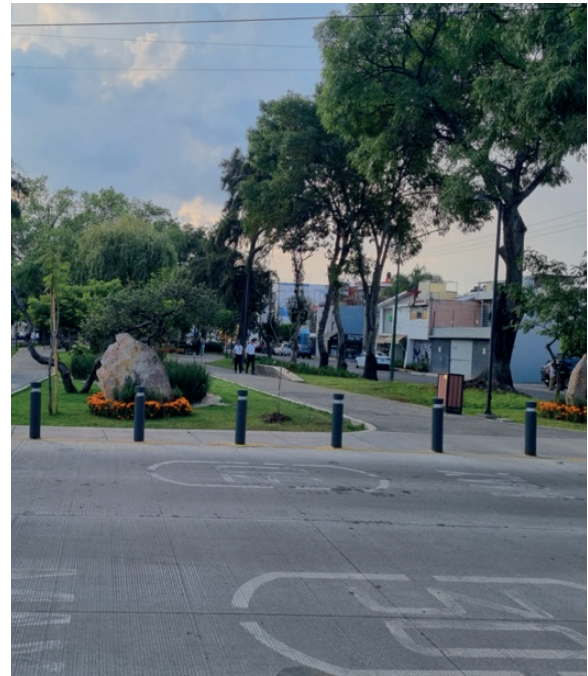


Figura 4. Fotografía del boulevard desde una de sus intersecciones vehiculares.

A partir de la integración del análisis espacial, el material sonoro recolectado y las observaciones diseñamos dos acciones experimentales (ver figura 5 y 6).



Figura 5. Propuesta de intervención "Bosque urbano", en el árbol se aprecia una especie de mazorca que esconde una bocina, esta fue un medio de reproducción oculta que generó un cambio momentáneo en el paisaje sonoro cotidiano del sitio. Elaboración propia.

Registro disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jVTuJVKMZU4>

<https://www.youtube.com/watch?v=v3aXSf37N58>

En general para ambas acciones, seleccionamos materiales que fueran representativos y relevantes territorialmente (fuentes sonoras naturales y resonancias propias de un objeto en particular respectivamente), planteamos una propuesta de amplificación sonora a partir de la disposición de altavoces de baja potencia y nos enfocamos en prever el alcance envolvente de nuestras experimentaciones en torno a la invasión acústica del entorno.



Figura 6. Propuesta de intervención "Cuerpos resonantes", en el cuadro observamos a población infantil interactuando con el objeto intervenido, el cual al ser amplificado y procesado, brinda una experiencia sensorial extendida a través de la escucha y el tacto. Elaboración propia.

Registro disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=iWz5YUMKYc8>

En conjunto, estas etapas permitieron construir una metodología flexible de investigación artística situada, donde la escucha, la observación urbana y la experimentación sonora funcionaron de manera integrada como herramientas para analizar críticamente las relaciones entre percepción, territorio y espacio público. Más allá de producir intervenciones autónomas, el proceso buscó generar microactivaciones perceptivas capaces de dialogar con las dinámicas sociales y sonoras propias de cada lugar específico.

4. Discusión

Los resultados obtenidos a lo largo del proceso permiten reflexionar sobre la manera en que el espacio público puede entenderse y experimentarse desde el sonido. La experiencia desarrollada en los dos sitios seleccionados nos confirmó que el paisaje sonoro no solo constituye únicamente una organización acústica del entorno, sino también una estructura sensible donde se desarrollan formas de convivencia, comportamientos sociales y perspectivas individuales y colectivas sobre la ciudad. La escucha atenta facilitó reconocer que aquello que suele asumirse como ruido de fondo contiene patrones y ritmos internos que reflejan el suceder de prácticas comunitarias, relaciones y códigos de conducta sobre el uso del espacio público.

El estudio demostró que la práctica experimental del arte sonoro situado posee una capacidad analítica que nos permitió leer y entender la ciudad desde dimensiones que los estudios urbanos tradicionales suelen relegar. Esta perspectiva llega a coincidir con un planteamiento de Brandon LaBelle (2010), quien propone que el sonido puede llegar a revelar relaciones sociales, afectivas e incluso políticas que permanecen parcialmente invisibles dentro de las aproximaciones urbanas centradas predominantemente en lo físico tangible y visual.

Tanto en la plaza como en el boulevard, la observación prolongada y el registro sistemático evidenciaron como los distintos sectores de la población negocian su presencia mediante gestos sonoros, desplazamientos y formas específicas de apropiación territorial. Esta condición llega a coincidir con las perspectivas de Patricia Ramírez y Carlos acuña, quienes

entienden el espacio público como un territorio vivo donde convergen relaciones de convivencia y disputa que terminan por construir una identidad colectiva del sitio. No obstante, mientras estos enfoques enfatizan las dinámicas sociales visibles del espacio, la presente investigación sugiere que el sonido permite acceder a dimensiones menos evidentes de la experiencia urbana, particularmente aquellas que se vinculan a la percepción, la memoria y la cotidianidad.

Del mismo modo, las experimentaciones in situ que realizamos nos mostraron que la intervención sonora en el espacio público demanda una aproximación prudente y contextualizada. El carácter no invasivo de las acciones realizadas permitió comprobar que una intervención sonora no necesita imponerse físicamente para activar procesos de reflexión o perceptivos; en muchos casos se puede llegar a provocar un gran cambio en la cotidianidad de un sitio con una mínima alteración o contraste en la rutina sensorial del entorno. Esta postura coincide parcialmente con la noción del arte para sitios específicos que propuso Miwon Kwon, donde la obra es concebida como experiencia que emerge de las condiciones materiales y simbólicas del lugar donde sucede.

No obstante, por algunos momentos, las acciones sonoras que realizamos pasaron un tanto desapercibidas para algunos de los usuarios de los espacios que intervenimos. Mas que representar un fracaso o una mala ejecución, esta situación nos permitió reconocer los límites de la escucha en entornos urbanos saturados de elementos sonoros que constantemente compiten por la atención de la ciudadanía. La sobreestimulación cotidiana y el aislamiento auditivo a tra-

vés de dispositivos tecnológicos, como bocinas portátiles o audífonos, tienden a fragmentar la percepción sensible del entorno y a producir formas de tránsito parcialmente desconectadas del espacio urbano. En este punto, los resultados dialogan críticamente con las ideas de Marc Augé sobre los “no lugares”, relacionado con la pérdida de los vínculos afectivos y perceptivos dentro de los espacios contemporáneos tomados solo como lugares de circulación.

Asimismo, las intervenciones permitieron identificar que parte de la efectividad del arte sonoro situado reside en su ambigüedad perceptiva, ya que en varios momentos las acciones se lograron integrar de forma discreta al paisaje sonoro cotidiano. Esta condición establece un contraste interesante con prácticas artísticas de gran magnitud que suceden en el espacio público, lo que reafirma la postura teórica de Martín Liut sobre el interés particular de la obra de arte sonoro por encontrar vínculos con los espacios específicos. Bajo este mismo concepto es que planteamos las experimentaciones sonoras realizadas, ya que estas no buscaban dominar el plano sensorial del espacio, sino integrarse temporalmente a través del anclaje con sus dinámicas habituales para así generar pequeñas transformaciones en la experiencia de escucha de la comunidad habitante.

Finalmente, el paisaje sonoro al entenderse como una estructura dinámica y relacional, reveló la coexistencia de prácticas visibles e invisibles, por lo que definimos que el sonoro no solo constituye una materia del plano estético, sino también un importante componente de la identidad de la ciudad y sus relaciones sociales, sensoriales y simbólicas que la conforman.

5. Conclusiones

El desarrollo de este proyecto permitió reconocer que el arte sonoro puede funcionar como una herramienta capaz de activar procesos de percepción y atención dentro del espacio público, especialmente cuando las intervenciones se construyen contemplando su vinculación con las cualidades particulares del entorno donde ocurren. A través de los ejercicios de escucha, observación y experimentación realizados en los espacios de Morelia, identificamos que pequeñas alteraciones en el paisaje sonoro cotidiano pueden llegar a ser suficientes para generar momentos de curiosidad, contraste e interacción temporal con algunos de los usuarios que habitualmente transitan o habitan los espacios.

Los resultados también mostraron que la escucha constituye una forma de relación y conocimiento del entorno urbano. Durante el trabajo de campo observamos como los elementos sonoros que normalmente pasan desapercibidos en la cotidianidad de los sitios, comenzaron a adquirir mayor presencia en la atención cuando eran integrados de manera distinta al espacio. Esto nos permitió reconocer ritmos y dinámicas sociales que se vinculaban al uso común de cada lugar, confirmando que el paisaje sonoro no solo funciona como un acompañante de la vida urbana, sino que también puede expresar formas de convivencia, apropiación y circulación dentro de la ciudad.

La investigación también permitió reconocer los límites perceptivos presentes en los espacios urbanos abordados, caracterizados por una constante saturación de estímulos visuales y sonoros. En distintos momentos, las acciones sonoras realizadas pasaron desapercibidas para algunas personas que transitaban o desarrolla-

ban actividades específicas, por ejemplo leyendo. Esto ocurrió principalmente en situaciones donde existía una alta densidad sonora o cuando el uso de audífonos y dispositivos tecnológicos generaba formas de aislamiento sonoro frente al espacio público.

A pesar de que por algunos momentos las acciones sonoras no tuvieron la atención deseada, los resultados de estas fueron positivos, ya que este tipo de situaciones evidenció las dificultades reales que representa sostener procesos de atención compartida dentro de un espacio público. Al mismo tiempo, se reafirmó la importancia de desarrollar estrategias de intervención sensibles al entorno, capaces de establecer relaciones integrales entre la expresión sonora y las dinámicas cotidianas del espacio donde surgen.

Por otra parte, el estudio confirmó que las prácticas artísticas situadas pueden llegar a establecer relaciones más cercas entre arte y comunidad, siempre y cuando las acciones surjan a partir de las dinámicas sociales y acústicas propias del lugar, en cierto sentido no se trata de imponer una escucha o una estética sonora sino de entender como es que puede llegar a vincularse e integrarse con el entorno, por ello es que las experimentaciones realizadas no pretendieron modificar radicalmente los espacios, más bien se buscó construir un diálogo temporal con sus ritmos y condiciones habituales para producir pequeñas variaciones en la forma que se experimenta la percepción cotidiana del espacio. Finalmente, concluimos que el paisaje sonoro forma parte de una dimensión fundamental de la experiencia urbana, ya que en este convergen memorias, relaciones sociales, formas de habitar y transitar los espacios y cualidades simbólicas que

participan de manera activa en la construcción de la identidad urbana. Escuchar el espacio público implica percibir sus sonidos y a través de ello reconocer las dinámicas humanas, culturales y sensibles que lo conforman.

6. Bibliografía

- Acuña, P. (2005). *Análisis formal del espacio urbano*. Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. <https://www.urbanoperu.com/sites/urbanoperu.com/files/articulos/analisis%20espacial%20urbano.pdf>
- Augé, M. (2008). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Cage, J. (1961). *Silencio, Conferencias y escritos*. Ediciones Ardora.
- Duarte, I. (2025). *Entornos sonoros artificiales situados. Creación de arte sonoro aplicado a la apropiación y reconfiguración del espacio público (tesis de maestría)*. Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Londres: The MIT Press.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. Continuum.
- Landy, L. (2007). *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Liut, M. (2008). De fronteras y horizontes: música y arte sonoro. *Revista Clang*.
- Liut, M. (2009). *Notas al pie de la ciudad*.

- Arte sonoro para sitios y tiempos específicos. L.I.S. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada, 2(3), 85-99.
- Neuhaus, M. (2019). ¿Arte sonoro? En A. Horta (ed.). ¿Arte sonoro? Fundación Joan Miró.
- Ramírez, P. (2015). Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México. Revista Mexicana de Sociología, 77(1), 7-36.
- Russolo, L. (1996). *El arte de los ruidos: Manifiesto futurista*. Revista sin nombre, (3). [Original de 1913].
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. (2ª ed.). Editorial Alianza. [Original de 1966].
- Vosper, M. (s.f.). *Edgar Varèse*. <https://chouwenchung.org/about/edgard-varese/>