

Recibido: 04 de Diciembre 2025
Aceptado: 30 de Enero 2026

PAISAJE SONORO COMO PROCESO DE INVESTIGACIÓN

SOUNDSCAPE AS A RESEARCH PROCESS

Elías Levín Rojo

*Profesor, Departamento de Educación y Comunicación,
Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México
ORCID: 0000-0002-2148-3350
Email: elevin@correo.xoc.uam.mx*



Resumen

A partir de la definición de paisaje sonoro como “campo sonoro total cualquiera que sea el lugar en que nos encontremos” de Murray Schafer, propongo ir más allá del entorno directo y considerar que ese campo total no está sólo conformado por los sonidos reales que se producen en un ambiente sino que incluye sonidos imaginarios asociados a objetos y procesos que expliquen percepciones culturales, formas constitutivas de comunidades y modos compartidos de la acción social. La idea es que los estudios sonoros deben ampliar su arco aural y además de orientarse hacia el sonido y la escucha como objeto de estudio, comprender al sonido y los procesos aurales como herramienta de investigación.

Palabras clave: Paisaje Sonoro, Investigación, Imaginario, Entorno aural, Escucha

Abstract

Drawing on Murray Schafers’s definition of the soundscape as the ‘total field of sound given in any environment’, I propose extending our focus beyond immediate, audible sound. This ‘total field’ is comprised not only of physical sounds produced in specific setting but also of imaginary sounds linked to objects and processes. These elements are crucial for understanding cultural perceptions, the constitutive forms of communities and shared modes of social action. Ultimately, sound studies should broaden their aural scope to treat sound and listening not merely as objects of study, but as fundamental research tools.

Key Words: Soundscape, Research, Imaginary, Aural environment, Aurality

Introducción

No siempre el paisaje sonoro es algo idílico, de tipo ecológico. ¿Acaso no estamos rodeados de una violencia sonora, que es también reflejo de la violencia social en la que vivimos?

*Raul Minsburg.*¹

El presente texto es un ensayo teórico-metodológico que propone expandir los límites conceptuales del paisaje sonoro tradicional. Partiendo de la premisa de que el oído es, ante todo, un órgano cultural, esta propuesta sugiere que la dimensión sonora no solo es un objeto de contemplación o registro, sino una herramienta epistemológica fundamental para la investigación social.

¹ Raul Minsburg es un artista sonoro argentino que ha reflexionado sobre diferentes aspectos de las sonoridades y la música. Es también profesor de diferentes instituciones universitarias y fue fundador de la Red de Arte Sonoro Latinoamericano

La propuesta se enmarca en la corriente de los *sound studies*, un campo transdisciplinar, producto de trabajos formales provenientes de la música, la antropología, la semiótica, la filosofía, el diseño urbano, la arquitectura y las ciencias ambientales. Los *sound studies*, analizan “...tanto las prácticas sonoras como los discursos y las instituciones que las describen, para explicar qué hace el sonido en el mundo del humano y qué hacen los humanos en el mundo del sonido” (Sterne, 2012).

El núcleo de este trabajo radica en la distinción entre el paisaje sonoro como atmósfera sonora y el entorno aural como construcción semiótica compleja. Mientras que el primero suele restringirse a los sonidos físicamente perceptibles, el entorno aural integra lo que aquí denominamos el imaginario sonoro: ese conjunto de sonidos rememorados, ausentes e imaginados que otorgan identidad y sentido a un territorio.

Al desvincular el sonido de su función meramente indicial, se abre un campo de posibilidades para entender cómo las comunidades gestionan sus afectos, sus memorias y sus resistencias a través de la escucha.

En el plano metodológico, el ensayo introduce y desarrolla la metodología fonotrópica y la creación de fonotopos (figuraciones sonoras) como dispositivos para la investigación-acción. A través de un catálogo de doce tácticas —que van desde la cartografía aural y la sonificación hasta la creación sonora colectiva—, se ofrece una caja de herramientas diseñada para que el investigador pueda “escuchar la escucha” de los otros

El objetivo último es invitar a académicos, artistas y activistas a desplazar su arco aural, reconociendo en el sonido una potencia capaz de revelar las tramas invisibles de lo social y lo biocultural.

Punto de partida

La dimensión sonora ha motivado múltiples aproximaciones a la investigación y la interpretación del mundo: una de las más visibles es la del paisaje sonoro (Schafer 2006). La multiplicidad de perspectivas que convergen en torno a lo sonoro ha propiciado fértiles reflexiones sobre lo audible y sus implicaciones culturales, políticas y ecológicas. De particular importancia resulta el nexo entre sonoridad y escucha.

Lo sonoro incorpora no solo vibraciones mecánicas, sino también otro tipo de energías que pueden ser escuchadas incluyendo las atmósferas afectivas. Estas dimensiones obligan a repensar la escucha como algo que sucede más allá del oído y sus estructuras. Acercarse a la escucha es retar los límites de lo visual y exponer conflictos eco-políticos que involucran lo humano y su relación con el entorno (Castro & Jhonson 2023). El nexo sonoridad – escucha plantea una red de relaciones afectivas multidimensionales que generan agencia.

Partiendo de lo anterior, resulta importante abrir un camino que permita la apreciación y reflexión sobre las interconexiones entre las sonoridades, las escuchas y los entornos, particularmente en lo que respecta a las relaciones sionaturales y la manera en que nos podemos acercar a los paisajes bioculturales y sus flujos.

Entender el papel de lo sonoro en la conformación de nuestra experiencia per-

mite dar un marco a procesos de producción sonora situados, tanto como a procesos de comprensión e investigación de entornos sociales y al análisis de prácticas sonoras específicas. Considerando lo anterior, propongo una perspectiva para interpretar el espacio social y las comunidades a partir de explorar de forma táctica² sus paisajes sonoros.

Con el objetivo de reflexionar en torno a la experiencia aural, la Dra. Hilmes (2005) redefine el campo y lo considera menos como aquél que estudia el sonido en sí mismo y más como el estudio de los contextos en que los procesos sonoros han surgido y cómo crean una cultura. A ello agrego el uso de los referentes sonoros como representaciones del imaginario social y considero su utilización para explorar, mediante procesos de creación y expresión, los sedimentos de las subjetividades en el territorio.

Lo anterior se enmarca en la noción de paisaje biocultural entendido como la interacción de las sociedades humanas con el territorio en sus dimensiones biológicas, geográficas y sociales, más que como un territorio fijo con identidad propia manejado bajo un régimen unificado de gestión de la naturaleza y cultura local (Checa-Artasu, et al, 2019), - tal y cómo se entiende en la legislación mexicana y las políticas nacionales de áreas naturales protegidas-, pues proponemos que es “Un espacio/tiempo resultado de factores naturales

2 Michel de Certeau explica la diferencia entre estrategias y tácticas, siendo las primeras acciones calculadas a partir las relaciones de fuerza que otorga el dominio y control de un campo o territorio y las segundas las acciones calculadas para incidir en un territorio por aquellos que no tienen un lugar propio, es decir acciones que se toman a partir de decisiones circunstanciadas y contingentes a partir de lo que el terreno mismo impone.

y humanos, tangibles e intangibles, que al ser percibido y modelado por la gente, refleja la diversidad de las culturas” (Iniciativa Latinoamericana del Paisaje [LALI], 2012).

Desarrollo teórico

Del paisaje sonoro al entorno aural

Más allá de entender el paisaje sonoro como lo hace Schafer a partir de los sonidos existentes en un sitio específico definiéndole como el “*campo sonoro total cualquiera que sea el lugar en que nos encontremos*” (Schafer 2006;), es posible acercarse a su comprensión con una perspectiva más amplia desde donde se concibe que ese *campo total* no está sólo conformado por los sonidos reales que se producen en un sitio específico, sino que incluye sonidos recordados e imaginados, existentes o inventados, pero asociados con objetos y procesos determinados.

Juntos, los sonidos percibibles, los sonidos rememorados, los sonidos ausentes pero referidos y las sonoridades imaginadas constituyen lo que denomino *entornos aurales* de un lugar específico, de un proceso sociohistórico e incluso de un sujeto determinado. En ese marco propongo entender el paisaje sonoro como la representación del entorno aural distanciándolo del vínculo indicial restrictivo que hasta ahora lo ha gobernado.

El paisaje sonoro no se explica únicamente por sus fuentes físicas sino por las representaciones sonoras -percibidas, rememoradas o imaginadas- que los sujetos ponen en juego. Tanto los sonidos percibibles en un ambiente, como los que se derivan de las representaciones

sonoras que las personas podrían asociar a un territorio, comunidad o proceso social determinado conforman su paisaje sonoro, no importa que sean sonoridades ausentes del entorno físico, lo importante es que se constituyan como referencias aurales en el imaginario de quienes fluyen en dicho territorio.

El paisaje sonoro puede servir para referirse tanto a la representación de una atmósfera sonora, esto es lo que suena en un sitio determinado en un momento determinado y así es como generalmente se le utiliza. También puede dar cuenta cuando se acude a un proceso de semiosis del mismo, de un entorno aural: las sonoridades de un espacio-tiempo percibibles o no, es decir la suma de los sonidos existentes con las referencias sonoras que una persona usa para dar identidad a un lugar o un proceso, ya sea recordadas o referidas por asociación arbitraria, tal como se ha definido en el párrafo previo. Se trata de dos diferentes maneras de describir el territorio.



Figura 1. Esquema semiótico de la representación del paisaje sonoro. Autoría propia.

En clave aural podemos describir un territorio como un espacio contingente, relacional y variable, consecuencia de las acciones acústicas de las entidades que lo habitan y las repercusiones afectivas que producen en sus elementos constitutivos.

Sus linderos no se determinan, son tránsitos expandidos por la potencia de la voz y los instrumentos de sonorización que se usan, así como por las capacidades de audición que se despliegan.

Un paisaje sonoro no necesita cumplir las condiciones del paisaje (landscape) pictórico, es decir no es necesariamente una representación de espacios exteriores, sino que se nos impone por su omnipresencia, como un ambiente que nos ubica en un sitio determinado. Así, las fuentes sonoras que lo constituyen son las cada sujeto pone en juego y traduce en sonidos referenciales a una situación o acontecimiento. Para comprender el paisaje sonoro como *campo total* es necesario incluir lo que suena, lo que resuena en la experiencia y las sonoridades a las que remite, lo que termina por volverlo un texto cuya construcción deriva del ensamble de sonidos por medio de relaciones semióticas.

Bajo esta lógica el concepto de entorno aural puede ser equiparable al de bioma, pensando que a lo ancho del mundo se pueden encontrar procesos y regiones que aún cuando no están situados en la misma circunstancia y lugar comparten características. Son dos conceptos que se acercan: el primero es un grupo de ecosistemas que aún físicamente desconectados comparten características como el clima, la vegetación y la fauna. El segundo: un grupo de sonoridades que comparten características como el ritmo y las fuentes. Ambos carecen de fronteras claras, sus límites pueden ser considerados linderos de relaciones recíprocas de mutua influencia, en lugar de separar unen, sus elementos constitutivos, habitan el entorno y conviven entre sí.

Las reflexiones previas hacen posible que pueda sugerir desprendernos de la comprensión del paisaje sonoro como un fenómeno meramente auditivo, con el fin de explorar las dimensiones simbólicas del sonido y sus capacidades como fuente de información, que expliquen percepciones culturales, formas constitutivas de comunidades y modos compartidos de la acción social.

Wilde y Duarte (2022) en sus estudios sobre pedagogía musical refieren a Gergen (1996) para señalar que en sus metodologías hacen uso de elementos o conceptos de un lenguaje externo para nombrar elementos o conceptos de otro ámbito, aprovechando como estrategia que nos apropiamos de elementos visuales para referirnos a conceptos del sonido tal como sucede cuando identificamos un timbre como brillante u oscuro.

A partir de ello han trabajado la idea de paisajes sonoros sociales y compuesto piezas que abordan problemáticas como la migración y el trabajo de los jornaleros del campo michoacano incorporando en sus composiciones registros sonoros del quehacer cotidiano, fragmentos de entrevistas a quienes viven esas problemáticas y sonidos instrumentales organizados musicalmente que representan melódica y armónicamente las situaciones que viven.³

Dice Duarte⁴:

es un enfoque de composición de arte sonoro que va a tener como objetivo crear

³ Consúltese el sitio <https://comunidades-sonoras.org/cartografias-sonoras>

⁴ Conferencia presentada en la escuela de Artes Musicales de Costa Rica accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=0BTww-MDES0>

conciencia sobre las problemáticas sociales específicas de una región determinada y para ello vamos a hacer uso de la combinación de varios tipos de materiales sonoros como los testimonios orales, el paisaje sonoro que puede ser real o imaginario, la música que nos encontramos en esos lugares y también la música electroacústica o los sonidos procesados

Duerta se apoya en el concepto de agencia sonora, acuñado por Labelle en el 2020, un concepto que sirve para entender como el sonido funciona para enfatizar las experiencias y las sensibilidades sociales al combinar materiales aurales que informen al oyente sobre cuestiones sociopolíticas.

La idea es que los estudios sonoros pueden aprovechar esta potencia del audio y a partir de ello deben ampliar su arco aural y además de orientarse hacia el sonido y la escucha como objeto de estudio, comprender al sonido y los procesos aurales como instrumento de investigación.

Como bien señala Victoria Polti “más allá de toda consideración de orden acústico y/o fisiológico, el oído pertenece en gran medida a la cultura, es ante todo un órgano cultural” (Polti, 2015).

Investigación acústica y paisaje sonoro

En la relación paisaje sonoro-investigación lo común ha sido acercarse a su comprensión como objeto de estudio y analizar los elementos y dinámicas que constituyen la atmósfera sonora de lugares y sitios específicos rescatando los sonidos característicos de cada lugar, su dinámica y sus funciones dentro del ecosistema, lo que aquí se propone es pensarlo como

herramienta de estudio y considerar la producción de paisajes sonoros como un proceso de investigación-acción a partir de dinámicas de participación observante.

En ese camino las clásicas descripciones de las funciones de los sonidos en un entorno- fondo, marca, señal, alta y baja definición entre otras- sirven para interpretar los modos en que los agentes de un campo dado lo dinamizan a partir de las maneras en que se apropian y se ubican en el entorno y lo expresan por medio de referencias aurales.

El entorno humano se construye más allá de lo visual y lo físico, con los sonidos. A partir de explorar la naturaleza del sonido y los agentes que lo producen, así como la percepción sonora que los participantes tienen es posible analizar distintas interrogantes, por ejemplo ¿porque el ulular del mistral provoca tristeza en quien lo oye?

Muchas de ellas pueden ser resueltas con descripciones objetivas de los fenómenos naturales sin embargo cuando entran en juego procesos semánticos y ejercicios de interpretación, su comprensión se abre a otras esferas que implican la incorporación del universo semiótico, esto es la semiósfera, como ha sido explicada por Lotman (2014).

Cuando Schaffer (2006), en los 70, propuso “empecemos a escuchar el ruido”, lo que estaba haciendo era sugerirnos abrir los oídos al mundo y valorar los sonidos como signos en toda la extensión del concepto: algo que está en lugar de otra cosa, para alguien.

Valga subrayar que investigar siempre es escuchar: lo que los informantes dicen; los modos en que los agentes actúan ante algún fenómeno; las interacciones que se suscitan entre diferentes elementos; las fuerzas que actúan para orientar los flujos de la materia... Investigar con el sonido significa entonces, encontrar maneras de escuchar al objeto.

Lo anterior significa hacer uso del sonido y los referentes sonoros como representaciones del imaginario social y considerar su utilización para explorar, mediante procesos de creación, la expresión de los sedimentos de las subjetividades con el fin último de explicar la comprensión que diferentes grupos sociales tienen de algún aspecto de la realidad, esto es darle al sonido un status semejante al de la imagen en tanto portador de sentido.

Usar el paisaje sonoro como herramienta de investigación es ofrecer alternativas metodológicas que trasciendan la opinión, la cuantificación y la observación vertidas en datos y palabras (entrevistas, encuestas, censos, diario de campo) y privilegien la creación y su interpretación y reflexión como procesos cognitivos susceptibles de ofrecer marcos explicativos a fenómenos específicos

Desde el terreno de la investigación musical, Truax (2008) sostiene que los paisajes sonoros no solo se registran sino que es posible construirlos, refiere para ello al proceso de composición de paisajes sonoros (soundscape composition) usando un método desarrollado en la Universidad Simon Fraser por más de 35 años, al

respecto destaca sus características principales

- (a) listener recognizability of the source material is maintained, even if it subsequently undergoes transformation;
- (b) the listener's knowledge of the environmental and psychological context of the soundscape material is invoked and encouraged to complete the network of meanings ascribed to the music;
- (c) the composer's knowledge of the environmental and psychological context of the soundscape material is allowed to influence the shape of the composition at every level, and ultimately the composition is inseparable from some or all of those aspects of reality; and ideally,
- (d) the work enhances our understanding of the world, and its influence carries over into everyday perceptual habits.(TRUAX, 2008 Parte III)

Con los sonidos los seres humanos construyen una semiosfera a través de las diferentes funciones mentales y motoras que ponen en juego para interpretar las sonoridades que les rodean, lo que da lugar a la percepción y comprensión de la imagen sonora.

Esto lo he desarrollado previamente (Levin, 2015) considerando que las personas, somos

“una colindancia que sirve como la pared de una burbuja, entre los sonidos reales físicamente percibibles que constituyen el patrimonio audible de la humanidad – y de cada uno de sus miembros en particular- y los sonidos referenciales simbólicamente asociados a significaciones particulares derivadas de las asociaciones libres que hacemos al interpretar

una sensación sonora.”(Levin, 2015, Espuma 4, p 9)

También he descrito un método para construir figuras de sentido asociadas al uso de sonidos y sonoridades en contexto al cual llamo método fonotrópico..

Propuesta Metodológica

El proceso

Un proceso de investigación aural debe seguir los siguientes pasos: primero prestar atención a los ecos de nuestro interés por problemas de investigación determinados y sintonizar con lo que esos problemas hacen sonar a fin de elaborar preguntas e hipótesis que nos lleven a un planteamiento inicial.

Después, para contestar esas preguntas debemos auscultar el fenómeno al promover las maneras de oír/percibir a los agentes que lo gestionan -entrevistas, grabaciones, registros, textos, visualizaciones, datificaciones- Esto es hacer sonar el problema o explorar el fenómeno para encontrar sus sonidos.

El siguiente paso consiste en identificar /distinguir los modos en que el objeto y sus agentes actúan y se organizan esto es auditar los eventos, ordenar y cualificar las sonorizaciones. Acto seguido se deben buscar las relaciones entre las acciones y el entorno lo que implica encontrar sus ecos y relacionar sensaciones, sonorizaciones y procesos a fin de dar cuenta de las relaciones aurales, simbólicas y concretas que se manifiestan-

Posteriormente se hace necesario explicar los valores aurales del texto y su significación para comprender el sentido que esas sonoridades manifiestan en un

contexto determinado a fin de analizar las frecuencia y melodías y armonías sobre las que avanza el sentido.

Cabe señalar que en todo momento es trascendental atender la forma en que escucho lo que suena mediante marcos de referencia y conceptuales que me permitan escuchar mi escucha. Por último, el resultado final se traduce en un proceso en el que se requiere ordenar nuestra escucha para otros.

Las reflexiones de Schafer (2006) o de Chion (1999) respecto a la escucha distinguen por lo menos tres tipos diferentes: la causal, con la que se refieren a las fuentes u orígenes del sonido, la reducida que centra la atención en las propiedades del sonido de manera abstracta y la semántica que atiende a la información que transmite el sonido. Sería esta última forma de escucha la que oriente el uso del paisaje sonoro como investigación,

Los fenómenos sociales colectivos, los procesos de interacción personal, las experiencias de creación y percepción estética, los ecosistemas y su vinculación con las personas, las percepciones que las personas tienen de los objetos pueden ser estudiadas desde una perspectiva aural. Para ello es necesario orientar el estudio hacia los siguientes puntos principales.

1. Qué es lo que la gente escucha-no lo que oye-con el fin de considerar más que la presencia de un sonido las valoraciones que quienes fluyen en un territorio tienen del mismo.
2. Qué sonidos expresan su sentir en la intención de construir rangos de referencia desde una perspectiva emocional.
3. Qué hacen con lo que escuchan para analizar la importancia de las

sonoridades en la gestión de acciones particulares.

4. Cómo resuenan los ecos de su escucha en el entorno real de manera que se cierre el círculo y se dé cuenta de la forma en que las sonoridades apuntan hacia consecuencias predeterminadas o insospechadas.

Dado que la investigación aural es siempre una investigación situada es importante destacar que se abre la posibilidad para gestionar dinámicas de creación sonora como resultado de una investigación acción así como subrayar la importancia que en procesos de investigación aural tiene la cuestión de la devolución de la información.

Este proceso apenas reseñado, se adapta muy bien al modelo de escucha que ha propuesto el grupo UltraRed, un colectivo de arte y activismo político fundado en 1994, que utiliza técnicas de escucha y sonido para proyectos sociales -como luchas por derechos laborales, migrantes o contra el racismo- del que a continuación presento un diagrama.



Figura 2. Esquema de escucha según grupo UltraRed. Autoría propia.

Se trata de un proceso que va de lo objetivo a lo subjetivo y de lo concreto a lo abstracto. Como se desprende del diagrama la escucha implica percibir un sonido e identificar sus fuentes, distinguir sus particularidades formales, incorporar las sensaciones que provoca en el auditor, entender las relaciones entre los sonidos y su contexto y finalmente comprender su significado a fin de apropiarse de su sentido y actuar conforme a ello. Si seguimos esta pauta podemos entonces adecuarla como procedimiento investigativo y por ello se puede plantear lo afirmado líneas más arriba: investigar es escuchar.

Siguiendo el esquema de UltraRed planteo la investigación a partir de lo sonoro como investigación aural, un camino que apunta hacia por lo menos cuatro líneas de trabajo posible, tal como se aprecia en el siguiente diagrama y se detalla a continuación:



Figura 3. Investigar con lo sonoro. Autoría propia.

1. Procesos perceptivos del paisaje sonoro: Indagar cómo los escuchas se apropian del paisaje para entender cómo este afecta la dinámica social, considerando los usos tácticos que los agentes hacen de lo que suena.
2. Performatividad de la escucha: Anali-

zar las interacciones y los posicionamientos que se generan a partir de los diferentes modos de escucha en contextos específicos.

3. Perspectiva interpretativa y semántica: Explorar lo que las sonoridades significan y las relaciones de identidad/alteridad que gestionan dentro de una comunidad.
4. Exploración del registro y archivo aural: Estudiar la grabación física y la organización de archivos sonoros, no solo como documentos técnicos, sino desde las valoraciones y los ecos que estos despiertan en la memoria de los usuarios.

Usar el paisaje sonoro y los sonidos que lo constituyen como herramienta implica la construcción de figuraciones sonoras (fonotropos) esto es la construcción de figuras semánticas que den cuenta del significado asociado a una sonoridad específica en su contexto, se trata de un proceso por medio del cual se traslada alguno de los valores asignados a un sonido específico a aquello que representa o designa.

“Para que la figuración sonora sea posible debe haber una relación entre el sonido expresado y el concepto, proceso o acontecimiento referido (lo representado) que permita la traslación del sentido. Este proceso por lo general implica la búsqueda subjetiva de la esencia de lo representado para correlacionarlo con alguno de los valores asociados al sonido elegido como representativo, ya sean derivados de la impresión en la memoria de una experiencia significativa, ya sea por la asociación con alguna de las características sensoriales relacionadas con el sonido elegido o ya sea por el em-

pate simbólico entre lo representado y su referente. Para ello es fundamental el valor performativo de las sonoridades pues esas relaciones de sentido únicamente se consiguen cuando el significado literal de un sonido cualquiera es desviado para que exprese o represente otra cosa” (Levin 2015, Espuma 4, p 11)

Mediante ese proceso semiótico podemos explicar el espacio, identificar donde estamos situados y entender la influencia del medio ambiente sobre nosotros. Cada espacio: región, pueblo, ecosistema comunidad, contiene y produce sonidos que cambian constantemente y nos hacen percibir de diversas maneras el territorio, generando en nosotros, relaciones afectivas con nuestro entorno.

Se trata de un proceso que permite extender la acción humana por la voz y lo audible y permite la interacción en el lenguaje y la palabra. En dicho proceso se generan, a partir de lo que esta al alcance del oído y la sonoridad dos cosas: el reconocimiento de un territorio determinado y la identificación subjetiva de un ambiente.

Para ello deben considerarse los cuatro componentes básicos del Entorno Aural

- Persona: quien vive la experiencia
- Lugar: región en la que ocurren los sonidos
- Sitio: punto desde el que se perciben los sonidos
- Sonidos: lo que se percibe auralmente
- Indiciales: lo que da testimonio efectivo de las fuentes de lo que efectivamente se escucha
- Icónicos: sonidos que se parecen a la entidad de análisis

- Simbólicos: representaciones imaginarias del fenómeno o entidad en estudio
- Experiencia: proceso subjetivo de tránsito que determina cómo se habita un espacio- tiempo de escucha específico.

Lo anterior conduce a la posibilidad de entender lo que llamo imaginario del entorno aural para representar unas relaciones entre objetos o estructuras de un entorno en un momento dado a través de un conjunto de audios que reunidos y clasificados de manera sistemática permiten explorar las formas en que los moradores de un territorio o los participantes de una experiencia le dan sentido a partir de sonidos reales o simbólicos que lo referencian.

Algunas tácticas posibles

En los próximos párrafos desarrollo, sin agotar, algunas estrategias y tácticas de investigación/intervención sobre y desde el paisaje sonoro. Estas han sido ensayadas en diversos ejercicios exploratorios de la metodología fonotrópica tanto en investigaciones personales como en otras que han desarrollado por alumnos de la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco como parte de su formación y durante el trimestre séptimo dedicado al estudio de los lenguajes sonoros y su concreción en la práctica radiofónica.

En términos estratégicos propongo que cualquier colección de sonidos expresada como archivo, registro directo, lista referencial o composición puede ser organizada a partir de una categorización taxonómica.

Para ello tomo como modelo las taxonomías de las ciencias naturales.

Los sonidos y las sonoridades pueden clasificarse en familias, clases, subclases y especies sonoras. Las Familias indican el grupo de pertenencia genérico y se dividen en:

- Biofonía: Sonidos producidos por entidades vivas (no humanas).
- Geofonía: Sonidos resultantes de la acción de fuerzas naturales.
- Antropofonía: Sonidos de origen humano.
- Conceptualizaciones aurales: Sonidos y sonorizaciones simbólicas no necesariamente presentes en el entorno físico.

Estas familias son susceptibles de organizarse en subdivisiones ad hoc; es decir, categorías construidas específicamente para el análisis de cada caso, respondiendo a las perspectivas que orientan el estudio. Mientras que la familia expresa el valor indicial general, las clases, subclases y especies aurales afinan la precisión en referencia a la fuente original:

1. Clases: Agrupan grupos regulares de causalidad sonora dentro de cada familia, distinguiendo la naturaleza de las fuentes.
2. Subclases: Refinan las diferencias a partir de la función que expresa cada sonoridad.
3. Especies: Señalan la especificidad derivada de la unicidad del audio.

A fin de aclarar lo anterior doy un ejemplo de categorización:

- Biofonías: Pueden subdividirse en clases de entidad (mamíferos, insectos, aves), clasificarse en subclases por su función o hábitat (silvestres, domésticos) y, finalmente, distinguirse por su especie única (gallinas, jilgueros).

- Antropofonías: Se pueden agrupar en clases a partir del tipo de acción humana como tecnofonías, sonidos corporales e interacciones sociales. Las tecnofonías pueden subdividirse en categorías de trabajo, máquinas, vehículos o mediáticas, llegando a la especie específica como “troqueladora”, “tractor” o “televisor».

A continuación, consigno algunas tácticas extendiéndolas como procedimiento más mediante los cuales el investigador puede hacerse de sus materiales de análisis:

1.- Audición y registro directo: Paisaje sonoro in situ propiamente dicho.

Consiste en la escucha y registro de los sonidos realmente existentes en un espacio determinado considerando su posible clasificación a partir de las fuentes y las cualidades físicas de los sonidos con el fin de entender la percepción sensorial que tenemos de dicho espacio y reconocer las relaciones causa-efecto de sus componentes.

Para su concreción se puede recurrir a ejercicios de escucha profunda (deep listening) como los descritos por Pauline Oliveros (2005), en los que se lleva a cabo una experiencia de audición concentrada y atenta enfocada en distinguir las causas de los sonidos, su orientación respecto al arco de escucha del auditor y las cualidades formales de los sonidos escuchados considerando de manera fundamental las condiciones de la situación de escucha, en especial la situación en que se realiza, dado que un paisaje sonoro siempre está en flujo y su dinámica depende en gran medida del momento en que los sonidos efectivamente conviven entre sí.

También pueden hacerse registros sistemáticos de los entornos o atmósferas sonoras en estudio para su posterior

recuento mediante su deconstrucción en ambientes controlados.

2.- Cartogramas aurales: colecciones de referencias sonoras y sus relaciones representadas visualmente.

A través de procesos individuales o colaborativos, se traslada lo oído a notaciones gráficas significativas. El resultado puede derivar en dibujos de las fuentes, mapas de ruido (con datos de intensidad), diagramas de flujo de sonoridades o mapas de afecciones corporales y sensaciones.

3.- Postal sonora: ilustración sonora de una situación o fenómeno particular.

Mediante sonoridades existentes, rememoradas o construidas (a veces acompañadas de imágenes), se elabora una representación del entorno aural para distinguir perspectivas relacionales específicas. Estas piezas pueden ser realizadas por expertos o por grupos sociales agentes del campo en observación (neófitos en lo sonoro pero expertos en su vivencia). Las razones expresadas por los creadores sobre su obra y la percepción de otros sobre la misma sirven como líneas de interpretación.

4.- Sonificación: traducción e interpretación de datos emergidos de un proceso o fenómeno mediante códigos sonoros sistematizados.

La sonificación consiste en el “mapeo de relaciones representadas numéricamente en algún dominio estudiado con relaciones en un dominio acústico con el fin de interpretar, comprender o comunicar relaciones en el dominio estudiado” (Scaletti, 1994) a partir de asociar las propiedades del sonido a las propiedades del fenómeno en estudio.

Es indispensable que la traducción dato-sonido sea sistemática, reutilizable y que

el resultado sea consistente para ofrecer resultados comparables.

5.- Audialización: construcción de una colección de audios referidos a través de encuestas y entrevistas.

Busca recuperar referencias sonoras reales o simbólicas que una población tiene con respecto a un entorno y explorar la identidad sonora del mismo para contrastar con discursos específicos.

Esta táctica permite asociar lo que se escucha con los modos en que es escuchado, recuperando las experiencias de los participantes traducidas a sonido para observar cómo expresan las afecciones vividas en carne propia.

6.- Improvisación o jam session: la generación colectiva de sonoridades metafóricas para representar un entorno o fenómeno determinado usando el cuerpo, objetos directamente relacionados con ese entorno e instrumentos sonoros alternativos.

Una técnica proveniente del Jazz que resulta pertinente para el análisis de identidades, identificaciones y emotividad en relación con un entorno específico. Este proceso colectivo recupera mediante la acción directa la experiencia vivida y la expresa en un proceso creativo. Se hace pertinente observar no solo las sonoridades expresadas o realizadas sino las cualidades de la experiencia misma y las valoraciones que los participantes tienen en vinculación con su participación en el entorno o fenómeno determinado.

7.- Caminata sonora colectiva: recorrido de entornos subrayando una escucha atenta y su análisis colectivo para explorar la estructura ambiental y las posibles amenazas ambientales emergentes.

A partir de recorridos grupales en un entorno y la valoración de las sonoridades

que sus participantes involucran en ese recorrido se puede reconocer cuáles audios son significativos y en que contexto, tanto para el grupo como para cada uno de los involucrados. Resulta fundamental el diálogo posterior a la experiencia donde el análisis an discursivo permite recuperar el sentido de la misma y establecer relaciones con el objeto de estudio.

8.- Caminata sonora guiada: recorridos por un entorno, guiados por agentes clave a fin de reconocer su valoración del mismo en base a su arco de escucha.

A diferencia del *soundwalk* convencional, aquí el informante actúa como guía, dando testimonio de las sonoridades y sensaciones que le resultan significativas debido a su rol o representatividad en el proceso. En esta clase de recorridos se observa y da testimonio de las sonoridades y sensaciones que estas sonoridades producen en los informantes, pues resultan significativos debido a su rol o representatividad en el espacio o proceso de análisis.

9.- Retrato sonoro rescate de la impronta auditiva de un sujeto usando sonidos indiciales, icónicos, y simbólicos.

Busca detectar el rol que individuos particulares juegan en procesos constitutivos de un fenómeno. Al igual que la postal sonora, son composiciones que representan no un espacio, sino un carácter o identidad, destacando su valor histórico, peso simbólico o nivel de representatividad.

10.- Escucha participativa.: ejercicios de inmersión en un fenómeno aural mediante sonoridades preexistentes o reactivas.

El interés radica en analizar la performance de la escucha y sus consecuencias (empatías y antipatías). Es una práctica colectiva que pone a

prueba estímulos sonoros para analizar las reacciones y las posiciones de escucha de los participantes, revelando cómo se vinculan con una problemática social. Acá más que observar y clasificar las sonoridades de lo que se trata es de analizar las reacciones de los participantes y sus posiciones de escucha y lo que ellas representan en el marco de proceso de convivencia y vinculación con una problemática.

11.- Creaciones sonoras colectivas: ejercicios de creación de piezas sonoras (paisajes) compartidos

Al observar las dinámicas las disputas aurales que se ponen en juego, esta práctica no solo arroja información sobre el objeto de estudio, sino que facilita la emergencia de acciones insospechadas mediante la revalorización de las capacidades de escucha del colectivo. Es vital estar atento a las acciones subsecuentes que el grupo emprenda tras este ejercicio.

12.- Creaciones sonoras de informantes clave: Elección de agentes clave para la creación de piezas sonoras de autor y su posterior escucha participativa.

a fin de detonar acciones o reflexiones compartidas.

Este proceso permite el descubrimiento de particularidades del entorno que un observador ajeno omitiría, haciendo emerger los ecos de la vida cotidiana y las relaciones de fuerza que dominan un campo. Surgen en esos procesos creativos los ecos de la vida cotidiana y podrían expresarse las relaciones de fuerza que dominan un campo sin la intervención de un agente ajeno.

Al “entrar por la tangente” mediante el proceso creativo, el colaborador utiliza sus recursos más significativos, permitiendo que los resultados sean verificados

posteriormente mediante su exposición a otros grupos involucrados (**escucha por oídos de terceros**).

Conclusiones

La propuesta teórico-metodológica que se plantea en este texto, considera que en última instancia, el entorno aural no debe entenderse como un escenario estático, sino como un flujo constante de relaciones semióticas. Al ampliar nuestro arco aural, permitimos que la investigación-acción trascienda la mera documentación y se convierta en un proceso de transformación social, donde el acto de escuchar al otro se transforma en un acto de co-construcción del mundo.

Considerando lo anterior señalo tres ejes conclusivos que se desprenden como columna epistemológica de la propuesta:

1. El Giro Epistemológico: Investigar *con* el Sonido

La principal conclusión es el desplazamiento del sonido como objeto pasivo hacia su concepción como instrumento activo de conocimiento. Al integrar lo imaginario, lo recordado y lo ausente bajo el concepto de entorno aural, la propuesta trasciende la descripción acústica para situarse en una semiótica del espacio social. Investigar con el sonido permite acceder a capas de la realidad (afecciones, tensiones políticas, memorias) que el análisis visual o textual suele omitir.

2. La Potencia del Fonotropo y la Taxonomía Aural

La metodología propuesta demuestra que el paisaje sonoro es un texto legible y escribible. La creación de fonotropos (figuracio-

nes sonoras) permite que el investigador y la comunidad traduzcan la experiencia subjetiva en signos compartidos. Asimismo, la expansión de la taxonomía (Biofonía, Geofonía, Antropofonía y Conceptualizaciones Aurales) ofrece un marco riguroso para clasificar no solo lo que vibra físicamente, sino lo que resuena en la cultura, otorgando al sonido un estatus de portador de sentido equiparable al de la imagen.

3. Hacia una Escucha Comprometida (Agencia y Política)

Finalmente, las 12 tácticas presentadas confirman que la investigación aural es una práctica situada y política. Desde el *soundwalk* guiado hasta las creaciones de informantes clave, el proceso busca la agencia sonora: la capacidad de la escucha para detonar reflexiones colectivas y acciones sociales. Como señala el modelo de Ultra-Red, la escucha no es un fin en sí mismo, sino un protocolo de organización comunitaria. El oído, como órgano cultural, se convierte así en la herramienta principal para mapear los biomas sonoros y las disputas por el sentido en el territorio.

Referencias

- Castro, C., & Johnson, S. (2023). *Territorios y escuchas. Un mapa de conceptos y experiencias*. Centro de Arte Sonoro (CAS); Ministerio de Cultura de la Nación; UNTREF.
- Checa-Artasu, M., et al. (2019). *Legislación y paisaje. Un debate abierto en México*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco.
- Certeau, M. de. (2010). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer* (A. Pescador, Trad.). Universidad Ibe-

- roamericana. (Obra original publicada en 1980). UIA
- Chion, M. (1999). *El sonido: Música, cine, literatura...* (E. Vázquez, Trad.). Paidós. Editorial Paidós
- Duarte García, M. A. (2020, 22 de junio). *Paisajes Sonoros Sociales* [Conferencia]. Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica. YouTube
- Gergen, K. J. (1996). Realidades y relaciones: Aproximaciones a la construcción social (F. Meler-Ortiz, Trad.). Paidós
- Hilmes, M. (2005). Is there a field called sound culture studies? And does it matter? *American Quarterly*, 57(1). University of Wisconsin-Madison.
- Iniciativa Latinoamericana del Paisaje (LALI). (2012). *¿Qué es LALI?* LALI - Iniciativa Latinoamericana del Paisaje
- LaBelle, B., & Verdú, R. (2020). Agencia sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia. Editorial Universidad de Jaén.
- Levin Rojo, E. (2015). Fonotropías: un método de investigación desde la experiencia estética. ResearchGate
- Lotman, I. M. (2014). La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto (D. Navarro, Trad.). Cátedra. Cátedra
- Minsburg, R. (2009, 21 de septiembre). *Paisajes sonoros no ecológicos*. Raúl Minsburg Blog
- Oliveros, P. (2005). Deep Listening: A Composer's Sound Practice. iUniverse. Deep Listening Institute Polti, V. (2015). Acustemología y reflexividad: aportes para un debate teórico-metodológico en etnomusicología. En *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*. Actas del XI Congreso de la IASPM-AL. Letra e Voz.
- Scaletti, C. (1994). Sound synthesis algorithms for auditory data representations. En G. Kramer (Ed.), *Auditory Display* (Vol. XVIII, pp. 223-251). Santa Fe Institute, Studies in the Sciences of Complexity; Addison-Wesley.
- Schafer, R. M. (2006). Hacia una educación sonora. Radio Educación.
- Sterne, J. (2012). Sonic Imaginations. En JSterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 1-18). Routledge.
- Truax, B. (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, 13(2), 103-109. doi.org
- Wilde, E., & Duarte García, M. A. (2022). La escucha y partitura gráfica como herramientas pedagógicas en el análisis musical. *An@alítica*, 5(5), 62-78. Revista An@alítica