

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

Jaume Plensa, por Mar Plensa Guijarro

---

## UT PICTURA POESIS

'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Lorenc Barber

---

## PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO

Aperturas y derivas del arte sonoro, Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)

---

## CONVERSANDO CON

Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado

---

## TEXTOS INVITADOS

Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas), Francisco Ávila Coronel

*Noticias en Tierra de Nadie*, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández

---

## ARTÍCULOS

Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías

Del entorno sonoro y la instalación

Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración

Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras

La idea del eterno retorno en mi trabajo

Sobre arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021)

---

## RESEÑAS

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)

**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)

**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **Mª Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS

**Antonio Cuesta**



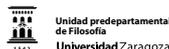
Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

# SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021

PRESENTACIÓN .....	7
CONVERSANDO CON .....	9
Conversando con <b>Jaume Plensa</b> , por <b>Mar Plensa Guijarro</b> .....	11
UT PICTURA POESIS .....	27
Presentación 'Vete tú a saber', de Llorenç Barber, <b>Susana Jiménez Carmona</b> , <b>Carmen Pardo Salgado</b> .....	29
'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', <b>Llorenç Barber</b> .....	31
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 8, de <b>Vicent Peris</b> .....	44
Vicent Peris, estética y astrofotografía, <b>Fernando Ballesteros</b> .....	46
PANORAMA	
<b>APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO</b> .....	49
Presentación, <b>Susana Jiménez Carmona</b> , <b>Carmen Pardo Salgado</b> (Coordinadoras) .....	51
CONVERSANDO CON .....	57
Conversando con Félix Blume, por <b>Susana Jiménez Carmona</b> , <b>Carmen Pardo Salgado</b> .....	59
TEXTOS INVITADOS .....	71
Los cassetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, <b>Francisco J. Rivas (Tito Rivas)</b> , <b>Francisco Ávila Coronel</b> .....	73
<i>Noticias en Tierra de Nadie</i> , de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, <b>Miguel Álvarez-Fernández</b> .....	94
ARTÍCULOS .....	111
Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías, <b>Rocío Silleras-Aguilar</b> .....	113
Del entorno sonoro y la instalación, <b>Josep Manuel Berenguer Alarcón</b> .....	131
Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración, <b>Laura Apolonio</b> , <b>Mar Garrido-Román</b> ..	142
Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras, <b>Jaime Alejandro Cornelio Yacaman</b> .....	162
Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras, <b>Susan Campos Fonseca</b> .....	178
The idea of eternal recurrence in my work, <b>Manuel Rocha Iturbide</b> .....	195
Sobre el arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021), <b>M.ª Inmaculada Cárdenas Serván</b> .....	205
RESEÑAS .....	223
La muerte pop americana: estética y catástrofe, <b>José Luis Panea</b> .....	225
Abellón. O libro negro das zoadeiras, <b>Susana Jiménez Carmona</b> .....	230
Sobre la amistad y el mal, <b>David Montero Bosch</b> .....	232
Escuchar lo inaudito, vibrar con otras voces, radiar historias diferentes, <b>Fernando Castro Flórez</b> .....	235

Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia, <b>Javiera Robledo Karapas</b> .....	239
Disturbios de la razón. La investigación artística, <b>Alfonso Hoyos Morales</b> .....	244
La complejidad de la hospitalidad vista desde el cine, <b>David Muñoz Sánchez</b> .....	249
Más que imágenes, <b>Anacleto Ferrer</b> .....	253
Claves para la estética y la filosofía a partir de Theodor Wiesengrund Adorno, <b>Antonio Notario Ruiz</b> .....	256
Correrías por la historia del arte clásico con una crítica a Picasso, <b>Martín Zubiria</b> .....	259
La muerte del artista, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	263
Teorías del arte contemporáneo. Una introducción, <b>Maximiliano Gonnet</b> .....	266
La obra del intelectual Pasolini, <b>Vanessa Vidal Mayor</b> .....	272
Tips para ser y hacer música, hoy (to be continued), <b>Pedro Ordóñez Eslava</b> .....	274
Un museo por conocer, un crítico al que leer: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, <b>Javier Leñador</b> .....	278
Imagen y pasado de las estrellas, <b>Fernando Infante del Rosal</b> .....	283
Vicente Ripollés y la renovación de la música sacra para la Catedral de Sevilla (s. XX): Entre la normativa y la creación artística, <b>Rosa Isusi-Fagoaga</b> .....	287

### Imágenes de **Vicent Peris**



Estas imágenes incluyen elementos sonoros

*These images includes sound*

[Composiciones sonoro-musicales de **Fernando Infante del Rosal**]

Fotografía de portada de **Vicent Peris** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.

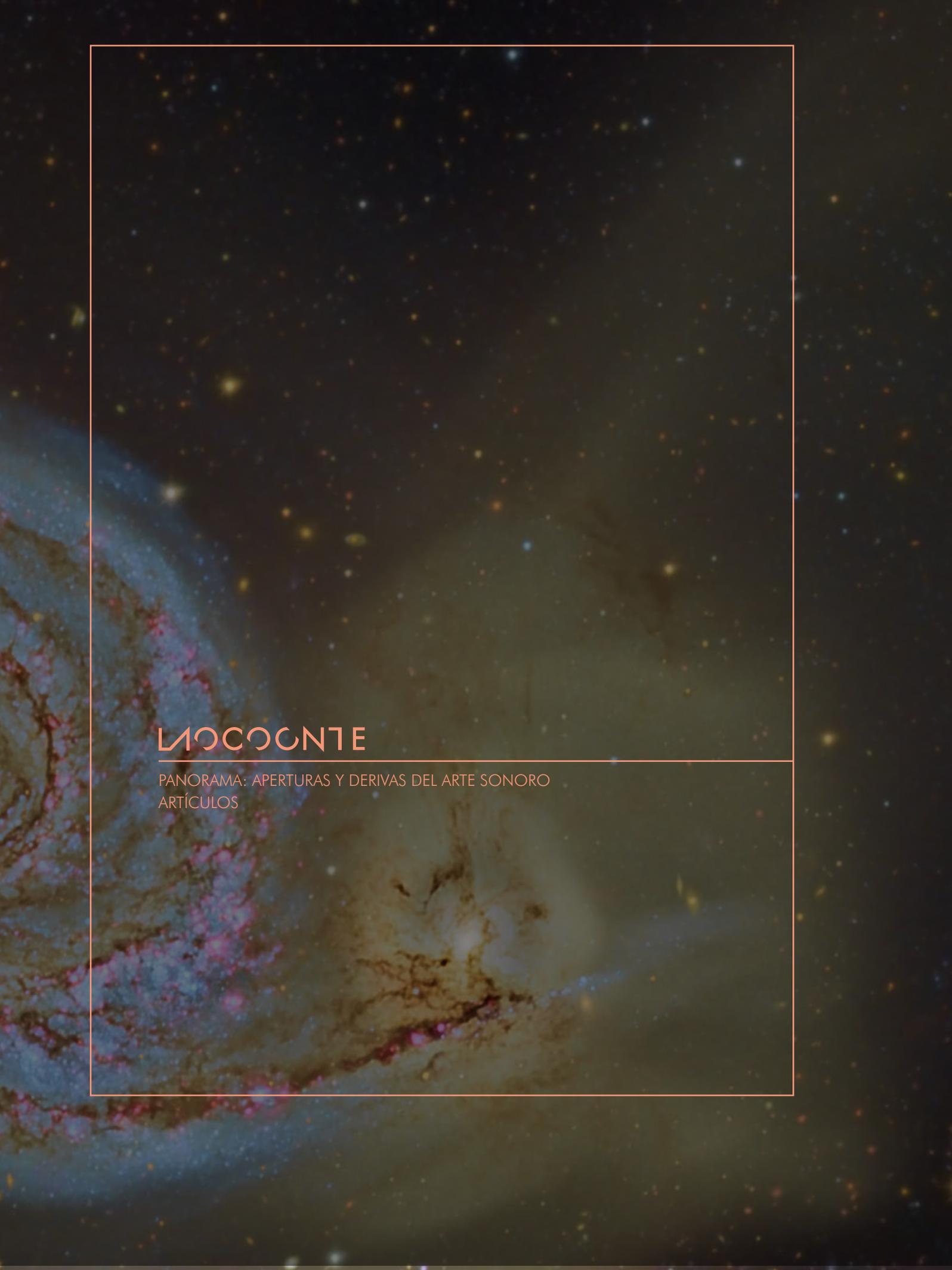


Algunos textos texto incluyen contenidos multimedia

*Many texts includes multimedia content*

Créditos completos de las imágenes: *IC 1871 e IC 1848* (2019). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 3) • *NGC 7023* (2011). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 6) • *WR 134* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (pp. 9, 10) • *NGC 4435 y NGC 4438* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 27, 28) • *Tránsito de Venus por delante del Sol* (2003). (C) Vicent Peris (OAUV) (p. 44) • *NGC 6914* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 48-49, 50) • *Cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (pp. 56-57, 58) • *LBN 552* (2012). (C) Vicent Peris (OAUV), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 70-71, 72) • *NGC 7217* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 93) • *NGC 281* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (p. 109) • *Messier 51* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Carlos Sonnenstein, Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 110-111, 112) • *NGC 7331* (2008). (C) Vicent Peris (OAUV), Gilles Bergond (CAHA), CAHA, OAUV (pp. 222-223, 224) • *Abell 39* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 293) • *Cola iónica del cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 294).





# LOCOONTE

---

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO  
ARTÍCULOS



## Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

### *Recording, reproducing and producing sound identities*

Jaime Alejandro Cornelio Yacaman\*



Este texto incluye contenidos multimedia

*This text includes multimedia content*

#### Resumen

El registro sonoro de un lugar permite crear bases de datos con archivos que posteriormente se pueden usar para conocer lo que denomino la identidad del ecosistema sonoro, entendido desde el punto de vista de la complejidad y en oposición al concepto de paisaje sonoro. Esta identidad tiene dos dimensiones. Por un lado, nos ayuda a conocer las múltiples dimensiones sonoras de un lugar y, por otro, facilita la creación de nuevas identidades sonoras a través del arte. En relación con el primer aspecto, surge la cuestión de investigación sobre cómo puede el registro de un sonido indicarnos algo sobre la identidad de el ecosistema. En relación con el segundo aspecto, el artículo propone profundizar sobre el concepto de registro sonoro, analizando las relaciones entre sonido, música y artes en distintas prácticas y tecnologías de grabación, reproducción y creación de lo sonoro, en particular, aquellas que confluyen en la construcción de la identidad de ecosistemas sonoros. El análisis está basado en las teorías de la complejidad y algunos estudios de caso.

**Palabras clave:** sonido, ecosistema, identidad, música, arte

#### Abstract

The sound record of a place makes it possible to create databases with files that can later be used to understand what I call the identity of the sound ecosystem, understood from the point of view of complexity and in opposition to the concept of soundscape. This identity has two dimensions. On the one hand, it helps us to get to know the multiple sound dimensions of a place and, on the other, it facilitates the creation of new sound identities through art. In relation to the first aspect, the research question arises as to how the recording of a sound can tell us something about the identity of the ecosystem. In relation to the second aspect, the article proposes to explore the concept of sound recording, analysing the relationships between sound, music and the arts in different practices and technologies of recording, reproduction and creation of sound, in particular, those that converge in the construction of the identity of sound ecosystems. The analysis is based on complexity theories and some case studies.

**Keywords:** sound, ecosystem, identity, music, art

### 1. Introducción

Identificar y registrar elementos que conforman la identidad de cada ecosistema

\* Universidad del País Vasco, España [corneliyacamán@hotmail.com](mailto:corneliyacamán@hotmail.com)  
 Artículo recibido: 16 de junio de 2021; aceptado: 28 de septiembre de 2021

sonoro y su exploración a través de la práctica artística, son los focos de este artículo. Ello supone una complejidad que implica algunas dificultades, sobre todo en lo que se refiere a la práctica artística. El problema de investigación se desarrolla en torno a cómo identificar los elementos que constituyen la identidad sonora del ecosistema desde el marco conceptual de la complejidad. En torno a este desafío y problema de investigación construyo las siguientes preguntas: ¿Qué es la identidad sonora de un lugar? ¿Qué elementos temporales, espaciales, geográficos, sociales y perceptivos (subjetivos) intervienen en la construcción de un ecosistema sonoro? ¿Qué factores tomar en consideración durante su registro? ¿Cómo puede el registro de un sonido de un ecosistema indicarnos algo sobre la identidad de este ecosistema?

Esto implica definir conceptos como los de identidad sonora y ecosistema sonoro para comprender los desafíos de carácter metodológico y técnico que la perspectiva compleja plantea para registrar un ecosistema sonoro. De esta forma, sugiero la siguiente hipótesis: la identidad sonora de un ecosistema se manifiesta de modo complejo en constante transformación, respondiendo en cada momento a diferentes fenómenos que constituyen o emergen en cada lugar. Los distintos tipos de factores que deben tomarse en consideración a la hora de registrar la identidad sonora de un lugar son geológicos, territoriales, meteorológicos, temporales, espaciales, sociales, psicológicos y físicos. Entre estos elementos, la grabación de campo supone una serie de relaciones que se establecen entre sonido, música y arte. Las identidades sonoras de cada lugar conllevan experiencias perceptivas y cognoscitivas que pueden ser identificadas y analizadas desde el paradigma de las teorías de la complejidad.

El concepto de ecosistema entendido desde las teorías de la complejidad sustenta el enfoque de esta investigación. Dicho concepto puede expresarse como una comunidad de seres vivos y no vivos (naturales y artificiales), cuyos procesos fundamentales se relacionan entre sí y se desarrollan en función de los factores físicos, sociales, económicos, históricos, y simbólicos de un mismo ambiente manteniendo una constante relación entre orden-desorden-organización, a partir de las interacciones que se producen y que condicionan el medio. Estas interacciones son identificadas como acciones que modifican el comportamiento o la naturaleza de los elementos que intervienen e interactúan en un tiempo y lugar determinado.

El registro sonoro de un lugar permite generar bases de datos con archivos que posteriormente pueden usarse para conocer lo que denomino la identidad del ecosistema sonoro, entendido desde el punto de vista de la complejidad y en oposición al concepto de paisaje sonoro (Murray Schafer [1977] 2013; Cabrelles [2006] 2019; Josep Cerdà 2020). Esta identidad tiene dos dimensiones. Por una parte, nos ayuda a conocer las múltiples dimensiones sonoras de un lugar y, por otro, facilitar la creación de nuevas identidades sonoras a través del arte. En relación con el primer aspecto, surge la cuestión de investigación sobre cómo puede el registro de un sonido indicarnos algo sobre la identidad del ecosistema. En relación con el segundo aspecto, el artículo propone profundizar sobre el concepto de registro sonoro, analizando las relaciones entre sonido, música y arte en distintas prácticas y tecnologías de grabación, reproducción y creación de lo sonoro, principalmente, aquellas que confluyen en la construcción de la identidad de ecosistemas sonoros. El análisis está basado en las teorías de la complejidad (Dewey 1948; Morin 2010; Whitehead 1968; Stengers 2005; Latour 2008; De Landa 2008, 2012) y algunos estudios de caso (obra propia; Westerkamp 2013; Nedev 2013).

## 2. Estado de la cuestión

### 2.1 Paisaje sonoro y la identidad sonora

Por paisaje sonoro se entiende el conjunto de sonidos percibidos por cada persona de un modo único. La percepción sensorial auditiva se encarga de captar estos paisajes (Cabrelles [2006] 2019). Existe una identidad propia de los sonidos que se desenvuelven en un determinado lugar, del cual son inseparables y configuran un paisaje sonoro que se distingue de la percepción visual.

Si el paisaje sonoro consiste en acontecimientos escuchados y no en objetos vistos (Schafer [1977] 2013), entendemos que es una forma de representación no visual, pero que a su vez permite visualizar o crear imágenes mentales sobre un entorno determinado, un proceso que se desarrolla a través de la escucha. Lo que significa que el paisaje sonoro es una reconstrucción a partir de elementos percibidos a través del oído y que reconocemos gracias a la información que tenemos sobre estos sonidos.

Josep Cerdà (2020) afirma que la escucha es una construcción dinámica compleja, en la que escuchamos y después recordamos, elaborando un sistema de asociación entre este sonido y la mente que lo almacena. Es por eso que la escucha desencadena recuerdos y significados diversos que construyen la identidad sonora de un ecosistema a través de informaciones y emociones personales y culturales. Desde esta perspectiva el paisaje sonoro es un concepto subjetivo.

Cabrelles considera que los sonidos dan forma al ambiente y definen al mundo que nos rodea como una envoltura espacial y sonora que influye en los habitantes de un ecosistema. Por ello, la autora enfatiza en la importancia de observar el espacio en el que se desenvuelven los sonidos, así como el lugar desde donde son emitidos y finalmente cómo son percibidos, ya que, los sonidos están sujetos a estos tres supuestos y su sonoridad varía según cómo actúa de acuerdo a cada uno de ellos (Cabrelles [2006] 2019). Lo que indica que la identidad sonora de un lugar depende de las características formales del espacio en el que se desenvuelven los sonidos, así como del lugar de emisión y de las características en cuanto a la forma en que el sujeto los percibe.

### 2.2. La percepción del sujeto en la identidad del ecosistema sonoro

La audición en muchas ocasiones se da de manera automática y carente de atención, haciendo del fenómeno acústico algo excepcional y reservado a ciertos espacios y momentos. Según Barry Truax (1984) para que los sonidos más insignificantes adquieran una mayor relevancia es necesarios un mínimo de quince minutos, tiempo en el que el oído alcanza su estado más sensible, algo semejante al proceso de adaptación de la vista en un entorno de poca luminosidad. En relación a esto, Josep Cerdà (2020) explica que, en condiciones habituales, no podemos aislarnos de los sonidos porque percibimos el ambiente sonoro que nos rodea, pero no siempre somos conscientes de lo que escuchamos, puesto que el cerebro es selectivo y discrimina los sonidos. A menos que un sonido nos llame la atención o represente un peligro, será percibido y almacenado de una manera subconsciente.

La discriminación que se ejerce sobre lo que se escucha, implica una práctica habitual de elementos sonoros a los que muchas veces estamos acostumbrados y pasan desapercibidos. Para Ricardo Atienza (2008), la identidad sonora es el conjunto de elementos sonoros característicos e indisolubles de un lugar, que pueden ser identificados por quienes lo habitan permitiendo una integración emocional y de apropiación. En el contexto urbano, para José Luis Carles y Cristina Palmese (2004),

los acontecimientos sonoros característicos que se encuentran en cada ciudad, tienen que ver directamente con la percepción de sus habitantes y ello determina la forma de experimentar la ciudad.

La escucha desencadena recuerdos y significados diversos. Lo que quiere decir que una identidad sonora está compuesta por informaciones y emociones, que no solo son personales, sino también culturales. Esto nos conduce a pensar que la configuración compleja de la identidad de un ecosistema sonoro está determinada por factores objetivos y subjetivos que influyen la percepción.

En el libro *Los Trazos de la Canción* de Bruce Chatwin ([1987] 2007), se expresan las formas de relación que se establecen entre sujeto y entorno a través del sonido y del canto, el cual, constituye un complejo mapa territorial que traza las huellas de las pisadas de los antepasados. Esto nos da conocimiento sobre la actitud que adopta el individuo frente a la naturaleza y cómo esto se refleja como expresión de la identidad en sus relaciones espacio-temporales y territoriales. Chatwin nos introduce por dichas expresiones a través de sus relatos y experiencias en sus recorridos por Australia, describiendo estos trazos o líneas de sonido como un “[...] laberinto de senderos invisibles que discurren por toda Australia y que los europeos llaman ‘Huellas de Ensueño’ o ‘Trazos de la Canción’; en tanto que los aborígenes los denominan ‘Pisadas de los Antepasados’ o ‘Camino de la Ley’.” (Chatwin [1987] 2007, 8)

Esto conduce a pensar que el ecosistema sonoro está determinado por el medio, así como por las diferentes horas y momentos del día y de cómo y dónde se sitúa el sujeto que percibe. Ello implica el reconocimiento del lugar que ocupa el sujeto en la percepción, ofreciendo datos sobre cómo se establece su relación con el ecosistema, de acuerdo a las circunstancias y disposición física.

### 2.3. Tecnología, sonido y arte

La identidad del ecosistema sonoro de un lugar se puede determinar desde el análisis de sus componentes sociales y culturales en el nivel de su actividad y de sus relaciones espacio-temporales. Basándonos en el análisis, y desde un punto de vista artístico, los rasgos característicos de un lugar pueden utilizarse como material para la creación artística.

Tal es el caso de *The sonic heritage of ecosystems. Towards a formulation* (Monacchi 2017), un artículo que describe la utilización de la tecnología como medio para revelar la identidad sonora de un lugar y la conservación del patrimonio ecológico a través del arte por medio de la grabación de campo. En este caso, la tecnología 3D es aplicada a la grabación de campo y utilizada para desarrollar el proyecto interdisciplinario titulado *Fragments of extinction* (2001-2015), cuyo objetivo es la conservación de sonidos que están en extinción. El artículo discute la importancia de los llamados “paleosonidos” procedentes de lugares recónditos e inexplorados. Los paleo sonidos son las huellas únicas del comportamiento sistémico de ecosistemas. El autor propone considerar el patrimonio intangible, grabándolo para su urgente preservación.

En otro marco, Björk colabora con Microsoft para crear una música generada por inteligencia artificial (IA) en el proyecto *Kórsafn* (Marchese 2019) para crear música que cambia de acuerdo con los patrones cambiantes del clima y la posición del sol. *Kórsafn* en islandés significa “archivo de coro” y se trata de una composición que permaneció sonando continuamente en el vestíbulo del hotel *Sister City* de Nueva York, tras su apertura en la primavera de 2019. *Kórsafn* utiliza los sonidos de los archivos musicales

que Björk ha recopilado durante los últimos 17 años, para crear nuevos arreglos. Usando la IA de Microsoft, la música fue adaptada a los amaneceres, puestas de sol y cambios en la presión barométrica, usando una cámara en vivo alimentada desde el techo de la ciudad. El resultado es una cadena interminable de nuevas variaciones que crea un estado de ánimo integral para los huéspedes. El proyecto de visión por computador en curso entrenará a la IA de Microsoft para reconocer las nubes densas, la nieve, la lluvia, el cielo despejado y los pájaros con diferentes luces y estaciones.

*Sound and Music Biocomputing* es un proyecto de Eduardo Reck Miranda (2016), que se destaca entre las prácticas artísticas más relevantes para comprender el concepto de ecosistema sonoro a través de la música, la ciencia y la tecnología. En este proyecto este músico, investigador del centro interdisciplinario de investigación musical por ordenador (ICCRM, Universidad de Plymouth, Inglaterra), establece relaciones entre la ciencia y la música a través de la tecnología como medio para la creación y la composición musical contemporánea. Eduardo Miranda es compositor y director de piezas de cámara y electroacústicas y sus investigaciones parten de los estudios en la neurociencia para desarrollar dispositivos e interfaces para la creación musical a través de una serie de bio-computadoras creadas a partir de un hongo (*Physarum polycephalum*) como dispositivo eléctrico, capaz de traducir los impulsos eléctricos en impulsos sonoros.

### 2.3. Entre el registro sonoro y la creación artística

Una de las referencias fundamentales en cuanto a procesos de interacción entre la grabación y la creación utilizando archivos sonoros, la encontramos en artistas como Hildegard Westerkamp, quién define el paseo sonoro como una forma de composición. Hildegard Westerkamp (2013), destacada por desarrollar el concepto de *Soundwalking* o paseo sonoro, es considerada una de las pioneras en los inicios del proyecto *World Sound Group*, junto con R. Murray Schafer y Barry Truax. También se considera una de las precursoras en la composición que incluye la grabación de campo a través de procesos dinámicos y la exploración de técnicas para captar el sonido.

En esta línea de investigación y la práctica de la fonografía, el productor cultural y comisario independiente, Kamen Nedev (2013) trabaja con la grabación desde la subjetividad, entre otras múltiples actividades y proyectos, como es el caso de *Acoustic Mirror*, en el cual desarrolla desde 2005 una labor de investigación y producción en fonografía y arte sonoro, enfatizando el paisaje sonoro del espacio urbano y la producción social de sonido. Este artista, además de proyectos individuales, colabora con distintas iniciativas de producción en línea en los cuales más allá de la experimentación sonora, tratan sobre la cartografía sonora en todo el mundo como modo de producción.

En cuanto a la grabación de campo como medio documental, el músico norteamericano Bernie Krause ha dedicado sus últimos años a la bioacústica y la grabación de sonidos de animales en diversos ecosistemas como bosques, pantanos, mares y desiertos. En esta labor contó con un centro de investigación de los sonidos del mundo animal y con más de cuatro mil horas de grabación de quince mil especies en su hábitat natural.

Otro caso interesante es el de Juan Pablo Culasso, un joven invidente que recientemente publicó el primer *Mapa Sonoro Natural del Uruguay* (Carrasco 2021), grabando los lugares más representativos de su país, en situaciones tales como atardeceres, amaneceres y sonidos nocturnos y, principalmente, el sonido de diversas

aves. Su búsqueda se basa en entornos naturales, capturando sonidos poco conocidos. Para Culasso, la construcción de dicho mapa sonoro ha supuesto una extensa labor que implica ciertas dificultades, requiriendo de un equipo sofisticado de grabación, así como de elegir adecuadamente los espacios en los que grabó. Por otra parte, la tarea de clasificar, editar y masterizar todos esos registros, supone un trabajo profundo que él compara con la escultura, la cual requiere de un proceso en el que se va extrayendo la materia hasta obtener la forma deseada.

#### 2.4. Relaciones entre el ecosistema sonoro y el arte

El artista mexicano, investigador multidisciplinario e independiente Manrico Montero trabaja sobre las relaciones entre sonido, ecosistema, identidad, música y naturaleza. Centrando su trabajo en la bioacústica y la biosemiótica enfocados a la comunicación animal, es reconocido por su labor como artista sonoro, fonografista y ecologista del paisaje (Lara 2018). Trabajó incansablemente documentando ecosistemas y especies neotropicales de Latinoamérica, la selva maya, la Amazonia y los Altos Andes. Este artista sonoro e investigador defendía la relatividad de la percepción del paisaje sonoro y su trabajo en bioacústica (comunicación acústica entre las especies) como una herramienta fundamental para el estudio del ecosistema. (Fonoteca Nacional de México 2015)

El artículo *Be Here Now, and Then: Urban Ecological History into Art* (Mooney 2017) es un interesante estudio sobre la historia ecológica urbana de un lugar. Desde el punto de vista del autor, dicha historia ecológica puede ofrecer una visión de su pasado natural y oculto, pero que a su vez está latente. De esta forma, el artista multidisciplinar plantea visibilizar este pasado natural y a su vez reconectar a las personas con su entorno urbano, de manera que, trabaja la historia ecológica de la ciudad de Nueva York a través de recorridos en los que, fuera de las redes de comunicación, hace énfasis en la mirada y en la escucha atenta como un medio efectivo para captar la presencia de la tierra y el agua borrados por el paso del tiempo.

En el artículo *Resounding Memory: Aural Augmented Reality and the Retelling of History* (2017) Verónica Soria-Martínez, describe algunos proyectos de arte sonoro en los que la realidad aumentada es utilizada junto con grabaciones o datos de espacios públicos. De esta forma, los recuerdos se vinculan al espacio físico por medio de la interacción social que ofrecen las nuevas tecnologías de comunicación y con las cuales los oyentes se involucran a través del uso de dispositivos móviles. Estas prácticas consideran el papel del sonido en la visualización de memorias en el espacio público, configurando así una memoria subjetiva que contrasta con las narraciones institucionales de la historia de un lugar, en proyectos que se llevaron a cabo en España de 2010 a 2016 y que articulan sonido e historia, analizando las implicaciones críticas que derivan de estos trabajos por medio de la interacción entre agentes sociales, revisando la historia a través de memorias, testimonios y analizando también las relaciones espaciales

Otra referencia es *The Field Recording Show #5*, (un programa radiofónico digital conducido por Kate Carr y Luca Nasciuti (2019) que explora el paisaje sonoro desde la grabación, la escucha y la composición. En el episodio *Hidden Layers of Sound* (Las capas ocultas del sonido), emitido por *Resonance Extra*, ofrece una interesante entrevista con la artista noruega Jana Winderen y el artista británico Jez Riley French, quienes hablan acerca del uso de hidrófonos, micrófonos de contacto, captadores de bobina y geófonos para capturar detalles sónicos sorprendentes de las estructuras vibratorias y

las emisiones electromagnéticas bajo el agua. También hay una introducción artística de Tomoko Sauvage, conocida por sus actuaciones hidrofónicas en vivo utilizando cuencos de agua.

### 3. Identidad del ecosistema sonoro

Desde la perspectiva de las teorías de la complejidad, un ecosistema es un conjunto de sistemas en un sistema abierto, donde lo microbiológico es el soporte de lo microbiológico y en las que se establecen múltiples conexiones. Un sistema es una unidad compleja compuesta de partes diversas e interrelacionadas, en una constante relación entre caos y el orden.

Esta primera definición de sistema se sustenta en la idea de entidad compleja o unidad que engloba diversos elementos interrelacionados y que actúan a partir del medio o entorno. Las necesidades o constreñimientos del medio permiten un proceso de organización. Lo que significa que existe una relación de los elementos constituyentes de una entidad o unidad global, en la que la definición de sistema comporta dos caracteres principales: la interrelación de los elementos, y, la unidad global constituida por dichos elementos en interrelación. De ahí se desprenden las ideas de lo uno y lo múltiple.

[...] un sistema es una unidad global, no elemental, puesto que está constituida por partes diversas interrelacionadas. Es una unidad original, no originaria: dispone de cualidades propias e irreductibles, pero debe ser producido, constituido, organizado. Es una unidad individual, no indivisible: se puede descomponer en elementos separados, pero entonces su existencia se descompone. (Morin [1981] 2010, 128)

A partir de las afirmaciones de este autor sugerimos que la identidad de un ecosistema está determinada, entre otros factores, por sus diversos componentes en la confluencia entre sistemas orgánicos e inorgánicos, como parte de las interacciones con los fenómenos de la naturaleza y de una serie de procesos organizativos. Los sistemas pueden ser abiertos o cerrados, concibiendo al ecosistema como una máquina viviente en la que una diversidad de seres vivos, organizados en grupos y sociedades, interactúan. El entorno es, a su vez, parte de otro sistema generado por la relación constante de entropía y neguentropía como motor generador de la existencia y la vida.

El ecosistema es una unidad global de organizaciones diversas, por lo que podemos comprenderlo como el espacio físico en el que se desarrolla una serie de interacciones azarosas entre los fenómenos de diversos tipos y los seres vivos. De esta manera, podemos asumir que en el ecosistema sonoro desde el azar se da paso a la organización, ya que, según Morin, actúa con base en las interacciones, en una relación de orden- desorden- organización- re-organización.

El entorno participa en los procesos generativos y de la cosmogénesis, aunque de manera no consciente. Así la identidad se compone por diversos factores y elementos en interacción para crear lo que llamamos identidad del ecosistema sonoro y esta identidad sólo puede ser determinada por el sujeto como parte del proceso de significación. Desde la complejidad, el entorno acrecienta el carácter co-organizador en el ser vivo.

El ecosistema constituye permanentemente a todos los seres que se nutren de él y coopera permanentemente con la organización de los seres ecodependientes.

Apoyados en esta idea, consideramos que un ecosistema sonoro es un conjunto de manifestaciones sonoras producidas por las múltiples organizaciones de los seres vivos en constante interacción, que se revelan de manera natural o artificial según determinados territorios y sus características, así como organización social y cultural.

Por otra parte, como resultado de los procesos de la toma de conciencia a través de los sentidos y de la comunicación con el entorno a través del pensamiento, de acuerdo con Whitehead (1968), la significación es la forma en que se traducen los fenómenos que se revelan en la naturaleza para nombrarlos e interactuar con ellos de manera consciente. Para John Dewey (1948), el pensamiento y la razón consisten en procesos utilizados de manera predeterminada para adaptar lo confuso e indeterminado, a lo regular y estable, y viceversa.

Para este autor, la significación es un método de acción, y la manera de usar cosas como medios para conseguir un fin determinado. En ese sentido, afirma que en el método está la sujeción de lo observado, es decir, lo subjetivo en cuanto a las relaciones con los fenómenos.

Cuando los acontecimientos tienen una significación comunicable, tienen caracteres, notas, y son susceptibles de con-notación y de-notación. Son más que simples acontecimientos. Implican algo. Por eso son posibles la inferencia y el razonamiento; estas operaciones leen el mensaje de las cosas, que estas profieren por estar envueltas en las asociaciones humanas. (Dewey [1925] 1948, 146)

El arte es una forma de significación en cuya práctica pueden aplicarse distintos métodos como medio para establecer relaciones directas con el espacio territorial y a su vez reafirmar las conexiones con los distintos campos del conocimiento: “Aplicación *en algo* significa una interacción más extensa de los acontecimientos naturales, una eliminación de la distancia y los obstáculos; un proveer ocasiones para interacciones que revelan potencialidades anteriormente escondidas y que traen en la existencia nuevas historias con nuevos inicios y finales.” (Dewey [1925] 1948, 135)

Como se ha visto, el arte permite establecer relaciones directas con el ecosistema y a su vez reafirmar las conexiones con los diferentes campos del conocimiento. Karla Castillo (2019) afirma que los cuestionamientos de las teorías postmodernas, de filósofos como Manuel de Landa (teoría del ensamblaje), Quentin Meillassoux (radical crítica de la finitud), Markus Gabriel (teoría de los campos de sentido), Gabriel Harman (Ontología Orientada al Objeto/OOO), contribuyen a la construcción de marcos ontológicos más realistas, nuevos realismos o el denominado realismo especulativo. La vuelta a marcos realistas por parte de estos autores significa un cuestionamiento a su vez del constructivismo, que, según Castillo:

[...] semejante regreso al realismo implica una discusión y un desacuerdo con los postulados básicos del construccionismo social, la deconstrucción y los enfoques discursivos que, aunque con sus variantes muy particulares, coinciden en negar el acceso a la realidad en sí. (Castillo 2019, 230)

Como afirma Castillo, este marco sugiere la idea de que la naturaleza es un sistema abierto en perpetuo devenir:

Por otra parte, resulta oportuno señalar que, bajo este marco ontológico, la naturaleza se concibe como un sistema abierto en perpetuo devenir en el que nada se detiene, y en

el cual los elementos heterogéneos se territorializan y desterritorializan [...] Un flujo de energía aquí, otro flujo de energía allá, híbridos de fuerzas plegando y diseminando singularidades a través de una multicombinatoria en constante actualización. (Castillo 2019, 236)

Según la misma autora, la realidad podría ser entendida como un enjambre de diversos materiales en constante mutación y metamorfosis:

[...] de ahí sea posible pensar en enjambres de diversos materiales, esparcidos y plegados por los múltiples espacios de posibilidades energéticas, mutando todo el tiempo hacia diversos pliegues. De tal modo, el que todos los dinamos interconectados estén en una proliferación infinita en un juego de ajustes y desajustes en el que los múltiples flujos viven una metamorfosis constante de unos a otros, sin detenerse un solo instante. (Castillo 2019, 236)

Manuel de Landa es una de las referencias fundamentales en este proceso de crítica a la postmodernidad, proponiendo una transversalidad entre la filosofía y otros campos, incluyendo la historia y la cibernética, y en cierta medida de modo paralelo al pensamiento de Gilles Deleuze ([1968] 2002), quien igualmente se expresa de modo interdisciplinar. Para de Landa (2006), el mundo tiene su propia independencia, su morfogénesis, no depende de nuestra mente, ni de nuestra subjetividad. Para de Landa (2012), las especies y los ecosistemas resultan de procesos productores de estructura, un producto histórico de un proceso de consolidación. De cierto modo, su independencia supone una disminución de la importancia del sujeto en la interacción con el mundo.

Esta forma de entender la realidad nos ayuda a comprender la identidad del ecosistema sonoro como algo en permanente cambio y transformación. Por otro lado, estas teorías se alinean con ideas de autores actuales de gran relevancia para el tema de la tesis, tales como la ecología de prácticas y la cosmopolítica (Isabel Stengers 2005), así como las teorías actor-red y el concepto de teología política de la naturaleza (Bruno Latour 2008, 2013, 2017) y Monbiot (2013).

Desde el análisis de Latour (1995), la política convirtió la naturaleza en algo ajeno, opuesto a lo cultural y humano, concibiendo lo salvaje como algo que debía quedar fuera de las ciudades para dominarlo o explotarlo hasta llegar a su destrucción, convirtiéndolo en entornos urbanos. Por otro lado, el cuestionamiento de esta oposición dominante en el pensamiento occidental y nocivo en términos generales, no implica suprimir la distinción entre lo natural y lo humano ya que, reconocer las interacciones, supone la existencia de una distinción que interactúa, que se co-produce y compone.

En oposición a la antropología-colonialista, estos autores plantean el reconocimiento de la multiplicidad en el encuentro de diversas prácticas que constituyen lo que se denomina *rewilding*, ideal en la aplicación de los planteamientos de la cosmopolítica de Stenger y que supone una implicación y compromiso en una relación más activa con el medio natural. En este marco, el conocimiento y la técnica, tecnología y tecnociencia, situadas, deben servir para restaurar las relaciones con lo natural. La cosmopolítica de Stengers propone que los conceptos de lo salvaje y lo domesticado son extremos inalcanzables, y que no se dan en estado puro, pero permiten una composición más o menos congruente con las prácticas contemporáneas y creadoras en un lugar, en las que los conceptos derivados del pragmatismo sirven de guía para la acción. La acción física en el entorno agudiza nuestra sensibilidad y conciencia de

lo que sucede a nuestro alrededor, favoreciendo así las relaciones con lo no humano. De este modo, reconcilia lo natural -lo salvaje- y lo humano, lo social y lo individual. Ello supone la posibilidad de observar directamente ese entorno natural e intentar una puesta en común que respete las diferencias, más allá de imponer una visión reduccionista y universalista<sup>1</sup>.

Por otro lado, el cuestionamiento de esta oposición dominante en el pensamiento occidental, no implica suprimir la distinción entre lo natural y lo humano, ya que reconocer las interacciones, supone la existencia de una distinción que interactúa, que se co-produce y compone.

Para Manuel De Landa (2008), en los ecosistemas sonoros, estéticamente el ser humano puede filtrar y seleccionar replicantes de una siguiente generación. De este modo, en el caso de la evolución virtual, la acción selectiva del criador puede llevarse a cabo por el artista, comprobando la aptitud estética de cada generación y eliminando directamente los sonidos que no se consideren aptos, o en el que el propio juicio del artista puede estar codificado en otro programa que compruebe automáticamente el grado de aptitud estética.

En cuanto al sonido como material para la creación puede comprenderse a través del concepto de *sonidos fijados*. De acuerdo con Chion (1991), al igual que en las artes plásticas, el material sonoro representa un punto en común y por ello un interesante vínculo entre disciplinas tales como pintura, escultura y dibujo. Dicho autor, parte de las ideas sobre la música concreta de Pierre Schaeffer, para desarrollar y utilizar los sonidos grabados como material artístico, afirmando que:

Es preciso trabajar no solamente sobre los sonidos, sino también sobre los conceptos a través de los cuales los aprehendemos y los manipulamos. Y el concepto de “material” está en primera fila de estos compañeros de trabajo más o menos fiables. (Chion 1991, 28)

Esta noción que se diferencia del paisaje sonoro, es relevante en cuanto a que permite resolver algunos aspectos relacionados directamente con nuestra metodología durante los procesos en el registro de ecosistemas sonoros y su posterior utilización en la creación artística.

#### 4. Análisis de un caso de estudio

Como parte del desarrollo de la teoría y la práctica de mi tesis, se generó una base de datos con más de 1000 registros de audio desde 2015 a 2017, realizados entre España, México y Francia. Dichos archivos fueron utilizados para experimentar a través de la creación sonora y audiovisual, en la que algunos son registros de acciones e intervenciones que fui realizando en distintos espacios, y otros, fueron analizados objetivamente a partir de una selección.

A partir de la definición de ecosistema sonoro, desarrollo una serie de criterios de análisis e identificación de elementos fundamentales de identidad en los ecosistemas sonoros concretos. A partir del análisis de la actitud de los artistas en relación con el ecosistema (durante la toma de registros o en su modo de usar el ecosistema en la obra plástica) realicé una tipología en la que se diferencian tres tipos actitudes: más presente, menos presente e híbrida. Lo que me condujo a observar que la identidad

---

1 De modo paralelo, esto nos lleva a pensar en los ideales del movimiento zapatista, por ejemplo.

Anexo 4

Subcategoría										
Origen	Nombre y características	Fecha	País	Localidad	Espacio o entorno	Descripción	Sistema	Subcategoría	Subsistema	ID
244	ZOOM0029_LR.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 1 Duración: 01:02	Abril de 2015	España	Delika	Pequeña cascada en el río con poza	Sonido constante de la caída de agua que golpea en un en una pequeña formación rocosa y genera una poza.	1	1 y 3.1		Z028-1504
577	ZOOM0088_LR.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 2 Duración: 02:11	7/4/16	España	Donostia-San Sebastián	Depuradora de aguas del Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián	Encendido y apagado de máquina depuradora por una duración de dos minutos.	2	3.2	2 y 3.2	Z08-160407
578	ZOOM0088_L_Te1.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 6 Duración: 02:11	7/4/16	España	Donostia-San Sebastián	Depuradora de aguas de la ciudad	Encendido y apagado de máquina depuradora por una corta duración.	2	3.2	3 y 3.2	Z08-160407-1
579	ZOOM0088_L_Te2.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 4 Micrófono: 6 Duración: 02:11	7/4/16	España	Donostia-San Sebastián	Depuradora de aguas de la ciudad	Encendido y apagado de máquina depuradora por una corta duración.	2	3.2	3 y 3.2	Z08-160407-2
579	ZOOM0083_LR.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 3 Duración: 03:31	18/7/16	España	Asturias	Playa de Borizu	Sonido de corrientes del mar en la playa. Formaciones arenosas.	1	1 y 3.1		Z53-160718
750	ZOOM0087_LR.WAV 24 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 3 Duración: 03:06	22/12/16	México	San Miguel Almaya	Interior de la laguna de San Miguel Almaya	Sonido subacuático en el que se puede escuchar un tipo de animal, probablemente ajolotes. También se escuchan una serie de golpes en el micrófono de procedencia desconocida.	1	1 y 3.2		Z07-161222
686	ZOOM0059_LR.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 3 Duración: 02:11	13/4/17	España	Álava	Nacimiento del río Zadorra	Nacimiento del río Zadorra: pequeña caída de agua por donde inicia el río	1	3.2		Z59-170413
687	ZOOM0059_Te3.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 7 Duración: 02:11	13/4/17	España	Álava	Nacimiento del río Zadorra	Nacimiento del río Zadorra: pequeña caída de agua por donde inicia el río	1	3.2		Z59-170413-3
688	ZOOM0059_Te4.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 7 Duración: 02:11	13/4/17	España	Álava	Nacimiento del río Zadorra	Nacimiento del río Zadorra: pequeña caída de agua por donde inicia el río	1	3.1		Z59-170413-4
783	ZOOM0124_Te3.WAV 16 bits Canales: 1 Grabadora: 3 Micrófono: 4 Duración: 02:07	10/7/17	España	Armitzra	Playa de Armitzra	Movimiento del mar en la playa en el que se pueden identificar sonidos producidos por distintas corrientes	1	3.2		Z124-180710-3
741	ALE-0001.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: integrado Duración: 06:12	14/11/13	España	Bilbao	Andén del metro Zubizarburi	Sonido en el interior del andén en el que hay una fuerte reverberación. Sonido de llegada y salida del metro	2	2 y 3.2	1 y 3.1	A01-131114
659	ZOOM0027_LR.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 3 Micrófono: 6.1 Duración: 23:03	27/5/16	España	Bilbao	Recorrido desde la calle Gran Vía de Bilbao hasta el Ayuntamiento	Recorrido a pie en el que se capturan distintos sonidos de la ciudad, entre los que destacan: sonidos de pasos, coches, máquina liquidadora, vendedor de la ONCE, tranvía, autobuses, fuente de agua, contenedor de cristales, y voces	3	1, 2 y 3.1	1, 2 y 3.1	Z27-160527
122	Ambiente-ciudad.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: integrado Duración: 03:33	5/8/14	México	Ciudad de México	Centro de la ciudad de México	Sonidos en el exterior en zona céntrica de la ciudad en el que destacan: intercom sonidos de motor de coches, autobuses, etc. Ruido ambiente de gente. Vendedores ambulantes con amplificadores de voz, música	3	1, 2 y 3.1	1, 2, 3.1	AA-c-140805
134	MetroD6.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: integrado Duración: 03:10	5/8/14	México	Ciudad de México	Bagón del metro línea 1, Zona Centro	Sonidos en el interior de un vagón en el que se capturan su recorrido de una estación a otra	2	1, 2 y 3.2	1, 2 y 3.2	AMDF6-140805
93	ALE-0005.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: integrado Duración: 06:32	11/8/13	México	Toluca	Colonia Bosques de Colón	Sonido emitido por el carro de los camiones por la Colonia de noche. Camionero	2	2 y 3.2	2 y 3.1	A05-130402
135	Motor_bocho_jonica_2014.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: integrado Duración: 01:37	5/7/14	México	Ciudad de México	Colonia Bosques de Colón	Motor de Volkswagen (Bocho), arranque y calentamiento	2	2 y 3.1	1 y 3.1	AMBo-0140705
138	PasajeDF_2014.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: integrado Duración: 01:11	6/7/14	México	Ciudad de México	Sonidos en el interior de un pasaje del metro de la ciudad en el que destacan intercom sonidos de motor de coches, autobuses, etc. Ruido ambiente de gente. Vendedores ambulantes con amplificadores de voz, música	3	2 y 3.1	1, 2 y 3.1	APDF-140706	
204	ALE-0011.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: integrado Duración: 01:23	12/4/14	Francia	Paris	Ambiente de calles	Paris ambiente calle	3	1, 2 y 3.1	1, 2 y 3.1	A011-140412
S.N	ALE-0016.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: 6.3 Duración: 00:50	12/7/18	Argentina	Rosario	Astotea en Rosario argentina (binaural)	Afilador pijaroto, bocinas de coche, viento	3	1, 2 y 3.1	1, 2 y 2.2	A16-180712
757	ZOOM0014_LR.WAV 16 bits Canales: 2 Grabadora: 2 Micrófono: 6.3 Duración: 06:16	22/12/16	México	San Miguel Almaya	Inmersiones en la laguna de San Miguel Almaya	Ambiente albedor de la laguna, naturaleza y ruidos (Binaural)	3	1, 2 y 3.1	2 y 3.1	Z014-162212

[ ]	Uso creativo del archivo en otros proyectos artísticos no relacionados con la tesis	[ ]	Archivos analizados y presentados que aparecen en Soundcloud
[ ]	Uso creativo del archivo en obras realizadas en la tesis	[ ]	Recordados sonoros
[ ]	Archivos analizados		

del ecosistema sonoro es utilizada por los artistas de múltiples maneras, de modo más o menos presente en cuanto al nivel de relación que se establece entre el sujeto y el entorno. A estas relaciones las nombro actitudes, siendo unas más directas e indirectas según los casos, ya sea para transformar el propio ecosistema, para traducirlo o simplemente para reproducirlo.



*Prácticas de grabación en la laguna de San Miguel Almaya, México, Jaime A. Cornelio Yacaman, 2016.*

El grado de incidencia por parte del sujeto es más presente si lo manipula y modifica. Una forma de relación menos presente se considera en los casos en el que se utiliza el registro natural o paisaje sonoro de un lugar, disminuyendo la participación activa y directa por parte de sujeto. Al observar que existen casos en que ambas actitudes aplicadas en conjunción, dan como resultado una serie de expresiones híbridas, encuentro posibles formas de trabajar con el material sonoro para la creación artística.

Durante todo ese proceso he podido contabilizar 459 archivos utilizables hasta 2016, y cerca de casi un total de 1000 hasta 2017, registros sonoros *in situ* en diferentes lugares por espacios de tiempo, desde un minuto como mínimo y un máximo de hora y media, trazando determinadas rutas y trayectos. De estos recorridos he podido extraer una serie de sonidos que permiten identificar elementos propios de un espacio, tiempo y lugar en movimiento.

► **ID: Z020-1504**

Como recursos previos conté con 109 archivos grabados y contabilizados desde el año 2005 hasta 2014 en México, Portugal, Cuba, París y también en distintas zonas y barrios de Bilbao y Vitoria-Gasteiz. Este proceso permitió desarrollar un repositorio de registros sonoros, editados y alojados en varias páginas de *Soundcloud*. La primera se titula *Identidades sonoro-espaciales* (2016), con 52 registros de entornos distintos, de recorridos cantados y en silencio, algunas experimentaciones, así como las creaciones sonoras *Identidades sonoro-espaciales* Serie 1 (ciudad).

▶ ***Identidades sonoro-espaciales serie 1 (ciudad).***

Como resultado de la experimentación artística durante la tesis, surgió la obra titulada *Identidades sonoro-espaciales acuáticas y subacuáticas*, la cual constituye una reinterpretación, desde la práctica artística, de la ecología sonora existente en el ecosistema subacuático en distintos territorios y que dio lugar a una exposición en 2017 en la galería de pequeño formato de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del estado de México a través de una video-instalación.

▶ ***Identidades sonoro-espaciales acuáticas y subacuáticas.***

▶ ***Identidad 4. Ecosistema de identidades sonoro-espaciales acuáticas y subacuáticas.***

▶ ***Identidad 7. Ecosistema de Identidad sonoro-espaciales acuáticas y subacuáticas.***

Finalmente, *Identidad de ecosistemas sonoros* (2020) presenta parte de las conclusiones de la tesis, mostrando un compendio de 27 audios que corresponden a una selección de archivos analizados y traducidos en términos musicales y visuales a partir de una lectura del espectrograma y los datos de frecuencia y pulsaciones.

▶ ***Identidad de ecosistemas sonoros.***

Todas estas plataformas, cuentan con un total de 79 audios y los registros representan un tipo de relación que se establece con el ecosistema y a su vez, con el propio registro sonoro y las posibilidades en el ámbito de la creación artística contemporánea.

▶ ***Análisis melódico Fragmento ID: Z020-1504.***

### Análisis musical 1

Fragmento 1 ID: Z0201504  
Jaime A. Cornelio Yacaman  
Sistema 1

♩ = 196

A-Piano

*mf*

A-Piano

*mf*

*Partitura de la traducción musical del fragmento ID: Z020-1504.*



***Composición sonoro-visual.***

## Conclusiones

De acuerdo a la hipótesis concluyo que, efectivamente, los factores varían de acuerdo a la situación y condiciones de cada lugar, así como de las del sujeto y de sus propios objetivos, lo que también plantea dificultades a la hora de estudiar un determinado lugar y registrarlo. Esto me llevó a definir y enfocar la búsqueda, partiendo de unos principios que permitían el desarrollo de la creación artística como método de conocimiento, desde un marco conceptual-práctico basado en la complejidad y a través de los registros sonoros y prácticas de campo.

Desde el punto de vista de mi tesis doctoral, se considera que un registro no es un ecosistema sonoro, sino un fragmento de él, un elemento de *la identidad efímera del ecosistema sonoro*. Esta noción sugiere una interpretación espacio-temporal de una serie de sucesos sonoros que constituyen su identidad como ecosistema sonoro en constante transformación. De acuerdo con Truax (1984), la sustitución del concepto de paisaje sonoro<sup>2</sup> permite resaltar la manera de comprender el ecosistema sonoro emergente como sistema fundamental de comunicación humana.

Como se ha visto anteriormente y respondiendo a las preguntas de investigación, la identidad sonora es el conjunto de elementos y acontecimientos sonoros que caracterizan un lugar (Atienza 2008), y esta identificación se da necesariamente a través de la percepción del individuo en su relación con el ecosistema. La escucha es una forma de relación con el ecosistema, ya que, como organismo funcionamos a través de nuestro propio sistema en equilibrio con lo que nos rodea y como parte de un ecosistema sobre el cual incidimos y que incide en nosotros.

La identidad del ecosistema sonoro, es el conjunto de sistemas que forman interrelaciones espacio-temporales efímeras y que se manifiestan en determinado territorio en un momento concreto y son percibidos por la subjetividad del sujeto, en nuestro caso, de artistas. Dependiendo de la sensibilidad de cada individuo, de las condiciones externas y de los medios que se utilizan, estas interacciones escapan en mayor o menor medida a nuestro campo perceptivo. Sin embargo, pueden ser traducidas o abstraídas hasta cierto punto. Desde la inmovilidad, a través de su captación en múltiples puntos de toma, o a través de recorridos por el territorio podemos descubrir cómo emerge el ecosistema sonoro para poder revelarlo a través de expresiones plásticas y/o sonoro-musicales.

Por otra parte, la noción de Ecología Acústica (Carles, Palmese 2004) comprendida desde la importancia del fenómeno sonoro como fuente de información y comunicación, que contribuye al enriquecimiento y mejora del conocimiento del espacio que nos rodea, es fundamental para determinar los factores a tomar en consideración durante su registro y comprender las características propias existentes en cada ecosistema.

Esto permite definir la identidad del ecosistema sonoro como la síntesis entre la producción sonora de un conjunto de entidades. Desde la práctica artística podemos analizar, distinguir y relacionar entidades y elementos sonoros de un ecosistema para determinar su identidad, para recrearla o cambiarla. Un registro sonoro, desde este punto de vista, puede ser entendido como un elemento constituyente de una

---

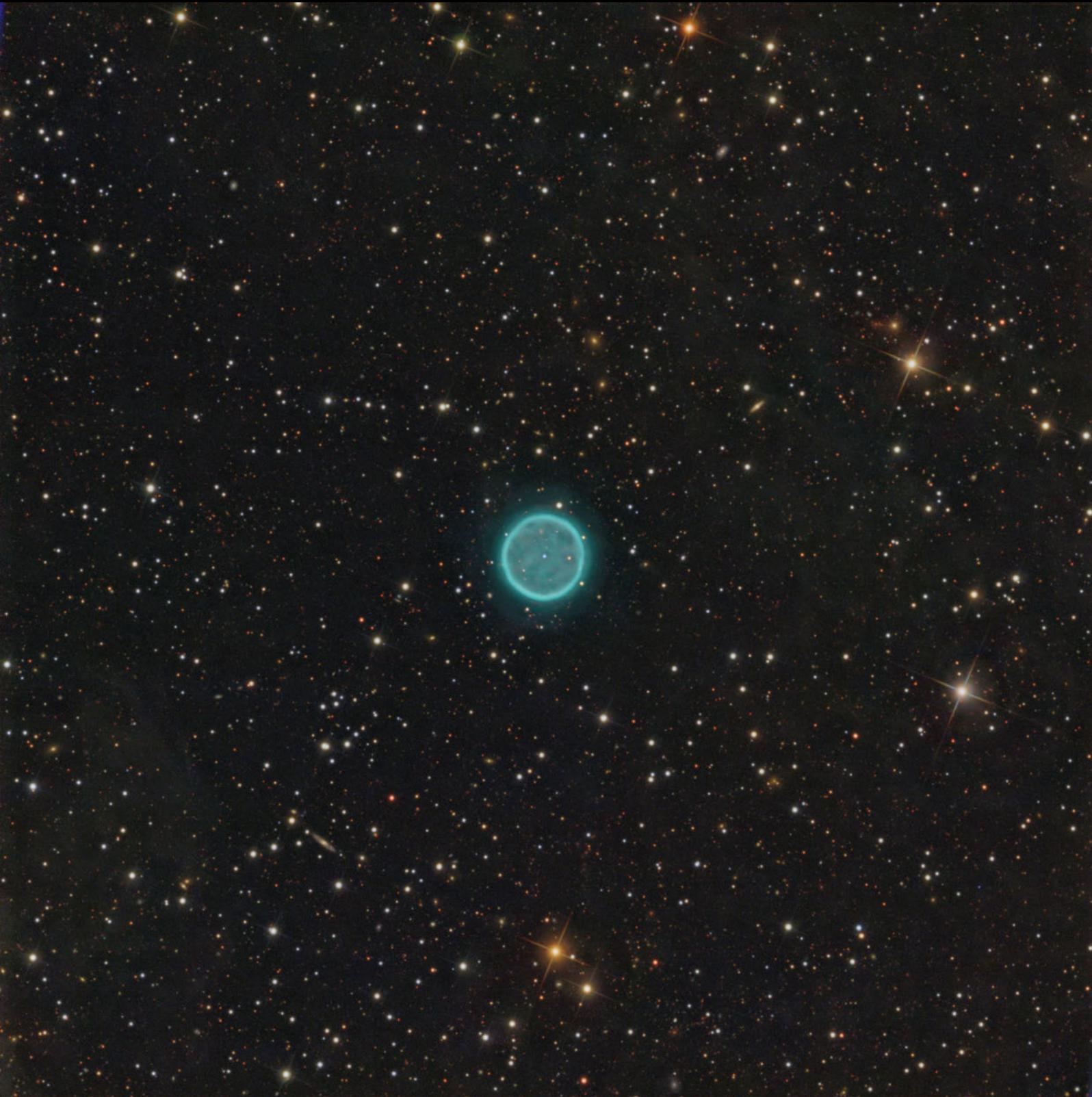
2 El paisaje sonoro es la interpretación propuesta Schafer en términos musicales, estableciendo analogías entre el paisaje visual y la relación figura fondo de las teorías de la percepción visual. El término “sonidos fijados” (Chion 1991) encaja mejor con las ideas que mueven esta tesis de doctorado, particularmente en lo que se refiere a la práctica artística y la obra personal.

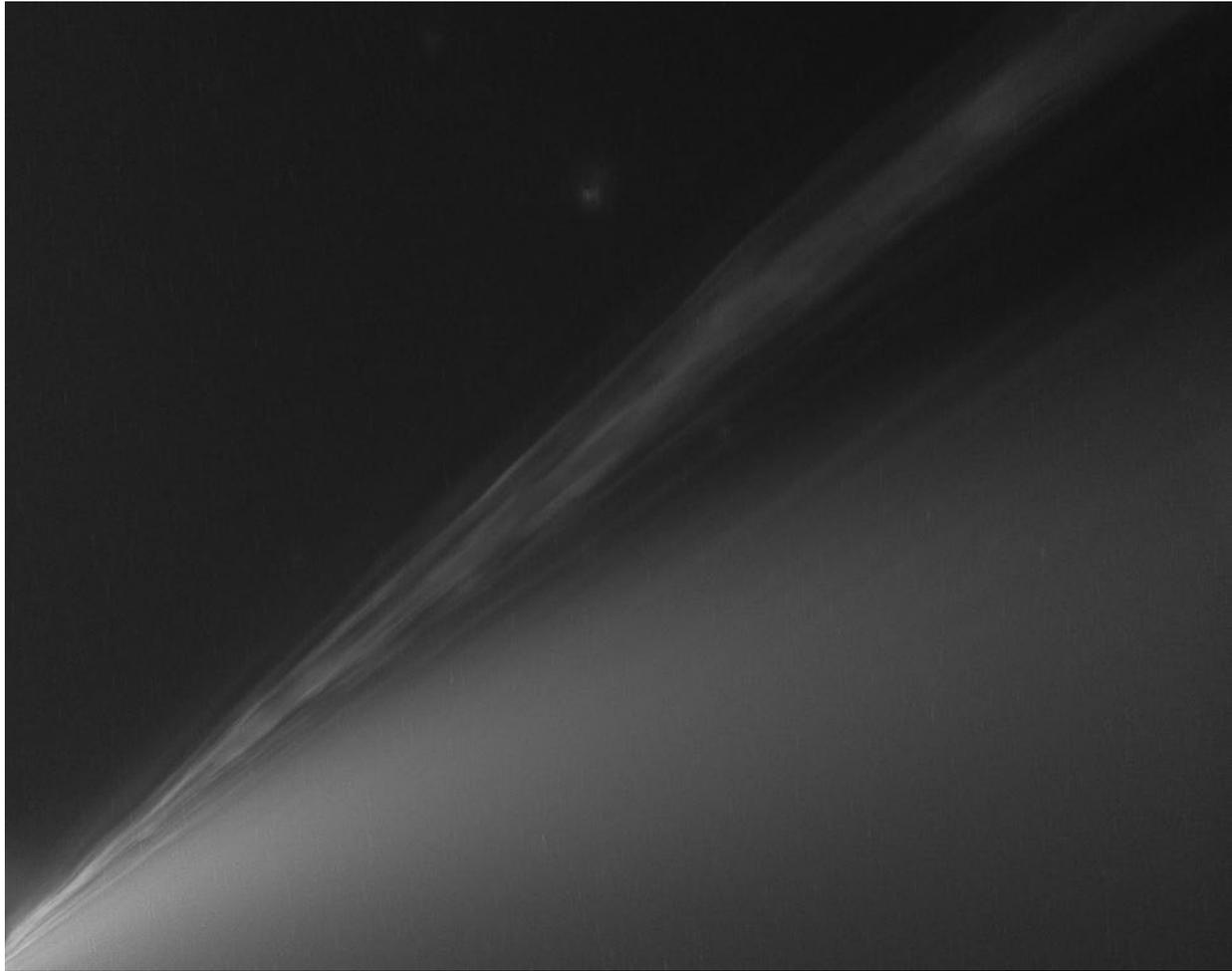
nueva identidad sonora. La diversidad de obras que se insertan en la clasificación de arte sonoro es tan vasta que me lleva a considerar que todas estas manifestaciones constituyen la identidad del ecosistema sonoro creado artísticamente.

### **Bibliografía citada**

- Atienza, R. 2008. «Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana». *I Encuentro Iberoamericano sobre paisajes sonoros*. CVC. Instituto Cervantes. <https://n9.cl/pglkr>
- Cabrelles Sagredo, M<sup>a</sup> Soledad. (2006) 2019. “El paisaje sonoro: Una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1 de enero. <https://n9.cl/n21xh>
- Carles, J.L y Palmese, C. s.f. «Identidad sonora urbana». *Revista Digital: Estudio de Música Electroacústica. Escuela Universitaria de Música*, en: <https://n9.cl/bhl9n>
- Carrasco, Gerardo. 2021. “El único observador de aves ciego del mundo lanza el primer mapa sonoro del Uruguay”. *Montevideo portal*, 10 de mayo, en: <https://n9.cl/kvxvs>
- Carr, Kate y Luca Nasciuti. 2019. “The Field Recording Show #5 - Hidden Layers of Sound”. *Resonance Extra*, noviembre, en: <https://n9.cl/hansg>
- Castillo Villapudua, Karla. 2019. “Claves teóricas en Manuel De Landa: de la ontología deleuziana, los ensamblajes, emergentismo y la historia no lineal”. *Revista Andamios*, vol. 16, núm. 40: 229-250, en: <https://n9.cl/3rz5f>
- Cerdà, Josep. 2020. “Principios básicos del paisaje sonoro” *Curso Introducción al Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona*, Modulo 6, curso en línea, 19 de marzo, en: <https://n9.cl/wcqqv> y en: <https://n9.cl/olfbj>
- Chatwin, Bruce. (1987) 2007. *Los Trazos de la canción*. Barcelona: Península.
- Chion, Michel. 1991. *El arte de los sonidos fijados*. Madrid: Centro de Creación Experimental.
- Cornelio Yacaman, Jaime A. 2021. «La identidad de los ecosistemas sonoros como base para la creación artística.». Tesis de doctorado. Leioa: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.
- De Landa, Manuel. 2006. *A New Philosophy of Society. Assemblage Theory and Social Complexity*. Londres: Continuum.
- De Landa, Manuel. 2008. “The Virtual Breeding of Sound”. En Miller, Paul D. (ed.). *Sound Unbound: Sampling Digital Music and Culture*, Cambridge, MA: The MIT Press, <https://doi.org/10.7551/mitpress/7723.003.0021>, en: <https://n9.cl/hm8b3>
- De Landa, Manuel. 2012. *Mil años de historia no lineal*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. (1968) 2002. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dewey, John. (1925) 1948. *La experiencia y la naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fonoteca Nacional de México. 2015. “Entrevista a Manrico Montero sobre su trabajo de bioacústica y ecología del paisaje sonoro”. *youtube.com*, 2 de octubre, en: <https://n9.cl/mwr7s>
- Lara, Víctor. 2018. “Recordando a Manrico Montero (1973-2018): El gran artista sonoro mexicano. 15 Years of Music Art. Technology.” *akaanuar.wordpress.com*, 31 de mayo, en: <https://n9.cl/nx73z>

- Latour, Bruno. 1995. “¿Tienen historia los objetos? El encuentro de Pasteur y Whitehead en un baño de ácido láctico”. *Isegoría*, núm.12: 92-109.
- Latour, Bruno. 2008. *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Loureiro, Gabriela. 2015. “Especialista em sons da natureza adverte: o mundo animal está cada vez mais silencioso”. *Galileu Ciência*, 9 de marzo, en: <https://n9.cl/tc08n>
- Marchese, Kieron (ed.). 2019. “Bjork and Microsoft use AI to Create Music that Changes with the Weather”. *Desingboom*, 20 de enero, en: <https://n9.cl/a60se>
- Miranda, Eduardo R. 2016. “Biocomputer Rhythms-Concert”. *vimeo.com*. <https://n9.cl/4gn9n>
- Mooney, Edmund. 2017. “Be Here Now, and Then: Urban Ecological History into Art”. *Leonardo Music Journal*, núm.27: 7-11.
- Monacchi, David. 2017. “The Sonic heritage of ecosystems. Towards a formulation”. En *Unlocking Sound and Image Heritage: Selected Readings from the 2015 SOIMA Conference*. Brussels, Belgium: International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property. 83-89.
- Monacchi, David. 2001-2015 “Fragments of extinction”, en: <https://n9.cl/qv4k>
- Monbiot, George 2013. *Feral: Searching for Enchantment on the Frontiers of Rewilding*. Londres: Penguin Books.
- Morin, Edgar. (1981) 2010. *El método 1. La naturaleza de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Neved, Kamen. 2013. “Hildegard Westerkamp: ‘Soundwalking’”, *Acousticmirror.tumblr.com*, en: <https://n9.cl/d081ip>.
- s.f “acoustic\_mirror”. *SoundCloud*, en: <https://n9.cl/4prgc>
- Ponce, David. 2011. “Música para aves y tecnología: artista sonoro mexicano actúa hoy en Santiago”. *Emol.com*, 5 de agosto, en: <https://n9.cl/tvgux>
- Schafer, R. Murray. (1977) 2013. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.
- Schafer, R. Murray. 1969. *El Compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
- Stengers, Isabelle. 2005. “The Cosmopolitical Proposal”. En B. Latour y P. Weibel (eds). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Karlsruhe y Cambridge, MA: MIT Press y ZKM: 994-1003.
- Soria-Martínez, Verónica. 2017. “Resounding Memory: Aural Augmented Reality and the Retelling of History”. *Leonardo Music Journal*, núm. 27: 12-16
- Truax, Barry. 1984. *Acoustic communication*. Communication and information science. Norwood, N.J: Ablex Pub. Corp.
- Westerkamp, Hildegard. 2019 [1974] «Paseo sonoro.» En *Escucha, por favor: 13 textos sobre sonido para el arte reciente*. José Luis Espejo (ed.), 111-25. Madrid, España: Publicaciones de Arte y Pensamiento/Proap.
- Westerkamp, Hildegard. 1974. «Soundwalking» *Sonund Heritage*, Vol. III, N° 4, Victoria B.C., en: <https://n9.cl/0tmv7>
- Whitehead, Alfred North. 1968. *El concepto de la naturaleza*. Madrid. Gredos.





“El aullido es el más negro de los gritos del paisaje”.  
Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*.



EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

