



Paseantes sonoros:

el imaginario sonoro en la construcción
del recorrido peatonal del lugar



José Florentino Camacho Ángel

Prólogo | Adriana Ines Olivares González
Daniel González Romero



9 786075 818900

INVESTIGACIONES | DCTS
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD

PDF



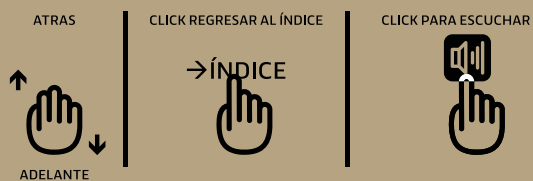
CUAAD



José Florentino Camacho Ángel

(1970) Ha participado en congresos, universidades y centros de investigación, comunicando los resultados en el tema de la identidad sonora patrimonial de los centros históricos y la apropiación imaginaria de la ciudad. Fue becario del FONCA en el área de multimedia y arquitectura. Doctor, Maestro y Arquitecto por la Universidad de Guadalajara, su acercamiento a la socioestética tiene sustento teórico a partir de su estancia en el CRESSON Francia, para adentrarse en la antropología sonora, base del acompañamiento a portadores y comunidades para visibilizar la importancia del patrimonio inmaterial sonoro; su preservación son acciones desarrolladas en el ámbito de la gestión cultural.

INSTRUCCIONES DE NAVEGACIÓN



INVESTIGACIONES | DCTS
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD



Paseantes sonoros: el imaginario sonoro en la construcción del recorrido peatonal del lugar



José Florentino Camacho Ángel

Prólogo | Adriana Ines Olivares González
Daniel González Romero

PDF



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO



Este libro está basado en la tesis doctoral: *Paseantes sonoros: el imaginario sonoro en la construcción del recorrido peatonal del lugar*, fue editada e impresa con los recursos financieros del programa de Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad (DCTS) del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara (Cuaad) México.

A María Paula y Regina,
la armonía que acompaña mis pasos.

**Paseantes sonoros: el imaginario sonoro en la construcción
del recorrido peatonal del lugar**

José Florentino Camacho Ángel

Diseño de colección e interiores: Estudio Tangente, SC

Primera edición

D.R. © 2025 Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Universidad de Guadalajara

Av. Juárez 976, Centro, CP 44100,

Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN: 978-607-581-890-0



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Editado en México | *Edit in Mexico*

COMITÉ EDITORIAL 2024-2026

editorial@cuaad.udg.mx

www.cuaad.udg.mx

ÍNDICE

9 PRÓLOGO de Adriana Ines Olivares González | Daniel González Romero

13 PREFACIO

13 LA POÉTICA DE CAMINAR EL ESPACIO SONORO

14 Develación del efecto sonoro

15 La ciudad del imaginario sonoro

17 La apropiación del espacio sonoro al caminar

CAPÍTULO 1.

24 LA PERCEPCIÓN SONORA AL CAMINAR

35 EL ESPACIO COMO LUGAR SONORO

CAPÍTULO 2.

43 DEL AMBIENTE SONORO A LA ANTROPOLOGÍA SONORA DEL LUGAR

48 ECOLOGÍA SONORA

51 LA CONTAMINACIÓN ACÚSTICA, LEYES Y NORMAS EN LA IMPLICACIÓN DE LA CULTURA SONORA

59 EL RUIDO URBANO

61 LOS ESTUDIOS DE ACÚSTICA URBANA

65 LA ESCUCHA URBANA EN MOVIMIENTO

71 EL IMAGINARIO SONORO (DISPOSITIVO DE APROPIACIÓN URBANA)

75 Parásito sonoro

77 La dimensión estética en la percepción del ambiente sonoro

81 Las figuras peatonales del imaginario sonoro

CAPÍTULO 3.

87 LA SITUACIÓN AMBIENTAL SONORA

94 El resurgir de la socioestética

101	EPISTEMOLOGÍA DE LOS AMBIENTES SONOROS
103	El lugar ambiental
106	El paisaje sonoro urbano
112	LA ABSTRACCIÓN DEL LUGAR SONORO
119	El imaginario sonoro: un paisaje sonoro personal
124	El efecto sonoro, paradigma del imaginario sonoro del lugar
130	La construcción del lugar sonoro en movimiento
131	Ritmos de la marcha
138	FIGURAS ESPACIALES EN LA MARCHA
140	Caminar el lugar sonoro como acción artística
143	PASEANTES SONOROS
	EPÍLOGO
162	PASEANTES PEREGRINOS POR LA CIUDAD SONORA
166	BIBLIOGRAFÍA

PRÓLOGO

ADRIANA INES OLIVARES GONZÁLEZ

DANIEL GONZÁLEZ ROMERO

El presente libro nace de la investigación doctoral que Florentino Camacho hizo sobre los ambientes sonoros y que constituye, en sí misma, una paradoja ya que Camacho destaca la importancia de las sonoridades que nos acompañan al caminar y lo hace a través de la escritura, para poner nuevamente en el centro el sentido de la vista frente al fenómeno auditivo o táctil. Así, Florentino despliega su objetivo original al incluir vínculos que nos enlazan con las sonoridades que respaldan sus hallazgos, y con ello satisface la necesidad de abrazar el sonido desde el texto.

Por tanto, la presente obra está inmersa en el campo de los ambientes sonoros y resalta la importancia de la idea de una escucha urbana ambiental como parte de un proceso de percepción sensorial de nuestro entorno. La problemática que aborda se centra en la apropiación de este mundo por medio del estudio de los ambientes sonoros —un campo fértil para la investigación de la ciudad—, en la que el autor va tras las pistas de las vivencias y enunciaciones de la gente que camina la ciudad en la búsqueda de los paradigmas que conducen a su apropiación.

Los principales ejes teóricos de la investigación que derivó en la presente obra están influenciados por el estudio socio-estético del imaginario sonoro, que se manifiesta en el evento de la apropiación cotidiana de la gente y su relación con el espacio sonoro a través de sus prácticas urbanas, nociones que son retomadas desde la configuración del espacio vivido al caminar. De esta manera, en su texto Camacho reconoce a todas las personas que caminan la ciudad con la fiera intención de hacer de esta acción una expresión de libertad para, así, construir el legado de no dejar el control de la calle a los intereses particulares y a quienes se adueñan

del espacio público para su vigilancia, explotación y monopolio, porque entiende que caminar es una actividad que nos permite manifestar nuestro espíritu de libertad, nuestro derecho a la ciudad.

El autor también reconoce a quienes caminan con discreción o escándalo, como las niñas y niños que se echan a andar haciendo ruido con los pies con la voluntad de escuchar sus pasos por la calle, en las plazas o al exterior de su morada, siempre encontrando un sentido de personalidad en hacerse ver y escuchar.

Confiamos en que el presente documento sirva a Florentino como un reconocimiento a su trabajo de investigación por seguir el camino de los ambientes sonoros, con todas las complejidades teóricas y técnicas que ello significó, y al mismo tiempo afirmamos que este acto valiente debe ponerse a discusión en la esfera pública de nuestras ciudades, ya que la salvaguarda de los sonidos que forman parte de nuestra identidad sonora nos constituye también como sujetos políticos.

↘ LOS PRINCIPALES EJES TEÓRICOS DE LA
INVESTIGACIÓN QUE DERIVÓ EN LA PRESENTE
OBRA ESTÁN INFLUENCIADOS POR EL
ESTUDIO SOCIO-ESTÉTICO DEL IMAGINARIO
SONORO, QUE SE MANIFIESTA EN EL EVENTO
DE LA APROPIACIÓN COTIDIANA DE LA GENTE
Y SU RELACIÓN CON EL ESPACIO SONORO
A TRAVÉS DE SUS PRÁCTICAS URBANAS,
NOCIONES QUE SON RETOMADAS DESDE
LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO VIVIDO
AL CAMINAR.

ADRIANA INES OLIVARES GONZÁLEZ
DANIEL GONZÁLEZ ROMERO



ILUSTRACIÓN. *Paseantes danzoneros* de José Florentino Camacho Ángel.

PREFACIO

LA POÉTICA DE CAMINAR EL ESPACIO SONORO

Imaginemos que nuestro mundo está representado bajo la idea de una partitura de música concreta, una composición abstracta donde todos los ritmos, así como los diversos timbres que escuchamos de su naturaleza crean una configuración sonora. En esta sinfonía nos encontramos con la ejecución de todos los instrumentos musicales —incluso aquellos jamás fabricados— de los que emergen sonidos en todas las octavas perceptibles. Esta pieza sonora que se manifiesta melódicamente ante nuestros oídos la podemos enmarcar poéticamente en la escucha de un paisaje personal, que transforma nuestro medio ambiente sonoro al caminar en su temporalidad efímera, en una apropiación cinética en las diversas formas de andar, donde se recrea cotidianamente la banda sonora que conforma nuestra historia de vida.

En esta sonoridad de la apropiación del espacio es que nos adentramos en la ciudad, misma que nos invita a caminarla, para sumergirnos en nuestro imaginario sonoro, donde la transformamos con la evocación de nuestros deseos, en los paseos a pie por barrios y plazas, en la conquista de las calles desconocidas que nos llevan al rincón donde podemos escuchar con atención o distraídamente nuestros pasos, para evocar los lugares y sus sonidos alguna vez ya vividos, tal como como si fueran familiares. Son las pisadas errantes las que articulan los trayectos, paseos y caminatas en una manifestación creativa, bosquejando en el piso nuestra propia cartografía, con el gesto artístico del andar por la tierra en plena libertad individual, dejando un testimonio en el eco de nuestra huella, caminando hacia todas las direcciones, en la elección de sus bifurcaciones, en plena creatividad

para diseñar nuestros caminos; todas estas son las diversas formas de la urbe trashumante.

Estas formas de andar la ciudad nos permiten reencontrarnos con nuestro espíritu nómada, evocando la memoria perdida de la conquista por los territorios, al desplazarnos ritualmente en los lugares ya conocidos y por conocer. Es la ciudad sonora, que escuchamos a la distancia, un murmullo para reconciliarnos con el ruido alejándonos del silencio, llenando el espacio con el sonido del movimiento de nuestro cuerpo al andar. Al caminar por la calle, la acera, las plazas y todos los trayectos que planteamos a voluntad en búsqueda de nuestro espíritu urbano, expresamos nuestra forma de ser, la necesidad o el deseo de ir en nuestro propio andar, trazando una huella, como el grafitero que raya con su estilo el muro. Somos los paseantes que dejamos, en cada pisada, una marca sonora para reconstruir la ciudad que suena y escuchamos; la ciudad es el lugar sonoro, apropiado por nuestros pasos y el propio ritmo que imprimimos al recorrer sutilmente la tierra, bajo el deseo de transformarla a nuestro placer, poéticamente y en silencio la ocultamos "*...keep underground*".

Develación del efecto sonoro

Para el desarrollo del presente libro resultó de gran valía la aportación teórica sobre las figuras retóricas de la marcha y sobre la idea del parásito sonoro, conceptos que se retoman de Jean-François Augoyard, filósofo y antropólogo francés, quien me sugirió trabajar sobre los efectos lumínicos como una variante de los sonoros, y así adentrarnos al mundo de la escucha. Durante mi paso por la escuela de arquitectura de Grenoble cuando conocí el trabajo de investigadores sobre el campo de los ambientes sonoros, así como el entonces recién formado Centro de Investigación sobre el Espacio Sonoro y el Medio Ambiente Urbano (CRESSON). Bajo esta

premisa, el presente trabajo se orientó a retomar lecturas sobre la sociología urbana que, al igual con Augoyard, nos fueron llevando a revisar los estudios realizados sobre el imaginario habitante por el músico y sociólogo Henry Torgue. Estas investigaciones de referencia fueron desarrolladas en medio del movimiento teórico urbano en la década de los setenta —como crítica al modernismo—, época en la que se reorganizó la función humanista del urbanismo desde el acompañamiento de las estructuras sociales, para así participarles en toda intervención de la construcción de la ciudad, en un resurgimiento del objetivo social del urbanismo.

La ciudad del imaginario sonoro

Fue en la Universidad de Guadalajara donde retomé mi interés por los efectos ambientales, dentro de las líneas de investigación sobre el imaginario, con el doctor Daniel González Romero, para posteriormente disponer del acompañamiento para mi estudio doctoral —base del presente documento— de la doctora Adriana Olivares, quien dirige los estudios sobre movilidad en el Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad por esta casa de estudios. Partiendo de estos eventos es que profundizo en el campo de la estética sonora de la ciudad, y por medio del presente libro se expone la suma de mis experiencias profesionales, así como del proceso de investigación sobre los ambientes realizado durante una década, donde mi interés por la abstracción estética se aplicó en la percepción del sonido de la ciudad.

En el ejercicio artístico del registro de paisajes sonoros he logrado generar un oficio en torno a mi interés por las culturas sonoras de las diversas regiones de México, encontrando un vínculo con la propia cultura sonora de la ciudad. En los eventos tradicionales y su vinculación con el espacio urbano, los testimonios de una acción estética surgen al caminar

la ciudad, y en esta se develan las diversas formas de transformar el espacio, en particular a través de un imaginario sonoro, situación que se describe durante el desarrollo de la presente obra, como una parte del resultado de la investigación doctoral.

Bajo este contexto se delinea aquí una relación directa entre la identidad sonora de la ciudad con las diversas configuraciones de apropiación por parte de sus paseantes sonoros. Como comprobación de esta suposición, se utilizaron metodologías etnográficas *in situ* que nos permitieron involucrar la percepción de la gente y recabar sus impresiones sensoriales del espacio urbano, de su viva voz, como indicios para estructurar el cuerpo de la presente investigación. Por medio del análisis de la escucha del entorno inmediato nos adentrarnos en el paradigma del imaginario sonoro, y a partir de este es que proponemos la hipótesis de que para hablar del lugar —nos referimos al que se habita— desde una significación, en este caso social y sonora, la misma genera configuraciones espaciales en movimiento, y se manifiesta en la práctica de la apropiación espacio-temporal, es decir, en el evento de caminar.

Para la comprobación de nuestra hipótesis se trazaron estas metodologías desde un corte epistemológico, que se materializan en el registro de las enunciaciones de la gente, en la voz de la población peatonal dentro de sus acciones ordinarias, donde se manifiestan las prácticas urbanas, sus estructuras sociales y culturales, y donde se esbozan, en estos análisis de datos, las situaciones ambientales sonoras, representadas en sus prácticas cotidianas urbanas. Desde el primer acercamiento y registro de estos fenómenos sonoros surgieron la preguntas: ¿cómo podemos develar los elementos sonoros que componen esta laudería imaginaria del espacio urbano?, ¿cómo suena en sus prácticas?, y ¿cómo se perciben al caminar la ciudad?

La apropiación del espacio sonoro al caminar

Fue dentro del estudio de la ciudad, el territorio y la sustentabilidad, desde la dimensión estética social del espacio sonoro urbano, que se delineó una ruta de investigación que fuera más allá de la búsqueda de los parámetros funcionales del llamado confort acústico o la calidad sonora de los espacios urbanos, es decir, más panorámica, ya que la problemática estaba enfocada en una lucha contra el ruido. En contraposición a esta postura, nos dirigimos hacia la escucha ordinaria del sonido, particularmente el que se percibe en movimiento en el espacio-tiempo y se construye al caminar.

Como vislumbramos, desde esta dimensión estética y durante las trayectorias peatonales se detona en la escucha la situación de apropiación del espacio urbano. En esta breve introducción, desde donde podemos avanzar, observamos los indicios suficientes para plantear una ruptura conceptual sobre las posturas funcionales en la movilidad peatonal —hasta ahora presentadas dentro de las políticas urbanas como movilidad activa. Así, observamos que el evento de caminar se extiende más allá de la ecuación funcional descrita como el resultado de ir de un punto (a) a otro punto (b).

En el presente libro, a través de diversos planteamientos teóricos, nos involucramos en cómo se relaciona la percepción sonora con la fenomenología del propio evento sonoro, partiendo del movimiento peatonal, y en la construcción imaginaria del espacio urbano, elementos que estructuran nuestro cuerpo teórico de análisis. Retomamos, entonces, las posturas teóricas, en su mayoría provenientes del arte sonoro, el cine, la estética, para desarrollar un conocimiento práctico y epistemológico de nuestra cultura inmaterial sonora, apoyándonos en conceptos clave, como: el imaginario, el recorrido peatonal, los ambientes, el lugar y el sonido, para adentrarnos en la ciudad desde el entendimiento de nuestra propia cultura popular.

Nuestra principal herramienta metodológica es el registro sonoro del espacio urbano, que al capturar el ambiente queda enmarcado temporalmente dentro del arte del paisaje sonoro, es decir, al capturar los sonidos de la ciudad. El registro sonoro es una práctica que he ejercido a través de los años a partir de mi contacto con Benoît Chabert d'Hières y JuL McOisans, artistas sonoros en Grenoble. Esta experiencia me ha permitido incursionar en las grabaciones sonoras a través de mi paso por el ámbito de la gestión cultural, para accionar en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial y con el acompañamiento a comunidades rurales y pueblos originarios, al registrar sus tradiciones, musicalidad y formas de entender el mundo.

Esta experiencia de la percepción antropológica es la que me acompaña para estudiar la configuración de los recorridos del transeúnte urbano, definir qué es lo que lo motiva en sus trayectos cotidianos, y entonces recorro a la etnografía sonora o, como J.F. Augoyard la nombró, etnosonología (Amphoux y Guern 2017:42), base de las metodologías que implementamos para estudiar los rituales urbanos, lo que nos permitió acompañar en su recorrido peatonal a la gente que habita la ciudad y nos acercó a su percepción auditiva por medio del registro sonoro, a lo que podemos llamarle "las enunciaciones peatonales sonoras", es decir, aquello que oscila entre la producción de paisajes sonoros, entrevistas socio-urbanas y la captura del ambiente sonoro urbano en movimiento.

De esta manera, las enunciaciones peatonales sonoras son analizadas bajo la idea de un repaisajismo —el que no es visual—, por lo que en esta experiencia se acota la frontera entre el estudio sonoro ambiental, la antropología y la producción de piezas artísticas, oscilando en un borde que es muy frágil pero que nos permite adentrarnos en la producción sonora de la ciudadanía. Estos procesos, que son parte del cuerpo de análisis, son orquestados desde una confrontación objetiva y subjetiva para el estudio del entorno urbano. Es desde la gente y su relación con el medio ambiente que estudiamos la ciudad, en referencia directa con la postura

de la *ecología sonora*, nombrada así por Raymond Murray Schafer (1977), por lo nos permitimos utilizar el paisaje sonoro como una herramienta estética y funcional para capturar la morfología sonora que está en evolución del proyecto continuo de la ciudad vivida.

Por tanto, el presente libro retoma la ecología sonora, los tratados estéticos sobre el sonido y la escucha, la filosofía del romanticismo sobre la naturaleza, así como las aportaciones teóricas acerca de los procesos fenomenológicos, para generar conceptos que habilitan objetivamente el fenómeno de la empatía —misma que está directamente relacionada con el entorno y su proceso de apropiación—, así como la propuesta teórica estética de la abstracción. De esta forma, retomamos las variantes en torno al estudio del sonido, representado particularmente en la música concreta, y de la que nos involucramos por el proceso fenomenológico de las cuatro escuchas diseñado por Pierre Schaeffer (1966), como parte de una metodología de abstracción.

Este proceso fue referido en la publicación de una parte de mi tesis de maestría, aplicada puntualmente al fenómeno de la percepción de la iluminación artificial urbana (Camacho, López Pérez, y Bibiana, Ruth 2018); en este ejercicio de abstracción, aplicado como una metodología de referencia, es el que nos permite identificar la mínima parte indivisible del sonido, nombrado por P. Schaeffer como el objeto sonoro, concepto que revisa el proceso fenoménico del *Épokhé* (Husserl 2005), que es integrado como herramienta de estudio urbano, aplicado a una variante desde el campo de la fenomenología para la percepción sonora.

Dicha superposición de tratados teóricos se recapitula en el cuerpo de análisis y forma parte de nuestra aportación metodológica en una reconfiguración fenomenológica de la percepción del sonido, buscando interactuar con el binomio causal de la escucha urbana, donde vislumbramos los objetos sonoros desde el motivo al efecto, mismos que son perceptibles intuitivamente en el ambiente urbano y que por medio de los estudios sobre

la abstracción son aplicados en procesos dentro de nuestra metodología de análisis de los casos de estudio.

De esta manera se implementa el conocimiento teórico para desarrollar técnicas y prácticas en el estudio *in situ* de los ambientes sonoros, enfocándonos en su inmersión al andar. Así, los métodos de encuestas en movimiento, como la del recorrido comentado (Thibaud 2001), nos permite adentrarnos en la percepción sonora de la gente durante el acto de caminar el espacio urbano. Desde este panorama inmaterial, el presente libro retoma y arma procesos con base en otras investigaciones —hechas por quien suscribe la presente obra— sobre la iluminación urbana, siguiendo las pistas de los hallazgos continuamos aquí en búsqueda del paradigma de la apropiación imaginaria sonora del espacio urbano, concepto que buscamos comprobar en el evento peatonal cotidiano de la gente y su relación afectiva con el espacio edificado. Es en sus prácticas sociales y urbanas donde todas estas nociones son la base de las reflexiones de este libro, desde una socio-estética del ambiente urbano y su variante sonora.

Así, el presente estudio versa sobre eventos inmateriales, como la escucha al caminar, donde nos damos a la tarea de exponer los códigos y significados sonoros que nos permitan vislumbrar cómo se genera la interacción sensorial de la estructura social, los dispositivos que interactúan en estas acciones y prácticas sociales en la apropiación del espacio urbano, desde la construcción social del lugar, en las acciones psicomotrices de la gente al caminar la ciudad de Guadalajara, metrópoli de la región occidente de México que tiene una significativa representación identitaria sonora: las fiestas patronales, sus danzas de conquista, los bailables tradicionales y el jolgorio, son las manifestaciones culturales practicadas por sus portadores, lo que nos distingue de otras culturas que han aportado teóricamente al estudio del entorno sonoro, ahora son aplicadas en este contexto, ya que es desde nuestra propia cultura que se define el rumbo de la investigación,

partiendo de las actividades cotidianas de la gente, con sus significados y ritualidades.

Es entonces desde lo local que acordamos el ruido como un canal de propagación de nuestra cadena sonora cultural, misma que ha trascendido desde el ámbito rural a lo urbano, oscilando entre nuestro patrimonio cultural inmaterial, transmitido por generaciones, hasta la nueva identidad sonora urbana, misma que es generada por la tradición de la gente que habitó las regiones rurales, con sus diversas culturas que se han fusionado en la urbe, resultado del proceso obligado de las migraciones. Ahora es en la ciudad donde se va construyendo esta nueva identidad sonora, dando así un sentido de pertenencia en la participación y presencia de las diferentes culturas.

De esta manera se apuntala la idea de la ecología sonora y la presencia viva de un patrimonio cultural sonoro, que no podemos eclipsar bajo la problemática sobre el ruido, que es percibido como un elemento nocivo —cuando es acotado sólo a normas y leyes punitivas— pero que desde la cultura popular tiene otro significado, plasmado en diversas expresiones, como en la musicalidad de las tradiciones. Por lo que proponemos estudiar a profundidad el sonido desde la configuración peatonal de la cotidianidad, las prácticas y usos del espacio urbano de las diversas estructuras sociales, donde nos preguntamos cómo se vive el espacio urbano desde lo sonoro y cómo se identifican sus prácticas, en este peregrinar por la ciudad a través de los diversos fenómenos culturales de ocupación que produce la propia manifestación sonora.

En suma, el presente libro nos permite exponer la importancia de una escucha urbana como parte del proceso de análisis del medio ambiente sonoro, así como de la participación social en la construcción de una ciudad sonora, que va más allá de la idea de la visión y su apropiación retiniana. Abordar, entonces, la relación con la ciudad desde su escucha al caminar, nos permite adentrarnos en la problemática actual de la movilidad peatonal

desde la referencia espacial sensorial, experiencia que difiere de la idea de la expectación o contemplación visual, y que parte desde las referencias espaciales auditivas, en las mismas acciones ordinarias de la gente que camina la metrópoli de Guadalajara. Es la percepción del ambiente sonoro al caminar el objetivo principal de nuestro estudio, por lo que nos preguntamos: ¿cómo influye el sonido en los recorridos peatonales y en la apropiación de la ciudad?

➤ ES ENTONCES DESDE LO LOCAL
QUE ACORDAMOS EL RUIDO COMO UN CANAL
DE PROPAGACIÓN DE NUESTRA CADENA
SONORA CULTURAL, MISMA QUE HA
TRASCENDIDO DESDE EL ÁMBITO RURAL
A LO URBANO, OSCILANDO ENTRE NUESTRO
PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL,
TRANSMITIDO POR GENERACIONES, HASTA
LA NUEVA IDENTIDAD SONORA URBANA, MISMA
QUE ES GENERADA POR LA TRADICIÓN DE LA
GENTE QUE HABITÓ LAS REGIONES RURALES,
CON SUS DIVERSAS CULTURAS QUE SE
HAN FUSIONADO EN LA URBE, RESULTADO
DEL PROCESO OBLIGADO DE LAS MIGRACIONES.

JOSÉ FLORENTINO CAMACHO ÁNGEL

CAPÍTULO 1.

LA PERCEPCIÓN SONORA AL CAMINAR

Alzo la voz por la gente de la calle, ¡hey! Préstale atención a todas las cosas que pasan mi hermano, encuéntrale el detalle, espero que la sensación y la pasión nunca me falle, fire! Seguimos dedicándole de que hablar a todo aquel que escucha, ¡hey!... *Keep underground*

Tenochticklán y Pineda (Camacho, 2022d) 

En el presente capítulo se aborda la problemática de la apropiación del espacio urbano desde los recorridos peatonales en la ciudad, en particular a través del estudio de los ambientes sonoros urbanos, para ir en búsqueda de las pistas sobre la movilidad peatonal, ordinaria y cotidiana, de la comunidad. Para tal efecto, nos preguntamos cómo enfocarnos en los fenómenos sociales de la reconfiguración espacial urbana —los de la apropiación— en las situaciones urbanas que van desde lo inmaterial, fuera del planteamiento de las estructuras edificadas para el desarrollo urbano, como los caminos, andadores, las extensiones de banqueta que figuran en las estrategias urbanas, como propuesta para la movilidad peatonal. Por tanto, se profundiza en la situación de la apropiación del espacio desde la libertad del imaginario, que habita y transforma la ciudad en la experiencia sensorial de la gente; así que nos planteamos estudiar su sonoridad de la vivencia en sus recorridos peatonales.

Es desde esta percepción inmaterial y ambiental del espacio sonoro que nos interesa analizar los recorridos de la gente al caminar por la ciudad, cómo experimentan la inmersión sensorial del espacio urbano, misma que está en pleno caos al referenciarse como ruido ambiental de lo que podemos percibir como motivos sonoros y que son perceptibles

sutilmente o inconscientemente en el proceso del entendimiento, generando una confusión de afecciones, unas de rechazo y otras de aceptación, inclusive algunos como referentes identitarios —según son mencionados en las entrevistas realizadas a la gente que deambula en los sitios de estudio. Estas impresiones se relacionan directamente con la producción sonora del espacio, y es la confusión implícita sobre la percepción del ruido, desde su caracterización como nociva, misma que ya fue evidenciada en diversos estudios, según la información publicada por el Instituto de Información Estadística y Geografía del estado de Jalisco (IIEG) en su estudio estadístico sobre el ruido ambiental como fuente de contaminación, haciendo un énfasis particular en la problemática que se percibía en el centro de Guadalajara:

De acuerdo al análisis del Instituto de Información Territorial (iTerritorial) los altos niveles de ruido en el AMG afectan de manera directa a miles de personas diariamente, debido a las actividades productivas, del transporte y recreativas, entre otras. La zona centro de la ciudad como uno de los puntos más contaminadas por ruido ambiental (Instituto de Información Estadística y Geográfica de Jalisco y ITERRITORIAL 2013).

Por medio de las metodologías etnográficas sonoras realizadas *in situ* se profundizó en el estudio de recorridos peatonales en los barrios y diversas regiones de Jalisco —como una referencia—, aplicadas desde la observación y mediante entrevistas, para acceder a los códigos de comunicación de estas manifestaciones sociales. Son estos espacios donde se observan las acciones sociales en la calle y la plaza, donde el espacio es reconfigurado por la figura peatonal. Esta inmersión perduró durante los diversos seminarios cursados en el doctorado y la maestría, donde realicé varios ensayos sobre la identidad sonora de los espacios públicos, de manera

que este libro es el eco del trabajo realizado en diversos centros históricos de México a lo largo de mi desarrollo académico y experiencia profesional sobre los ambientes urbanos.

Paralelamente a esta temporalidad, desde las instituciones gubernamentales se ha manifestado la necesidad de un control del ruido ambiental, plasmado en los instrumentos de planeación urbana y leyes ambientales, en los que queda el testimonio de esta problemática. Asimismo, dentro de las universidades públicas y privadas de México se ha mostrado un interés para su adecuada y correcta gestión —misma que nos involucra—, por lo que se han publicado varios estudios al respecto, acompañando el diseño y la planeación urbanas: "...también se han elaborado publicaciones académicas por el Centro Universitario de Tonalá (CUTonalá) sobre movilidad urbana, y el Centro Universitario de Ciencias Biológicas y Agropecuarias (CUCBA) de la UdeG, sobre la gestión del ruido ambiental en la ciudad" (Imeplan 2021: 48).

Encontramos así una continuidad de los estudios sobre la problemática del ruido, que involucran los temas ambiental y de salud, mismos que coinciden con la idea imperante de generar un programa particular para el diseño de leyes, así como de un proceso para su estudio, esto sin visualizar el triunfo del ruido sobre la lucha contra este. Desde la cotidianidad se vive la contaminación sonora en la población, a pesar de las diversas propuestas realizadas en diversos foros sobre la temática del ruido urbano. En estos se ha llegado a conclusiones donde encontramos una disociación en la propuesta de modificación a la ley, sin analizar la motivación cultural sonora y comunitaria desde una dimensión antropológica, lo que da pie a la justificación jurídica que plasmó sus variantes en la propuesta de ley antirruído, es decir, lo que pudo fundamentar los cambios a los artículos referentes, como la modificación al artículo 103 bis, en la reforma de la ley estatal (Gobierno del Estado de Jalisco, 2018), que tuvo como efecto la acotación del horario para la actividad de coheteros, lo que provocó

un encono entre actores políticos, Iglesia católica y portadores de las manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial involucrados en las fiestas patronales y procesiones, el cual se manifestó en reuniones de trabajo en las que participé para el seguimiento de la guía de manejo de la manifestación del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), como las fiestas guadalupanas de Puerto Vallarta. Esto evidencia la falta de un estudio más profundo sobre nuestra antropología sonora y la cultura patrimonial, en congruencia con la diversidad cultural del estado y del conocimiento de su identidad sonora.

Este último decreto de modificación a la ley revela un conflicto social entre las comunidades barriales de la urbe y otros poblados, por la falta de un entendimiento y socialización a profundidad que ponga de manifiesto la identidad cultural y el legado de las tradiciones, donde está implícita una manifestación sonora en la que participan cofradías, grupos de pueblos originarios y portadores de dichas tradiciones con la comunidad en general, poniendo en peligro la expresión popular sonora como son los cohetes, los repiques de campanas de las iglesias o alguna otra sonoridad tradicional, acotándolo con el tema del ruido, que es ambiguo y propicio para un encono social bajo el estandarte de la lucha contra el ruido.

A esta reforma de ley, aunque fue aprobada en 2018, aún le falta profundizar desde lo comunitario y socializarla, en acuerdo con los portadores de la tradición, la comunidad y los actores en materia de legislación cultural, así como profundizar en el conocimiento cultural y las funciones de los portadores de la manifestación, así como las órdenes eclesiásticas, mismas que organizan festividades patronales y motivan la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en las diversas regiones de Jalisco.

Si podemos evocar una imagen de la identidad sonora al caminar la ciudad, tenemos como ejemplo escuchar el sonido de los cohetes como un evento que define la fisonomía espacial, con la posibilidad de percibirlos en la cercanía o lejanía territorial, tal como podemos experimentar en los poblados rurales. Al dimensionar el eco y la reverberación del estruendo,

este ruido, provocado por los coheteros, nos bosqueja la escala del poblado, y en las procesiones nos guía por la traza de las calles, en una clara referencia espacial para dirigirse hacia un lugar, tal como el caso de las visitas a las cofradías o caseríos de la población de San Sebastián del Sur, en el municipio de Gómez Farías, experiencia que viví en el proceso de investigación para la declaratoria de la manifestación de "Tololos y Coloradas. Celebración y veneración a San Sebastián Peregrino", una tradición nómada que moviliza a toda la comunidad en determinados trayectos para acompañar la imagen venerada por las calles, en una danza de pasos cadenciosos que peregrinan bajo la organización comunitaria, donde la musicalidad de los sones tradicionales, con la chirimía y el tambor marcando el recorrido, y con el tronar de los cohetes que guían a los fieles durante las procesiones diurnas y nocturnas por este poblado de Jalisco. Esta dimensión sonora tiene cierta semejanza y referencia con el recorrido de la Virgen de Zapopan por los barrios de la zona metropolitana de Guadalajara en sus visitas a las comunidades parroquiales.

De manera que está pendiente incluir en la ley el análisis de los temas referentes al ruido, desde su relación directa con las manifestaciones culturales inmateriales, vinculadas con las procesiones y festividades patronales en sus identidades sonoras. Falta, además, una referencia en los instrumentos urbanos que estudien cómo se desarrollan los recorridos por las calles, las procesiones y trayectos de las diversas cofradías, que son parte de sus ciclos rituales. Entender cómo se configuran temporalmente estos rituales de la marcha y de cómo son guiados los portadores de la tradición por el sonido, como los cohetes y el bullicio sonoro, nos permite entrar en un territorio místico sensorial, y para este documento es una prueba de la sonoridad espacial que involucra el evento al caminar, así como los pasos sonoros en estas procesiones nos ofrecen una pista, por lo que tomamos su referencia para el análisis de nuestros casos de estudio, donde vemos en los trayectos peatonales realizados en estas peregrinaciones una clara

aportación para este estudio acerca de las configuraciones peatonales y espaciales urbanas desde una ritualidad musical.

Esta confusión sobre la ley antirruído y las manifestaciones sonoras propias de la comunidad se agudizó aún más con la suspensión de las peregrinaciones durante el periodo de la pandemia por el Covid-19. De manera que las expresiones culturales en torno a las festividades patronales se vieron acotadas de sus elementos principales, como las procesiones a pie y su ecosistema sonoro, subrayando su acotación con los horarios que están regulados en esta modificación de ley, evidenciando así la falta de un conocimiento sobre el valor de estos elementos patrimoniales y afectando directamente al desarrollo de su temporalidad, como las visitas nocturnas o veladas. Por lo que se pone de manifiesto el riesgo de desaparición que corre la misma expresión cultural sonora, incluyendo el paisaje sonoro e identitario, como los repiques de campanas y la expresión de sus portadores, los campaneros, quienes pueden estar bajo el mismo riesgo que los coheteros si prevalece un interés de controlar las manifestaciones sonoras sin un conocimiento antropológico para su tratamiento (Camacho, 2022). 

Los elementos propios de la tradiciones de nuestra cultura nos obligan a continuar con el estudio sobre la identidad sonora, tal como la que prevalece en los centros históricos, sonidos que son propios de nuestra historia original y colonial, en su génesis biocultural; es decir, debemos estudiarlo desde la ritualidad antropológica de vivir su entorno natural, y de cómo se constituye una territorialidad sonora, fuera de la cartografía institucionalizada, y cómo la viven en las diversas regiones del estado, donde se construyen los diversos ciclos de festividades relacionados con la vida productiva y su medioambiente, para que no se continúe con la confusión que pone en riesgo las tradiciones sonoras, con esa acotación legal por falta de un estudio a profundidad que tenga el efecto de imponer su prohibición o control desde las políticas públicas.

Cuando las leyes carecen de una motivación antropológica, su fundamentación legal se percibe débil y se ve cuestionada su legitimidad, por lo que pretendemos darle continuidad a la importancia de la salvaguarda del patrimonio sonoro con una investigación pertinente, en esta nuestros registros sonoros y modelos de escucha, están basados en la práctica de la etnografía sonora de las manifestaciones nómadas tradicionales. El estudio de la identidad sonora, y sus portadores como los campaneros que hacen repicar las campanas de las iglesias del centro histórico, o la musicalidad propia de las comunidades que se apropian del espacio musicalmente, será un trabajo pendiente.

Al enfocarnos en la problemática de la percepción del espacio sonoro, principalmente desde la perspectiva de su actor principal, la gente que camina la ciudad, surge la cuestión de cómo se estructura la percepción sonora al caminar en el espacio urbano, que gravita entre la idea de una percepción "nociva" del sonido, catalogado como ruido en su connotación medioambiental, y las manifestaciones antropológicas sonoras propias del lugar.

Esta situación es la que nos motiva a investigar cómo se generan las prácticas urbanas de apropiación y su configuración espacial en el evento de la marcha peatonal. Asimismo, nos cuestionamos si está motivada por el sonido ambiental, y cómo las estructuras sociales se recrean en el libre recorrido ordinario por la ciudad, si es en la práctica de su habitabilidad, entendiendo esta como la acción primordial de la urbanidad, por lo que estudiamos las prácticas sociales cotidianas del caminar, donde el lugar recorrido y vivido será un eslabón entre la ciudad edificada y sus estructuras sociales, lo que constituye la fórmula vivencial de la urbanidad.

En estas acciones encontramos los indicios para los argumentos de una movilidad peatonal, dentro de una línea de investigación en torno a los eventos espaciales de intermediación sonora. Son los microeventos (Moles y Rohmer 1983) que refieren a las actividades propias de la vida

diaria de la cotidianidad, en los actos de la apropiación espacial, bajo la idea de una microespacialidad. Nos planteamos estudiar el microevento de la marcha desde las percepciones sensoriales y sus reacciones inmediatas, así como desde el campo sensorial sonoro, y cómo esta idea de espacialidad urbana inmediata es percibida desde la atmósfera sonora que experimentan los peatones en su relación microespacial al recorrer la ciudad.

El centro de la urbe, como Guadalajara, nos permite territorializar e implementar nuestra investigación sobre la movilidad desde una proximidad, a partir de un cúmulo de situaciones ambientales sonoras inmediatas, en contraposición con las grandes escalas, que están regidas por las vías de comunicación para automóviles y el proyecto modernista de la ciudad. En el recorrido peatonal surgen manifestaciones de una libre transformación de la ciudad, por lo que desarrollamos aquí la idea de una reinventiva imaginaria peatonal, fuera de las trayectorias impuestas por las estructuras físicas edificadas, con sus divergencias funcionales, las impuestas por los trayectos origen-destino y su ecosistema funcional; nos referimos al diseño prototipo para una movilidad peatonal de las banquetas, extremadamente resguardada con bolardos y caminos delineados para ir de un punto a otro.

En nuestras primeras observaciones de campo encontramos cómo la gente al caminar se manifiesta desde otros sentidos de apropiación ambiental, como el sonoro o el lumínico, desde una apropiación dinámica y cambiante del sentido de los trayectos impuestos del espacio urbano ultra diseñado, y por el proyectado desde la creatividad personal. Particularmente para nuestro caso de estudio, en lo que podríamos clasificar como la configuración imaginaria al caminar la ciudad, se abre la puerta al estudio de la forma de andar fuera de los prototipos establecidos y del diseño, para generar trayectos libres y bifurcaciones en el espacio urbano. Esta es una parte de la idea tipo de ciudad imaginaria, misma que nos daremos a la tarea de comprobar.

Una de las problemáticas actuales es la falta de atención directa a la relación medioambiental entre la gente y la ciudad desde una dimensión sonora, y la que es percibida durante el desplazamiento peatonal, que es un efecto de participación en el espacio urbano desde la escucha. Esta movilidad peatonal no pertenece a la que se ha generalizado desde las encuestas y estadísticas de origen-destino, sino que está basada en la atracción sensorial y dinámica de los deseos y la libre marcha peatonal, que es motivación de recorridos a la deriva, en la construcción de paisajes dinámicos y agradables para su apropiación. Creemos que estos recorridos están implementados desde el imaginario, es decir, desde la libertad que se expresa en la deriva de su recorrido.

Para comprobar esta postura, iremos por la demostración epistemológica de sus motivaciones (ambientales) para la movilidad peatonal, por lo que nos preguntamos sobre el fenómeno de apropiación en los trayectos de la ciudad desde la dimensión sonora, misma que profundizamos para el seguimiento de las acciones peatonales y las reacciones sensoriomotrices de la gente, en referencia directa al ambiente sonoro, que incumbe a nuestro estudio sobre el fenómeno de apropiación del espacio urbano.

Desde este enfoque, se propone una revisión y análisis de los viajes generalizados en las clasificaciones de origen-destino por el de los trayectos peatonales, basados en la ocupación del espacio urbano como un lugar vivencial, y buscar la relación entre los fenómenos socioestéticos de su apropiación, que vislumbramos tienen como efecto la configuración de una traza a la deriva de la dirección de los propios recorridos peatonales, que actualmente son estudiados bajo el concepto de viajes. Nos planteamos, entonces, investigar qué es lo que acciona su desplazamiento y la motivación como deseo. Este será analizado con base en el paradigma de la situación imaginaria de la gente y desde su percepción sensorial de la escucha, al vivir, en el entorno inmediato y en un tiempo real, el espacio recorrido a pie.

Por lo anterior, nuestro enfoque está fuera de estas constantes físicas de origen destino, y nos preguntamos cómo transitan las personas peatonas de la urbe desde la dimensión estética, y cuál es su motivación para recorrerla desde la microespacialidad, de la que se desprende la idea de la proxémica, fuera de las imposiciones de las estructuras físicas urbana y multimodales, diseñadas desde la perspectiva urbana impuesta, por lo que escudriñamos en los deseos y anhelos de la gente en la apropiación del espacio que es vivido a plenitud y no solo transitado, y que responden más allá de la idea del espacio cartesiano de tipo funcional: "Dirijamos nuestra atención por un momento hacia el fenómeno del movimiento vivido e intentamos liberarnos de toda dogmática; a todos nos parecerá —seamos cartesianos o no— que hay un enlace interno entre sensación y movimiento" (Straus 1936:61). De esta idea de sentir y moverse nos interesa develar cómo se organiza la comunidad en sus desplazamientos sensoriales, cuál es su intención y deseo al caminar la ciudad. Dentro del fenómeno social de la muchedumbre y del imaginario colectivo se manifiesta la intencionalidad individual de recorrer el espacio urbano, en la que sobresale la forma de caminar y se denotan las particularidades y gestos motrices. Podemos observar cómo se recrea, dentro de la comunidad, el recorrido peatonal, fuera de una idea exclusiva y generalizada de la movilidad activa

Nos preguntamos, entonces, cómo se configuran las manifestaciones sonoras individuales en la marcha natural, desde las diversas costumbres y culturas, como las de la gente de los pueblos originarios, migrantes rurales, paseantes, turistas, quienes retoman su propio ritmo y dirección al caminar, sin recorrer el espacio bajo la directriz de los esquemas planteados al ras de piso, plazoletas, senderos y pasajes impuestos por los diseños planteados bidimensionalmente desde los despachos ligados a las estructuras de poder, o por imposiciones de las inmobiliarias. En estas estructuras se recrean las figuras de paseantes, que son una variante de la acción de apropiación imaginaria. Son ellos quienes transforman el espacio urbano en ciudades

vivenciales, tal como percibimos en el libre recorrido peatonal, en la modificación de trayectos y caminos que se bifurcan, en una manifestación rítmica y ritual de las formas de apropiarse del espacio, en respuesta a deseos particulares que se van configurando en la situación cotidiana y personal de vivir la ciudad, saliendo del monótono sentido del ir y venir general de andar en la ciudad con la muchedumbre: "pero la gente que iba allí junto a nosotros nos hacía andar más aprisa" (Rulfo 1953:78).

Para nuestra investigación, retomamos las pistas del estilo de caminar, sustentadas en la libertad de la apropiación del espacio al recorrer la ciudad, tal como fueron planteadas por Rachel Thomas, quien aporta argumentos para entender cómo la situación de la urbanidad es un fenómeno social, mismo que retomamos desde la perspectiva planteada por la socioestética y la sociología de la acción. En la investigación aún vigente de R. Thomas, realizada al interior del CRESSON, vislumbró en la movilidad que el desplazamiento peatonal es una forma de urbanidad complementada con el concepto de accesibilidad, pero que también depende de los aspectos ambientales y, sobre todo, no está estructurado completamente: "...esta accesibilidad, tanto motriz como social, solicita a la vez la actividad perceptiva del paseante y de su capacidad de expresión" (Thomas *et al.* 2004:163). Estas afirmaciones implican tomar la relación directa de la experiencia perceptiva ambiental, así como las acciones y expresiones libres de la sociedad y los significados que representa la organización social del espacio, como el verdadero ejercicio urbano de su apropiación. Así, Rachel Thomas nos devela la pista de una de las motivaciones de la movilidad peatonal.

Para profundizar en la configuración de las formas de accesibilidad de los espacios peatonales desde lo social y por la cualidad perceptiva del ambiente, como el sonoro en particular, es que nos preguntamos: ¿cómo se configura esta apropiación peatonal de la ciudad desde lo auditivo?,

¿cuál es esta organización perceptiva que se da en la acción de recorrer la ciudad peatonalmente y cómo se configura este encuadre perceptivo desde lo sonoro? Estas preguntas están implícitas en una pregunta general: ¿cómo influye el sonido en la construcción del recorrido peatonal y la apropiación de la ciudad?

EL ESPACIO COMO LUGAR SONORO

Los principales estudios sobre la arquitectura han partido de la concepción del espacio a través de la vista. Esta percepción está enmarcada en la técnica de la perspectiva desde el desarrollo de la tecnología visual, y a lo largo de la historia moderna sobre la edificación de las ciudades se ha venido acompañando, conceptualmente, desde las diversas escalas visuales que han definido a la urbe como tallas de camiseta: "S, M, L, XL es una amalgama que revela las condiciones bajo las cuales se produce actualmente la arquitectura. Su escala épica es a la vez arrogante y excitante" (Koolhaas, Mau, y OMA 1995:xix).

Es así que lo visual se constituye como el referente de los hitos identitarios y de escala que prevalecen en la cultura popular (Venturi, 1998), donde sus significados se recrean según su dimensión visual, englobando la monumentalidad de sus escalas perceptuales como la principal referencia espacial. Estas estructuras físicas se basan, principalmente, en la acción de la mirada y desde la acción de recorrer la ciudad por medio de tecnologías virtuales, incluso en el modo de transporte donde las formas, la constructiva y la tectónica de lo edificable son analizados a una escala no peatonal y táctil, donde los trayectos son plasmados en la pantalla de los dispositivos móviles por medio del Sistema de Posicionamiento Global (GPS) satelital. Es una ciudad vista a través de la velocidad del automóvil e inmersa en la era digital. Así, las aplicaciones tecnológicas y las perspec-

tivas virtuales siempre perciben visualmente la ciudad en un movimiento artificial, tal como lo describe Juhani Pallasmaa al referirse a la historia de la arquitectura occidental y cómo se ha asimilado como la disciplina visual:

El predominio del sentido de la vista puesto en relieve por el pensamiento filosófico se hace igualmente manifiesto en el desarrollo de la arquitectura occidental. La arquitectura griega, con su elaborado sistema de correcciones ópticas, fue refinada en la última instancia para el placer del ojo (Pallasmaa 2016:25).

A diferencia de la arquitectura griega, en México las comunidades de los pueblos originarios aún conservan una percepción del espacio místico, aprendido y asimilado ancestralmente, que prevalece en nuestra época actual, después de la intervención europea, heredera de estas culturas grecolatinas. Se ha preservado como una concepción mística espacial que se ha sustentado por la única conquista validada, la ejercida en comunión con la naturaleza, misma que se manifiesta en la apropiación del territorio desde lo espiritual, sin divisiones geopolíticas y con base en su ocupación física y espiritual, configurada por medio de sus propias ritualidades cosmogónicas.

El territorio es vivido espacialmente desde estas ritualidades al caminar o peregrinar. Se ha planteado una convergencia entre un misticismo melódico y la tradición nómada de la transición territorial, tal como sucede en la geografía existencial de la cultura wixárika, que no reconoce los límites topográficos dentro de su definición cardinal del patrimonio territorial y toponímico. Esta geografía ha sido representada abstractamente en el arte de su representación simbólica, como en los llamados Ojo de dios (*Tsik+ri*).

Este sentido de pertenencia del territorio es representada en las prácticas sociales, propias de las poblaciones *wixáritaari*, donde el territorio es un

espacio-temporal, vivido ritualmente en sus peregrinaciones, como la que se emprende al lugar sagrado de Wirikuta, donde los recorridos a pie por los diversos espacios y lugares sagrados estructuran un territorio paralelo a los delimitados por la cartografía política, y se amalgaman en este único lugar sin límites, ajeno a los instituidos por los estados del país, bajo un sentido de apropiación e intercambio comunitario, fenómeno ya analizado en la geopolítica por Friedrich Ratzel.

Esta vida comunitaria reside en las ideas y bienes que favorecen el intercambio de pueblo a pueblo. En raras ocasiones ha podido un Estado poner barreras a una u otra cosa. Con más frecuencia, la pauta ha sido que éstos atraen a los Estados hacia los mismos caminos que ellos ya han forjado. (Ratzel 2011:142).

Así, para el pueblo wixáritaari su territorio es un solo espacio existencial y espiritual dentro de su concepción del mundo, en el que se involucran los diversos sentidos, como el de la escucha y el de la oralidad. Para generar un medio de comunicación con su entorno, las estructuras imaginarias viven en la musicalidad de este espacio, que se propicia en una ambientación particular para tener esta comunicación con el mundo, tal como sucede al entonar una interrelación espiritual en los rituales o por medio de los *mara'aakames*, quienes habitan, con su cántico, esta espacialidad desde su propia sonoridad, creando una dimensión espiritual que se recrea dentro de sus ritos. *Xitákame* Julio Ramírez de la Cruz nos hace una aclaración sobre las investigaciones etnográficas europeas cuando se referían a los *maraa'kames*, la importancia de este patrimonio sonoro para su cultura y cómo generan estos puentes divinos de comunicación musical:

Habla de cantores, pero se refiere a los chamanes wixáritaari, que son quienes ejecutan esa tarea para ponerse en contacto con las divinidades para indagar y poder remediar los castigos que envían las divinidades. Los chamanes

o curanderos son quienes han hecho perpetuar hasta nuestros días estas costumbres, tradiciones, fiestas y danzas religiosas (Ramírez de la Cruz 2020:40).

De esta tradición cultural melódica tomamos su referente para entender nuestro contexto cultural, donde enfatizamos que la percepción del espacio en México no es tan diferente a la que tienen los pueblos originarios, que no solo es un producto de la capacidad retiniana, impuesta por la cultura europea o por la influencia de la sociedad del espectáculo (Debord, 1977), tal como sucede en los lugares de encuentro en la periferia del centro en torno al consumo capitalista, importando estilos de vida, como sucede con los *malls* (centros comerciales). Nuestro espacio urbano del centro histórico está cargado de una tesitura barroca que ha evolucionado hacia un amplio espectro cognoscitivo, donde los demás sentidos son retomados como parte de nuestro complejo mestizaje, manifestado actualmente por los eventos producto de la migración cultural de diversas regiones rurales del país.

Bajo esta concepción multicultural se congrega en la ciudad gente de los pueblos originarios y de comunidades rurales, que ahora son coterráneos de una comunidad urbana, manifestando su trascendencia en la fusión cultural. Muestra de esta son los tianguis, el mercado de calle o el comercio artesanal, que se vive en la congregación comercial desde las plazas públicas, donde los aromas, el bullicio y los sabores trascienden en nuestra cultura popular y el reclamo del espacio abierto. Por lo que proponemos retomar la perspectiva socioecológica-ambiental, practicada por nuestras comunidades tradicionales que se hacen escuchar, aún permeadas dentro de la urbe, y de la que nos interesa su expresión cultural y las formas de apropiarse del espacio público, transformándolo en lugares de intercambio y comunicación de saberes, olores y sonidos, ya que al apropiarse de las ciudad se configuran las espacialidades sonoras que se definen desde

su atmósfera bulliciosa, producto de este intercambio oral y musical propio de nuestra cultura.

En el presente capítulo enfatizamos la promoción del ambiente y la percepción de estas manifestaciones inmateriales de la cultura sonora desde el espacio caminado y recorrido ritualmente; percibimos un cambio de paradigma de la movilidad peatonal desde la propia concepción imaginaria del espacio urbano y desde la dimensión estética social y cultural; son parte de un paisaje sensorial, no solo visual o funcional. Es la zona que se recorre a pie —como sucede en los espacios sonoros de la ritualidad peregrina, que son vividos en las festividades y tradiciones—, pero lo que en particular nos interesa es su implicación afectiva y significativa en el espacio caminado, y retomar así, desde las experiencias de la propia comunidad, los significados del espacio en esta ritualidad temporal al vivir los espacios desde lo sonoro, que es una muestra incluyente desde la multiculturalidad.

Así, el estudio de las tradiciones y de la cultura popular ejercida en los espacios públicos de la ciudad está basado en el principio de la memoria cultural sonora de la sociedad mexicana, que cuenta con una carga de identidad nómada, particularmente musical. Su muestra histórica parte de su utilidad y de las significaciones, ya que están envueltos en una ecología sonora por sus cohetes, peregrinaciones, fandangos y expresiones nómadas que continúan manifestándose en la urbe contemporánea, que para la ciudadanía “de a pie” son expresiones desde lo extraordinario a lo ordinario de la cotidianidad. De ahí que nos preguntamos: ¿cómo se configura la escucha urbana al caminar cotidianamente la ciudad?

Desde esta premisa, nos enfocamos en la configuración de la motivación sonora cultural durante los recorridos peatonales y la vivencia del espacio urbano, analizando el efecto corporal y los gestos del movimiento de la gente, así como la dirección y trayectorias al caminar. Como principio

del bosquejo para el desarrollo del presente libro, estos cuestionamientos recaen sobre la acción de la apropiación del espacio urbano desde una sonoridad, pues nos interesa develar cómo se configura el binomio causal entre las motivaciones y los efectos sonoros en la apropiación psicomotriz del espacio; es decir, cómo interviene el sonido ambiental en el evento espacio-temporal del cuerpo al caminar.

A entender cómo infiere la escucha en la acción de recorrer el espacio urbano, nos permite replantear el estudio sobre los estímulos para la apropiación del espacio en particular, desde los sonidos que gravitan en la ciudad —categorizados como ruido— como un detonante en el accionar del cuerpo y sus gestos de la vivencia al recorrer la ciudad; cuál es el resultado sensorio motriz de los preceptos que se perciben en el evento ambiental, a lo que llamaremos "la escucha urbana", y definir su implicación en los recorridos peatonales desde el campo sensorial sonoro, que se gestiona en la vivencia del lugar. Estos planteamientos nos motivan para buscar y comprobar la implicación de los límites del conocimiento de afuera desde lo visual, ya que creemos que el sonido complementa la construcción de nuestra vivencia espacial al caminar, aun desde la percepción visual, donde la información se complementa: "cuando uno llega a los límites del campo visual, uno no pasa de la visión a la no visión: el fonógrafo que toca en la pieza vecina que no veo expresamente es tomado en cuenta aun en mi campo visual" (Merleau-Ponty, 1945: 328).

Es por ello que buscamos, principalmente en la expresión oral de la comunidad, una muestra de significados sobre la habitabilidad del espacio urbano, de la que nos proponemos retomar conceptos que nos ayuden a disertar sobre la acción de la escucha urbana y la apropiación del espacio al caminar. Lo que principalmente nos interesa es el espacio urbano desde la vida cotidiana de la gente, proponiendo una inmersión en la ciudad por medio de los recorridos peatonales como el lugar que es habitado desde las actividades ordinarias, es decir, desde la perspectiva real de la

gente durante sus actividades y vivencias diarias en las prácticas urbanas. Es entonces que nos involucramos en el estudio de la ciudad como un espacio transformado desde su sonoridad, como un lugar sonoro vivenciado; en nuestro caso de estudio, enfocado en las configuraciones peatonales y sus recorridos, desde los movimientos psicomotrices que definen los trayectos, así como la acción urbana de apropiación peatonal, no solo para el desplazamiento. Desde una perspectiva social y estética del cómo se recrea el espacio en la propia producción sonora, es de donde surge el lugar sonoro urbano recreado al caminar, y no solo desde su movilidad funcional de ir de un punto (a) hacia otro punto (b).

↘ EL TERRITORIO ES VIVIDO ESPACIALMENTE
DESDE ESTAS RITUALIDADES AL CAMINAR
O PEREGRINAR. SE HA PLANTEADO
UNA CONVERGENCIA ENTRE UN MISTICISMO
MELÓDICO Y LA TRADICIÓN NÓMADA DE LA
TRANSICIÓN TERRITORIAL, TAL COMO SUCEDE
EN LA GEOGRAFÍA EXISTENCIAL DE LA CULTURA
WIXÁRIKA, QUE NO RECONOCE LOS LÍMITES
TOPOGRÁFICOS DENTRO DE SU DEFINICIÓN
CARDINAL DEL PATRIMONIO TERRITORIAL
Y TOPONÍMICO.

CAPÍTULO 2.

DEL AMBIENTE SONORO A LA ANTROPOLOGÍA SONORA DEL LUGAR

Retomamos los estudios más influyentes sobre los ambientes sonoros, algunos son parte de la producción del laboratorio de investigación CRESSON, para adentrarnos en el paradigma de la percepción sonora sobre la causalidad del motivo y su efecto sonoro (Augoyard y Torgue, 1992), centrándonos en la escucha urbana cotidiana, que tiene, en su significación cultural, la particular identidad del territorio donde se va definiendo el propio paisaje personal, partiendo de la primera forma sonora urbana, la que es emitida por el habitante en su entorno: la del lenguaje, pues tal como lo aseguró Alfred Tomatis, para cada lengua está asociada una escucha; esta idea bosqueja la experiencia de una audición étnica, en la cual la referencia sonora de particularidades propias, así como de las situaciones culturales, climáticas y territoriales, infieren directamente en el medio ambiente sonoro, a lo que llamó la "impedancia del lugar" (1977).

México posee una cultura sonora y un entorno propio que generan esta impedancia del lugar; es a la que hacemos referencia cuando mencionamos a los pueblos originarios y migrantes, por lo que hemos analizado objetivamente su producción en los recorridos peatonales por la ciudad, sonido que se produce y reconoce desde su entorno cultural. Son el jolgorio y el bullicio enclavados en las tradiciones, las plazas con música de mariachi y los boleros entonados por los tríos en la calle, los que van generando las diversas manifestaciones ambientales sonoras, tal como las que se viven desde la confusión del concepto del sonido, que se vuelve inubicable entre la antropología sonora del lugar y su percepción nociva social como ruido.

La significación particular del ruido en el evento de la escucha urbana es la que más nos involucra. Este aspecto deberá ser tomado en cuenta para la justificación y motivación de toda modificación e implementación de las modificaciones a la ley correspondiente, así como en los instrumentos de planeación urbana, donde su implementación en las normas establecidas relacionadas con la percepción del sonido, no debe ser solamente desde la connotación nociva del ruido. Es en la esfera de lo público que su significado afecta directamente a lo particular. Desde su percepción cultural, el ruido es un fenómeno que define la impedancia del lugar como un medio o parásito de comunicación (Augoyard, 2003), por lo que su tratamiento debe ser acorde con la propia cultura local y no desde los parámetros globales de legislación internacional, como sucede cuando se toma de referencia las establecidas en Francia o Estados Unidos, por citar las de mayor influencia.

El concepto del ruido no solo es retomado desde su referente medioambiental. En este libro lo analizamos desde su dimensión estética y cultural, puesto que ya se habían realizado afirmaciones al respecto por Raymond Murray Schafer en su estudio del paisaje sonoro, donde nos comparte la experiencia sobre las diversas legislaciones mundiales contra su presencia, quedando al margen de su clasificación nociva le da su connotación propia como sonido urbano y rural desde la dimensión paisajística territorial, y la importancia de legislar desde la propia cultura y los significados locales:

Los ruidos resultados de las fobias sonoras tienen numerosas referencias simbólicas, y la prueba que permitirá, por lo tanto, juzgarse de una buena legislación considerará a determinar dentro de cuál medida esta última se atienden verdaderamente los sonidos más desagradables de un lugar dado (Schafer, 1977: 266).

Desde su clasificación como nociva salimos del eje de ataque sobre el ruido, partiendo hacia una dirección más amplia para su estudio sensorial, es decir, desde su dimensión estética y antropológica, para deslindar la idea unilateral percibida como un contaminante. Es el ruido ambiental el que está inmerso en las prácticas urbanas, desde las manifestaciones antropológicas rurales que nos remiten a las tradiciones, usos y costumbres de los pueblos originarios y comunidades tradicionales, haciendo eco de los eventos más significativos de nuestro pasado, que han prevalecido en la ciudad por las migraciones de las comunidades rurales de las diversas regiones del país.

Nuestra cultura urbana es producto de la mezcla de otras culturas que trascienden actualmente por el fenómeno nómada de los pueblos movilizadas a la urbe en búsqueda de trabajo, o por la demanda del mismo, así como los éxodos por conflictos armados, como sucedió durante el movimiento armado de la Cristiada en la segunda década del siglo xx desde la región de Los Altos de Jalisco. Esas migraciones han reforzado las tradiciones locales urbanas.

Es parte del sentido de la apropiación cultural lo que se permea en la cultura urbana; es desde su imaginario rural que transforma lo urbano, y estas comunidades han encontrado en la ciudad su lugar para manifestarse, como en las plazas, los atrios de los templos y en la misma calle. Cuando la ciudad es habitada por la gente que intercambia su saberes desde su oralidad, costumbres y peregrinaje, convive en la calle, los zaguanes, en el oasis sonoro de los patios de las casas hospitalarias y los parques públicos. Así, la gente se encuentra en una transición por la ciudad, que es un lugar para la convivencia, representado en la arquitectura regional tapatía, con espacios y programas acordes con las tradiciones, tal como se describen en la producción literaria sonora de Juan Rulfo, la arquitectura de Luis Barragán y Rafael Urzúa, y donde los recorridos peatonales son parte del jolgorio que surge de la convivencia en la calle.

Con base en estas manifestaciones inmateriales, es importante destacar que el sonido va más allá de las propuestas del control del ruido en esta guerra sin cuartel, por lo que retomamos algunos conceptos sobre los ambientes sonoros, tanto desde nuestra cultura como desde los estudios realizados en los contextos internacionales, en un ejercicio metodológico de referencia para generar un marco teórico sólido, lo mismo que en torno al imaginario sonoro. De esta manera, retomamos algunas ideas de las primeras aportaciones teóricas sobre los ambientes desarrollados en latitudes geográficas distantes a nuestro país, pero no diferentes en su problemática, en particular la que recae en el cuidado de la llamada ecología sonora (Schäfer, 1977) y cómo su promoción se ha convertido de interés mundial para la sustentabilidad medioambiental. Es importante focalizar los esfuerzos para generar una estrategia que prevalezca, según se ha planteado en los Objetivos para el Desarrollo Sostenible (ODS) de las Naciones Unidas, de cuya meta 11.4 retomamos lo siguiente: “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo” (Naciones Unidas, 2015: 25), por lo que he plasmado mi interés por el imaginario sonoro como interfaz entre el patrimonio sonoro y la ecología sonora.

De las investigaciones sobre el espacio urbano retomamos la propuesta concreta del repertorio de efectos sonoros (Augoyard y Torgue, 1992), que para este libro es un punto de partida en la búsqueda del paradigma del imaginario sonoro y la relación con la habitabilidad urbana, particularmente en el espacio-temporal, hipotéticamente manifestada en el evento del recorrido peatonal, para lo cual trazamos diversos caminos al referirnos sobre el estado de las cosas. Uno de ellos es a partir de la estética, con la revisión de las aportaciones filosóficas sobre la percepción, que para nuestro caso es sobre los fenómenos sonoros. Estudiar el sonido desde nuestro contexto nos permite analizar su cultura y cómo interviene en los procesos de interacción de la gente en la adaptación a su naturaleza

artificial que es el espacio urbano. Por medio del estudio de las sensaciones sonoras —aquí la estética es retomada para su estudio— analizamos la configuración del recorrido peatonal en la ciudad, ya que nuestra hipótesis se basa en su interacción sonora al caminar.

Para su comprobación, implementamos un proceso metodológico en el que el estudio y práctica del paisaje sonoro es una herramienta etnográfica del evento de la escucha urbana al caminar, misma que se inscribe dentro de la idea contemporánea de la ciudad sonora, concepto clave del encuadre paisajista y de su percepción sonora, donde la escucha es aún más que una herramienta, es un paradigma urbano para el análisis de la ciudad, mismo que nos permite describirla desde una dimensión sensible, es decir, desde su propia estética sonora.

Al igual, para nuestro estudio del estado de las cosas y como referencia, es importante el análisis de la legislación que influye en la ecología y el medio ambiente, misma que ha implementado paulatinamente conceptos como el de la contaminación acústica. A ese respecto, nos preguntamos cuáles son los criterios que motivan su referencia como objetivo para el control del ruido dentro de los programas gubernamentales, y en la inclusión de modelos y estrategias urbanas. Históricamente, los despachos de ingeniería vial tomaban la directriz para el control de los flujos de movilidad urbana, desde el punto de vista funcional o técnico, así como de las vías de comunicación y el control del ruido, con el diseño del aforo vehicular como su objetivo principal y no en relación con una idea del control y confort acústico en la ciudad.

En la actualidad, la elaboración e integración de métodos para su análisis, como la implementación de los mapas de ruido, no va más allá del estudio de los territorios en conflicto con el ambiente sonoro, por lo que es difícil medir su alcance para el beneficio del desarrollo territorial urbano. La recopilación de los índices de las señales físicas del ruido, expresadas en curvas polares de los datos recabado en decibelios, no toman en cuenta

las definiciones particulares de la percepción de la gente y la emisión del sonido en su dimensión sensorial y con referencia al espacio vivido. Desde la propuesta de su implementación legal (Gobierno del Estado de Jalisco, 2018), existe una confusión en la idea de la aplicación del modelo de estudio, dejando a un lado las características propias y culturales en la producción del ruido en el espacio comunal, así como la percepción y reconstrucción imaginaria de esos sonidos por las propias comunidades, convirtiendo estos mapas en datos estadísticos geomáticos, retomados de los reportes ciudadanos de la molestia puntual, sin más utilidad para la construcción de la intercomunicación de la comunidad y sus valores identitarios, por lo que estos son un complemento para la futura generación de un mapeo de las características bioculturales referentes a los territorios en actividad sonora.

Las acciones en favor de una ecología sonora aún no se ven plasmadas en las diversas intervenciones de la ciudad y sus instrumentos urbanos, como en el cuidado de las plazas públicas y la conservación de su identidad sonora, o donde los edificios patrimoniales sean protegidos de las cargas de energía sonora, como es el caso del reglamento para la conservación de los murales de José Clemente Orozco en la capilla mayor del ex Hospicio Cabañas, edificio público inscrito en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO (Gobierno de Jalisco, 2009). Escuchamos cada vez más en la radio y los podcast (Julia Sánchez y al., 2022)  cómo se van difundiendo las postales sonoras de los espacios emblemáticos de la ciudad, paisajes comunicados fuera de lo visual. Estas pueden ser acciones que van enfocadas al rescate del patrimonio sonoro y promueven la identidad propia de los lugares.

ECOLOGÍA SONORA

De este término, acuñado por Raymond Murray Schafer, retomamos la perspectiva medioambiental en su implicación sonora, un concepto

que aún no se ha implementado en la actualización de las normas y leyes en materia ambiental en nuestro país, lo mismo que en las diversas intervenciones o diseños urbanos no está en el debate de su implicación desde las leyes ecológicas. Este concepto surge en el siglo pasado, en los años setenta, como consecuencia del impacto medioambiental de lo sonoro, tanto en la naturaleza rural como en el de las ciudades edificadas. Fuera de la idea nociva del sonido, clasificada como ruido, este concepto toma una relevancia desde su interrelación cultural en las ciudades, vinculado con la ecología ambiental, por su trascendencia en la búsqueda del equilibrio y la sustentabilidad. Este concepto se ha posicionado como un campo de estudio y referencia positiva en la llamada lucha contra el ruido:

...cuando escribí el paisaje sonoro, la palabra «ecología» estaba en proceso de nacer. En una época donde el ruido puede todavía ser peligroso, nosotros debemos tener cada vez más en cuenta la ecología sonora y el diseño sonoro para salvarnos del caos (Schafer, 1977: 16).

En la actualidad, la batalla contra el ruido continúa y sus legionarios siguen sin tomar en cuenta este concepto incluyente para proponer las reformas a la ley o incluirlo en los instrumentos de planeación urbana, ante los efectos negativos que puede generar sobre el patrimonio cultural sonoro. Tal vez tendría que evolucionar hacia un concepto que abrace la pertinencia biocultural o se integre en los próximos objetivos de una estrategia de resiliencia urbana, partiendo del caos sonoro.

En el tema que nos ocupa, estamos ante el problema de cómo se puede poner en relevancia la ecología sonora y su importancia de rasgo identitario, ya que en la cotidianidad no es perceptible por un problema de significados y códigos desde su comunicación cultural, y más si continúa la interpretación del sonido como ruido contaminante que involucra unilateralmente a las afectaciones nocivas del impacto sonoro, y no como como un medio para

transmitir y recibir mensajes de los diversos significados identitarios, propios de las diversas manifestaciones culturales y preceptos sonoros del territorio, como es la oralidad en la transmisión de los saberes dentro de una comunidad, ya sea a un nivel estridente, como el practicado en los mercados y plazas públicas.

Esta identidad sonora es la misma que no sólo es captada por medio del reconocimiento y sentido de la impedancia del lugar, sino por la evocación sonora en peligro de silenciarse, y que solo al recrearse en la memoria y las tradiciones sonoras es que puede continuar vigente. R. Murray Schafer vislumbró en su trabajo un acercamiento al ambiente sonoro que se da desde la educación de la escucha y de su propia interpretación cultural, y que podría concretarse en la propuesta de abrazar la ecología sonora dentro de los criterios medioambientales, por lo que nos parece pertinente retomar su investigación sobre el paisaje sonoro:

La contaminación acústica se da cuando el hombre no escucha con atención. Los ruidos son los sonidos que hemos aprendido a ignorar. En nuestros días se resiste a la contaminación acústica mediante la reducción del ruido. Es éste un enfoque negativo. Debemos encontrar una manera de hacer de la acústica medioambiental un programa de estudio positivo. ¿Qué sonidos queremos preservar, estimular, multiplicar? (Schafer, 1977: 21).

A partir de esta idea proponemos abrir la puerta a un ejercicio interdisciplinario para futuras intervenciones urbanas, invitando a la participación del diseño sonoro en las acciones de planificación territorial, crear un método para intervenir y continuar con el estudio del medio ambiente desde el paradigma del paisaje sonoro, que permita la expresión de los sonidos como parte del contexto medioambiental y como una referencia —no visual— de las ciudades y su vivencia sensorial.

Si analizamos el momento histórico de esta época, para la investigación de la ciudad es la ecología sonora una aportación de vanguardia que nos da un muestrario de cómo son percibidos los fenómenos sonoros a través de la escucha —natural y la artificial— en el paisaje omnipresente, no visual y centro del análisis del entorno, con la utopía de implementar el diseño sonoro. Su estudio es el resultado de un conjunto de acercamientos a diversas disciplinas, que parten no solo de la acústica —que ahora busca llevar un control ambiental a través de los llamados factores de confort sonoro— sino desde el desarrollo de una cultura auditiva, para introducir y modular una escala humana sonora, referente a la ciudad que suena tanto en el espacio público edificado como en el privado, un ideal que nos invita a generar las mejores condiciones para una convivencia en equilibrio con el entorno, desde su apropiación sensorial auditiva y cultural.

LA CONTAMINACIÓN ACÚSTICA, LEYES Y NORMAS EN LA IMPLICACIÓN DE LA CULTURA SONORA

La idea del ruido es ambigua en su definición como una categoría contaminante en las leyes del equilibrio ecológico y protección al ambiente, el cual nos ocupa en la actualidad por su referente directo a la ecología sonora. Así, la idea de un control de los altos índices de contaminación acústica expresada por los umbrales permitidos de decibelios, el sonido que gravita en la atmósfera se contempla, en su mayoría, focalizado en sus fuentes de emisión contaminante y no por las situaciones del efecto, que en ocasiones es producto de la disposición acústica de los elementos ambientales.

Estos altos índices que producen malestar en la gente, son en su mayoría percibidos dentro de la urbe como el sonido que irrumpe el equilibrio del medio ambiente. Su definición legal está justificada desde la ciencia

de la acústica y la aplicación de las normas establecidas, como toda solución a la problemática. Aun cuando la acústica es un conocimiento técnico aplicado al espacio, ahora es protagonista en la búsqueda por controlar el ruido de la ciudad, que actualmente domina sobre la tranquilidad de la sociedad.

No todo el concepto de ruido percibido por la sociedad es clasificado como elemento nocivo. Consideramos la clasificación que hace referencia directa a la de contaminación acústica para no generar confusión en nuestro estudio, pero es conveniente mencionar que el concepto de contaminación sonora es el más indicado. Se esboza aquí una propuesta para generar una descripción más acorde sobre la contaminación sonora, como la agresión directa al medio ambiente por medio de emisiones sonoras que sobrepasan los niveles permisibles de los umbrales auditivos. Así como los sonidos emitidos por la propia sociedad, estos tendrán que categorizarse desde su implicación cultural y de comunicación, para la salvaguarda del patrimonio sonoro de las comunidades, lo que implica una revisión a la connotación de contaminación acústica generalizada, en cuanto a su aspecto social, y abrir una futura revisión de las leyes y las estrategias para su control.

En el ámbito de Jalisco, en 2018 se aprobó una reforma a la Ley Estatal del Equilibrio Ecológico y la Protección al Ambiente (LEEPA) en el Congreso del Estado, en la que se plasma la definición de la contaminación acústica dentro de la reforma al artículo 3°. como producto de la revisión de la problemática y como consecuencia de incluir las iniciativas con respecto al ruido enviadas por diversos grupos de la sociedad civil, que en la agenda de asuntos metropolitanos y gobernanza del Congreso local plantearon una atención particular a la problemática social por el ruido y la contaminación sonora en las zonas habitacionales, misma que se fue incrementando en los espacios públicos y corredores comerciales, por lo que académicos universitarios, junto con la comunidad, organizaron un colectivo llamado

Cruzada contra el ruido. Esto dio fuerza para colocar el tema en la agenda política y su revisión legal, culminando esta iniciativa en la reforma de la mencionada ley.

Hasta mediados de 2025 aún se carecía de una propuesta contundente dentro de esta ley para la implementación de dispositivos acústicos para el control y la promoción de un confort sonoro tanto en el espacio privado como público, y las acciones de participación en beneficio de la comunidad, sosteniendo aun por los vacíos legales esta problemática urbana. Sin embargo queda aún pendiente el desarrollo de una metodología de monitoreo en tiempo real y un sistema definido y normado para la insonorización al interior de los lugares que generan contaminantes hacia la esfera pública y las categorías de ruido excesivo, ya que en la LEEPA solo están generalizados los parámetros establecidos en las normas mexicanas referidas en el artículo 102 de la misma (Gobierno del Estado de Jalisco, 2018).

En contraparte, para las actividades en el espacio público, donde se desarrollan las manifestaciones culturales sonoras según la tradición del lugar, uno de los elementos identitarios dentro de las fiestas patronales es la quema de castillos y cohetes para anunciar las peregrinaciones, las que son percibidas bajo el concepto de contaminación acústica y son reguladas bajo el concepto de pirotecnia, y su prohibición es una de las acciones propuestas en la inclusión del artículo 103 bis, producto de la reforma de ley mencionada, donde para el control de esta actividad se implementa un horario restringido de 8:00 a 21:00 horas. Esta actividad es parte de las manifestaciones culturales inmateriales, promovidas para ser declaradas patrimonio cultural inmaterial del estado, y otras son parte del listado representativo del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad amparado por la UNESCO, como es la manifestación de la romería de Zapopan: ciclo ritual de la llevada de la Virgen (UNESCO, 2018). En estas manifestaciones convergen otros eventos, como la representación de danzas de conquista y peregrinaciones. Todas ellas son parte

de una ritualidad donde la ambientación sonora completa la estructura de la tradición, y la quema de cohetes y castillos son expresiones propias de las tradiciones que tienen una función en las visitas y peregrinar por los barrios o poblaciones. Estas manifestaciones nutren al misticismo de las festividades patronales religiosas.

Estas ambientaciones tienen su significado en la temporalización y son guía en los recorridos del peregrinar de las cofradías por los lugares, casas e iglesias que albergan las imágenes veneradas. Estos eventos nómadas son una fusión de nuestra tradición y cuentan con la intervención de portadores de la tradición musical, de la chirimía, el tambor y los cohetes, portadores del saber artesanal de esculpir el espacio con luz y sonido mediante los castillos o los llamados "toritos", donde el sonido detonado por los diversos dispositivos de pirotecnia buscan ambientar la fiesta ritual con efectos sonoros, accionados con la utilización de pólvora y la elaboración de esculturas en carrizo, y donde los saberes son compartidos entre las diversas festividades patronales, tanto en la urbe como al interior del estado.

La interpretación banal de esta tradición, encasillada como contaminación acústica, se confunde con la realidad de una contaminación atmosférica por el uso excesivo de la población en general durante las fiestas decembrinas, por ejemplo, por la falta de regulación en la venta del material. Esto implica que falta un estudio y la inmersión en nuestras tradiciones, las cuales son las más afectadas con la categorización de contaminación acústica, como parte de una percepción unilateral de la situación ambiental que se vive en estas tradiciones. La problemática fue llevada a los foros de consulta y se quedó con la implementación de un horario para su uso. Este es un ejemplo de la confusión que existe entre el concepto del ruido nocivo y el sonido de las tradiciones, no así para las actividades de los conciertos al aire libre o de tipo comercial, así como en la instalación de terrazas para

fiestas y giros comerciales que deben de estar controlados con base en las normas antes mencionadas.

Esta noción de contaminación acústica ya fue categorizada con anterioridad en la NOM-081-SEMARNAT-1994 (DOF, 1995). Las aportaciones más importantes están en la definición de los límites máximos permisibles de las emisiones de ruido —al igual que su método de medición. Bajo esta descripción, la fuente fija representa la superficie sonora que está generando el sonido, por un emisor, no solamente con intenciones de propagación y de un fin específico, sino de todo fenómeno sonoro ocasionado.

En este sentido, tendremos que ponderar esta noción desde una perspectiva más amplia, cuando se refiere a la representación sonora comunitaria, y que también se puede enfocar en la idea de "persona física", entendiendo que se trata de la responsabilidad de una persona legalmente constituida como recaudatoria, misma que forma parte de la sociedad. Este criterio nos remite, al mismo tiempo, hacia el campo de la sociología; cuando se forma un colectivo, este se ve representado en las acciones de una muchedumbre manifestada en comunidad. Así, el ruido es producido por las personas que son, para esta norma, fuentes de emisión de ruido.

Entonces, ¿cuál sería el radio de intervención de estas normas con respecto a la contaminación acústica, si pudiera definirse sólo como un aspecto de implementación de los dispositivos de mitigación?, ¿o puede abarcar el concepto de ruido para definir el comunitario, cuando es ocasionado por un conglomerado de gente, donde todo sentido de malestar catalogado como ruido se le puede confundir con las manifestaciones culturales sonoras en el espacio público, como se han llamado tradicionalmente jolgorio, mitote o bullicio, conceptos que serían característicos de las actividades de nuestra cultura, en las prácticas, usos y costumbres de nuestras comunidades?

Estamos inmersos en la oralidad, y la expresión sonora cultural, como la de nuestras festividades y ceremonias tradicionales, son comunicadas

por generaciones desde los pueblos originarios que producen sus manifestaciones sonoras, y eso equivale a lo que aquí se estaría clasificando como ruido, independientemente de la fuente que lo origine. Este tipo de confusiones se han generado desde la concentración de la sociedad en los centros de las poblaciones, tal como se ha documentado, puesto que el malestar no es igual para todos habitantes. La problemática que retoma el antropólogo Jesús Jáuregui en la descripción de la carta de Rosa Morada difundida por el historiador Jean Mayer en la revista *Vuelta*, describe, más allá del origen de la palabra "mariachi", una problemática sobre la apreciación de este en la cultura sonora ordinaria. La cita se basa en una correspondencia entre el presbítero Cosme Santa Anna (1825-1892), encargado de la parroquia de Rosa Morada, bajo la orden de la Arquidiócesis de Guadalajara, y el obispo Diego Aranda y Carpinteiro (1776-1853):

Al acabarse los divinos oficios en mi Parroquia en el sábado de gloria encuentro que en la plaza y frente de la misma iglesia se hallan dos fandangos... sé que esto es en todos los años en los días solemnísimos de la resurrección del señor y solo que ya sabemos cuántos crímenes y exceso (*sic*) se cometen en estas diversiones, que generalmente se llaman por estos puntos mariachis, solo nosotros porque lo vemos, lo podemos creer y nos horrorizamos al ver que no hay autoridades que repriman desórdenes reprobados por la moral y las leyes que nos rigen (Meyer, 1998: 177).

Este pasaje de la carta describe la ambientación de la fiesta organizada en el centro de la población, lugar simbólico concurrido por su jerarquía tanto social como eclesiástica y su apropiación con los bailes de tarima llamados fandangos, los cuales envuelven sonoramente las festividades que se acompañan de la música tradicional, con el baile y el evento conjunto llamado en ese entonces mariachi. Imaginamos su trascendencia como

medio de comunicación, de historias y tradiciones orales con la música típica de la región, armando un bullicio público que llegó a incomodar a la gente, desde la perspectiva del párroco de Rosa Morada, probablemente con la interpretación de un solo músico de violín acompañado del sonar de la tarima con los bailes tradicionales. Era la representación musical de la época, muy distinta a la que ahora se interpreta con la conformación del mariachi moderno. En ese tiempo el nivel de intensidad sonora era menor, pero tal vez el bullicio festivo era ya estridente.

Como una forma de contraatacar esta ambientación, y al no obtener respuesta de las autoridades, el sacerdote genera un evento sonoro con el que logra un efecto de marcaje territorial sonoro, mediante el repique de las campanas, con el fin de contrarrestar el mitote o fandango y así convocar a los feligreses a ocupar el mismo lugar. Todo sonido tiene significado: así como el mariachi llama a la festividad, las campanas convocan a la reunión de la población.

Cuando me vi así burlado por la Autoridad que debía sostenerme en un caso en que solo se trataba de evitar desórdenes y escándalos públicos, toqué las campanas y reunidos que fueron mis feligreses les anuncié que me retiraba al Pueblo de San Juan Bautista que dista de la cabecera de cuatro a cinco leguas, y que ahí auxiliaría a los que lo necesitaran (Meyer, 1998: 117).

Históricamente la lucha contra el ruido, desde diversas perspectivas, ha llevado a terminar con tradiciones musicales. Así sucedió en Europa por temporadas, con los músicos de la calle, pues no se tuvo cuidado y fundamentación antropológica en su propuesta. Así, la actual ley antirruido continúa con esta indefinición acerca del objetivo sobre el control de la calidad ambiental sonora, ya que no se atiende el patrimonio cultural sonoro, como quedó de manifiesto en las implicaciones sonoras de las festividades y manifestaciones de quienes siguen la tradición de los coheteros, y se

acotó su uso a determinado horario en el ágora urbana, que en principio es el espacio público para la comunicación.

Es el ágora donde se manifiestan las procesiones de las fiestas patronales, igual que en las calles de poblaciones y municipios, que se transforman para albergar los trayectos de las procesiones. Estas son manifestaciones culturales impregnadas de una cultura nómada. Es el territorio conquistado en el evento de la procesión, que en su recorrido se acompaña con el sonido de las danzas de conquista, música, campanadas y cohetones, ambientaciones envueltas en las expresiones orales y cantos festivos del jolgorio popular. Así se configuran todos los recorridos peatonales, que son propios de los gestos de una diversidad de cofradías tradicionales por el evento ritual de la procesión. El ruido se manifiesta en la tradición, que se ha instaurado por generaciones, sin embargo su prohibición y el control de un horario reglamentado generan una ruptura con los propios ciclos rituales y la temporalidad que fusiona el alba y el ocaso.

Ya en este sistema de comunicación cultural, el jolgorio y el fandango (expresión de música de mariachi tradicional y baile de tarima) que albergan el mitote, son categorías culturales descritas en su momento como un evento que producía ruido y rompía con el orden público, tal como mencionamos sobre el pasaje de la carta de Rosa Morada. Nuestra cultura sonora y la oralidad son de las más antiguas expresiones culturales de nuestra fusión étnica, y unas de las primeras situaciones ambientales que causaron malestar para algunos, cuya percepción, expresada en estos testimonios, intentó controlar las políticas sobre la comunicación cultural entre la población. Esta es la primera aparición escrita de la situación parasitaria del ruido y de las manifestaciones sonoras del espacio público, que desde sus inicios históricos se definía como un rasgo cultural de la gente del lugar, expresada en sus actividades tradicionales, manifestaciones intangibles en torno a la tradición sonora del jolgorio y que constituyen una expresión viva en la sociedad, por lo que nos interesa realizar una inmersión en estas

representaciones musicales que no pueden encasillarse en la categoría de ruido y que ahora son patrimonio cultural inmaterial y se involucran en el espacio público.

EL RUIDO URBANO

La contaminación acústica y el ruido que sufre la gente no solo son percibidos por el aparato auditivo y por las vibraciones, sino en el efecto de sentir un malestar por la saturación de las emisiones sonoras. "Se ha definido el ruido como todo sonido que se considere o clasifique como una molestia" (Bell, 1967: 35). Su percepción es subjetiva y se le da un valor de molestia, en tanto no sobrepase los niveles de presión acústica continua (Leq) que cause dolor. Esta concepción está enclavada en las actividades cotidianas que genera una cultura sonora, donde las afecciones particulares y los indicios que establecen los parámetros del malestar o molestia también implican su prolongación temporal. Son los mismos que afectan de forma psicológica la experiencia vivida en las ciudades y se magnifican en un estado de intolerancia que va en detrimento de la salud de la gente.

En la ciudad, la superposición de usos de suelo, donde el habitacional se mezcla con el comercial o en ocasiones con el industrial, va afectando el equilibrio ecológico de la población, no solo en sus horarios del descanso nocturno sino en la vida cotidiana. Aún falta la implementación de los dispositivos de control acústico, como estaciones de medición, para tener información y mitigar las emisiones y los altos niveles de presión acústica (SLP) generada por los agentes físicos en la atmósfera, donde el sistema de medición con sonómetros se pondera en decibelios (dBA).

El ruido tiene la particular característica de confundirse con la sonoridad cultural que es vivida en los espacios públicos. Lo contextualizamos en el llamado efecto metabólico con el entorno (Augoyard y Torgue 1992). Esta problemática pone en jaque la calidad sonora del espacio urbano.

En ocasiones el ruido es un parámetro o referente identitario. Para esta investigación el ruido funciona como un filtro cultural que elimina y tamiza la información, gravita en esta mezcla y es movilizador de reacciones sociales:

El ruido puede ser una fuente de distracción, cambiante según la significación canalizada por el estímulo y según el estado psicofisiológico del individuo... Es así que un nuevo evento, por ejemplo, el principio de un ruido no familiar, desvía la atención y perturba la ejecución de numeroso tipo de acciones. (Noise y Organization, 1980: 84).

Así, el ruido urbano, analizado de manera general, es ambiguo. Clasificarlo dentro del concepto de contaminación acústica como motivo principal, es un efecto de percepción. Dentro del marco legal comienza a clasificarse nocivamente, no desde la experiencia que se vive de forma cotidiana y que se ve inmersa en una compleja manifestación sonora cultural. Por citar un ejemplo, en la figuras de la comunicación pública podemos tomar el ruido como la referencia directa al paradigma de Shannon, que nos da la dirección de un efecto; en este caso podemos reflexionar en torno al fenómeno sonoro del bullicio de la gente, cómo se transforma en un medio o vía de la comunicación social y de ambientación, tal como sucede en el supuesto canal de ruido dentro del teorema de la comunicación: "Pero si aumenta la incertidumbre, aumenta la información, ¡y parece que el ruido es beneficioso!" (Shannon y Weaver, 1964: 19).

Si tomamos el concepto de ruido como canal de comunicación en códigos, tendremos que analizarlo desde la idea de la entropía, presente en la urbe por las diferentes culturas sonoras, como la música urbana, las campanas que anuncian el carretón de la basura o el repique de las iglesias para llamar a misa. Esta es la bruma sonora que se experimenta en las urbes, en una estela sonora que genera el marcaje identitario. Por ello

proponemos contemplar algunas manifestaciones del patrimonio cultural sonoro dentro de la urbe, valiéndonos de los estudios de la etnografía sonora, así podremos analizar el contexto social desde la sonoridad y su referencia al ruido urbano.

Por otra parte, la norma relacionada directamente con los límites máximos permisibles de las emisiones catalogadas como ruido, con el tiempo han modificado sus parámetros, descendiendo los límites permisibles de 68 a 55 decibelios en horario diurno para las zonas residenciales. Estos cambios están ya implícitos en la reciente modificación a la Ley Estatal de Equilibrio Ecológico del estado de Jalisco, con base en la actualización de la norma mexicana (DOF, 2013), donde están marcados los límites máximos permisibles, tanto en el espacio privado como en el público urbano.

Aún sin abordar detenidamente las diversas situaciones ambientales sonoras de la ciudad y los diversos grupos sociales, en la cultura sonora de la calle se han identificado personas que caminan con sus teléfonos móviles y audífonos; llevan su propia musicalidad a los espacios públicos. Como los músicos de la calle envuelven su espacio existencial, así las campanas de la iglesia de los barrios van dando a la ciudad una propia identidad que se va definiendo en ritualidades y temporalidades. De manera que intervenir con leyes punitivas en la búsqueda de una calidad sonora en cualquiera de estos lugares, sin entender las prácticas urbanas y sus eventos de apropiación colectiva, habría que repensar las situaciones ambientales. Los ruidos se deben estudiar y no solo atacar desde una cruzada, que podría terminar con la cultura sonora que identifica el lugar.

LOS ESTUDIOS DE ACÚSTICA URBANA

De la acústica analizada por Vitruvio (siglo I a. C.) retomamos los elementos musicales de la ciudad percibidos sensorialmente, los cuales están incluidos en el reconocimiento de sus estructuras, tal como podemos encontrar en su

libro quinto (Vitruve, 1673), donde señala cómo infieren las capacidades acústicas de la arquitectura en las acciones sociales. En su estudio sobre los teatros romanos devela el dispositivo acústico que es la plaza pública, y marca su acento como el lugar donde se construye la comunicación de la comunidad. Quien se adentre en su estudio encontrará una de las primeras relaciones del concepto musical relacionado con el diseño del espacio, de gran importancia para este libro, donde nos preguntamos sobre la sonoridad imaginaria. El estudio en comento nos proporciona algunas pistas sobre la percepción musical del espacio, complementado con la ciencia de la acústica.

De la obra de Vitruvio retomamos la connotación musical del espacio sonoro, en su relación directa con la escucha del entorno edificado, donde el ágora es el espacio propicio —acústicamente— para el encuentro y la comunicación social. Su relación con el espacio público enfatiza las capacidades acústicas en el diseño del ágora, lo cual retomamos como referencia directa para analizar su dispositivo sonoro, cómo se configura en su interpretación como fuente de producción social sonora, donde la oralidad se acciona y hace eco en su funcionalidad física constructiva y su efecto político de comunicación, valores que alberga el dispositivo público sonoro del ágora.

Esta referencia es importante actualizarla desde nuestra inmersión en los ambientes sonoros de la urbe, desde la función acústica en el espacio público y significativa en su conformación para la comunidad, por lo que es imperante su análisis actual como dispositivo de comunicación del espacio urbano. De ahí que los diversos sitios de estudio son ágoras naturales de la ciudad, donde las plazas públicas son referenciadas desde esta perspectiva y en el estudio de la materialización acústica del sonido, junto con los fenómenos de comunicación sonora, para vislumbrar el evento de apropiación del espacio en revisión, para entender cómo se configura el lugar sonoro desde su función de encuentro y no solo visual. En la trascendencia social

de su ocupación es referida desde la misma elección de los espacios para nuestro estudio.

Con las propuestas para implementar un diseño acústico en el campo urbano se busca la aplicación de las normas para el equilibrio y búsqueda del confort acústico, pero el medioambiente desde lo sonoro tiene un elemento neutro que es la producción sonora social, que podemos clasificar como ruido parasitario, donde las actividades sociales se desarrollan en su proceso metabólico, y encontramos en esta cualidad su contraposición, la noción de la contaminación acústica, misma que representa la alteración del equilibrio ambiental.

Así, vemos el interés de los despachos urbanos por utilizar los avances tecnológicos para desarrollar programas al interior de los laboratorios de investigación sonora, proporcionando herramientas y software numéricos para su control —como la construcción de modelos de estudio virtual y las simulaciones de los eventos sonoros en los mapas de ruido—; estos aportan estrategias de intervención en el espacio edificado y abren las variantes para los estudios de la acústica urbana. Algunos son complejos en su legibilidad como propuesta de solución, y otros aspiran a la modificación del paisaje sonoro existente, ya que retoman la importancia de las cualidades sonoras en la proyección del espacio habitable y el diseño del paisajismo, así como en el rural, con muros acústicos (Cerwén, 2017), exponiendo en estas acciones en concreto el miedo a la exposición del ruido social como parte de la problemática del diseño sonoro.

Sin embargo, la simulación del sonido en los modelos virtuales, realizados por medio del *software*, está aún en desarrollo, por lo que es necesario un trabajo que permita complementar el modelo generado dentro de un escenario virtual con los estudios sociourbanos sobre la percepción de los fenómenos sonoros. Este podría ir en la dirección de la ecología sonora, en el que puedan interactuar los modelos numéricos con la percepción de la gente, y recrear una herramienta completa para poder aplicar toda

la información del espacio real en los modelos informáticos, así como para las futuras estrategias de corrección sobre la calidad sonora de las ciudades, una utopía que promueven los despachos de acústica urbana.

Falta mostrar en un mapa los matices y diferentes umbrales culturales del ruido de las diversas frecuencias del sonido que componen estos registros llamados mapas sonoros, pues tanto en las curvas de calor como en el sonograma se refleja el registro cuantitativo de los decibelios. En la producción de imágenes de representación sobre la acústica urbana en los espacios simulados por computadora, coexisten dos técnicas que sirven como herramientas en la simulación de la propagación del sonido en el espacio modelado, que pretenden reflejar el sonido sobre las superficies propuestas y matizan el timbre de estas, dependiendo de las necesidades del espacio, por medio de las propuestas de materiales absorbentes o reflejantes del sonido. Uno de los procedimientos más interpretativos es el que se realiza con programas numéricos, que trata de restablecer las intenciones estéticas del ingeniero de acústica o diseñador sonoro en la representación del proyecto con la ayuda de una gráfica y con la utilización de la propagación de las ondas sonoras. Esta técnica busca ser próxima a los efectos sonoros.

Por medio de la simulación sonora se pretende, también, contribuir al desarrollo del paisaje sonoro de la ciudad, sin embargo esta simulación no tiene los parámetros perceptibles incluidos en el *software*, es decir, que incorporen los aspectos sensibles de la percepción de la gente, ni los matices culturales propios del lugar en proyecto. Es, simplemente, una herramienta de diseño sin la experiencia espacio-temporal ni el imaginario sonoro del entorno, y no es la única que puede ser apropiada por la vivencia del lugar.

Francesc Daumal Doménech retoma la propuesta teórica sobre el estudio del lenguaje sonoro aprendido en el CRESSON, aplicado al campo

urbano arquitectónico y que es abordado en sus estudios de la percepción sonora aplicada a la concepción acústica, donde conjuga la particularidad de los sonidos, que llama "positivos", de la ciudad, en una construcción sonora donde las artes musicales se combinan con el diseño arquitectónico y urbano, proponiendo la poética acústica:

la poética acústica se dedica al análisis de la importancia de los silencios sobre los cuales se tiene que edificar este lenguaje, a la impresión de volumen sonoro, a la tonalidad, al carácter acústico de los espacios y, en general, a cualquier factor que permita conferir las personalidades acústicas específicas de cada lugar (Daumal Domenech, 2003: 24).

En esta búsqueda por relacionar las situaciones de ambientes sonoros convergen diversas modalidades y estilos de configuración multisensorial que son percibidas por el habitante del espacio, traducidos en eventos de apropiación o de repulsión del entorno sonoro. Tal vez en esta acción se refleja la poética sonora buscada por Domenech.

LA ESCUCHA URBANA EN MOVIMIENTO

El presente libro también propone trazar la problemática sobre la apropiación del entorno edificado desde una escucha urbana, misma que toma relevancia cinética al estudiarla a través del evento del desplazamiento y el recorrido peatonal. A partir de esta construimos un modelo epistemológico para el análisis de la movilidad peatonal desde la perspectiva sensorial sonora, que aparte de su implementación funcional en el acceso al espacio urbano físico, se bosqueja una variante desde el imaginario, abierta a su comprobación desde el paradigma de la reconstrucción sensorial y de la carga de significados, que transforman el espacio urbano al caminarlo en su proceso de habitabilidad.

Como documento, se trata de promover la escucha del espacio urbano y su reconfiguración imaginaria, donde investigamos cómo se organiza la situación ambiental de apropiación, en la construcción colectiva imaginaria desde el campo sensorial, para habilitar todos los sentidos, en particular el que nos interesa, el auditivo, motivado por el lugar sonoro.

Esta idea viene con una carga filosófica de aprehender el mundo artificial (la ciudad) desde la estética de los sentidos y desde la propia cosmogonía, la cual es imperante entender —a partir de aquí— como la diversidad de la naturaleza que interactúa a través de diversos campos sensoriales, tal como lo ha planteado Erwin W. Straus en su tratado sobre el movimiento. Es claro que se pone de manifiesto la figura del movimiento en devenir, del tipo móvil-sonoro:

Lo que quisiera darles como ejemplo susceptible de hacer entrever la distinción entre el espacio inerte y homogéneo de la física y el espacio vivido y diferenciado que nos rodea y en el cual nos movemos en tanto seres vivientes, es la danza. Recuerden también un hecho de la vida cotidiana: una melodía impetuosa nos incita irresistiblemente a acompañarla con movimientos. Por más rudimentarios que sean. (Straus, 1936: 71).

Este devenir del lugar sonoro desde la actividad ordinaria del recorrido, nos da una pista sobre el movimiento como danza, extremadamente unido a la escucha por medio de las experiencias rítmicas de los pasos. Así podremos ir sobre las pistas de esta conexión con el espacio sonoro y el vaivén rítmico al caminar, elementos que nos dio el trabajo etnográfico de las danzas de conquista, donde los pasos cadenciosos, unos caminando y otros marcando un ritmo, van haciendo giros y cambios de dirección, como los niños al andar en un gesto rítmico.

Esta idea del espacio-temporal, motivada musicalmente, nos enfrenta al paradigma del espacio vivido, referente al existencial ya planteado

por Merleau-Ponty en su tratado sobre la fenomenología de la percepción (1945), donde emergen las esculturas sensibles de la reproducción mental del imaginario, como el producto de las formas recreadas en la transición de las experiencias vivenciadas, mismas que son albergadas en la memoria. Estas percepciones, sensoriales e imaginarias, no son productos ajenos a la transformación de la realidad urbana, sino que vienen por efecto de la cruda forma de las estructuras materiales edificadas en la ciudad, su arquitectura, objetos y todos los elementos que forman parte del proyecto inacabado que representa la ciudad y desde lo sonoro que se recrea.

En resonancia con estas posturas sobre el espacio vivido sonoro, encontramos en las obras de Juhani Pallasmaa (2014) y Michel de Certeau (1990) una gran coincidencia en torno al análisis de las percepciones del espacio, mediado por diversos sentidos —aparte de la vista—; desde la postura fenomenológica y sus prácticas espaciales es que la idea del espacio existencial forma parte de nuestro enfoque, donde se intenta estructurar la relación entre las conexiones sensoriales y las motrices que vinculan la vivencia por medio del sonido con el espacio que es recorrido al caminar, como la cadencia de la danza y el sonido de los pasos, por lo que nos preguntamos cómo se configura esta apropiación peatonal de la ciudad desde lo sonoro.

Determinar, desde la postura epistemológica, la comprobación de dichos fenómenos sensoriales sonoros y su implicación en el movimiento del recorrido, es que retomamos estos planteamientos teóricos para construir nuestra metodología, centrada en las vivencias adquiridas y recreadas por el imaginario sonoro de la gente que recorre los lugares. Aquí es donde nos enfrentamos a la problemática de la apropiación del espacio por medio del análisis etnográfico, el cual nos permite comprobar la habitabilidad imaginaria del espacio sonoro. En el evento del recorrido peatonal asumimos hipotéticamente que el sonido es uno de los elementos apropiados del lugar que va estructurando las figuras imaginarias y motrices del caminar.

Nuestro estudio parte de la percepción sonora urbana en su acción de apropiación del espacio, por lo que, por medio del análisis de los campos sensoriales nos adentramos a su estudio. Fuera de la idea clásica del espacio estático de la perspectiva y visión retiniana, tomamos distancia de esta concepción renacentista por medio del estudio de los ambientes sonoros, tal como lo explica Augoyard al replantear la idea del espacio visual para modificar el concepto del paisaje, donde la referencia espacial, definida por los caracteres newtonianos, pierde su pertinencia explicativa dentro los procesos sensibles, y donde lo observable no es enteramente uno sino parte de las referencias sensoriales que nos describen en su totalidad el espacio. Esto nos obliga a replantear esta idea del mundo visual por la de un entorno sensorial cargado de afecciones, donde la escucha, el olfato y lo táctil, en su reconfiguración mental, son cualidades complementarias para referenciarnos en el mundo real, el vivido, como sucede en el espacio urbano edificado: "no tendremos que preguntarnos de inicio: ¿cuál tonalidad vivida preside a lo construido? De qué fuerza, de cuáles cualidades de la audición, lo fragante, el tacto, los ritmos de movimientos y de las pausas" (Augoyard, 1976: 347).

Esta tonalidad vivida está inmersa, principalmente, en la percepción sensorial del espacio. Es resultado de una evolución histórica de la arquitectura y del urbanismo, que va más allá de estilos estéticos, y que han sido documentados por autores que abrieron las posibilidades teóricas hacia una psicología del espacio, como Wilhelm Worringer (1911) y Wölfflin (1926), quienes describen una historia de las relaciones empáticas y sensoriales con el entorno edificado, producto de la arquitectura y de las diversas expresiones culturales, para adentrarnos en el estudio de la estética, a lo que llamó Arendt: la duda cartesiana:

La duda cartesiana no sólo dudó de que el entendimiento humano puede ser una herramienta en la apropiación del espacio público. No abrirse a toda

verdad o que la visión humana puede no ser capaz de verlo todo, sino también de que para el entendimiento humano la inteligibilidad no constituye en absoluto una demostración de verdad, de la misma manera que la visibilidad no constituye en modo alguno prueba de realidad (Arendt, 2016: 303).

Por lo que el problema de *la tonalidad* del espacio no solo está en la observación fenomenológica, o en la escucha de un evento inmaterial como es el sonido, sino en el paradigma de la percepción estética, la memoria cultural y su referencia espacial, que es base de la construcción imaginaria. Ya la situación ambiental había sido abordada en la investigación clave de Augoyard, *Las prácticas de habitar a través de los fenómenos sonoros* (1978), donde se enfrenta a la necesidad de plasmar una definición de arquetipos sonoros, después de lanzar el concepto de una presencia urbana transformadora producto del imaginario sonoro: "podemos entonces pensar que existe un verdadero imaginario sonoro, en el que hemos visto los efectos desestructuradores sobre las apariencias espaciales, y que poco a poco ha mostrado de la presencia cotidiana" (Augoyard y Liochon, 1978: 199).

Augoyard se enfrenta a la problemática del cómo comprobar la existencia de los fenómenos sonoros, en su búsqueda por generar arquetipos que describen los significados y evocaciones imaginarias de la gente en símbolos sonoros, condicionado a un medio vivido específicamente, definido para la ciudad: "la correspondencia repetitiva que de tal arquetipología suponga entre tal forma sonora y tal tipo de evocación espacial no fue jamás verificada dentro la vida cotidiana" (Augoyard y Liochon, 1978: 201).

Así pues, describe la importancia de la definición de un propio carácter sonoro del lugar, manifestado en la existencia de un fenómeno sonoro al que llamamos impedancia del lugar, concepto que ya retomamos de Alfred Tomatis (1977), reforzado en referencia a la relación de una carga identitaria del sonido que nos permite definir la particularidad propia del entorno, y del cual nos podemos valer para el estudio de la ciudad. Al analizar el paisaje

sonoro, encontramos en la impedancia cómo gravita desde la escucha, principalmente, y cómo se transforma en el imaginario sonoro personal. Así nos presenta Augoyard su aportación en la aplicación urbana, por medio de investigaciones en torno al desarrollo de los efectos sonoros y su tipología, los cuales nos ayudan a clasificarlos, pues como el sonido, también tienen significados particulares desde diversos dominios de referencia en la percepción de los ambientes sonoros.

Con esta tipología, el sonido tiene una propia connotación antropológica, no sólo limitada como el ruido nocivo clasificado desde la acústica física, y nos da las herramientas para generar un instrumento de análisis para la transición imaginaria que refiere a las experiencias sonoras vividas en el espacio: "Por lo tanto en el medio urbano, los símbolos más evidentes y aquellos correspondientes a las representaciones más estereotipadas, se aplican a los objetos sonoros sean desplazados, sean connotación por un pasado cultural, sean representativos de la temática del ruido molesto" (Augoyard y Liochon, 1978: 200).

En este caso la ambigüedad de la percepción del ruido como un sonido que causa malestar, al mismo tiempo que se propone como un medio para que subsistan códigos de comunicación, está directamente ligado al fenómeno de impedancia del lugar, donde los sonidos que tienen significados culturales y movilizan reacciones del cuerpo en el espacio, síntesis de la experiencia espacial sonora, son parte de la problemática a distinguir.

Los sonidos, analizados como indicios que son medibles, también nos ayudan a cotejar la información espacial con la perceptible, en una compleja combinación; pero la información sonora aprendida desde nuestras propias experiencias vividas está implícita en el imaginario, de manera que su lectura será un proceso cognitivo más complejo, por lo que al diseñar el modelo epistemológico que nos permita mensurar las señales físicas objetivamente, al igual que los fenómenos sonoros —como imaginarios subjetivos— en esta impedancia, se transforman desde la percepción de la

gente, y se tendrá que develar el dispositivo que conforma el ecosistema sensorial de la urbe, que es parte del problema a resolver.

Para este estudio, el imaginario es un campo de estudio que nos permite recabar información acerca de la vivencia de las personas sobre la configuración de sus prácticas urbanas, desde la cotidianidad de la vida ordinaria, y a partir de esta dimensión estética, espacial y temporal podremos analizar cómo son activadas las fuerzas transformadoras del imaginario al caminar por la ciudad, y cómo se van traduciendo en la formulación de un imaginario particular sonoro, por lo que nos volcamos sobre su expresión y nos preguntamos: ¿cómo se configura esta apropiación peatonal de la ciudad desde lo sonoro?

EL IMAGINARIO SONORO (DISPOSITIVO DE APROPIACIÓN URBANA)

El sonido, bajo la idea de que es un elemento inmaterial, genera una situación ambiental particular sobre la imagen de la ciudad —más allá de la idea de la búsqueda de un control del confort sonoro—, por lo que postulamos su implicación social sobre las acciones urbanas de apropiación, que pasan a evolucionar sobre la sola implementación de las estrategias acústicas urbanas —si estuvieran contempladas en el proyecto urbano. En la búsqueda de la implementación de los dispositivos de control para el confort acústico, tanto desde las acciones de aislamiento sonoro en el espacio privado (acústica para salones de concierto, teatros o en zonas habitacionales) como en el espacio público de la calle con la implementación del asfalto acústico y la inclusión de espacios verdes (islas acústicas), o en las vías de comunicación de alta velocidad con dispositivos de paneles acústicos urbanos. En esta batalla contra el ruido se actualiza la implementación de normas y nuevas estrategias que cada vez más evidencian el problema de la porosidad del espacio público ante el ruido.

En el paradigma de la apropiación del espacio, es el mismo sonido el que está involucrado en la transformación del ambiente, lo que genera una atmósfera particular. El espacio escuchado es un medio para su apropiación, hasta su evolución significativa, dentro de la evocación de la cultura que se permea en las actividades urbanas. La forma de vivir el espacio sonoro es una síntesis que se recrea desde su percepción, como en la poética que nos refiere Daumal Domenech (2003).

En la acción de vivir la ciudad desde la escucha se va configurando la identidad sonora del lugar, y no solo desde el sentido banal del confort habitacional, sino en la reapropiación sonora de los espacios por su propia ambientación. Nos referimos aquí a la transformación imaginaria del espacio urbano que se experimenta de los lugares vividos desde la cotidianidad, los que nos provocan afecciones o sentimientos más allá de una especulación del silencio y, sobre todo, del control de la calidad sonora que genera estrategias contra el ruido, recayendo en la problemática real por la búsqueda del confort acústico urbano, como un orden dentro del caos sonoro de la ciudad.

Esta transformación imaginaria es un medio de apropiación que se habilita en el reconocimiento de un pasado escuchado o una experiencia ya vivida. Entonces, desde la apropiación imaginaria se genera su cualidad de evocar la memoria y su significado particular, de manera que los lugares generan ecos del pasado en la identificación que surge de la memoria sonora. Para adentrarnos en estas situaciones de la apropiación sonora retomamos la investigación sociourbana sobre la apropiación del espacio y objetos, analizada a través del concepto del *imaginario habitante*, expresado de las investigaciones de Henry Torgue e Yves Chalas (1981) para describir el fenómeno de la transformación de los entornos y objetos, como un acto de apropiación que coloca a la gente en el centro de esta situación ambiental, y de la capacidad que tienen para apropiarse de su hábitat; es decir, en la búsqueda de habitar y cargar de significados el lugar

y los objetos desde su propia voluntad, como la antesala del imaginario sonoro, que es referente del sonido recreado en la apropiación del entorno.

Así, la situación imaginaria es una de las premisas teóricas de nuestra hipótesis, y el imaginario sonoro es productor de símbolos y significados desde la escucha. Esta es la capacidad que tiene la gente para transformar el espacio en su percepción sonora. Estas configuraciones imaginarias son evidenciables en el espacio urbano, sobre su habitabilidad por medio de las escuchas urbanas de la gente en la práctica del caminar o en la misma apropiación de la ciudad. A esas prácticas las llamamos tesis de la urbanidad. Augoyard ya condiciona los elementos clave para su estudio y categorización, y las enumera para que exista una arquetipología del imaginario sonoro, por lo que deben tomarse en cuenta los siguientes aspectos:

1. De la fuerza movilizadora del sonido.
2. De los efectos de propagación que afectan las sensaciones que acompañarán al sonido y dan su tonalidad de lo vivido (Augoyard y Liochon, 1978: 201).

Esta tonalidad es la producción imaginaria sonora de todo espacio vivido, con la que se identifica la propia capacidad creativa y la libertad que expresa la gente en todas las acciones de transformación individual del espacio —como en los eventos de apropiación—, y que se dan por medio de su práctica. Así, el imaginario sonoro se produce en la acción de caminar, escuchar y asociar sonidos que identifican el lugar particular vivido. En sus recorridos se dibujan los aspectos inmateriales que están fuera de todas las representaciones de caminos y espacios que se tienen contemplados en la planeación gráfica urbana.

De manera que las situaciones imaginarias se presentan al enfrentar los espacios reales por medio de la acción y la mediación de la urbanidad que la gente genera en su capacidad de neutralizar la ciudad, ya sea por su falta de calidad o de aciertos en la arquitectura edificada, y ante

la necesidad de una transformación estética particular. Es el caso de la misma apropiación de la ciudad desde la escucha, en la que suena y gravitan las afecciones de los efectos sonoros que son producidos por la misma gente. Es la misma acción poética que evoluciona en la particular situación creativa del imaginario sonoro, tal como lo enfatiza J. F. Augoyard: "Todo habitante es productor de símbolos sonoros que tienen un efecto social" (Augoyard y Liochon, 1978: 199).

Los sonidos percibidos se bosquejan en nuestro imaginario como una proyección del mundo que ya vivimos, o que hemos experimentado o que deseamos escuchar. Es en la reconstrucción mental del sonido, al evocar un aprendizaje o experiencia adquirida, lo que nos permite crear identidades o imágenes en nuestra mente, como la de algún lugar o barrio —por citar las imágenes tipo. Es posible identificar desde el recuerdo y la evocación del sonido, como sucede con el repique de las campanas percibidas en algún barrio, el cual nos remite a la iglesia o al lugar de nuestra infancia.

El sonido, como estructurador de un fenómeno sonoro ambiental, permite evocar nuestros recuerdos para reinterpretar el espacio con base en la información acumulada en nuestra memoria y por las experiencias vividas —base de la lectura del espacio—, mismas que nos permiten relacionarnos en un entorno debido a sus características particulares, como desde la identidad del sitio. Así, las peregrinaciones son recuerdos nómadas y sus sonidos la fuente de nuestra infancia. Es en las festividades patronales, los mercados visitados o las terrazas de cafés, donde reinventamos nuestra historia.

En las experiencias auditivas vividas en los lugares donde la comunidad se manifiesta oralmente, con su bullicio que abraza el ambiente, es donde el imaginario sonoro produce símbolos identitarios y son recreados en significados particulares, que se conforman en ritualidades y tradiciones a partir de su cultura. De la misma manera, al percibir el sonido omnipre-

sente que se caracteriza en estos eventos, y al no corresponder con la distancia del territorio visual, se crea una relación acusmática indirecta, de lo que no se ve con el espacio observado, y se construye así el imaginario de un lugar antes experimentado o guardado en los anales de la memoria, y en su transformación imaginaria se genera la actualización del lugar. Esta es la situación acusmática, concepto retomado por Pierre Schaeffer de las técnicas pitagóricas, donde se generaba un efecto de extrañamiento al ocultarse el filósofo detrás de una manta para impartir sus disertaciones (Schaeffer, 1966).

En este nivel necesitamos ir sobre las pistas de los significados sonoros del espacio, por lo que el estudio de su producción en este evento nos permite entender cómo la gente, a través de estos rituales de apropiación al caminar, van construyendo tradiciones nómadas, y cómo esta acción interviene como productora de sonidos desde lo ordinario, que se actualiza como una cultura musical que se identifica en el espacio urbano, por lo que este campo de estudio del imaginario sonoro se convierte en una situación a comprobar con las siguientes metodologías experimentales.

Parásito sonoro

Retomamos la idea de la figura parasitaria sonora de Jean-François Augoyard (1995), que se configura en la bulliciosa actividad sonora provocada por la expresión social de su oralidad, a lo que Baudelaire le dio suma importancia, ya que veía una modernidad en las prácticas urbanas de la muchedumbre, como la comunicación interpersonal en la ciudad, y en la libertad del caminar y pasear por la ciudad, donde el sonido se funde con uno.

Esta idea de la figura del parásito sonoro está en la producción sonora de la muchedumbre y en la manifestación de un envolvente social representado en códigos particulares de comunicación, del que

su medio de propagación es el ruido comunal. En esta expresión social está presente la apropiación del espacio como lugar habitado, y el ruido responde a la dinámica ambiental de su práctica urbana —en particular desde nuestro interés por el recorrido peatonal—; entonces, en el ruido social y en el imaginario sonoro se configuran las situaciones ambientales colectivas, como las que se viven en la muchedumbre, recreadas en las atmósferas de las mercaderías o las percibidas en plazas públicas, mismas que son manifestaciones de la apropiación colectiva del espacio urbano. Desde esta situación ambiental sonora se es consciente de estar en el mundo, y se manifiesta en las formas de andar hacia el bullicio. Aquí es cuando se nos invita a escuchar el mundo habitado que nos habla desde su rumor, y se produce la transformación de nuestra naturaleza, de nuestra libertad creativa en la morada comunitaria, tal como refiere Sartre (Sartre y Elkaim-Sartre 1986). Cuando se genera una imagen distorsionada e irreal del mundo percibido, se produce esa presencia situacional de estar en él, y así encontramos la motivación de la libre aparición del imaginario. Es en el parásito sonoro que se manifiesta su mimetismo a través del ruido social.

La expresión del parásito sonoro es un proceso de acompañamiento: donde hay sonido existe una ambientación. Es el rumor social que envuelve y se distingue de la soledad del silencio. Es en la práctica urbana territorial donde la propia comunidad interpreta su identidad en las señales sonoras que llama a otras identidades y a construir el eco social. En la comunicación, la relación de la fuerza del sonido con la etología se había planteado definir como una comunicación territorial por medio de normas sonoras, y es en la figura parasitaria donde se estructura el mensaje, como en el trinar de los pájaros al ocaso, que es la comunicación existencial.

La dimensión estética en la percepción del ambiente sonoro

¿Por medio de qué herramientas teóricas y metodologías podemos estudiar el imaginario sonoro al caminar? Por lo que nos ocupa, la construcción de modelos de inteligibilidad del espacio —de corte epistemológico para su comprobación—, en la que la complejidad de su análisis se constituye en modelo desde un enfoque interdisciplinar. Así, desde las diversas ciencias involucradas en la percepción del espacio urbano nos involucramos en su análisis y comprobación, como en la acústica, la sociología, la estética, la psicología de la percepción y la antropología, disciplinas que nos permitan vislumbrar las pistas para estructurar las metodologías pertinentes para el estudio de la ciudad.

Para adentrarnos en el paradigma de la percepción del ambiente sonoro, no solo podemos hacerlo desde las señales físicas medibles del sonido como indicador, sino que podemos tener un acercamiento objetivo a los ambientes sonoros desde su percepción subjetiva, ya que el sonido es un fenómeno que se percibe sensorialmente en una compleja correlación entre su producción y su escucha. Entonces, para entender este proceso deberemos tomar como referencia los estudios sobre la percepción, como los realizados por Edmund Husserl (2003), quien estructura su concepto del *Êpokhé*, y de Gernot Böhme, quien desarrolló el concepto de atmósfera (1993), pero principalmente desde la influencia de Immanuel Kant y su concepto sobre la estética trascendental (1781), quien enfatiza en el significado de la palabra griega *aisthesis*, que significa percepción, donde las sensaciones son su materia.

La estética, entonces, es la teoría de los sentidos que actúan sobre la capacidad de percibir el mundo por medio de las sensaciones, y el sonido en su pura percepción es una sensación para generar el proceso del conocimiento *a priori*, es decir, el intuitivo de los objetos reales percibidos, al que podemos llamar *fenómeno*. Este fenómeno es materializado para

su cognoscibilidad en diversas leyes que se rigen desde las percepciones sensoriales del mundo, como son las del espacio y del tiempo. Su configuración es la base para su entendimiento, donde se bosqueja el conjunto de ideas que nos lleva a la conceptualización de lo que Kant llamó el idealismo trascendental, como un ejercicio de abstracción, medio por el cual nos proponemos descubrir las condiciones de la naturaleza sonora.

La estética es un referente para buscar en el contexto urbano un conjunto de hechos objetivados para trascender en el conocimiento de las experiencias del espacio vivenciado, y llegar a este conocimiento por medio de sus formas más puras, como son la intuición o la memoria, que es evocada en la misma vida cotidiana sin reflexión; es el fenómeno que se manifiesta en el espacio y el tiempo, como cuando se expresan las acciones motrices del cuerpo al caminar. Por ello nos interesan los fenómenos percibidos del entorno, por medio de las sensaciones que aquí se analizan, en la construcción de ideas-tipo y en categorías para su entendimiento. Este es un camino a recorrer desde la estética.

Bajo esta premisa analizamos el fenómeno sonoro ambiental, fuera de la connotación nociva del sonido clasificada como ruido. Este concepto toma una relevancia en la interrelación cultural del sonido ordinario en las ciudades, vinculado con la ecología sonora, por su característica y trascendencia, para lo cual nos centramos en la investigación realizada por Pierre Schaeffer sobre la escucha y el objeto sonoro en su estudio *Tratado de los objetos musicales* (1966), en donde involucra la idea de Edmond Husserl y se inscribe en el momento clave de la libre percepción; asimismo, en la suspensión de juicios que nombra *Èpokhé* (2005), idea que retomamos como base de una teoría aplicada a la actividad de la escucha, la cual versa sobre la práctica de la reducción fenomenológica del mundo enfocada en lo sonoro.

De manera que de este amplio estudio retomamos el esquema de las cuatro escuchas, en el que Pierre Schaeffer nos presenta, mediante el diseño

de un cuadrante, un recorrido abstracto que va desde la escucha hasta la comprensión del significado de la naturaleza sonora. Esta es la desaceleración del evento de la escucha, plasmada esquemáticamente en una compleja transición de valores, como un modelo cognoscitivo que se estructura en la percepción y que distingue al sonido desde la señal física, pasando por la materialidad subjetiva del imaginario, en un proceso que transita como un momento infinito, cual cinta de Moebius, transitando de la percepción objetiva a la subjetiva, y de lo concreto a lo abstracto, en una relación continua, surfeando en las crestas de los pliegues del pensamiento, y a partir de un evento de abstracción emerge el objeto sonoro como resultado y modelo de referencia de la misma deconstrucción fenomenológica de Husserl.

Para el presente estudio sobre la escucha urbana, desde la estética, la idea del objeto sonoro es un camino extenso, puesto que el fenómeno del sonido contiene una idea mínima indivisible en el objeto sonoro que traspasa el proceso de la escucha fisiológica, que es cuando en el sentido del oído se le llama audición. "La audición, como la mayor parte de los sentidos somáticos, es un sentido mecano receptivo, pues el oído responde a la vibración mecánica de las ondas sonoras en el aire" (Guyton, 1976: 823). Si tomamos en cuenta que el sonido es una señal física percibida en un contexto ambiental, desde la experiencia vivida de este fenómeno se complementa la relación experimental entre el espacio y el mundo sensorial. En el método de la reducción de la escucha al objeto sonoro, donde la abstracción va más allá de la configuración física sonora, se va conformando la relación musical con nuestro entorno lo que es perceptible al oído y su interpretación.

Una de las funciones con la que podemos referenciar al objeto sonoro es a través del mismo como indicio, es decir, no solo como la señal física de su información medible (decibelios), sino que el propio objeto nos dará una explicación de su conformación, por medio del mismo fenómeno sonoro

percibido, así como desde su interpretación y configuración expresiva, tal como sucede durante el movimiento y sus diversas representaciones, como en la cinematográfica: "A este nivel, la ambigüedad de la experiencia es tal que un ritmo acústico hace fusionar las imágenes cinematográficas y da lugar a una percepción del movimiento" (Merleau-Ponty, 1945: 273).

En sintonía con Husserl o Merleau-Ponty, quienes colocan como preámbulo en su Tratado de la fenomenología de la percepción (1945) al proceso de su reducción o abstracción, lo incluimos como método en la percepción estética sonora, que es de mayúscula importancia porque se enfoca en decantar la naturaleza percibida desde el evento de la escucha, que es la esencia del sonido: "Es una filosofía trascendental que mete en suspenso para comprender las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre «está ahí», ya antes de la reflexión" (Merleau-Ponty, 1945: 7). Esta idea de tomar conciencia de la naturaleza vivida, para nuestro estudio es una herramienta cognitiva sobre el espacio sonoro y se convierte en el modelo para su conocimiento, puesto que nos permite desdoblar nuestra impresión del medio ambiente urbano en pliegues del pensamiento, analizando todos los fenómenos sensibles sonoros contenidos en la naturaleza urbana. Así, entonces, la integración tipológica de los efectos sonoros, tal como indicios, va más allá de lo que es el fenómeno escuchado, se metaboliza con el entorno y es en el imaginario sonoro que genera una interpretación subjetiva.

Lo que nos interesa es tener una aproximación metodológica para estudiar la configuración cinética del ambiente sonoro desde sus afecciones sensibles, donde la estética es el interfaz para el análisis de los motivos percibidos al caminar el espacio urbano, ya que en esta acción los fenómenos inmateriales del espacio son perceptible a los sentidos, y su reconfiguración imaginaria sonora de la propia imagen de la ciudad es producto de las experiencias vividas, como lo señala Merleau-Ponty:

...como el rumor de una gran ciudad sirve de fondo a cuanto en ella hacemos. Decimos que los sonidos o los colores pertenecen a un campo sensorial, porque los sonidos una vez percibidos no pueden ser seguidos sino que por otros sonidos, o por el silencio, que no es una nada acústica, sino la ausencia de sonidos, y que entonces, mantiene nuestra comunicación con el ser sonoro (Merleau-Ponty, 1945: 385).

Las figuras peatonales del imaginario sonoro

Desde la perspectiva de la ocupación peatonal cotidiana en la ciudad se estructuran las prácticas urbanas, de donde surgen las figuras peatonales. Para nuestra investigación, son la manifestación espacio-temporal de la apropiación de la gente, a través de la manifestación de la urbanidad, la cual se materializa en los recorridos peatonales. Postulamos, entonces, que el sonido es una motivación para recorrer el espacio urbano, conquistado por los pasos al andar, y en la composición musical de esta secuencia de eventos sonoros, ya que no sólo la percepción visual nos permite diferenciarnos espacialmente de la superposición de elementos visuales, sino también en la acción inmersa de vivir los eventos sonoros desde otra espacialidad:

Dentro de este conjunto, quisiera señalar algunas prácticas ajenas al espacio "geométrico" o "geográfico" de las construcciones visuales, panópticas o teóricas. Estas prácticas del espacio remiten a una forma específica de operaciones (de "maneras de hacer"), a "otra espacialidad" (de Certeau, 1990: 142).

En esta afirmación, Michel de Certeau continua con su reflexión sobre la disertación del espacio de Merleau-Ponty al citar en su obra lo siguiente: "—una experiencia 'antropológica', poética y mítica del espacio—" (1990: 142), refiriéndose así a la otra espacialidad, en la que se genera una angustia existencial desconocida y que es sensible a la intui-

ción. Estas espacialidades se experimentan en las condiciones sensoriales al vivir las situaciones ambientales del espacio urbano, como en la reacción sensorio-motriz del cuerpo provocada por los estímulos de la naturaleza externa, mismos que pueden ser parte de los signos y mensajes sociales de la misma comunicación cotidiana sonora de los habitantes, que se desarrollan en la práctica de un espacio compartido (el público), donde se materializa el parásito sonoro.

Si nos damos a la tarea de comprobar cómo las reacciones sensoriomotrices al sonido se manifiesta en los desplazamientos de la gente, desde esta espacialidad existencial no pueden ser solo motivadas en la acción funcional de la mecánica del movimiento del cuerpo, sino por el sonido recreado en la ciudad, donde sus estímulos son provocados; es decir, nos enfocamos en la motivación y el deseo de los recorridos cotidianos, que son construcciones mentales o figuras recreadas:

Este creó así una discontinuidad, sea al operar selecciones en los significantes de la "lengua" espacial, sea al desplazarlas por el uso que hace de ellas. Dedica ciertos lugares a la inercia o al desvanecimiento y, con otros, compone "sesgos" espaciales "raros", "accidentales" o ilegítimos. Pero eso introduce ya en una retórica del andar" (Certeau, 1990: 149).

Estas formas de reinventiva espacial serían una forma de vivir el espacio, convertido en las maneras de caminar o en los estilos de las prácticas de andar, las que pueden darse a la deriva o en bifurcaciones, en las plazas o en los lugares del encuentro público. La secuencia de su trayecto es musical, como sucede con la atracción por las vitrinas y los centros comerciales, que se han identificado por el auge de la sociedad del consumo y la sociedad del espectáculo. Estos desplazamientos bosquejan en sus trayectos una configuración espacial, desde el estilo de recorrer los lugares, definidos en algunos casos por la necesidad, por así decirlo, pero convive

el deseo de recrearlo; entonces se produce una deformación del trayecto funcional, enmarcado por las estructuras físicas impuestas, como son los caminos, pasajes y banquetas, establecidos en ocasiones por las estructuras de consumo.

Observamos que estas bifurcaciones se dan desde la influencia de diversos ambientes sonoros y se recrean operacionalmente en las acciones cotidianas de la vida urbana. El caminar es transformado en una deambulación, es decir, se convierte en un proceso de vivir y humanizar la ciudad. En esta acción surge la figura peatonal, y su estilo es el *leitmotiv* que se recrea en las figuras imaginarias; es ir en libertad a la deriva en su ciudad, y su estilo de andar es una manifestación poética de su apropiación.

Walter Benjamin (1980) define una forma vagabunda de caminar la ciudad desde sus observaciones de la sociedad industrializada. En la deambulación peatonal encuentra una característica de la modernidad, particular referencia a las primeras representaciones peatonales imaginarias de apropiarse de la ciudad, que retoma de la figura del *Flâneur*, el vagabundo de la modernidad, que cobra vida en la poética de Baudelaire (1857). Esta es la figura vagabunda del caminante de la ciudad contemporánea.

Es la figura peatonal imaginaria que está presente en los recorridos y caminatas por calles y plazas de la urbe. Es, asimismo, el paseante moderno que deambulaba en el París de Haussmann, reflejo de la libertad al recrear la ciudad en construcción, junto a la gente que socializa con la mirada anomia de los encuentros y desencuentros fugaces. Esta figura bosqueja una imagen tipo de la gente que pasea por medio de la deambulación en una ciudad moderna como si fuese su casa, y emplaza a la humanidad desde su referencia anónima en el escenario del espacio público. Caminar es un dispositivo neutralizador de la naturaleza artificial de la que se apropia el paseante, creando paisajes cotidianos en la multitud, donde *la foule* (la muchedumbre) genera un ambiente o atmósfera particular, y su práctica peatonal representa la urbanidad, la situación ambiental inmersa

en los eventos urbanos que son propicios para los encuentros efímeros, cruce y encuentro de caminantes urbanos. Esta referencia del paseante vagabundo de principios del siglo veinte continúa vigente como modelo en nuestro estudio.

En el vaivén de la gente por el espacio urbano, el sonido protagónico de la muchedumbre es más imponente que la necesidad de un encuentro visual; es la categorización del ruido parásito que envuelve y se metaboliza en la necesidad por la ambientación sonora de la multitud, a la que le permite encontrarse, escucharse y dejarse escuchar, característica de nuestra cultura sonora en la era de la sobremodernidad (Augé 1992). Exponemos aquí la idea del reconocimiento del espacio urbano, que es vivido a través de los recorridos peatonales como una idea que está implícita desde una cuarta dimensión: la vivencial; es la experiencia espacio—temporal que está basada en la sucesión cinética del cuerpo dentro del espacio en movimiento, y son estas figuras peatonales las que se accionan en el proceso temporal de recorrer y caminar el espacio urbano, en la trascendencia ordinaria marcada por su temporalidad y ritualidad.

Esta situación dicotómica, propia de la característica temporal del sonido y del movimiento, se alimenta desde el rumor hasta el bullicio social. Dentro de este bullicio aparece el paradigma del ruido parasitario, vivido en el espacio-temporal sonoro. Así nos enfocamos a estudiar, por medio de las figuras peatonales, los operadores y su dispositivo de apropiación, con su forma y estrategia, la cual llamó De Certeau *ruses*: "estas estrategias, a menudo minúsculas, de la disciplina", maquinarias "menores pero sin falla", sacan su eficacia de una relación entre los procedimientos y el espacio que redistribuyen para hacerlo su "operador" (Certeau, 1990: 145).

Una referencia importante para nuestro trabajo es la tesis doctoral *El paseante dentro del espacio público urbano*, de Jean-Paul Thibaud (1992), quien ofrece la posibilidad de analizar las configuraciones tecnológicas de la escucha al caminar, por citar unas de sus ideas tipo: la imagen del *walk-*

man como primera figura peatonal postindustrial es la de un paseante urbano sonoro. Thibaud nos deja la tarea de identificar otras figuras-tipo, o lo que llamamos figuras peatonales, en la apropiación de la ciudad y la percepción del ambiente sonoro en movimiento:

Existen otros tipos de prácticas espacio—fónicas que participan de la "sociabilidad publicitaria" que venimos a evocar. La escucha en audífonos como instrumento de definición de nuevas formas de territorialidad urbana y cómo analizar las relaciones en público no es sin duda el único fenómeno de este tipo (Thibaud, 1992: 293).

Así, toda reacción motriz de la escucha al caminar en el espacio urbano es, en particular, generador de estilos de recorrer la ciudad, relacionados con la apropiación acústica-sonora del entorno y la percepción del sonido ruido urbano en la reconstrucción imaginaria de la ciudad.

Estas figuras peatonales del imaginario sonoro de la ciudad son parte de nuestro objetivo de estudio, por lo que entender cómo se configuran en los espacios urbanos al caminar, y cómo entran en resonancia sonora desde su apropiación, manifestada en la misma producción musical de sus prácticas sociales, es para nosotros el arquetipo de la ciudad sonora, un nuevo paradigma en la apropiación del espacio urbano. Nos interesa estudiar el espacio apropiado a través de lo sonoro y en particular desde el evento de la marcha peatonal, por lo que nos planteamos la siguiente pregunta: ¿cómo se configura la escucha urbana cotidiana del peatón en la ciudad?

↘ ES LA FIGURA PEATONAL IMAGINARIA
QUE ESTÁ PRESENTE EN LOS RECORRIDOS
Y CAMINATAS POR CALLES Y PLAZAS
DE LA URBE. ES, ASIMISMO, EL PASEANTE
MODERNO QUE DEAMBULABA EN EL PARÍS
DE HAUSSMANN, REFLEJO DE LA LIBERTAD
AL RECREAR LA CIUDAD EN CONSTRUCCIÓN,
JUNTO A LA GENTE QUE SOCIALIZA
CON LA MIRADA ANOMIA DE LOS ENCUENTROS
Y DESENCUENTROS FUGACES.

CAPÍTULO 3.

LA SITUACIÓN AMBIENTAL SONORA

Los eventos socioestéticos de la percepción del sonido en el espacio urbano, a los que llamamos “las situaciones ambientales”, son manifestaciones de las mismas producciones sonoras comunitarias, percibidas por sus efectos sensibles desde la marcha peatonal, interpretadas y puestas en un plano inmanente, donde se acciona la apropiación imaginaria del entorno. Bajo este contexto, en el presente capítulo estudiaremos estas situaciones como una línea teórica a desarrollar en el transcurso de esta investigación, y vislumbrar cómo interactúan los fenómenos sonoros en el proceso de la comunicación afectiva de la gente con la ciudad, es decir, cómo surgen estas variantes de apropiación desde un proceso empático al escuchar su entorno edificado.

Estas situaciones ambientales, al ser eventos inmateriales, están cargadas de las experiencias sensibles de los fenómenos sonoros, donde la memoria habita y se activa al recorrer el espacio, que es subjetivamente recalificado en su interpretación desde las experiencias vividas por los transeúntes que deambulan por la ciudad, tal como sucede en las diversas expresiones sociales que involucran el acto de caminar: ir al mercado, pasear el perro, y actividades cotidianas o extraordinarias, como una marcha de protesta donde las situaciones ambientales —en particular las sonoras— se vinculan con la movilidad peatonal en la expresión de su apropiación (Camacho, 2024). 

Nuestra intención es ir en la búsqueda del eslabón entre la urbanidad y la ciudad edificada, para develar la línea teórica sobre el evento de la apropiación peatonal de la ciudad, por medio de su recreación afectiva desde lo sonoro. Es en el acto de caminar que retomamos estas acciones

como epicentro del urbanismo, al ser una práctica de habitabilidad de la ciudad cuando es recorrida.

Estas situaciones ambientales son, a la vez, bosquejos de una ciudad sonora que emerge, misma que puede estudiarse sistemáticamente por medio del análisis de las señales físicas producidas por los fenómenos sonoros del entorno. Desde su producción de efectos sociales se recrea la situación ambiental, donde trabajaremos con la percepción de la gente que puede ser subjetiva y objetivamente mensurable. Por ello recurrimos a diversas ciencias para su análisis, como la acústica y su evolución hacia la psicoacústica, partiendo de la inmaterialidad del sonido, como sucede con las emisiones sonoras que son recabadas no sólo como indicios de la fuentes contaminantes, como la movilidad motorizada o la producción del ruido en la ciudad cuando es un elemento contaminante dispersado en la atmósfera; todos estos son medibles dentro de los parámetros de las normas establecidas, y las emisiones de sonido pueden ser identificadas como un generador de malestar desde su categoría de contaminación acústica.

El ruido como indicio es ambivalente, ya que se compone de una dualidad que es objetiva, medible en diversos parámetros, a la que se suma la percepción subjetiva, producto de su interpretación sensible, en ocasiones como un malestar, donde conviven los elementos producidos desde la propia cultura y la interpretación personal, claves en la identidad del entorno, y que en ocasiones son factores indisolubles de la situación ambiental sonora de la ciudad como eventos propios en el ejercicio de la comunicación social, por lo que la problemática de la percepción sonora de la ciudad está inmersa en el paradigma de la interpretación de estas situaciones ambientales del espacio urbano.

Entonces, si nuestra problemática está enclavada en la percepción del entorno sonoro, que oscila entre el análisis objetivo de las ciencias de la física (decibelios) y la subjetividad de su percepción (malestar por el ruido), para comprobar la situación del ambiente es importante referimos

a un modelo epistemológico que nos permita la comprobación de estas situaciones, mediante un proceso metodológico con la base teórica en los ambientes sonoros.

Tal como nos referimos en la problemática en curso, nos ocupa la percepción espacio-temporal del entorno desde su configuración sonora, de las formas ordinarias y extraordinarias de expresión ambiental. De manera que en la cultura urbana se involucran las manifestaciones culturales inmateriales, mismas que están representadas por un sonido identitario del lugar, que es eco de las comunidades y su forma de vivir el espacio desde sus tradiciones. Y como parte de la vida cotidiana, en la que se configuran los ambientes sonoros generados desde su ritualidad nómada al recorrer el espacio, ocurren situaciones ambientales como las que se configuran en el trayecto y recorridos peatonales, en las peregrinaciones y festividades patronales vividas en los centros barriales, que son muestra de la apropiación territorial.

En coincidencia con estas manifestaciones sociales, Michel de Certeau propone un cambio de modelo para entender la apropiación del espacio cotidiano y las situaciones en las trayectorias peatonales vivenciadas en la ciudad, que son diferentes a las instituidas por el diseño urbano impuesto, donde surgen las situaciones emergentes, que son diferentes a la marca geográfica por el lugar de los eventos, desde la otra espacialidad, la antropológica, que propone entender:

Es entonces un trazo *en lugar* de los actos, una reliquia en lugar de los eventos: este no es más lo que queda, el signo de su desaparición. Esta proyección postula que es posible tomar lo uno (esta traza) por el otro (las operaciones articuladas sobre las ocasionales). Es un "quiprocuo" (uno a la plaza del otro), típico de las reducciones que se deben hacer para ser eficaz, una gestión funcionalista del espacio. Hay que recurrir entonces a otro modelo (de Certeau, 1990: 59).

A través de estas pistas vislumbramos cómo en las prácticas urbanas de los recorridos peatonales se manifiesta —extraordinariamente— la expresión espacio-temporal sonora, como la de las tradiciones culturales, donde se manifiestan las danzas de conquista y procesiones. Entonces retomamos otros modelos el estudio urbano, como la etnografía, para adentrarnos en estas formas de apropiación territorial. Como sucede en las fiestas patronales de las comunidades barriales, la manifestación sonora de sus procesiones y rituales son una forma de involucrarse con su entorno natural, en las que se crea la base de la implementación de un estilo propio, tanto estético como sonoro.

Estas representaciones casi teatrales constituyen una identidad particular, como en la situación ambiental sonora que envuelve al evento tradicional, que va desde lo extraordinario a lo ordinario, y que al integrarse en la vida cotidiana y comunitaria por sus procesos rituales y de tradición, al peregrinar por las calles se promueve la propia cultura. En estas formas de caminar ritualmente se denota un estilo estético sonoro. Las figuras peatonales se manifiestan con el acompañamiento rítmico de las sonajas, con el golpeteo de los látigos, el trueno de los cohetes que anuncian las visitas a los templos, el sonar en el pavimento los zapatos y huaraches con incrustaciones metálicas para hacer sentir su presencia. Es, en suma, la situación de estar en el mundo por medio de la ambientación sonora en la procesión peatonal; y por la forma de operar expresivamente al caminar cadenciosamente, se da la vivencia antropológica, como sucede en un espacio fuera de su concepción geométrica, como sucede en la tradición cultural de las danzas de conquista y su representación dinámica al recorrer la ciudad. Todo ello como una referencia y reclamo de su espacio ancestral:

...que la danza se desarrolla en el espacio sin límites y sin direcciones, que esto es una suspensión de nuestra historia que el sujeto y su mundo en la danza no se confrontan más, no se separan una del uno y del otro, que en conse-

cuencia las partes del cuerpo no sobresalen como en la experiencia natural (Merleau-Ponty, 1945: 340).

En este espacio antropológico vivido en la calle desde la cultura tradicional es donde recae nuestra hipótesis sobre los eventos del recorrido peatonal, que se van materializando a partir de una serie de configuraciones sociales, donde los componentes sonoros son una motivación, tal como se estructuran en las tradiciones nómadas de nuestros pueblos originarios.

Lo que observamos en la situación ambiental de la marcha peatonal, los estados anímicos de rechazo o apropiación del espacio en convivencia, desde una *empatía espacial antropológica*, el ruido al andar es la comprobación de estas situaciones sensoriomotrices, y un lugar de prácticas desde su connotación musical de relación con el mundo. Este espacio sensorial infiere en las formas o estilos de andar la ciudad. Por los ambientes sonoros que se perciben y se producen al caminar, oscilan entre la construcción subjetiva del concepto del ruido y la animación sonora cultural del espacio. Estas situaciones ambientales sonoras pueden ser indicios mensurables que forman parte de un acercamiento objetivo para su estudio, más allá de las medidas de los decibelios, por las tonalidades y temporalidades sociourbanas.

Así analizamos cómo son las experiencias vividas por la gente, y por medio del componente subjetivo de la escucha urbana podemos vislumbrar, a través de sus mitos e imaginarios, cómo es percibido el espacio. Esta experiencia, desarrollada por medio de las primeras entrevistas realizadas durante el proceso de investigación sobre la identidad sonora de los centros históricos (Camacho, 2007), se nos develó la existencia de una *memoria sonora*, constituida por las experiencias vividas en los recorridos por los espacios de la urbe, dentro de una atemporalidad cultural, en la que profundizamos para analizar la identidad sonora de los centros urbanos a través de la herramienta teórica del paisaje sonoro.

Este primer acercamiento permitió adentrarse en las metodologías especializadas sobre los ambientes, por medio de las impresiones orales sobre los ambientes, que fueron recabadas directamente de la voz de la gente. La idea de la memoria sonora, estructurada en su interpretación como mito y decantada en la idea-tipo, nos permite descubrir los significados de la identidad sonora. Y por medio del discurso, de una oralidad mítica, recuperamos significados y códigos sonoros que gravitan en el sitio a partir de la representación imaginaria de un espacio escuchado.

Estas entrevistas, realizadas durante los primeros estudios sobre el centro de la ciudad de Guadalajara, fueron retomadas como indicios de la manifestación de una cultura sonora producida por la gente, lo que nos bosqueja una primera pista sobre el imaginario sonoro, referente a la presencia de una ciudad sonora que es habitada desde su escucha. Así, en este proceso buscamos construir las bases teóricas para diseñar el modelo epistemológico que nos permita confrontar los primeros indicios de este imaginario sonoro, con la información objetiva recabada de las señales físicas del entorno (registros sonoros, medidas con sonómetros), y que es interpretada desde el análisis subjetivo de la gente. Este fue uno de los objetivos principales de nuestra metodología. De manera que al incursionar en los ambientes sonoros y crear el diseño de un proceso para poder interpretar *in vitro* los fenómenos percibidos de la expresión oral (entrevistas sociourbanas) en la apropiación espacio—temporal sonora, esta información nos sirvió para generar los indicios sobre la configuración peatonal en el centro de Guadalajara, nuestro lugar de estudio.

Por medio de los eventos del recorrido peatonal cotidiano buscamos las pistas y la situación ambiental de la apropiación de la ciudad, que nos permitan estudiar lo que llamamos "el lugar en la habitabilidad del espacio urbano", por lo que necesitamos profundizar en los significados de esta apropiación desde las prácticas urbanas en la configuración peatonal de los recorridos.

Entonces, vivir el espacio urbano desde lo sonoro va más allá de la búsqueda del confort acústico en la ciudad, como una solución —utópica— que gravita en torno a las diversas propuestas sobre la problemática del ruido y sobre una falsa idea del control de su paisaje sonoro, ya que este estructura su identidad. Lo que necesitamos, entonces, es profundizar en el análisis sonoro de la ciudad desde su motivación abstracta de la apropiación en los recorridos peatonales en el espacio urbano, como parte de una connotación socioestética.

Se trata de una aportación diferente a las mencionada en las leyes y normas reglamentadas, que se enfocan más en la lucha antirruido. Proponemos, entonces, un análisis desde la trascendencia sociocultural sonora, donde el ruido es un indicio de la sociabilidad y la apropiación desde una nueva postura, que privilegia un camino hacia la cohabitabilidad del espacio que es comunitario, por la mediación social sonora propia del lugar; es decir, partimos desde la vinculación ambiental de su importancia biocultural, abordando la ecología ambiental y la cultura sonora ordinaria, donde los sonidos son referencias inmediatas de la identidad de las comunidades. Todo esto como base de una postura sustentable e identitaria para la sociedad; es decir, desde la cultura del sonido en la vinculación comunitaria con la de su patrimonio cultural inmaterial sonoro, reflejo del ecosistema natural que configura una diversidad biocultural. Postulamos, entonces, que el ambiente sonoro es su interfaz donde se debe expresar esta vinculación socioambiental. Así entonces el interés del diseño sonoro puede ser un instrumento de planeación y de ordenamiento territorial.

Es importante, para este fin, visibilizar las manifestaciones culturales sonoras y a sus portadores, quienes con sus actividades y producciones tradicionales aportan a la salvaguarda de su medio ambiente natural e identidad cultural. Exponemos que la problemática social sobre el ruido no solo puede ser revisada desde los procesos encargados de la mitigación, bajo la idea del confort acústico encargado de las emisiones contaminantes,

y que se argumente que las expresiones culturales están directamente vinculadas a dicha contaminación atmosférica. Por el contrario, el ruido debe motivar las reflexiones de carácter gubernamental y de gestión urbana desde otras perspectivas, como la patrimonial cultural, encargada de la salvaguarda de las tradiciones que aportan, desde sus propias manifestaciones, las atmósferas recreadas en reconocimiento a las comunidades de nuestros pueblos originarios. Al quitarle al ruido su caracterización nociva, queda como un medio de comunicación que se inscribe en el mensaje social, como se hace evidente en el paradigma de la teoría matemática de la comunicación de Shannon y Weaver (Serrano et al., 1982).

Así, desde el rescate del patrimonio cultural sonoro, propio de los lugares, investigamos sobre los significados sonoros de la habitabilidad en la urbe, y por medio del sonido cultural y el estudio de los ambientes sonoros entramos en la situación ambiental de las atmósferas como eventos sonoros, vividos en las prácticas cotidianas de la apropiación espacio-temporal, donde caminar por las ciudades es entender el fenómeno sonoro desde una dimensión social y estética.

El resurgir de la socioestética

Para entender el espacio sonoro urbano desde su dimensión sonora, tenemos que ir más allá de la ciencia de la acústica, y analizar la ciudad desde las actividades sociales y su producción social sonora, puesto que nos interesa involucrar diversas áreas para su estudio, como la ciencia de la acción y la socioestética. Para entender la naturaleza de las prácticas urbanas sonoras, retomamos la idea de la transformación del espacio, enfoque de la ciencia de la acción que se pregunta sobre los efectos cinéticos de la gente en su entorno: "¿qué es una acción? Es esencialmente un desplazamiento visible del ser en el espacio, que crea una modificación en su medio ambiente" (Moles y Rohmer, 1983: 15). En nuestra investigación, como lo hemos

subrayado, estas situaciones ambientales son revisadas desde la percepción de la gente como un ejercicio de la participación activa, donde el estudio de la conformación del espacio vivido, por medio de la acción sensorio motriz de los recorridos peatonales, es el fundamento en la práctica de las entrevistas de los recorridos comentados.¹

El término y significado de la socioestética aquí citado es, para este trabajo, un término normalizado para referirnos al estudio de las prácticas sociales del espacio urbano. En la situación ambiental se retoma este enfoque como una ciencia para su estudio, propuesta conceptual que parte de la unión de las diversas disciplinas aquí convocadas. Es, asimismo, una aproximación retomada de la tesis doctoral de Jean-François Augoyard, quien propone regresar al centro de la vida cotidiana para el estudio de la ciudad, volcándose en la expresión de la experiencia vivida como el sentido principal de la socioestética:

Si la cotidianidad se vive como la expresión, el problema no existe en términos de formas, sino de fuerzas. Si lo "vivido" no aparece jamás mínimo su expresión, habremos quitado la permanencia y la fuerza de su dimensión social a lo largo de las lecturas-escrituras que los habitantes efectúan cada día dentro del espacio dado para habitar, que nunca se comprende en su totalidad excepto de manera imaginaria (Augoyard, 1976: 346).

Con esta reflexión nos invita a realizar un acercamiento al urbanismo desde la transversalidad del conocimiento del imaginario, como una certera inmersión al centro de toda actividad sociourbana. Por ello retomamos esta postura como base para el estudio de los usos y prácticas socioespaciales, desde la forma abstracta de apropiación urbana, por medio de las experien-

¹ Esta metodología de encuesta en movimiento es practicada en varias investigaciones socio urbanas, y fue aprendida en el laboratorio del CRESSON. Es un modelo comprobado que su objetivo es tener las impresiones inmediatas del espacio vivido al caminar.

cias vividas en la práctica peatonal de la ciudad como un espacio habitado, cuestionando las diversas posibilidades de la acción del cuerpo en la temporalidad del recorrido del espacio y de su transformación imaginaria: "En materia de vida urbana, una socio-estética rompe con la forma operacional de usar las formas edificadas, que confrontamos inmediatamente —o en lo futuro— en formas de sociabilidad" (Augoyard, 1976: 346).

El presente libro es un ejercicio de continuidad de la socioestética sobre el estudio de las formas de habitar la urbe caminando, y su retórica espacial es la propia expresión de las formas de vivirla por parte de las comunidades del lugar. En este legado construimos nuestro discurso teórico, a partir de la situación espacio-temporal sonora, convertido el espacio en lugar vivido, como el gran proyecto habitable de la ciudad. Por medio de la inmersión sonora en el espacio urbano, promovemos la generación de una pausa sensorial para la atención de la escucha, a lo que Deleuze y Guattari llamó "un corte en el plano de inmanencia" (1991).

Esta acción situacionista analiza el evento sonoro en el territorio urbano, generando las herramientas para implementar el cruce de las diversas capas de información sobre el medio ambiente, y entonces involucramos la percepción de la gente como la *expresión de la experiencia vivida*, por medio de entrevistas en la inmersión de la situación ambiental, siendo testigos de la presencia sonora del mundo y su trascendencia habitante.

En este modelo teórico hacemos una referencia directa a la disertación filosófica sobre la situación ambiental del *Èpokhé* (Epojé) de Husserl (2005), en el que, por medio de una pausa perceptual, se refiere a un corte del plano de inmanencia del pensamiento para detener su velocidad infinita y formar eventos de contemplación —en este caso, la situación perceptiva del sonido al caminar. Es la transformación del plano de inmanencia, por medio de la suspensión en el tiempo vivido, que está permanente la acción de la memoria. En la situación perceptiva se propone hacer una disección por el

territorio de las ideas, sacándolas de la infinita velocidad del pensamiento por medio de su desaceleración. Para el análisis *in vitro* de las entrevistas sociourbanas realizadas, haremos el proceso de desterritorialización.

La abstracción del evento de la percepción propuesto por Deleuze y Guattari en su obra *¿Qué es la filosofía?* (1991), se reestructuran las imágenes-tipos para analizarlas como ideas y volverlas conceptos en su proceso de reterritorialización, en el cual son valoradas y potencializadas, —en nuestro caso, como eventos sonoros— en plena conciencia de la situación ambiental. Este proceso, en el que profundizamos como situación ambiental sonora, se hace consciente la escucha del objeto sonoro (Schaeffer, 1966) al sistematizar su presencia de manera abstracta —como parte de nuestra metodología de investigación—, los eventos sonoros estudiados desde este proceso nos permite generar una tipología de efectos, en la que la reducción fenomenológica de Husserl forma parte de la estructura metodológica, volcada en el resultado del cruce de las impresiones subjetivas tomadas de los mitos de la gente, para reterritorializar las ideas en la formación de indicios como tipologías de las prácticas sonoras urbanas.

Si entendemos el sonido como un evento recreado en la percepción, en el que se involucran los preceptos sensoriales del contexto, estos se analizan como dispositivos configurados eventualmente. Su decodificación pasa por el proceso de la reconfiguración del evento de causalidad, donde por medio de los efectos sonoros experimentados podemos complementar su estructura en el proceso sistematizado de la escucha. Pasar por el campo abstracto del conocimiento de la situación ambiental sonora es comprender la situación en la reconfiguración del evento sonoro.

Por medio de estos planteamientos teóricos del sonido, retomamos la idea de la parte indivisible del objeto sonoro, el contexto del paisaje sonoro y la teoría filosófica eventual como teoremas que son actualizados desde la postura de la socioestética, donde todos los referentes teóricos citados son el punto de partida para construir nuestra metodología

de investigación. Para adentrarnos en la situación ambiental sonora, una de las referencias directas es la teoría eventual sobre la percepción auditiva espacial, misma que es propuesta en el libro *La filosofía del sonido*, de Roberto Casati y Jérôme Dokic (1994), de la que retomamos la idea referente a la producción sonora en el espacio como un evento que involucra la conciencia de estar inmerso en este, base de la disertación de la situación ambiental en movimiento: "Hemos dicho que la presencia de un sonido testifica la presencia de un evento. El aspecto dinámico del mundo hace así su aparición dentro de la percepción auditiva" (Casati y Dokic, 1994: 38).

Esta frase nos dicta la teoría eventual y nos remite a la relación existente entre la producción del sonido y su relación perceptual dinámica, misma que habilita su estado de situación, no solamente a partir del análisis de las señales físicas ya estructuradas por la acústica, sino de la relación del espacio contextual con el sistema constructivo imaginario en la percepción. Podríamos decir, entonces, que la situación de la percepción del sonido es la que termina construyendo la relación espacial, inclusive su discreta dimensión musical.

Si analizamos el sonido como evento sensorial en relación con las aportaciones realizadas desde la psicología del espacio y de la ciencia de la acción, estas han operado a favor de los estudios del comportamiento humano y la interacción sensorial de la gente con las estructuras edificadas. La dimensión sonora, en el caso de la ciudad, nos remite a las aportaciones del estudio de los *micro-eventos*, como sucede dentro del trabajo realizado por Abraham Moles (1920-1992), quien con base en la socioestética toma al espacio como el contenedor de las experiencias vividas, en medio de la promoción de una praxología de las microespacialidades. Entonces se desarrolla la micropsicología del espacio, donde todas las experiencias adquiridas generan una reconstrucción imaginaria, recurriendo a los microeventos de la memoria.

La percepción que postula Moles nos remite a los microeventos desde una dimensión sensorial, que coincide con la postura fenomenológica ya planteada por Merleau-Ponty (1945) y Edward T. Hall (1972), quienes aportan al concepto del campo fenoménico y sensorial los microeventos como indicios en el proceso de la percepción del espacio. Es el fenómeno proxémico un proceso epistemológico donde el fenómeno de las sensaciones inmediatas son percibidas *in situ*, y el objeto de observación, desde la implicación sensible a partir de nuestro cuerpo, es la primera instancia o capa para el conocimiento del espacio, y a partir de la relación inmediata se reconstruyen las experiencias. En nuestro caso, son la escucha y el micro evento del espacio aprehendido o vivido.

Durante el desarrollo de este marco teórico, la percepción del espacio sonoro parte de la escucha en el andar peatonal. Este es el sustento para la construcción de una metodología de la acción y su análisis, a partir de la percepción inmediata del cuerpo en movimiento durante los recorridos peatonales, por lo que retomamos de A. Moles el concepto de los microeventos, centrados en la vida cotidiana en la práctica del caminar.

En este proceso abstracto de la escucha no se categoriza al sonido como nocivo, sino que parte desde la conciencia de su presencia en el espacio como un evento dinámico, en el que se conforma el ambiente sonoro. Así, desde su inmaterialidad abstracta lo clasificamos como un fenómeno, partiendo de su matiz sensorial sonoro dentro del dinamismo de la causalidad espacio—temporal. Y durante el evento cinético de los recorridos peatonales se devela su presencia, particularmente desde el paradigmática de transformación del imaginario sonoro. En este punto de la investigación nos preguntamos cómo podemos medir estos microeventos sonoros en la apropiación de la gente del espacio urbano. Para incursionar en el concepto teórico eventual de lo sonoro y la relación entre la percepción subjetiva imaginaria, comparamos los índices físicos del sonido (decibelios) en la interpretación del habitante del espacio urbano vivido. En la situación

ambiental, donde los indicios subjetivos se tomarán como información objetiva, se representa su construcción imaginaria.

Así, las ciencias cognitivas, como la socioestética y la filosofía, nos permiten estudiar las microformas de apropiación de la gente al caminar, en las que uno de estos indicios son los gestos al caminar, su expresión y estilo que se manifiestan por medio de los ambientes sonoros del espacio urbano. El paradigma de los ambientes oscila entre el análisis objetivo de ciencias como la física y la subjetividad de la percepción de la gente, así entonces vive la socioestética.

Estas variantes que implementamos dentro del modelo de la situación ambiental, son retomadas para el análisis las atmósferas, donde edificamos el esquema de la escucha urbana, un modelo en el que los indicios de la presencia del mundo sonoro son parte de la misma situación que nos encamina a su interpretación por medio del imaginario, lugar de la situación ambiental, tal como nos invita Sartre: "llamaremos «situaciones» a los diferentes modos inmediatos de aprehensión de lo real como mundo" (Sartre y Elkaim-Sartre 1986:355).

En las situaciones ambientales analizadas dentro el campo sonoro se definen los microeventos, por medio de un encuadre espacio—temporal para su análisis, como un enmarcado a través del cual observamos el paisaje sensorial. Este encuadre nos obliga a generar un proceso intuitivo que apela a la abstracción en la territorialización de los eventos sonoros del imaginario; este encuadre parte de lo cotidiano, que nos va exigiendo identificar, en la sucesión de los diversos momentos perceptivos al andar por la ciudad, la voluntad individual de apropiación ordinaria y el ritual implementado por la cultura.

Así, desde la noción de situación ambiental sonora nos ocupamos de trazar el desarrollo teórico en el transitar por las diversas ciencias, como la estética, la fenomenología, la acústica, la antropología o la música, amalgamadas en un proceso interdisciplinario que nos permite develar

el evento de la situación ambiental como una neutralidad socio-estética del entorno, en su proceso de la apropiación del espacio urbano, donde los deseos de andar en la ciudad y la capacidad de transformar el espacio son un acto creativo, convirtiéndolo en lugar vivencial, Por lo que necesitamos, en consecuencia, trazar la ruta a través de diversas líneas de investigación como un modelo de inteligibilidad.

EPISTEMOLOGÍA DE LOS AMBIENTES SONOROS

La epistemología tiene el fin de analizar críticamente un constructo teórico, tal como lo describe Piaget: "La epistemología es la teoría del conocimiento probado, y aun si este conocimiento nunca es un estado y constituye siempre un proceso, este proceso es esencialmente el paso de una validación" (Piaget, 1970: 15). Como aportación, se plantea para el estudio de los ambientes sonoros y se ha desarrollado principalmente por la misma motivación de Jean-François Augoyard, quien ha trabajado en los espacios urbanos y complejos habitacionales de la periferia de la ciudad francesa de Grenoble desde su implicación socioestética, es decir, desde la sensorialidad del uso del espacio por medio de las prácticas urbanas, técnicas que son aplicadas desde la década de los setenta.

El concepto del ambiente se describe por medio de un decantamiento de palabras, del rizoma lexicográfico de su significado y desde las diversas posturas filosóficas y culturales. De esta misma concepción, J.F. Augoyard, por medio de un análisis asociativo describe la idea de la atmósfera, que será retomada posteriormente como propuesta para una nueva estética por Gernot Böhme (1993), construyendo así una concepción más amplia entre las similitudes de su significado y las analogías, que son organizadas lexicográficamente, lo que da por resultado conceptos causales como los siguientes: encuadre, clima, medio ambiente, así mismo como por la

definición interaccional: medio, contexto; y desde su dimensión organizacional: paisaje, o por su dimensión semántica: atmósfera, decoración y escenografía.

Los conceptos citados han evolucionado desde esta clasificación hasta la idea de atmósfera, en un amplio trabajo sobre su significado, que está directamente ligado al desarrollo constructivo de los ambientes. Desde la idea de esta nueva concepción estética como un medio para teorizar sobre las relaciones entre las cualidades medioambientales y el estado empático desarrollado con el entorno, y la presencia de la humanidad, completan el estado de inclusión del otro lado, fuera de la percepción panóptica del sujeto y los preceptos desarrollados: "así, la nueva estética es, por parte de los productores, una teoría general del trabajo estético, una teoría de la creación de atmósferas. Del lado del receptor, se trata de una teoría de la percepción en un sentido más amplio" (Böhme, 1993: 28).

Dentro de la vivencia de la atmósfera que se da un proceso de estetización de la realidad, y se crea una resonancia con la idea empática del mundo, cuasi producto del imaginario, ya que su percepción es efecto de la voluntad estética del mundo real y sólo es habilitada por medio de la libertad de la experiencia estética del imaginario; es esta una evolución en el campo de la estética:

En efecto, la estética aparece como un campo enteramente diferente, según como lo abordamos después del ángulo de la ecología o después del de la tradición que va de Kant a Adorno y a Lyotard. A fin de fundar una estética de la naturaleza en el sentido de una teoría estética de la naturaleza, tendremos que reformular el problema principal de la estética; la relación que podemos establecer entre las cualidades de un medio ambiente y las disposiciones humanas que devienen entonces central (Böhme, 1993: 26).

El lugar ambiental

De estas ideas-tipo sobre el ambiente, Augoyoard había generado una definición formal que sería utilizada desde una nueva perspectiva epistemológica, aplicada a los estudios de la ciudad y en el contexto edificado, con base en las ideas y líneas de investigación sociourbanas practicadas en el CRESSON. De estas retomamos la idea del ambiente del lugar donde se concentra toda la actividad social cotidiana, vivida en el espacio para definir el lugar desde la concepción del ambiente.

Las situaciones del ambiente del lugar son una aproximación a los fenómenos sensoriales. Para su estudio, estos pueden ser localizados en un contexto determinado, al que particularmente llamamos *in situ*, y su análisis es parte de la vivencia y experimentación de estos fenómenos. Entonces *in situ* es el lugar existencial o antropológico ya mencionado, y se va situando el estudio del ambiente por medio de la configuración de las sensaciones percibidas. El ambiente es un punto focal para el estudio de la ciudad, fuera de toda relación geométrica, a partir de los que son vividos, desde su experiencia. Entonces el estudio del lugar es una situación ambiental detectada.

Estos espacios, cuando son habitados, se viven por medio de la configuración sensible de campos sensoriales, donde los gestos de sus prácticas y la memoria se funden en las prácticas ambientales. Son acciones inmatriciales cargadas en la manifestación cultural propia de las comunidades, que se reflejan en las formas tradicionales y los rituales de vivir el espacio, y se van conformando en las atmósferas creadas, como sucede con el sonido de la oralidad (cánticos, bullicio, fandangos), así como desde su relación olfativa (aromas de copal) y lumínicas, como en los castillos para la festividad de Corpus Christi del templo Expiatorio (Camacho, 2022b) , o táctiles, al caminar, que se expresan en los tapetes de aserrín pintado para

la entrada del Sagrado Corazón en Mexxicacán, Jalisco, y en el heno para caminar en los atrios de los templos en las visitas de la virgen de Zapopan, manifestaciones sensoriales de la propia cultura intangible o inmaterial.

Estas son a la vez acciones artísticas que por sus características actúan en la transformación del espacio cotidiano desde la estética del evento, y son representaciones ambientales de la tradición cultural del lugar. Son las tradiciones operadoras de ambientes durante la temporalidad de la acción y que configuran las atmósferas. Todo esto se puede enmarcar en una situación sensorial practicada por ciclos, tal como lo condiciona J.F. Augoyard para definir los ambientes con las siguientes características:

Para precisar la definición del ambiente nos apoyamos en los caracteres complejos de la situación. Un ensamble de fenómenos localizados puede existir como ambiente hasta que responda a estas cuatro condiciones:

1. Las señales físicas de la situación son remarcables y descifrables.
2. Estas señales interactuarán con:
 - a. la percepción, la afectividad² y la acción de los sujetos.
 - b. las representaciones sociales y culturales.
3. Estos fenómenos componen una organización espacial construida (construcción arquitectónica y/o construcción perceptiva)
4. El complejo (señales/preceptos/representaciones). Son comprensibles (la posibilidad de acceder a la representación experta y/o del usuario). (Augoyard et al. 1998: 18).

De esta definición también se generan diversos modelos para su estudio, como el epistemológico. Son utensilios para la inteligibilidad del fe-

nómeno ambiental que nos permiten abstraer la realidad compleja de la apropiación y uso del espacio en práctica, y de cómo se configura una situación ambiental desde la percepción sensorio-motriz al caminar, de sus atmósferas. De ahí que nos preguntamos: ¿cómo obtener un muestreo del fenómeno sonoro bajo la episteme de los ambientes?

Para contestar a esta pregunta tenemos que recurrir al diseño metodológico, del que podemos retomar diversos procesos para percibir el mundo sensorial, como el que se propone en la reducción fenomenológica de Husserl (2005). Procesos fenomenológicos como este son implementados en nuestra metodología, por lo que es imperante tener claro el comportamiento derivado del fenómeno ambiental, y la ciudad es el sitio ideal en la toma de muestras para la comprobación de estos efectos, no como acción central de estudio pero sí donde convergen los diversos códigos culturales, indicios físicos y las representaciones imaginarias de su habitantes, quienes sí son los principales actores de este libro en la representación ambiental del espacio sonoro.

Para fundamentar una propuesta metodológica, partimos de la estructura teórica de lo sensorial, que está implícita en la estética y en los procesos para estudiar el fenómeno sonoro, misma que tendría que ser analizada y descrita desde una estructura socioestética y desde la clasificación de las señales físicas producidas, los códigos transmitidos a través del sonido y la musicalidad interpretada al recorrer las estructuras edificadas. Allí es donde se conforma una lectura de las vivencias del lugar ambiental fuera de toda perspectiva cartográfica. Programar así un proceso metodológico para su interpretación, que va desde la percepción de la gente al estudio de las estructuras sociales, para develar los motivos y efectos de la interacción —estética sensorial— con el espacio urbano. Estas estructuras operacionales son parte del modelo epistemológico, mismo que es interdisciplinario por naturaleza, donde interactúan las diversas disciplinas aquí mencionadas para el estudio de la ciudad que es escuchada.

2 Esta clasificación se incluye en: *Ambiances en débats* (Amphoux et ál., 2004)

El paisaje sonoro urbano

Del inglés *soundscape* a su neologismo en español, paisaje sonoro es la tonalidad del mundo que engloba el concepto más representativo de la naturaleza sonora. Bajo el estandarte del paisaje sonoro como concepto, que es actualmente reconocido y acuñado de forma universal, el compositor e investigador canadiense Raymond Murray Schafer, durante la década de 1960 presentó un amplio producto de su investigación llamado Proyecto Mundial del Paisaje Sonoro (World Soundscape Project), del que sintetiza estas experiencias en el libro *The tuning of the world* (1977), donde devela un entorno ambiental sonoro, como lo describe desde su génesis: "Este viene de *landscape* (<<paisaje>>). El *landscape* es, ni más ni menos, todo lo que se puede ver, igualmente el *soundscape* está relacionado a todo lo que se puede escuchar" (Schafer 1977:14).

A casi un siglo, esta referencia es aún paradigmática sobre la presencia de la naturaleza sonora y está en sintonía con el estudio del proceso auditivo del ambiente sonoro. Para Murray Schafer la escucha es una forma de registro fenomenológico, cuando el paisaje es retomado como un evento auditivo concreto, y es donde se inscribe dentro de una contemporaneidad conceptual paisajista. Con la categorización de diversos planos sonoros (*Low-fi* y *Hi-fi*) inscribe a los sonidos en la naturaleza urbana y en la rural, o en la percepción bajo la idea behaviorista de fondo y figura desde una concepción ecologista, similar a lo que representa el medio ambiente sonoro y todo lo que es perceptible para el oído.

El paisaje sonoro es la representación del mundo como unidad estética musical que contiene todas sus tonalidades en sintonía. *The Tuning of the World* es un trabajo profundo de interpretación sobre la naturaleza en su composición sonora, y para una cultura universal de lo visual, el paisaje sonoro cuestiona la percepción de los fenómenos de la naturaleza artificial y natural anteriormente visualizados, para el entendimiento de la misma

visión. Es decir, el paisaje sólo había sido captado por medio de la vista y en su agradable presencia al ojo, percibiendo un escenario renacentista y estructurado a través de la ojiva visual. El paisaje sonoro nos ayuda a comprender la esencia de la naturaleza, en todas las manifestaciones espaciales y temporales, así como sus accidentes.

Por tanto, en el presente estudio involucramos al paisaje sonoro con el particular interés de retomar su aportación teórica y práctica, donde la implementación de una escucha electrónica nos sirve como herramienta para el estudio del ambiente sonoro en el espacio urbano en particular. Su propuesta teórica tiene un gran valor metodológico, sin embargo nos distanciamos de la posibilidad de generar un referente en el paisaje sonoro como fórmula de estetización del mundo percibido, tratando de proponer o imponer una idea sobre su control en el ambiente sonoro desde su promoción.

Del paisaje sonoro tomamos su importancia para la escucha urbana en movimiento, desde la actividad ordinaria de la gente y la cotidianidad de sus prácticas urbanas, donde podemos concebir la comunicación social dentro de este paisaje, que se dibuja desde su propia dimensión estética sonora y por medio de la libre transformación imaginaria, tal como sucede con la figura peatonal de la ciudad. Por medio de la capacidad dinámica del paisaje sonoro se metaboliza y es captada, en la práctica urbana al caminar, en su complejidad de sonidos representados al entablar una comunicación intuitiva con la urbe en su libre transformación. Aquí es donde reside nuestra hipótesis en la reconstrucción de un paisaje personal como un medio en la transformación individual imaginaria de su entorno, donde vive el sentido de pertenencia con el espacio vivido, y es aquí donde se hace presente el imaginario sonoro.

Nos preguntamos, entonces, cómo se puede genera este dispositivo peatonal de la apropiación del espacio urbano si la cualidad sonora del paisaje, en perspectiva, involucra la escucha desde su propia fuerza sonora —que en su

práctica se convierte en escucha atenta y reacción activa—; así, este dispositivo tiene que ver con la recepción sensorial de toda la producción cultural sonora del lugar, tanto en su calidad estética como significativa y natural, como hemos venido estudiando la problemática desde su percepción estética y no solo desde la idea del sonido de la urbe como un contaminante sonoro.

Entonces la referencia del paisaje sonoro está encaminada al estudio como método para el registro sensorial auditivo, donde el contexto artificial de la ciudad se manifiesta en el paisaje sonoro, no solo perceptivo sino activo, ya que se representa en una escucha atenta y consciente, clave para la investigación. En esta escucha, practicada de forma natural y cotidiana por el habitante en el espacio urbano, se complementa al integrar en nuestra metodología la implementación de la técnica del registro sonoro para su estudio. Es esta la que provoca un proceso de extrañamiento del lugar, cuando por medio de la tecnología que se utiliza para su registro, por medio de micrófonos y grabadoras digitales, se acciona una escucha electrónica.

Este es un medio técnico por el cual se aumenta la capacidad auditiva en el registro sonoro, con la intención de accionar el dispositivo de la *oreja electrónica*, como lo propusiera Alfred Tomatis para el desarrollo de la autoescucha (1977). De cierto modo en esta escucha artificial se genera la abstracción del paisaje cotidiano y su contexto, en la noción estética paisajística. Esta atañe directamente a nuestra referencia del paisaje no visual sino imaginario, el cual tiene un efecto anamnésico o de reminiscencia, que se manifiesta por la evocación de situaciones o experiencias vividas anteriormente, donde los sonidos de la memoria se reactivan porque viven aún dentro de la reproducción sonora inmediata del espacio vivido.

La escucha misma nos permite una apreciación sensible que involucra la memoria, la atmósfera particular, la acústica y la musicalidad del entorno, según como se expresa en su configuración espacial; así nos da una identidad particular del espacio urbano, elementos y cualidades que ya Murray Schafer registró de algunas ciudades.

De esta idea generamos una referencia directa a la percepción de la teoría eventual, que traspasa las barreras visuales del entorno y las edificaciones por la de su dimensión cognoscitiva y significación espacial sonora. Así el paisaje urbano tiene la capacidad de manifestar la marca de su propio evento e identidad sonora.

La aportación de la noción del paisaje sonoro en nuestra investigación nos permite entender que además de la naturalización de un paisaje no visual la situación de vivir una naturaleza por medio de las sensaciones sonoras es la que se percibe en múltiples dimensiones, tanto afectivas como significativas, y genera una estructura informática, que nos habla de la complejidad del espacio urbano. Así, en el paradigma del proceso de la percepción y representación del espacio urbano, en el sonido capturamos las cualidades indeterminadas y dinámicas, tal como se comportan en la acción de caminar por la ciudad, donde se abre la posibilidad de recorrerla en derivas y bifurcaciones que responden a la posibilidad de reaccionar a los estímulos sonoros como información espacial, generada como parte de un proceso de estimulación y reacción sonora, como en el paradigma de la comunicación de Shannon. El sonido que se percibe en la ciudad, clasificado como ruido, es referente al proceso y vía de comunicación, entonces la ciudad es sensorial y está compuesta de la indeterminación que puede responder en su referencia espacial, como en las acciones sonoras culturales de la propia expresión comunitaria y de las formas de sociabilidad.

Al escuchar el murmullo o el bullicio de lo público se manifiestan las prácticas sonoras de ocupación como actor principal del espacio urbano, tal como sucede en los mercados, las plazas o las calles, donde la ambientación sonora manifiesta una apropiación del espacio, expresada por la misma producción sonora de la gente que transita y vive estos espacios.

En la evolución de un repaisajismo sensorial del espacio sonoro urbano, aparece un nuevo modelo de inteligibilidad de la ciudad, y entonces nos encontramos con las identidades sonoras urbanas. Es utilizado como

técnica experimental en una incursión dentro de la ciudad por medio de la escucha urbana. Así sucede en el trabajo realizado por Pascal Amphoux, quien se adentra en la configuración identitaria de las ciudades por medio del paisaje sonoro, y nos deja un claro precedente de diversos modelos de escucha, que plantea como una herramienta teórica, como lo señala en las siguientes reflexiones sobre la identidad sonora urbana:

Puede ser definida como el ensamble de características comunes a un lugar, un barrio o una ciudad. Concretamente, es el ensamble de sonidos que hacen que la ciudad dé el sentimiento de quedar idéntica a ella misma, realmente o imaginariamente (1993:7)

Dentro de su investigación *La identidad sonora de las ciudades europeas, guía metodológica* (1993) Amphoux, pone el acento sobre la metodología para trabajar con la herramienta de los paisajes sonoros, en un contexto histórico donde la lucha contra el ruido imperaba en las ciudades europeas. Para su ataque, Pascal Amphoux configura tres modelos importantes de escuchas que revisan el concepto del sonido urbano fuera de su connotación nociva. Propone acciones sonoras en las prácticas urbanas, así como en el diseño del espacio urbano, coincidiendo con la propuesta de R. Murray Schafer de una ecología sonora, que involucra el diseño sonoro como una estrategia para el proyecto de la ciudad. Amphoux describe diversas categorías de escuchas urbanas, donde en su representación viven los motivos sonoros.

La escucha del medio ambiente sonoro: es la que se percibe en el entorno natural, y llegan a nuestros oídos los componentes de la naturaleza a manera de señales físicas, que son indicios cuantitativos, como la intensidad sonora, el timbre y la frecuencia de emisión: "el entorno sonoro designa del ensamble de hechos objetivos, mensurables y controlables del mundo sonoro" (Amphoux 1997: 37).

La escucha contextual sonora: es la que nos remite a la posición del receptor, desde su producción social hasta su interpretación, de la que depende el aspecto cultural y representativo; es decir, se produce en un esfuerzo por parte del auditor al tener una lectura del contexto social, y aquí es donde se interpretan los sonidos propios e identitarios desde la cultura. Es una posición subjetiva.

La escucha paisajista: es la que tiene que ver con la recepción de la producción sonora del lugar en su calidad estética y temporal. Desde este acercamiento sonoro a la ciudad por medio de las escuchas propuestas por Amphoux, retomamos la importancia de la escucha del paisaje urbano y un acercamiento socioestético. Para trazar el análisis de la ciudad sonora, la escucha urbana es una herramienta que permite generar la clasificación de sus atmósferas sonoras, pero para su análisis es imperante considerar los efectos causales, tal como los percibidos en los eventos sensorio-motrices de la gente. Así nos enfocamos en los motivos y efectos sonoros percibidos al andar por la ciudad. Para este fin nos enfocamos en el proceso de la escucha desde su reducción fenomenológica, que será parte de la metodología sobre el ambiente sonoro para la decantación de la conformación de sus dispositivos de información: "la transmisión de la información es un proceso causal, y este proceso puede ser considerado en dos sentidos: sea como el dado por el medio mismo que envuelve el objeto, sea como se efectúan dentro del medio" (Casati y Dokic, 1994: 61).

Este dispositivo de la información sonora como proceso causal lo encontramos en la tipología de efectos sonoros (Augoyard y Torgue, 1992), que es un amplio camino andado para el conocimiento de los ambientes sonoros. El epicentro creativo del CRESSON generó un repertorio de efectos sonoros para el estudio de la ciudad. Este dispositivo de conocimiento nos permite tener una extensa perspectiva del entorno urbano que contempla, asimismo, la evocación imaginaria sonora.

LA ABSTRACCIÓN DEL LUGAR SONORO

Resulta necesario retomar el legado del modelo de abstracción —que nos lleva al objeto sonoro como parte indisoluble del sonido— para el desarrollo del presente estudio, como un tratado estético que nos permita elaborar los cimientos teóricos para nuestro cuerpo de análisis sobre la comunicación intuitiva con la naturaleza sonora que nos rodea. Es decir, con el paisaje sonoro y los micro eventos del fenómeno percibido es como se suscita un acercamiento a la dimensión sonora desde la estética

En la búsqueda de una categoría particular para describir la conexión sensible con el entorno sonoro, y al contemplar la presencia de los objetos sonoros particulares, referenciamos el término intraducible del alemán: *Einführung*, que denomina el sentimiento de una empatía estética. Este concepto fue puesto en valor durante las primeras investigaciones de la psicología del arte y su incursión en los estudios sobre la estética por parte de Wilhen Worringer (1907), que se refiere a la existencia de este sentir, basada en la necesidad de tener una comunicación intuitiva con el mundo. Dicho término generó una gran influencia en el pensamiento filosófico de la época post romántica e influyó en el arte abstracto, como en la obra de Kandinsky, quien en su pintura interpretó este acercamiento intuitivo a las fuerzas sonoras.

Esta situación de empatía se ha citado como referencia en varias tesis durante el siglo XX, donde la problemática de la representación y percepción del mundo se han centrado en la psicología estética, entablando una clara relación con la historia del arte de los pueblos, para entablar una comunicación con la naturaleza, propia de las culturas antiguas, manifestada en su desarrollo cultural, como en la danza, la música o la artesanía.

En la fuerza empática con el mundo sensorial este sentimiento se plantea como un mediador entre la tradición artística de las comunidades y su expresión imaginaria, como sucede en la configuración espacial de los

cantos de los mara'aakames, en la ambientación musical representada en los recorridos a Wirikuta o en las ceremonias en los sitios ceremoniales. Es un medio de comunicación con las deidades. Así, por medio del canto, como en los rituales de purificación del Xiriki, se genera un envolvente inmaterial (maraa`kames wixáritaari en: Camacho, 2019). 

Mediante esta expresión cultural validamos la presencia de una comunicación espiritual intuitiva, en la que se vislumbra la manifestación de un imaginario sonoro en la construcción de las formas de apropiación del entorno, vertido en la ritualidad y sentido de pertenencia, por medio de la tradición de una oralidad y musicalidad. Así postulamos la idea, aún viva, sobre la comunicación intuitiva, de la que nos apoyamos para estructurar nuestro acercamiento metodológico desde la estética de lo sensorial, para entender cómo se vive en los ambientes inmatriciales sonoros, en la manifestación de la cultura intangible sonora, así como en las expresiones populares de las comunidades, que son reconocidas identitariamente entre sí por su oralidad, que corresponde a lo que llamamos la impedancia del lugar. Esta comunicación empática es una estructura que se sustenta con base en una relación orgánica con el contexto, el cual surge en la búsqueda del movimiento y continuidad entre el sentimiento de bienestar ambiental y el goce de la libertad estética, expresado en la misma contemplación de la naturaleza, que es el territorio de lo sublime.

Adentrarnos en el estudio de la estética sonora nos permite abordar la fuerza inmaterial que gravita entre la función utilitaria del sonido en la comunicación y la significación de los fenómenos sonoros en el entorno percibido. De manera que su relación con la configuración de una imagen sonora del mundo es el devenir de la ciudad sonora. Retomamos, entonces, el estudio sobre la intuición y la empatía de Wilhelm Worringer (1907) y su análisis del proceso de la percepción de la naturaleza. A estas alturas de la investigación nos planteamos que la escucha es parte de una idea de la percepción orgánica, misma que se propone como un evento dinámico,

donde el movimiento es parte de las configuraciones espaciales, completadas en los rituales cotidianos de una abstracción en las prácticas urbanas, que se expresan en movimientos como el caminar. En esta conexión con el entorno se da una relación rítmica sensorio-motriz.

La estética sonora se recrea en la misma forma que el cuerpo la percibe al trasladarse en el espacio, y con base en la experiencia de estar y sentirse en el mundo por medio del sonido, su ritmo se convierte en un componente de la situación ambiental: "Marcamos siempre una relación interna entre la sensación y el movimiento. En tanto sé que siente y que se mueve, soy una y la misma persona, vivo como tal en mi mundo que es uno" (Straus 1936:16). Expresiones como la danza y la música tienen su motivación en el gesto del movimiento.

En estas situaciones ambientales encontramos una motivación en la intuición del espacio, en la reconstrucción empática del mundo, que es percibido sensiblemente como reconfiguración del lugar, del mundo fenoménico, a lo que Kant llamó el mundo de las cosas en sí mismas (1781). Es independiente de las formas físicas y tangibles, y la idea primaria del conocimiento, llamada por Hegel la vibración espiritual o sentimiento (1817) que, permeada de la filosofía romántica, es un referente de la escucha urbana y una constante en la percepción del objeto sonoro como un ente musical:

Pues bien, hay otro aspecto intrínseco a la música: el yo que aparece en la música se determina también inmediatamente como sentimiento. Es decir, la música no es solo forma, en relación a la cualidad numérica, sino que esta determinación ha de ir unida a algo que se expresa mediante su forma. Y lo que ese "algo" sea, se presenta a su vez en la forma de la sensación (Empfindung) o sentimiento (Gefühl) (España 2018: 63).

Así, la percepción sonora urbana se aborda desde la intuición, cuando esa *cosa en sí* se configura por medio de las sensaciones vividas, donde

se llegaría a ese algo incógnito y misterioso en el proceso de recrearse y develar la naturaleza musicalmente. Es lo que contiene la esencia musical de todas las cosas de la ciudad sonora. La estética es un punto de partida en el estudio de la ciudad sonora, y en particular de los fenómenos inmateriales captados por el oído; es un principio, fruto de la necesidad existencial de entablar una comunicación intuitiva con el mundo —donde la noción del *Einfühlung* vive en esta relación.

De Wilhen Worringer retomamos esta situación ambiental como base en el proceso de la abstracción, en la objetivación del conocimiento del mundo, que nos aporta evidencias de esta relación desde las diferentes inmersiones a los estudios de la cultura de los pueblos y del arte antiguo, ya que se basa en la teoría de la percepción intuitiva, y su resultado creativo es el proceso de la abstracción por una necesidad espiritual. Este concepto ha trascendido en los diversos estudios y corrientes del pensamiento del siglo xx, como se vislumbra en el método de la escucha reducida de Pierre Schaeffer (1966), o como en la psicología de la percepción en el proceso del esquema (Gombrich, 1959); también se materializa en las expresiones abstractas en la plástica de Kandisky o Piet Mondrian, basadas en las mismas expresiones intuitivas que se hacen eco en este libro.

La teoría de la estética trascendental de Kant (1781) ya proponía captar la esencia del mundo por medio de la intuición, desde las cosas en sí mismas, o el absoluto, como lo nombraron los filósofos posteriores a su época (Hegel 1817). Así se derivaría en todas las nociones concretas, encontrando dos caminos del entendimiento: uno místico o espiritual, del cual se profundiza en lo absoluto, y el otro explícito de lo absoluto. Ahora, a la distancia, vemos que estas manifestaciones del pensamiento en sus formas múltiples es un referente en el proceso reductivo del objeto sonoro, y como parte de la representaciones del sonido es una unidad incondicional, que se siente en la razón humana, es decir, en la correlación entre la persona pensante, el objeto y todo cuanto de él se derive

o transforme —en caso del imaginario. Cuando el conocimiento aspira a un absoluto, como en la manifestación estética del arte, vemos la manifestación de la naturaleza transformada por el imaginario, que se expresa en el estilo o la forma como esencia de la estética que busca unirse en una neutralidad con el mundo.

En la percepción del fenómeno la misma necesidad de expresión se expone como la naturalización del entorno, por la primicia de una necesidad empática de entablar un equilibrio con el exterior —base de la teoría del *Einfühlung*—, donde se produce una transformación de la naturaleza percibida desde la misma memoria: "Toda percepción supone un cierto pasado del sujeto quien percibe y la función abstracta de percepción, como reencontrar los objetos, implica un acto más secreto por el cual elaboramos nuestro medio" (Merleau-Ponty, 1945: 333).

Desde este paradigma de la estética, basada en la actividad sensible de la intuición como el acto único que se lanza sobre el objeto, lo escucha, lo fija y lo determina en una sola interpretación sensible. Aquí es donde la intuición tendría correspondencia con el significado original del latín *intuer* (contemplar); entonces, esta es un referente de la contemplación como evento que bosqueja la fórmula para aprehender el sonido desde la acción de una escucha atenta y abstracta. Valdría el esfuerzo de asentar que esta contemplación es como la percepción fenomenológica, donde no solo importan los órganos de la vista sino también la del oído, pues escuchar es el evento en el que la fuerza de lo sensible interactúa con su exterior en búsqueda del conocimiento absoluto del entorno:

El que de este modo se ha entregado a la contemplación de la naturaleza, absorbiéndose y perdiéndose en ella, hasta el punto de convertirse en puro sujeto de conocimiento, comprenderá instintivamente que él, el sujeto puro, es como tal la condición, el fundamento del mundo y de toda existencia objetiva, porque ésta se le representará como dependiente de la suya, y por

consiguiente, llevará en sí la naturaleza, de tal modo que la sentirá como un accidente de su propio ser (Schopenhauer, 1819: 149).

Desde la idea de la contemplación del mundo por medio de la escucha se instituye el proceso intuitivo mencionado, que se manifiesta aún más complejo que la actividad meramente física, lo que podría generar conceptos abstractos que requieren de otras disciplinas, donde la escucha no es un aspecto únicamente funcional sino la situación que evolucionaría en la del entendimiento subjetivo, cargado de las experiencias propias de la reminiscencia y de la memoria, es decir, de las experiencias ya vividas que son parte de la información sensorial adquirida, reconfigurada desde la intuición.

La acción de *oír* nos comunica *la idea* al percibir las manifestaciones de los fenómenos físicos, que se manifiestan por medio de las señales físicas y son captadas como un acto propio de la fisiología del oído, y la ciencia de la acústica se desarrolla en esta primera etapa.

En la escucha objetiva se van estructurando estos procesos intuitivos —donde se cargan los juicios— que vienen de una interpretación cualitativa del objeto a percibir, y cómo éste se va configurando en una idea de comprensión sensible, como lo describe Michel Chion (2017). Es cuando está implícito en el modelo sonoro para fortalecer las emociones, por ejemplo en la producción cinematográfica, donde las películas nos tocan estéticamente por el efecto empático del sonido.

Profundizar sobre este proceso de empatía es un abordaje de la estética como motivo en la acción del imaginario sonoro. Es importante entender la concepción abstracta sobre el conocimiento del entorno sonoro, donde la función de misma intuición es parte del desarrollo de un pensamiento filosófico teórico, el cual ha evolucionado desde Schopenhauer hasta Gernot Böhmes, quienes denotan una comunicación intuitiva con el mundo que se expresa en el acto de la voluntad —fenómeno— para entender y comprender

la unión con la naturaleza —la sonora, en nuestro caso de estudio—, llegando a un estado puro del conocimiento cuando un ser humano se eleva sobre la manera ordinaria de considerar las cosas, por medio de la fuerza de la contemplación, excluyendo el principio de la razón y dejando únicamente *lo que las cosas son* —aquí el fenómeno vive—, sin una entrega al pensamiento abstracto sino con la concentración de toda la fuerza del espíritu contemplativo —autoconsciencia— en la percepción intuitiva, absorbiendo completamente en ella para pasar al devenir, el del movimiento:

De acuerdo con la concepción admitida durante mucho tiempo, el movimiento vivido, la impresión de que nos movemos, es una impresión ilusoria, es una cualidad secundaria, como las impresiones de colores, sonidos, etcétera, con la única excepción de los movimientos provocados por la voluntad (Straus, 1936: 62).

Esta referencia que tomamos de Erwin Straus hace eco de la situación del *Êpokhé* en Edmund Husserl (2005), donde la percepción del fenómeno es asunto de la intuición, con la carga de la voluntad en su libertad de aprehenderla. Esta acción se da en el espectador del fenómeno, cuando llena su conciencia con la tranquilidad de la contemplación, como puede ser con el paisaje sonoro al escuchar el sonido a través del viento que pasa entre el follaje de un árbol, una fuente que derrama su cuerpo líquido, o cualquier otro elemento que provoque en la escucha perderse en la contemplación y convertirse en puro objeto de la percepción, en su naturalización.

La actividad de una escucha intuitiva, perdida en las acciones cotidianas, es igualmente un aspecto objetivo de análisis que tiene importancia extrema en el proceso de la satisfacción para la gente al experimentar lo *sublime* y entablar comunicación intuitiva con su entorno, donde la certeza de una presencia omnipresente se manifiesta en el sonido desde una actitud casi panteísta.

Tanto en la escucha como en la estructura de la visión se va constituyendo la idea del espacio por la legibilidad de planos y puntos de observación, y en la secuencia del movimiento, aunque no se ve la fuente emisora, el sonido se expresa desde diversos puntos en su fenómeno acusmático, que a diferencia de la vista traspasa barreras físicas y está inmerso en una multi composición que no podemos definir desde el objeto sonoro que lo produce; solo es la manifestación causal porque lo identificamos en la relación y evocación de una experiencia vivida en circunstancias similares ya vividas.

Desde la postura filosófica clásica, que define al panteísmo como una relación de la individualidad humana con la naturaleza, la situación epistemológica de la deidad en la naturaleza está cargada de significados por su propia representación sonora, sin una comprobación. Así, desde una cosmovisión de la cultura de los pueblos originarios se denota esta relación espiritual con la naturaleza y su territorio, como en el caso de la comunidad *wixáritari*, donde en los relatos orales las deidades, sus nombres, la toponimia, la expresión artesanal, mitos y costumbres está plasmada esta relación. La oralidad, expresada como un proceso de transmisión de conocimiento por medio de los mitos, por los que transita, a través de las generaciones, un saber hacer y un conocimiento, el imaginario es la referencia de la interpretación plural y transformación de un estado espiritual en el mundo, que genera el principio de un equilibrio y un proceso de neutralidad con el medioambiente, en el que nos interesa adentrarnos por la referencia abstracta de la manifestación imaginaria, como respuesta al ambiente y la forma de caminar el territorio.

El imaginario sonoro: un paisaje sonoro personal

Debido a que solamente por medio de la intención de una escucha atenta e intencional podríamos percatarnos de las modalidades espaciales que están fuera de toda descripción visual, la escucha viene a ser parte de la gama

de receptores de la información del espacio, en particular desde el campo sensorial sonoro, que es de mayor amplitud que el visual. Por ello nos remitimos a la configuración del campo sonoro sensorial en el que deambulamos cotidianamente, el cual se configura desde el imaginario sonoro, como resultado de las referencias espaciales, de las experiencias ya vividas y evocadas por el sonido:

Más nos sumergimos en el espacio, más vemos y menos escuchamos, y más nos retiramos, menos vemos, pero mejor escuchamos. O más bien: mejor vemos que se trata del oído. De un registro de sonido o de un pedazo de rumor. De la inmensa caja social, emisor y receptor. (Serres, 1985: 116).

En esta descripción, Michel Serres da entender, desde su poética, una de las cualidades del campo sonoro urbano, refiriéndose a la caja social —probablemente en referencia a las ágoras públicas—, donde su amplia capacidad como productor de señales sonoras es de mayor rango que otros campos sensoriales, como la vista, y significativos para la vida pública.

Cuando se propaga en el espacio, el sonido genera una gama de efectos que describen significativamente su entorno. De manera que en su percepción, y bajo el sentido ambiguo de la espacialidad, se develan junto con nuestra experiencia. La amplitud de señales sonoras van más allá de las divisiones físicas que impiden la continuidad de la vista —como los muros o edificios—; entonces la situación acusmática se agudiza cuando estamos en un espacio compartido, se traspasa su división bajo las características del espacio público y privado. En el campo sonoro suceden los efectos que se diluyen, y es ambiguo en su composición, difícil de focalizar sus fuentes sonoras cuando sufre del efecto metabólico, ya que el sonido atraviesa los espacios físicos materiales, así como los legales de la pertenencia y privacidad, por lo que hablar del espacio público desde la perspectiva sonora es complejo ya que el sonido transgrede, por lo

que estas fronteras son atravesadas por la misma configuración porosa del espacio urbano.

El espacio urbano sonoro es un lugar público sin límites físicos por definición. En este espacio se puede generar una percepción de intimidad o de familiaridad que nos brinda seguridad desde la evocación de algo ya vivido, que nos deja fuera de la angustia a lo desconocido, al albergarse en su configuración, tal como la idea de la escucha intrauterina (Tomatis, 1977), que es la referencia de la primera construcción de protección por la presencia de la madre, ya que desde la etapa fetal brinda seguridad al percibirse su voz, que llega el espacio intrauterino y es íntima e interna.

Así, cuando los sonidos nos envuelven se bosqueja una proyección privada del mundo particular que vivimos o que hemos experimentado. En la reconstrucción de este mundo —al evocar otros lugares con la memoria—, un aprendizaje ya adquirido se recrea por el sonido. Esta experiencia nos permite identificar o crear identidades visuales en nuestra mente, como la de algún lugar conocido o la referencia de un barrio con su particular identidad sonora, como lo es el sonido de la campana de la iglesia local. Así, el sonido nos permite evocar recuerdos en un imaginario sonoro, para redescubrir el espacio con base en la información acumulada en nuestra memoria y generar un paisaje sonoro personal, el que recreamos individualmente dentro de la misma urbe.

Durante el primer acercamiento realizado en el centro de Guadalajara para la investigación del presente libro, nos percatamos —por medio de las entrevistas realizadas— cómo se devela el dispositivo dinámico del imaginario en la resolución interpretativa del espacio y de las experiencias de los transeúntes. Las primeras imágenes recabadas en las encuestas nos han marcado una dirección (Camacho, 2007).

Es evidente la existencia de una interconexión sintética en el espacio que abstrae de las motivos sensoriales vividos en la urbe, como son la iluminación, el ruido o el calor que se va interpretando en la misma percep-

ción de estos motivos ambientales, los cuales se dirigen hacia los sentidos y son capturados en una acción intuitiva. La cualidad expresiva de estos espacios es que propicia la participación sensorial de todos los sentidos, y en la escucha se manifiesta el efecto sonoro que se va deformando en significados por su propio lenguaje sonoro. Estas causalidades de la producción del sonido en el espacio y su interpretación se reconfiguran en nuestro paisaje sonoro personal, resultado de la construcción imaginaria sonora de sus arquetipos míticos.

Si la actividad sensorial en la percepción de los objetos sonoros genera la actividad motriz en respuesta a la percepción de los objetos sonoros, entonces se propicia una interpretación intuitiva en el paradigma donde está contenido el dispositivo de apropiación en los procesos del imaginario; así, el espacio se configura mediante su contemplación y transformación utilizando la memoria, que es el resultado de las experiencias vividas. En este dispositivo del imaginario nuestro entorno es modificado más allá de la realidad, haciendo nuestro el paisaje urbano.

Retomamos la clasificación de campo sensorial referido por Merleau-Ponty (1945) para reterritorializar la memoria sonora del plano de inmanencia, donde la intuición contextualiza las percepciones inmateriales de los fenómenos que gravitan en nuestro pensamiento —al momento de la percepción—, en un acto interpretativo del imaginario sonoro. De esta manera se configuran las experiencias ya vividas que resurgen en la memoria.

La persona perceptiva es la que recibe, de forma natural, el evento del sonido, y es en la compleja actividad de la escucha que se activa el reconocimiento de los objetos sonoros, en una reconstrucción del ambiente que nos envuelve. Es en el plano de inmanencia donde en la primera etapa se gesta el evento de la escucha para, posteriormente, revalorarla e impregnarla de significados, como se describe en la teoría behaviorista de constancia de Eleanor J. Gibson (1969). Al adentrarnos en la percepción del medio ambiente para generar un aprendizaje del entorno, los estímulos

se activan en el comportamiento de los usos y prácticas espaciales, pero esta no altera la posibilidad de completar su configuración desde la estructura mental intuitiva:

La estructura está ahí para ser descubierta, no puramente imaginada... Para estudiar la percepción, debemos distinguir entre los objetos distales y la superficie del mundo (las fuentes de estimulación) y la estimulación que emana de ellas y que es próxima a los sistemas sensoriales. Pero la percepción no son los estímulos; se trata de los objetos y superficies distales. La estimulación transporta información sobre él, pero sólo si se examina en el espacio y el tiempo (Gibson, 1969: 14).

Así, en la idea de la abstracción del lugar sonoro encontramos la situación que se contrapone a la angustia de la dimensión espacial —cósmica—, que es parte de la trascendencia espacial, al valorar objetivamente las estructuras reales por medio de motivos captados en la percepción, no por mera interpretación intuitiva, como en el caso del campo sonoro en el proceso de entender la información de la escucha, sino desde el imaginario sonoro, donde se liberan las afecciones que dirigen la experiencia estética hasta lo sublime.

En la situación ambiental sonora la percepción excluye la imagen real (efecto acusmático), lo que nos permite generar una interpretación de las imágenes mentales, o apoyarnos de la información espacial desde una referencia contextual ya vivida, que está sustentado en el mismo aprendizaje adquirido del espacio por medio del sonido. Así, la evocación de recuerdos y experiencias culturales sonoras se habilitan en un imaginario sonoro que produce una situación ambiental de cierto tipo o de tal otro en el espacio, como una particularidad que nos muestra el paisaje sonoro escuchado en un devenir personal, es decir, en el que construimos individualmente.

Al igual que la textura y la dimensión táctil nos enseña la volumetría y la dimensión espacial de los objetos del mundo, el conocimiento adquirido de esas experiencias de aprendizaje nos muestra el imaginario sonoro personal, que se recrea desde nuestro reconocimiento individual del espacio vivido, actualizando la realidad actual por medio de la evocación de recuerdos, como los que provocan los sonidos ya experimentados en esta revaloración.

Si relacionamos la presencia del imaginario como parte del proceso de interpretación, veremos que es una actividad libre la configuración y transformación de la realidad exterior que presenciamos, la cual se manifiesta y encuentra su voluntad artística en la distorsión expresiva, de modo que se puede replantear la realidad en la construcción de las imágenes. Estas se representan como una afección intuitiva, donde se recrea la percepción de la realidad. Tales situaciones pueden ser motivadas por una libre representación personal, donde intervienen la memoria y la cultura individuales, que se deforman en una realidad inexistente en la búsqueda de la empatía con la naturaleza; es decir, en una manifestación creativa del imaginario.

El efecto sonoro, paradigma del imaginario sonoro del lugar

La existencia de otras investigaciones que han evolucionado en propuestas concretas, como el estudio del efecto sonoro, son para esta tesis un punto de referencia en la búsqueda y desarrollo de nuestra investigación. El efecto sonoro es una de las herramientas teóricas aplicadas en la metodología de nuestra investigación, por lo que retomamos la primera publicación del repertorio de efectos sonoros (Augoyard y Torgue, 1992) como una de las contribuciones para el estudio del espacio sonoro, este no es sobre el estudio del objeto sonoro ni sobre la trascendencia del del paisaje sonoro (Schafer, 1977). Este repertorio nos da la pauta para entender el efecto como dispositivo imaginario sonoro, es decir, desde la con-

figuración sonora del espacio en su reconstrucción imaginaria. El efecto sonoro nos ha interesado como un precedente, al igual que diversas metodologías aprendidas en el CRESSON, para generar el conocimiento sobre el fenómeno sonoro como parte del complejo de situaciones ambientales que se genera en la ciudad.

La relación entre la idea del efecto lumínico y la del efecto sonoro son parte de una metodología utilizada como un estudio analítico de referencia entre las dos. Así que comenzamos con la iluminación artificial como una herramienta para abordar la idea del efecto y sus implicaciones, a manera de modelo de estudio, dado que el análisis de las señales físicas son similares y la representación inmaterial de estos ambientes tienen características o conformaciones sensoriales en el espacio, lo que nos da la pauta para estructurar el proceso de referencia.

Al generar un modelo de estudio para el efecto lumínico, tomamos como ambiente de referencia los generados por los efectos sonoros, y encontramos que la disposición de los efectos son propiedades sobresalientes y generadoras de ambientes sensibles en el espacio urbano. Éstos —desde su representación sensorial— tienen similitudes en su composición; pueden ser medibles y tienen una dimensión cultural, por lo que partimos de la idea del efecto sonoro como un conocimiento comprobado, cuya práctica fue establecida en el laboratorio CRESSON.

Nuestra nueva reflexión en torno al efecto sonoro está centrada en su capacidad de mostrarnos la configuración de los fenómenos de empatía, como se infiere en la bioculturalidad del territorio, y en la transformación imaginaria del entorno por medio de las atmósferas recreadas del imaginario sonoro; sin embargo, no podemos dejar a un lado su significación cultural, partiendo de su diversidad, como propuesta desde una estética identitaria de las comunidades.

El efecto tiene su raíz en el surgimiento de las leyes de causalidad, explicado desde el estudio referente a la materia sonora, pero desde

su propia fenomenológica el efecto es la manifestación del dispositivo sonoro inmerso en su medio, el que acompaña la existencia del objeto sonoro. Aquí es donde éste se encuentra ligado directamente para su desarrollo, es decir, a las condiciones envolventes de la manifestación del objeto sonoro.

Podemos encontrar este concepto del efecto como un paradigma del evento de causalidad, aunque lo que nos interesa saber es su posición determinante para el conocimiento del medio en el que se expresa. Es un camino para el conocimiento de su causa, un entendimiento de la maquinaria constructiva de sensaciones que podríamos llamarle dispositivo a su configuración imaginaria con relación al espacio y el tiempo:

Lo que el ojo, el oído, la mano sienten, no es intuición, es un mero dato. Sólo cuando el entendimiento pasa del efecto a la causa, aparece el mundo extendido en el espacio como intuición, por la forma cambiante, por la materia como duración en el tiempo, pues reúne tiempo y espacio en la representación, "materia", es decir, actividad. (Schopenhauer, 1819: 25).

La cualidad del efecto está en tener la mayor economía de medios para obtener el mayor resultado. En la configuración del espacio sonoro, por medio de la memoria la formación de imágenes y su develación son la base de las experiencias vividas, por lo que la memoria las trae en un micro instante, ya que son parte de las propiedades sintéticas de la intuición en la reconstrucción del imaginario sonoro del lugar. Sin embargo, en el proceso de este evento se produce un fenómeno: el efecto, que se materializa en la deformación o desfase entre la representación y el modelo real, en el caso del sonido, el efecto vive entre el curso de su propagación, de las señales o manifestaciones de las fuerzas de la física, y es la figura final caracterizada, en la que está implícito su contexto o medio de comunicación, que es el efecto de la misma materialización en su percepción.

Dentro del arte aplicado, Michel de Certeau (1990) propone reinventar la vida cotidiana y adentrarnos en los procesos y prácticas de eventos ordinarios del espacio urbano, y utilizarlos como verdaderos esquemas tácticos y operacionales desde las estructuras sociales, para efectuar una reconstrucción de la realidad en un imaginario transformador. Estos efectos de la percepción son develados durante el proceso de entendimiento y la implementación de las tácticas, en lo que llamó Foucault el dispositivo (1975), el cual se configura en las prácticas urbanas del espacio de lo cotidiano. Así, los procesos, dispositivos y diagramas de la memoria se manifiestan en diversas situaciones como una de las prácticas urbanas milenarias: el andar y sus derivas.

Para Michel de Certeau, el efecto es un elemento partícipe de la memoria en el proceso de las acciones y artes del conocimiento adquirido en los saberes de la gente (*savoir-faire*), para colocar su conocimiento en el contexto de las prácticas cotidianas. Estas habilidades cotidiana de las tradiciones, como la apropiación del espacio público, las habilita nuestra mente en la memoria. Es el efecto, resultado de la aplicación y combinación de varios elementos aprendidos desde nuestra vivencia pasada, que son ejecutados en una reducción abstracta, mínima de esfuerzos, gracias a la combinación de la memoria y de las prácticas de las experiencias vividas; es decir, en la aplicación de un tiempo y esfuerzo menores, en la búsqueda de un resultado de mayores efectos, y en eventos reflejados en las prácticas cotidianas, rituales y saberes tradicionales.

Así, la transformación de los espacios ajenos en lugares vivenciales ocurren, por ejemplo, en la práctica cotidiana de caminar, donde la percepción sonora estructura la información del entorno por medio de esta síntesis o efecto espacio-temporal de la transformación del imaginario sonoro, que está en el conocimiento consciente de las prácticas adquiridas o saberes, donde se ejecuta un particular proceso imaginario de apropiación, que da como resultado identidades particulares en las acciones de caminar como

una transformación cultural, como un proceso de torsión de la realidad, que es contextualizado en la espacialidad del hábitat.

Este efecto del imaginario sonoro se recrea en las figuras peatonales de la ciudad, y se configura como parte del proceso de entendimiento y conocimiento del lugar, idea en la que de Certeau profundiza bajo la creencia (1990) como parte indisoluble de la transformación imaginaria, y que es el que nos permite comprender que hay un dispositivo de acción que genera este efecto en toda transformación del lugar —es en la acción de apropiación—, revelando las acciones que son puras de la imaginación y de la memoria, construyendo así un lugar personal. De igual manera, nos faculta a reconocer, a través de las distorsiones imaginarias, su causa, es decir, el despliegue técnico que se conforma en su estructura técnica, la mayoría de las veces oculta, y que es representado por el efecto de transformación, el dispositivo acusmático, una maquinaria de la transformación de la realidad.

Aunque para de Certeau la idea del efecto se circunscribe en el territorio del arte de las prácticas cotidianas y de las formas de hacer, o por el conocimiento adquirido, son en las tradiciones una práctica de estrategias que se desarrollan en los actos cotidianos, desarrollados por la misma sociedad, por ejemplo: leer, o la práctica tradicional de toda una comunidad que es la cocina tradicional, o caminar. Y describe al efecto como una armonía de "movimientos distorsionados", que de esa manera se traduce en torsiones, las cuales generan eventos dentro de una situación por el acercamiento a dimensiones cualitativamente heterogéneas, que no son sino opciones contradictorias donde el imaginario actúa con base en la distorsión de la realidad para configurar una situación de apropiación, convirtiendo así el espacio en el lugar vivencial personal.

Este proceso de torcimiento o de relaciones inversamente proporcionales son comparables a las distorsiones que permiten al efecto superponer en diversas capas un mismo cuadro en espacios diferentes: "al venir, donde se insinúa la ocasión, la yuxtaposición de dimensiones heterónomas,

conciene al tiempo y al espacio, o al estado y la acción" (de Certeau, 1990: 127). Es aquí donde la idea del evento imaginario sonoro se devela cómo la acción, el dispositivo, es materia en la ley de causalidad.

El efecto es un devenir, un acontecimiento de la libertad que transforma las estructuras percibidas, y la diferencia entre estar y hacer como una producción o transformación se combina en una oposición entre lo visible y lo invisible, en el paradigma de la manifestación de la apropiación del espacio, entre el estado visible de las fuerzas naturales (fenomenológicas) y la construcción invisible (imaginario) concatenado en la memoria. Así, el espacio vivido es el mismo que el del recorrido:

La memoria mediatiza las transformaciones espaciales. Bajo el modo de "momentum oportunun" (Kairos), este produce una ruptura instauradora. Su extrañamiento entrega la posibilidad de una transgresión de la ley del lugar. Salidos de sus incuestionables y motivos secretos, un "movimiento" que modifica el orden local (de Certeau, 1990: 129).

Esta transformación, que se materializa en efectos sensibles, es casi cercana a la idea de la ilusión desarrollada por Ernest H. Gombrich (1959) en su estudio sobre la representación pictórica. Por medio de una reconstrucción creativa, que solo pertenece al observador, emergen figuras en nuestro imaginario, completando así la obra de arte. Esta idea de la ilusión es una herramienta para la develación de nuestra propia libertad creativa. Así, en la idea del efecto sonoro, donde todo fenómeno sonoro está ligado a un motivo, la característica estructural del dispositivo se revela en su medio de propagación. De manera que todo sonido *in situ* es inseparable de un efecto, ya que está ligado a su percepción y a su propia cultura:

[...] hay "efecto", es decir, en relación a la señal física toma habitualmente como referencia deformaciones perceptivas, selección de información y atribuciones

de significados que irán a depender de las aptitudes neurofisiológicas del receptor, de su psicología, de su cultura y de su pertenencia cultural (Augoyard y Torgue, 1992: 9).

La construcción del lugar sonoro en movimiento

Oyó cuando se le perdían los pasos: aquellos huecos talonazos que había venido oyendo quién sabe desde cuándo, durante quién sabe cuántas noches.

Juan Rulfo, *El llano en llamas*

Una forma de conquistar el territorio es la que se realiza al recorrerlo, es la misma donde el espacio vivido por la humanidad, en el proceso de la edificación de sus culturas, ha expresado esta dimensión espacial caminada en sus mitos, tal como para la cultura precolombina el trayecto caminado fue el lugar existencial, en la búsqueda del lugar fundacional. Estos recorridos fueron realizados desde su imaginario en una delimitación espacial para la exploración del mundo desconocido. Así, en la expresión furtiva del movimiento peatonal del ciudadano aparece el punto estático donde el águila real reposa para saciarse en el control del serpentear, el cual se reconoce en el alto en su recorrido para percibir su escenario existencial.

La marcha se origina de una secuencia de sensaciones vividas, y en esta configuración existencial de la trayectoria —figura espacio-temporal—, donde la humanidad transforma el espacio en lugar, se crea una atmósfera vívida que brinda la posibilidad de capturar su experiencia sensorial inmediata del espacio vivido, en una reconstrucción de rutas y caminos con su rítmica y cadencia al caminar. Es la manifestación orgánica del movimiento, expresión de la naturaleza propia, compuesta de la suma de eventos temporales y experiencias vividas como reflejo de la vida misma.

Las atmósferas vividas dentro de un territorio son un paisaje personal, en el que el campo sensorial va delimitando en organizaciones sistemáticas

las prácticas cotidianas de un espacio común, donde la sociedad se reúne para complementar este ciclo de bienestar espiritual, ritual de comunicación con el mundo externo, tal como se configura en la presencia de las estaciones naturales y de las diversas manifestaciones temporales de la fuerza de la naturaleza, para fundar comunidades y culturas. Como en los ciclos temporales establecidos para el coamil en la programación de siembra antes de la lluvia, donde la cosecha va determinando la necesidad de terminar con el espíritu nómada de recorrer laderas, para evocar solo en las efímeras caminatas cotidianas.

Esta idea del espacio recorrido y vivenciado desde los rituales está claramente identificada desde su valor antropológico por de Certeau como el lugar, "el espacio es un lugar practicado" (1990: 173); de manera que desde el concepto lexicográfico desarrollado por Augoyard sobre los ambientes, una de las referencias analógicas que devienen explicativas es la de lugar, paisaje y representación.

Es el lugar sonoro en especial, un enfoque espacial, es decir, alejado de la idea renacentista paisajista del encuadre de la naturaleza, de la cual se generaron técnicas de su representación como la perspectiva. Va hacia un concepto del lugar vivencial, en el que todos los sentidos son afectados por el entorno percibido, con base en la experiencia, y cómo se construye la información recibida de la representación del entorno percibido, más allá de la imagen visual. Pero, ¿cómo podemos adentrarnos a una idea del lugar sonoro desde la diversidad de su composición como un paisaje en movimiento?, ¿es el significado del lugar un referente de su naturaleza dinámica?

Ritmos de la marcha

En los ritmos y rituales que conforman la cotidianidad se van abstrayendo los espacios que son experimentados con la vivencia, habitados en lo que vemos —al igual que en la individualidad material del arte—; el espacio se cierra

de su percepción a estados controlados. Como el tiempo, el territorio alberga las estructuras sociales, donde las ciudades abrigan sus actividades funcionales tanto las diurnas y las nocturnas. Es la temporalidad una estructura rítmica que alberga el movimiento propio de las actividades sociourbanas: "espacio y tiempo no existen como vivido sino es por la medida que son materializados dentro de una contenedor rítmico. Los ritmos son también creadores de formas" (Leroi-Gourhan, 1964: 135).

En esta percepción del mundo ilimitado dentro del campo sensorial, la abstracción va exigiendo una sucesión de momentos perceptivos a combinar en la individualidad de la apropiación de los objetos, y las configuraciones sensoriales —como el de las atmósferas— se van enfocando al objeto mínimo de su composición. Por otra parte, si la profundidad del espacio en las representaciones artísticas —también dada por sombras y degradaciones— en su percepción reclaman de una gran familiaridad con el espacio, su desaparición es una estrategia de los antiguos pueblos civilizados, donde vemos en la abstracción representada su cosmovisión.

En la represión de una infinita representación espacial —un implemento estético de las culturas antiguas—, el espacio es representado por medio de la actividad del imaginario, donde se releen las cosas que lo contienen y entre ellas nos impone una relatividad dentro la imagen del mundo. Mientras que un objeto es sensible y dependiente del espacio-, éste aparece ante nosotros como una individualidad material delimitada; esta idea nos acerca al motivo indivisible del fenómeno ambiental, donde el espacio se va limitando a los que son percibidos rítmicamente en los recorridos o en la sucesión del espacio.

Desde esta perspectiva de la noción del movimiento para la estética de la percepción, trasciende la importancia del concepto del movimiento vivido. Esto es lo que nos interesa retomar para entender que dentro de nuestra apropiación ordinaria de la naturaleza artificial, en el recorrido por el espacio, se recrea el ambiente a través de la percepción de sus afecciones,

como son los eventos ambientales sonoros, lo cual nos permite recrear una necesidad orgánica de recorrer el espacio con el movimiento que lo naturaliza. Son las implicaciones de las experiencias vividas que activan otro factor de su configuración, y es con base en la evocación del momento transformador de la memoria, como el movimiento del *Kairos*, según de Certeau (1990).

Nos adentramos así en la evocación de las figuras peatonales, del espacio recorrido como el móvil de los estímulos sensoriales, donde la filosofía de lo que es el mundo fuera de una representación o el paso de ésta como mera idea ante nosotros: "Cada afirmación de movimiento es al mismo tiempo una afirmación sobre la naturaleza de la cosa en movimiento. La cuestión del sujeto en movimiento vivido y su manera de ser es, entonces, una cuestión ontológica" (Straus, 1936: 62).

La referencia para entender el mundo, su punto de partida, es el cuerpo humano. Observamos en él todos los movimientos voluntarios e involuntarios, como una voluntad objetivizada que es causada por los estímulos, a los que posteriormente Merleau-Ponty define como los fenómenos determinados, percibidos a corta distancia por la gente en referencia al campo sensorial, y se pregunta cómo es que configura nuestra percepción: "¿Mi cuerpo no es acaso, exactamente, como los cuerpos exteriores, un objeto que se mueve sobre receptores y da lugar finalmente a la conciencia del cuerpo?" (Merleau-Ponty, 1945: 105).

Si partimos de la postura espacial de nuestro cuerpo como sujeto cognoscente, y de que todo estado consciente es una *situación*, es decir, la comprensión de las manifestaciones del mundo en nuestra presencia, dentro de éste, o mejor dicho, de la comprensión de la esencia del mismo, podemos pensar que somos representación de una figura caminante que organiza el mundo en tiempo y espacio desde el evento peatonal.

La representación del sonido que está regida por las leyes naturales de la física, y de las ciencias como la acústica, nos permite entender la acción

motriz auditiva del cuerpo, pues es por la escucha que brinda su espacio al efecto sensorio-motriz como un acto de voluntad objetivizada, convertido en una representación el movimiento, en la que los estímulos sonoros son motivos en el acto intuitivo de la percepción y de la reacción de este.

Así, las representaciones son un conocimiento que parte de la intuición, en cierto sentido, donde la voluntad del movimiento es un conocimiento *a priori* del cuerpo y el conocimiento *a posteriori* de la voluntad como móvil. Nuestra experiencia de lo vivido es la síntesis del punto de encuentro entre representación y percepción en la traza de la movilidad de nuestro cuerpo: "Lo que hay de real en el movimiento vivido es, entonces, la ejecución del movimiento. Esta ocurre, es verdad, en el organismo, pero hace que el cuerpo cambie de lugar en el espacio" (Straus, 2015: 63)

Para Schopenhauer, nuestro propio cuerpo es una representación del mundo, al igual que todos los demás objetos; es, en sí, una conciencia total, donde cada uno de nosotros distingue la representación de nuestro cuerpo de la de todas las demás, y es en esta conciencia que existe la voluntad y su presencia misma.

El conocimiento intuitivo de la voluntad es el móvil que se define como la clave de nuestro devenir del cuerpo en sus actividades y movimientos en el espacio, que son determinados por los motivos y las configuraciones sensoriales que mueven el actuar y la respuesta sensorio-motriz de la gente en la percepción. Es movimiento, como también sus afecciones son generadas por los efectos sonoros exteriores; es decir, nos hace comprender que no sólo existe una representación del fenómeno, sino además algo en sí que permite obtener un conocimiento inmediato del medio, la esencia de éste y su deformación particular en la percepción individual.

A través de estas deformaciones podríamos nombrarlos efectos, que son para nuestra percepción la realidad que se va calibrando en nuestra construcción personal del mundo. Es una voluntad —como describe Schopenhauer— y se inscribe en la configuración de nuestra situación

ambiental, como un eslabón en el proceso del conocimiento del mundo exterior y de su naturalización.

Bajo esta idea, la voluntad del movimiento se expresa como esencia del fenómeno de la motricidad de nuestro cuerpo, donde los recorridos de los diversos lugares del espacio se recrean en una vivencia, como en el ambiente sonoro, por medio de los movimientos del balanceo al caminar. Y los gestos motrices, que van conquistando el paisaje en una necesidad de naturalizar orgánicamente, mediante acciones de movimiento puro, y la escucha de nuestros propios pasos que van accionando la composición musical en ritmos, cadencias y secuencias por el espacio.

Como se nombra a la cosa en sí misma (el acto por el motivo), es la voluntad orgánica la única entre todos los conceptos posibles que no tiene su origen en el fenómeno de una simple representación intuitiva del movimiento, sino que viene del fondo mismo, de la conciencia inmediata, del sentido de la vida en el individuo y su expectación en la divagación imaginaria de ir y venir; como en la caminata a la deriva se manifiesta su libre regularidad, donde un probable sentimiento de *Épokhé* es recreado en esta libertad y asombro vivido, configurando las diversas figuras del andar. Pero estas reflexiones, sin estar contextualizadas en las actividades ordinarias en las prácticas urbanas, son el centro de toda reflexión del movimiento hasta su entendimiento estético: "en la vida cotidiana la distinción entre el movimiento inerte y el movimiento vivido toma una significación extraordinaria" (Straus, 2015: 66).

Nuestra necesidad de una voluntad orgánica no es otra cosa que la contemplación de la unidad primitiva de la idea, que en el fenómeno ha tomado la forma de pluralidad y diversidad de las sensaciones, a las que son llamadas por los estímulos. Aquí es importante introducir el concepto de impresión como la actividad sensitiva de la percepción de la gente, en la que por medio del conocimiento de los fenómenos del entorno es que podemos tener la experiencia sensible del mundo.

Para Merleau-Ponty, la idea del fenómeno de la percepción, que descansa en la misma acción de las impresiones intuitivas pero siempre relacionadas dentro de un medio o entorno; es decir, dentro de un campo de percepción, donde se califican en cualidades perceptivas de todo el conjunto de impresiones: "es la definición misma del fenómeno preceptivo, sin el cual un fenómeno no puede decirse percepción. La 'alguna cosa' perceptiva está siempre en medio de otra cosa, siempre es parte de un 'campo'" (1945: 26).

De estas impresiones es que el espacio existencial genera una síntesis abstracta que nos motiva a un conocimiento del mundo con base en las experiencias adquiridas, idea retomada por Norgberg-Schulz (1980) en su trabajo, la que define como un sistema de esquemas perceptivos o imágenes del ambiente circundante.

A partir de las ideas fenomenológicas sobre la percepción de Merleau-Ponty se genera una construcción de topologías de espacios, como son: centros, direcciones, caminos y áreas o regiones. Dentro de una confusión entre la ilusión y la percepción está cargada una serie de impresiones sensoriales, en la que el imaginario individual de la gente juega un factor importante en esta construcción y configuración del espacio, el cual es percibido al reconstruirlo con base en las experiencias vividas: "percibir, es tomar de un solo golpe todo un futuro de experiencias dentro un presente que no lo garantiza jamás al límite, es creer en un mundo" (Merleau-Ponty, 1945: 350).

Esta construcción de un mundo entre futuro presente y el pasado vivido es motivo del movimiento y los recorridos, donde la construcción personal de instantes del camino espacio—temporal es donde interviene una imaginaria insinuación artística de naturalizar su entorno. En esta regularización, que se expresa en los ritmos de la marcha, viene a interactuar el caminante con el espacio recorrido, al igual que el espectador al completar la pieza de arte al ser partícipe de una interpretación del cuadro.

La teoría de Bergson sobre el movimiento propone la pauta para dicha participación del espectador, materializado en su percepción con la propuesta implícita de completar el acto creativo en la percepción del movimiento, mediante la inmersión del espacio. Es ahí donde la idea de una voluntad imaginaria encaja y se promueve esta naturalización por acción de una voluntad existencial al caminar.

No es la movilidad un asunto de solo observar el recorrido. El movimiento tiene una concepción intuitiva y el recorrido es la sucesión de eventos individuales, donde acciona el entorno y el yo como móvil, como una figura en movimiento. Bergson, en su disertación de la paradoja de Zenón, su discusión imaginaria con Aquiles sobre su carrera contra la tortuga, narra su experiencia: "...el espacio recorrido; es creer que el trayecto se aplica realmente contra la trayectoria; es hacer coincidir y por consecuencia confundir ensamble movimiento e inmovilidad" (Bergson, 1938: 161).

El movimiento es una sucesión de eventos, en los cuales existe esta sucesión entre un paisaje; es una síntesis, o el estado, como lo nombra Bergson, en el que podremos tener un muestreo de la fuerza del movimiento. Estar conscientes de este estado (analogía a la situación) nos permite entenderlo desde la percepción del entorno y desde uno mismo, lo que permitiría accionar este estado espacio—temporal ante los fenómenos. Este pasaje en movimiento es un continuo, tal como se expresa la música, en la continuidad de la melodía: "Sin duda tenemos una tendencia a la dividir, y a nos representar, en lugar de la continuidad ininterrumpida de la melodía, una yuxtaposición de notas distintas" (Bergson, 1938: 164).

Esta es la base de la idea de la simultaneidad, que representa el estado donde actúa la síntesis dinámica en la reconstrucción del pasado y del presente, donde se funde en la memoria que es accionada en el complemento del pasaje. En esta simultaneidad se integran el espacio y tiempo, traída a las cuestiones de lo ordinario por pura intuición, como en la melodía que es

tarareada. Para Bergson el movimiento no es lo que le interesa, es decir, quedarse con la idea del movimiento absoluto, sino con la idea de la secuencia como cambio abstracto: "la sucesión de simultaneidad; del espacio y dentro el espacio solamente, hay una distinción neta de partes exteriores los uno y los otros, Yo reconozco de antemano que es durante el tiempo espacializado que nosotros nos posicionamos de lo ordinario" (Bergson, 1938, p. 167).

La trascendencia de la segunda conferencia de Bergson, "La percepción del cambio" (1938), de la idea del recorrido, es retomada por Casaati y Dokic en su tesis sobre el sonido dentro del espacio simultáneo de percepciones. Esta idea de la simultaneidad es producto de diversas reflexiones filosóficas, ligadas al recorrido espacio—temporal, en relación directa con el sonido en su referencia sensorial. En estas situaciones profundizamos dentro de nuestro acercamiento socioestético:

Solo la concepción de un tal sistema de relaciones, donde cada particular será concebido como ocupante de un lugar único, permitirá al auditor construir una «carta mental» de su entorno audible, dentro del que él mismo encontrará su lugar (Casati y Dokic, 1994: 135).

FIGURAS ESPACIALES EN LA MARCHA

Jean-François Augoyard realizó varios estudios sobre la configuración peatonal imaginaria, manifestada en la forma de recorrer la ciudad. En su libro *Paso a paso* (1979) incursiona en el estudio sobre las prácticas imaginarias en el espacio urbano, y en el recorrido peatonal encuentra una configuración estética, basada en la forma de caminar: una retórica peatonal. Son estas formas de andar que se resuelven expresivamente desde las prácticas urbanas ordinarias al transitar por las diversas estructuras edificadas, a través de las variantes de los pasajes, caminos y espacios del complejo

habitacional en la Villeneuve de Grenoble, Francia, diseñado por Atelier d'Urbanisme et d'Architecture (AUA) construido entre 1970 y 1973 para 7,500 habitantes (Muschalek y Jorg 1980:106).

Así, las experiencias plasmadas son el resultado de su tesis doctoral (1976), y reafirmadas epistemológicamente en diversas investigaciones del CRESSON, donde las figuras retóricas del caminar son un punto de convergencia para el estudio de la ciudad, mismas que son retomadas por Michel de Certeau para reafirmar su aportación sobre las estrategias imaginarias al caminar, que valida en los procesos, tácticas y técnicas de las prácticas sociales del espacio en su libro *La invención de lo cotidiano* (1990), es donde retoma de Augoyard la idea principal sobre una vinculación retórica como manifestación creativa e imaginaria de habitar la ciudad, recreada en las enunciaciones peatonales como un arte de hacer ciudad: "Hay una retórica del caminar. El arte de 'volver', frases que tienen por equivalencia un arte de variar los recorridos. Como lenguaje ordinario, este arte implica y combina estilos y usos" (de Certeau 1990:151).

Desde estas aportaciones nos reafirmamos sobre la incursión de los estilos estéticos como una representación cultural, donde las prácticas ordinarias como caminar albergan los rituales y la importancia de las creencias culturales propias, expresada en los mitos, donde se manifiesta el imaginario, que para Augoyard y de Certeau es un camino paralelo desde las expresiones sociales para abordar la ciudad, no solo desde su contemplación visual sino desde las vivencias y acciones sociales, como se expresa el discurso creativo de la experiencia peatonal en la asíndeton y la sínecdoque, bifurcaciones y encuentros de caminantes. Por tanto, en el presente libro se analiza cómo la expresión cultural genera los estilos de apropiación y son referentes de los procesos que se manifiestan tanto en el plano simbólico sonoro como en el lingüístico, donde realizamos una inmersión en las expresiones orales de los caminantes mediante las entrevistas sociourbanas, parte de nuestra investigación sobre el espacio sonoro.

Abordamos las manifestaciones culturales desde lo inmaterial sonoro de los rituales y costumbres propias de las comunidades, mismas que devienen una manifestación del espacio vivido, en un estilo de la deambulación manifestada en la libertad de andar por las estructuras físicas de los caminos, calles o pasos peatonales. Esta libertad es una manifestación de la voluntad del movimiento corpóreo y es terreno fértil para las derivas, donde se van configurando postales sonoras, viviendo una historia de la ciudad en las prácticas urbanas, como un manifiesto escrito con los pasos de la marcha creativa que está ligada a los deseos y formas de caminar la ciudad.

En estos pasos se recrean figuras peatonales como una referencia espacial particular en el entorno y la situación del ambiente; esta es deseada y anhelada para la apropiación del espacio. Estos espacios son conquistados por medio de estrategias o incursiones en la forma de cómo caminar la ciudad, en una reconfiguración del espacio. Son las experiencias cotidianas que se forjan de los caminos los libres recorridos por la acción del imaginario de la gente que habita en tiempo real el lugar, recreando los trayectos en una manifestación del estilo en la retórica del andar. Este evento del recorrido peatonal es epistemológicamente comprobado en el caso del estudio más emblemático en la Villeneuve de Grenoble, como lo describe Augoyard, para firmar la idea anti-cartesiana del espacio vivido: "caminar es construir el lugar" (1979).

Caminar el lugar sonoro como acción artística

Así, partimos de la evocación de un mundo sonoro para adentrarnos en la percepción del espacio en movimiento y los recorridos peatonales de las figuras imaginarias sonoras que se reinventan, como las relativas a las enunciaciones peatonales de Certeau: "...las figuras caminantes sustituyen en recorridos que poseen una estructura de mito, si al menos se entiende

por mito un discurso relativo al lugar/no lugar (u origen) de la existencia concreta" (1990: 154). Este discurso se vuelca sobre lo sonoro al interactuar con su entorno, tal como lo devela el artista belga Francis Alÿs en su video *Samples II* (2015), quien evoca las figuras peatonales sonoras en las caminatas de nuestra infancia por la calle, al jugar y hacer sonar nuestro entorno en un momento lúdico.

En esta acción artística Francis Alÿs genera una pieza musical en movimiento por medio de su caminar, ejecutada con una baqueta de madera en mano con la que va golpeando desenfadadamente los cancelos divisorios de las fincas y mobiliario urbano a su paso por la ciudad. Son los gestos de la figura peatonal cotidiana común, con pantalón holgado y tenis *Converse*, que personifica a un paseante sonoro que va recorriendo las calles de la ciudad. Esta figura nos hace reflexionar y nos inspira desde sus aportaciones estéticas de las prácticas urbanas. Desde un proceso de extrañamiento retomamos esta pieza de arte que pone el acento sobre un recorrido ordinario por la ciudad, donde interpreta la *flânerie* y el deambular a la deriva. Este paseante retoma el estilo de caminar de los niños en los trayectos hacia la escuela o por el barrio que habitan. Esta acción artística reinventa el espacio urbano, apropiándose de lugares ordinarios a través del sonido:

La invención del lenguaje va de la mano con la invención de la ciudad. Cada una de mis intervenciones es otro fragmento de la historia que estoy inventando y de la ciudad que estoy creando. En mi ciudad todo es provisional" (Alÿs, 1998: 15).



paseante peregrino.

ILUSTRACIÓN. *Paseante peregrino* de José Florentino Camacho Ángel

PASEANTES SONOROS

El cuerpo se pausa y camina por el espacio de mensajes, se orienta dentro
el ruido y los sentidos, entre los ritmos y los rumores.
Como este entiende por la planta de los pies así mismo que por los lugares
donde se atañe y se juntan los músculos, tendones y huesos, en fin, dentro
de la cercanía donde la oreja interna toca los canales que guían el equilibrio,
toda la postura se conecta al escuchar.
Nuestros gestos los más secretos siguen los sonidos, danzamos.

Michel Serres (*Los cinco sentidos*)

La figura del paseante sonoro retoma fuerza para reclamar un espacio como la calle para andar. Encontramos que su conformación dinámica es para marcar presencia musical y generar ruido al caminar, tal como vemos en las acciones artísticas de Fraïçis Alÿs (Alÿs, 2015). Son los *paseantes sonoros* quienes van caminando con ritmo, con pasos cadenciosos, como de baile de salón, encontrándose con otros en la reagrupación social de sus semejantes; es la ciudad el espacio ideal para mecer a ritmo el cuerpo al bailar con otros en el vaivén de la muchedumbre; peregrinan hasta encontrar un lugar para danzar, van y vienen entre grupos de iguales. Así, de forma ritual, los domingos en la plaza del Expiatorio, en el centro de Guadalajara, se visten con sombrero de ala y trajes anchos, su holgado pantalón suspendido con tirantes; son pachucos perdidos en el tiempo, caminando en la comodidad de sus libres movimientos, buscan acompañarse del sonar de los tacones y el perfume de gardenia que sostiene un peinado, para enamorarse al ritmo del danzón.

Como muestra de la apropiación del espacio, en el evento de danzón de plaza el efecto sonoro es correlativo a la situación imaginaria del espacio vivido, conformado por los ruidos del entorno, en la experiencia de un ambiente sonoro metabólico —representado visualmente en las imágenes sonoras (sonograma) de las grabaciones para el estudio objetivo de las

señales físicas—detallados en la tesis de doctorado *El imaginario sonoro en la construcción del recorrido peatonal del lugar. Caso de estudio: Plaza Liberación y Jardín del templo Expiatorio, Centro de Guadalajara, México* (Camacho, 2024), en donde se revelan los indicios en las señales físicas, pero que son impregnados de significados melódicos y distorsiones del dispositivo acústico contenedor que es la plaza. Al mismo tiempo, la imagen que nos remite a la fuente sonora, los motivos sonoros, se van develando en las enunciaciones peatonales sonoras. El efecto de las experiencias sonoras ya vividas, que se perciben en los recorridos peatonales de la plaza, viviendo el ambiente sonoro envolvente y rescatándolo de la memoria, son los elementos que van conformando un imaginario sonoro.

Así, la imagen no se muestra ni en la ubicación o el registro de la fuente sonora, sino en la situación acusmática, donde la reconstrucción imaginaria del sonido vive. En el espacio existencial que captamos en la sucesión de escenarios sonoros del recorrido por los ambientes sonoros, la supraestructura inmaterial del ruido se metaboliza en los espacios, cargados del eco de la colectividad social. Así es como percibimos la dimensión espacial en la conformación de un seguimiento sonoro, por lo que trazamos una marcha peatonal particular en búsqueda de la manifestación sensible de estar en contacto con los otros —como un dispositivo de sensaciones y afecciones por los ruidos— en el recorrido del lugar urbano.

Estos recorridos vendrán a ser reorganizados a voluntad por el paseante sonoro en la actividad imaginativa del caminante de la ciudad, a la manera de senderos, en ocasiones excluyendo avenidas congestionadas del tráfico vehicular y camiones, o los corredores peatonales diseñados para llegar a puntos "...lo que sí, es que por ejemplo que lo que, si es que vas en la calle, pues obviamente si vas más allá en la calle pues se escucha mucho el ruido de los camiones de los carros y aquí en el centro, ¿no?. Es como cuando te metes a tu casa y que vives en una calle super afluida (*sic*) de tránsito pues adentro ya no se escucha..." (Camacho, 2018c). 

Romper con las estructuras impuestas por los caminos tomados a la deriva, como una forma de apropiación del espacio, es donde surgen las figuras de paseantes sonoros que reinventan la ciudad, desde la motivación imaginaria sonora en búsqueda de conquistar la ciudad, con movimientos espaciales —afectivos e intuitivos— por las calles y plazas, es el lugar sonoro donde se puede andar libremente, sin la presión del tiempo mecanizado, en el afán y agrado de las sensaciones, en experiencias estéticas sonoras, transformando así el mundo real que en ocasiones es devastador a la mirada.

De manera opuesta, la escucha es el devenir de la realidad vivida de la contaminación sonora y la asimilación de su naturaleza urbana, contaminada por el sonido que transgrede los umbrales del dolor, el cual es superado con la capacidad creativa del paseante sonoro, en el rechazo y desvío de recorridos es una táctica de la apropiación, convirtiendo caminamientos y espacios abandonados en lugares habitados.

Entonces el efecto sonoro es un territorio fértil del imaginario habitante que acorda como una melodía el ruido de la ciudad, para la conformación creativa de los recorridos del lugar. La complejidad de la situación bulliciosa es contrapuesta con la idea del lugar de calma, incluso el silencio de la noche es confundido con el miedo a la inseguridad, como arquetipos de las figuras nictomorfos (Durand, 2004), en las figuras que se recrean de la ansiedad por el espacio vacío, donde vemos figuras malignas que son abstracciones, en contraposición al sentimiento experimentado ante la falta de certeza del sonido, el silencio —efecto enunciado en los recorridos del campo de estudio— puede ser el indicio de la falta de seguridad.

El territorio nocturno del espacio urbano y sus lugares cargados de una atmósfera silenciosa, por lo general generan la impresión de ser inseguros, si es que existe un programa funcional que entreteje la comunicación sonora con el flujo de habitantes del lugar, para encontrarse con la gente, en el bullicio del ruido parasitario, donde se mezcla la ambientación sonora

producida por la sociedad y el sentimiento de estar acompañando en los pasos del transeúnte.

En la búsqueda de un oasis sonoro por la contaminación sonora, por más que el espacio público esté deshabitado no será un lugar inseguro. Cuando en el silencio, que no sólo representa el miedo de estar solo, sino el no lugar, sin la exposición del ruido, el bullicio de la gente que nos da la sensación de estar acompañados para vivir la plenitud del silencio, la atmósfera de la privacidad, aún en el espacio público, es enmascarada por los ruidos que emergen de los demás. Así, las fuentes de agua de la plaza de la Liberación, o por la exclusión del entorno por medio de audífonos conectado a un reproductor de audio, se van formando los paisajes sonoros personales que van dando confianza a la conquista del espacio por los pasos, entonces se percata del territorio de introspección y transformación, como el que van caminando las mujeres por las avenidas de gran circulación, inmersas en su propia banda sonora, alejándose del ruido de la calle con sus audífonos, pero con la seguridad de estar bajo la mirada de una ciudad entera.

Al igual el aislamiento por el efecto de enmascaramiento que provoca el sonido de las fuentes de agua que flanquean el teatro Degollado en la plaza de la Liberación, es el territorio del romanticismo donde la poética de la ciudad surge en los encuentros sutiles y la confianza furtiva del recorrido entre luces y sombras, pausas, música líquida y silencios, como describe Pierre Sansot en su oda a la deambulación nocturna:

El hombre que retoma este recorrido nocturno no sabe aún, exactamente, de qué mal sufre. Éste no va, entonces, a proyectar una angustia o un dolor que estará siempre ahí, en él. Por su marcha, va a hacer lo que él es; va llevar a la luz, lo que será capaz de sufrir, y ésta le va a pertenecer para ir, mal que bien, lejos, dentro de esa realización de sí mismo, según las circunstancias, según la largura de esa noche, según los encuentro bosquejados o perse-

guidos, según, finalmente, su capacidad de rebasar, en esa noche, sus límites habituales (Sansot, 2004: 231).

Los aspectos de seguridad y los límites que ha generado la gente a partir del silencio ya han sido analizados, en su mayoría son producto de un imaginario que parte de la misma información subconsciente. Entender el espacio desde otro aspecto que el cualitativo, como, por ejemplo, el programático, donde un sistema o diagrama de flujos que no se interrumpe, porque trabajan todas sus conexiones funcionales de la producción de trabajo, habitación y ocio de forma diferente, donde los recorridos a la deriva son una reinención cotidiana que construyen los habitantes de la ciudad en su libertad creativa, se ven transformados en abstracciones o conexiones personales a lo largo del suelo que se camina, construyendo un sistema de apropiación fuera de la idea funcional de la ciudad. Al ir viviendo de manera diferente los lugares urbanos, estos van transformando la percepción y la forma de vivir la ciudad.

Así vemos manifestada una urbanidad que podría ser el espacio intrínseco y de conexión, donde la ciudad, por medio del ruido, podría ser un territorio habitado con prácticas urbanas, donde el parásito sonoro no sería más que el elemento ambiental de la vida cotidiana del lugar urbano, y no un imperante a destruir con la falsa idea de la lucha contra el ruido para su funcionamiento.

Ahora, en estos lugares públicos —expuestos a los proyectos de animación del espacio, como analizamos en la plaza del Expiatorio del centro de Guadalajara, pleno de ruido y estrategias comunitarias de extrema convivencia— son toda una manifestación estética, donde los peatones que han permitido exponer el espacio, o más bien dicho, sobreexponer un lugar sin atender las estructuras del diseño de la plaza, más que para un desarrollo personal de microeventos cotidianos. Estos espacios físicos se han convertido en las marcas sonoras de la comunidad que lo habita,

y manifiestan una micro territorialidad animada por las coincidencias culturales. Así los grupos para danzar o escuchar una banda de rock conviven dentro de sus límites sonoros, creando una fusión metabólica sonora en el complejo espacio existencial de la plaza (Camacho, 2016). 

En los estudios realizados *in situ* en el centro histórico de Guadalajara pudimos observar que se genera una apropiación por parte del habitante ordinario, es decir, en el uso o las prácticas cotidianas del espacio. Al recorrerlo se van formando figuras de paseantes que van describiendo un itinerario errante, fuera de la imposición de ciertos caminos. Y del abandono de los espacios para ser sustituidos por otros, extrapolando costumbres de encuentro, han dejado los espacios emblemáticos del centro para ir a reconstruir otros, sin el estilo estético que solo los espacios monumentales han activado con acciones artísticas y que tienen una gran carga identitaria, como la plaza de la Liberación, se van reconfigurando en la ocupación en recorridos de apropiación, como describe Henry Torgue y Chalas: "... no hay espacios de prácticas sino prácticas del espacio" (Torgue y Chalas, 1981: 147).

De esta manera se encuentra la fase de encuestas (para la inmersión en el imaginario de la gente) con la técnica de entrevistas, y aramos en el imaginario como brechas (Torgue, Chalas y Sansot, 1984), para escudriñar sobre la presencia del sonido en la activación de las funciones sensoriomotrices de la marcha. Cuando en el espacio público se tiene una estructura impositiva, en la deambulación que es apropiada, por medio de una libre transformación imaginaria, la selección de eventos y la transición de ambientes perceptivos son detonantes para su recorrido (cruzar una fuente, pasar entre los comerciantes, evitar una calle ruidosa o enmascarada por los audífonos de los dispositivos móviles) en el lugar urbano.

En los primeros registros de los recorridos sonoros peatonales percibimos que son bajo esquemas particulares de un estilo de caminar desenfadado y cotidiano, en el que la gente se apropia de la urbe mediante

una actividad ordinaria. No son los proyectos urbanos de gran diseño, inaugurados desde un despliegue político (festivales y conciertos), sino los que se viven día con día con la apropiación cotidiana del espacio vivido ordinariamente por la gente, lo que está generando un significado por el hecho de vivir la experiencia libre del ambiente, de reinventar este espacio de las mismas acciones artísticas o estéticas desde las estructuras de poder, donde la participación de la gente en la reinención del lugar se da por iniciativa propia de las acciones. En este sentido, los proyectos de animación sonora en las plazas públicas que están dentro de este esquema (a excepción de las que se han convertido en rituales o cultura del lugar) se quedan limitadas al aspecto festivo y no producen una atmósfera ordinaria, producto de la recreación creativa y personal de la gente

Como sitio de estudio, el centro histórico nos dio la oportunidad de analizar y verificar que, por las intervenciones de las obras urbanas, se han desplazado estos rituales a otros sitios —la plaza del Expiatorio— y en espera de los proyectos que estarán influyendo a la reactivación del espacio público peatonal (Paseo Alcalde), donde tendremos que analizar posteriormente si estos infieren en una movilidad peatonal auténtica y en la cultura sonora del lugar. No queremos especular sobre estos proyectos, aún no podemos confirmar si son capaces de generar la fuerza de la vivencia del espacio urbano cotidiano, y por el momento falta una sistematización de lo que genera ritos y ritmos de apropiación, caso concreto el de las calles de Oaxaca, con la expresión cultural y de apropiación de la vía pública que se da como en la manifestación de la Calenda.

El espacio público que está siendo transformado en lugares urbanos no es fruto de los diseños de estéticas globales. Las estructuras sociales se apropian de los lugares. Son peatones que van a la deriva en búsqueda de la conquista de un espacio que está vacío de programas estructurados, y el sonido que nos va dando pistas y escalas en la apropiación de la ciudad desde la construcción de una identidad sonora que ha perdido su itinera-

rio peatonal por la transformación del centro histórico, pero sólo aquel que tenga la curiosidad de lo que podrá encontrar más allá de estos espacios, podrá ir y venir en él en la búsqueda errante de sí mismo.

Observamos que además de las intervenciones físicas en el espacio que tratan de dirigir los recorridos peatonales (caminamientos, jardineiras, bolardos, bancas), que pareciera un espacio controlado por el diseño, son expresiones vacías. Solo el lugar urbano se reactiva con la curiosidad de los vagabundos voluntarios, quienes buscan perderse en la ciudad, construyendo itinerarios fuera de toda lógica del diseño.

La misma continuación y exploración del espacio que falta, en contraparte al de diseño, obedece a la doble función de la experiencia sonora: la atracción estética del espacio ambientado, ruidoso, representa, en su ocupación, una deformación imaginaria de la realidad, y lo que para algunos habitantes del espacio es repulsivo, para otros es el lugar del deseo y del placer, como en el caso de la explanada del Expiatorio; la plancha de concreto uniforme es habitada por la construcción de microlugares, donde las marcas sonoras van armando ambientes sonoros que son paraísos culturales.

La escucha de la ciudad se convierte en una acción conceptual que requiere de una experiencia estética, sólo alcanzada por el deseo de naturalizar el entorno por medio de los parámetros imaginarios personales, y que se convertirán en colectivos en la evolución de las épocas, cayendo en los estilos de recorrer el espacio. Pero lo que es una constante y una verdad imperante: el espacio no es diseñado para apropiarse, es el habitante el que diseña las formas de apropiárselo.

El imaginario sonoro es la alquimia en el proceso del descubrimiento de los significados en la percepción sonora del lugar, una correspondencia entre el espacio imaginado y representado en la necesidad empática con el lugar urbano, que busca transformarlo por medio de su deformación, y que en la libre apropiación de los recorridos van creando un ritual de apropiación. Así, van surgiendo las figuras caminantes, fruto de la modernidad, tal como

Baudelaire lo bosquejó en su figura de *Flâneur*, donde los peatones se ven reinventados en figuras diversas entre el ruido y la gente, tanto por la acciones estéticas de la construcción de caminos personales a la deriva como por la cultura personal. Así se va a la conquista del lugar urbano, a su nivel espacio- temporal, en la marcha y en su propio recorrido.

Si por medio de la develación del objeto sonoro podemos utilizar el conocimiento de las diversas figuras que configuran el ambiente sonoro (motivo, efecto, dispositivo), y si comprendemos las disposiciones de apropiación ambiental en el espacio recorrido, eso quiere decir que son un medio cognoscitivo para comprender las estrategias de apropiación del lugar urbano, por medio de estas figuras inmateriales y sensibles que develamos del espacio sonoro, y que se traducen en la vivencia de los ambientes sonoros.

Para el desarrollo del presente estudio sobre la influencia del sonido en los recorridos peatonales del espacio, se generó el modelo de estudio, en donde la reducción fenomenológica del sonido es confrontado con las expresiones imaginarias y la influencia del sonido en los recorridos peatonales, de lo cual surgen diversas figuras peatonales. Se trata de la reducción fenomenológica del recorrido sonoro que nos sirvió para poder tipificar las acciones motrices y las reacciones al sonido, clasificándolos con base en el postulado de Schaeffer.

Esta decantación del recorrido por los diversas etapas de la percepción sonora, sintetizada en el modelo de abstracción de la escucha urbana referente al modelo del objeto sonoro en construcción de ideas-tipos, que surgen de las enunciaciones peatonales, son desarrolladas por medio de arquetipos de figuras peatonales que se han cotejado en el espacio de estudio y son, a manera de dispositivos, las figuras de paseantes sonoros que se materializan en las acciones de apropiación en movimiento y son parte del entorno sonoro.

En la acción de apropiación del espacio, fueron convirtiendo los sitios de estudio en lugares vividos desde lo sonoro, y en lugares urbanos de una

acción artística al andar la ciudad. La gente ha evocado nuestra memoria e imaginario cultural en el lugar, surgiendo figuras peatonales sonoras a la deriva, en una deambulación que hace eco a la idea de vagabundear practicada por Baudelaire y remasterizada en la filosofía de Walter Benjamin.

En la experiencia vivida, la ciudad toma significado por medio de la travesía de sus prácticas cotidianas, donde los ambientes inmateriales como el ruido urbano, la pestilencia y la iluminación intermitente de una esquina se van reconstruyendo bajo la acción poética de transformarla en un mosaico donde el "tag sonoro" de nuestro imaginario nos da la oportunidad de ser el artista anónimo en la reconstrucción de la ciudad. Así, caminar, perderse y encontrarse en la calle, es el ritual de nuestro existir urbano.

En esta deambulación libre se recrean nuestros deseos en la inmersión de los ambientes sonoros de la ciudad, como un envolvente sensorial. La urbe se ha convertido en una caja productora de ruido en la anarquía sonora, ahí las tribus y catedrales de poder emergen como una imposición por las botargas sonoras, los estruendos metálicos de las imprentas barriales y las cumbias altisonantes de los burdeles a pie de calle. Ante una esquizofrénica ciudad se gestan las iniciativas y modificaciones de las regulaciones ambientales que tienen una cruzada contra el ruido, en las que se vislumbra una retirada entre el embate de los decibeles.

¿Es entonces la cruzada contra el ruido una aplicación del derecho a vivir sin ruido?, ¿podemos concebir una solución a los problemas ambientales de contaminación producidas por el ruido por medio de una ley? Si el ruido está tatuado en nuestra cultura, en la *dermis*, ¿cómo se escucharía: "¡Ay Jalisco, no te rajes!" en la Plaza de los Mariachis y festividades de las plazas públicas de municipios y comunidades? ¿Podría someterse a las normas como expresión medida y no altisonante? Sería imaginarnos una cantina como La Fuente con la ambientación en bajos decibeles, o apagar el bullicio de los tianguis callejeros, con la invitación al control susurrante de los mercaderes que invitan a la compra, resultado de la pizca de fruta.

Se ha manifestado en los debates sobre el ruido, el hartazgo por los estruendosos cohetes de las fiestas patronales y sobre las iglesias barriales con sus campanadas a deshora —esta cruzada va en sentido contrario— visualizo al gritón anunciando la nota roja —"¡Nos han silenciado la fe!". ¿Cuál será la estrategia legal, que nos permita convivir con nuestras diversas manifestaciones culturales sonoras, que nos identifican como sociedad sin sucumbir ante el del ruido producido por las imprentas, talleres o bares que nos quitan el sueño y la paz nocturna, acaso estamos condenados a no volver a escuchar un grillo por la noche?

Esta situación ambiental se agudiza aún más para el transeúnte que no puede protegerse en su morada y está obligado a vagabundear por la ciudad buscando el silencio inexistente, y encontrarse en recorridos por la calle fluctuando en el espacio público, donde no hay protección sonora. El ruido, a diferencia de la vista, no se limita a los muros o distancias; el ruido urbano se metaboliza en cada paso y transición del espacio urbano. El problema de este vagabundo es que al cruzar la ciudad está centrado en la construcción de las figuras de representación y percepción del sonido. En la construcción espacio-temporal de la marcha y del lugar, oscila entre la idea de un efecto nocivo a la salud al ser catalogado el sonido como ruido —en su connotación de calidad ambiental—, y en la percepción de los sonidos que configuran las atmósferas sonoras habilitando el lugar desde lo sensorial.

Poner en valor el sonido del espacio público como un derecho cultural de todos, como algo patrimonial, es lo que más nos involucra al ser afectado en su significado de manera nociva, y generando un malestar y una falta de sustentabilidad para el futuro de la identidad sonora de la ciudad. Me refiero a las postales sonoras que caracterizan las plazas, los barrios y los centros históricos, donde sus fuentes, iglesias y actividades cotidianas nos dan la única y diferente identidad como lugar.

Para el transeúnte que vive la ciudad, donde se produce la lucha contra el ruido y algunos cánones, este es un escenario fértil para ejercer su li-

bertad por tener una escucha ambiental, y al convertirse en un paseante y disfrutar de la ciudad, busca habitar sus ambientes sonoros y reproducir su propio *playlist*, donde los sonidos van cambiando al deseo y dirección de los recorridos, convirtiéndose en un paseante sonoro. En esta libertad de ir y andar, la escucha ambiental será un dispositivo foucaultiano que liberará al paseante sonoro de toda prohibición y podrá recrear sus recorridos a voluntad, como un *"walkman"*, donde la banda sonora de la ciudad, con los tracks estridentes y melódicos, va cambiando al ritmo de su marcha, y entonces el paseante emerge de la ciudad.

Las reacciones sensoriomotrices de estas atmósferas —que se manifiestan en los desplazamientos—, pueden ser recorridos cotidianos que se dan a la deriva en las plazas comerciales o en los lugares de encuentro público (la atracción de las vitrinas, las galerías y los centros comerciales que se han edificado por el auge de la sociedad de consumo). Son, por así decirlo, una manifestación de la acción cotidiana al deambular —para Baudelaire, es la libertad de vivir la ciudad en su poética apropiación— la imagen de modernidad. Pero el escenario puede ser aún más ensordecedor ante una confusión espacial sonora, si los lugares se perciben aún desde una falsa idea de la ciudad del silencio.

La nueva percepción del paisaje ha evolucionado por la visión más cinética del mismo, producto de la tecnología, donde los medios de comunicación y de movilidad vienen a generar un replanteamiento conceptual de la idea clásica del paisaje, misma que desde el renacimiento se encuadra y se detiene en el límite de la visión o en la perspectiva caballera, donde los puntos de fuga del ojo humano forman la experiencia visual de la vivencia y la composición de motivos de la percepción del mundo, límites que son superados por la idea de un paisaje sonoro o por las percepciones olfativas, manifestaciones sensoriales de un entorno inmaterial.

En este actuar es como la intuición y la imaginación crean un territorio, por medio del imaginario, y la idea de un repaisajismo, en el que un entorno

está reconfigurado de sensaciones y estímulos sonoros. Podemos, entonces, introducir la idea del paisaje sonoro personal, influenciado del paisaje sonoro desarrollado por Raymond Murray Schafer en los setenta con la reinterpretación personal de la naturaleza sonora.

Las imágenes del espacio se generan independientes, como la probable construcción de un mundo sonoro por el canto de la madre en la etapa fetal, quien da seguridad al futuro bebé cuando percibe su presencia sonora. Los sonidos señalan una proyección del mundo que vivimos o que hemos experimentado en su reconstrucción, y al evocar un aprendizaje adquirido por el sonido, nos permite identificar o crear identidades visuales en nuestra mente, como la de algún lugar o barrio por el recuerdo del sonido de la campanada de su iglesia; el sonido nos permite evocar recuerdos en el imaginario para redescubrir el espacio con base en la información acumulada en nuestra memoria.

En perspectiva, la ciudad sonora involucra la escucha, que tiene que ver con la recepción de la producción sonora del lugar, su calidad estética y natural. Así, el paisaje sonoro se presenta ante esta escucha natural del habitante, y el contexto paisajístico, contrario al término de paisaje visual, se define en su composición sonora, misma que nos permite una apreciación acústica del mundo al hacer referencia inmediata del entorno en su dimensión cognoscitiva, así como la significación cultural particular del lugar en su capacidad para desarrollar su identidad.

En el ruido urbano vivimos la artificialidad de los objetos sonoros de una ciudad que vamos construyendo en significados de modernidad; por ende, somos los productores del ruido como el electrónico. Aunado a los objetos sonoros naturales que son parte común y cotidiana de nuestra proyección del mundo que nos rodea, todos los dispositivos electrónicos que podemos percibir —dentro de nuestro paisaje sonoro inmediato— son ruidos, como los que generan los dispositivos móviles con sus mensajes de aplicaciones, donde cada ventana es convertida en altoparlantes de cada

una de las moradas que emisores de sonido transmiten en *streaming*. Los timbres y la reproducción de éxitos del momento en los celulares generan un mundo de sonidos artificiales donde la transgresión del espacio privado viaja por el sonido al espacio público.

Se infiere, entonces, la voluntad de la percepción de un medio sonoro con todos estos elementos artificiales, y construimos así un territorio sonoro del espacio urbano; es decir, que como una acción de apropiación del espacio generamos marcas territoriales por medio del sonido. En el espacio urbano, para el sonido no existen las barreras físicas; aun así se puede limitar su percepción bajo la producción sonora personal que limita entornos sonoros, una proxémica sonora que se define como un microevento social.

Así, gritar más fuerte que el otro, silbar de distinta forma para llamarse entre pareja, subir el volumen del festejo sobre el nivel de tu vecino, ensayar con el grupo musical de cochera, manifiestan esa necesidad de generar un espacio envolvente sonoro, es decir, diseñar una atmósfera particular.

Esta situación acusmática se desarrolla por lo general cuando no se visualiza la emisión del objeto sonoro o las causas del ruido. De esta forma no concientizamos las diferentes manifestaciones sonoras, aunque las señales físicas lleguen a estar presentes de una forma natural. Esto permite, a través de un sonido, enmascarar otro, que aunque está presente en el entorno es preponderante. Vivir en *Hi-fi* es una manifestación antropológica y de lucha del poder sonoro. De ahí que ser el referente y mediador de esta contienda es una empresa compleja.

Los avances en diversas latitudes del mundo han tenido aciertos, pero no podemos creer que pueden repetirse en nuestra cultura. Me refiero a las batallas contra el ruido en Europa o en los Estados Unidos. La contaminación sonora o contaminación acústica, en la actualidad es un referente de elemento nocivo en el medioambiente y en la ecología, puesto que en la urbe se rompe un equilibrio de prevalecer un control del ruido, ya que

en México se contempla dentro de la ley de protección al medioambiente. Por lo que aparte de una influencia de los planes contra el ruido, vemos cómo en el diseño del control acústico las intervenciones del cuidado de las plazas y lugares donde los edificios patrimoniales están inmersos en las cargas de energía sonora, estos espacios generan imágenes sonoras que deberían estar enfocadas en el cuidado del paisaje sonoro.

A la par de las propuestas o iniciativas de ley contra el ruido, se debe generar conocimiento puntual sobre el entendimiento de la práctica del espacio desde su dimensión estética para el desarrollo del proyecto continuo de la ciudad, tal vez como una herramienta futura en la fabricación de un entorno de calidad sonora y de confort, o lo que podríamos retomar del control de ambientes urbanos y arquitectónicos. Toda búsqueda de la calidad sonora urbana debe implementar líneas de acción que contemplen el ruido desde una perspectiva antropológica y no como una situación de control punitivo.

La apropiación del espacio sonoro obedece a una transformación o distorsión del entorno, y el ruido es una pieza fundamental como efecto sonoro, idea retomada del filósofo Augoyard, quien antes de 1995 ya había bosquejado la idea del ruido parasitario durante un congreso de antropología en la Universidad de Guadalajara. Como muestra de la apropiación del espacio sonoro, el efecto sonoro es correlativo a la situación imaginaria del espacio vivido y ambientado por los ruidos del entorno, y la experiencia de un ambiente sonoro representado en la imaginación se encuentra impregnado de significados y distorsiones creativas del dispositivo acústico que es la ciudad, y el emitido por la fuente sonora que es el ambiente sonoro.

El efecto sonoro, en su interpretación perceptiva, busca naturalizar el espacio inmerso en el ruido y dotarlo de un significado, de un sentido de apropiación en el desplazamiento del paseante sonoro, que intuitivamente lo lleva a su destino. El mismo efecto es una reinterpretación artística

y poética del entorno, realizado en la marcha por el imaginario habitante en su proceso de entendimiento y conquista del espacio, por los pasos y el ruido que hacen, como si se acompañara de sí mismo en el anonimato de la ciudad. Bajo esta idea, podemos encontrar en Marleau-Ponty que el espacio existencial es el que nos motiva a un conocimiento del ambiente, con base en las experiencias adquiridas y dentro de una confusión entre la ilusión y la percepción. El efecto sonoro es un dispositivo del engaño, una prestidigitación, un acto de ilusión del espacio real, pero toma una connotación como dispositivo imaginario que sirve de enlace entre el paseante sonoro y la ciudad.

En la actividad imaginaria creativa de la percepción del espacio, el paseante sonoro en su recorrido deforma el espacio a voluntad. Es un acto creativo reflejado en su significación de los lugares que recorre paso a paso, como los efectos de viraje que interpreta los efectos del eco del espacio inhabitado y que generan el miedo a la soledad. La actividad imaginaria en la deriva peatonal se presenta como un evento que se devela por las enunciaciones peatonales, como retoma Michel de Certeau de la idea de Augoyard sobre la retórica del caminar. Viene, entonces, a surgir como una figura de la apropiación del espacio, del acto de habitar y de creencia del lugar, por medio de la palabra de la gente que manifiesta su creatividad personal para transformar la realidad. Así el paseante sonoro habla, grita, dice, produce ruido y transforma su paisaje sonoro. Es esta la verdadera función del imaginario habitante, como una figura que surge y se recrea en los efectos sonoros percibidos del espacio en los recorridos, que se convierten en el itinerario de caminos sonoros.

En conclusión, la reconstrucción imaginaria del sonido, reflejada en la construcción de recorridos peatonales —como un dispositivo de sensaciones y afecciones de los ruidos de la ciudad—, vendrá a ser configurada en la actividad imaginativa del habitante, a la manera de una forma de apropiación del espacio sonoro en su búsqueda de movimientos espaciales —afectivos e intuitivos—, en el afán del agrado de sensaciones estéticas. De manera

opuesta, el devenir de la realidad vivida de la polución sonora y la asimilación de su espacio contaminado por un sonido, son superados en la capacidad creativa de esta apropiación.

En contraste, el territorio del espacio urbano y sus lugares cargados de una atmósfera silenciosa, por lo general dan la impresión de ser inseguros, si es que existe un programa funcional que entreteje la comunicación auditiva y el flujo de habitantes del lugar. Por más que el espacio público esté deshabitado, no será un lugar inseguro: el silencio no sólo representa estar solo, sino el lugar de una privacidad, un no-lugar, sin la exposición del ruido, para vivir la plenitud del silencio, la atmósfera de la privacidad aun en el espacio público, que solo por medio de la conquista de los pasos se percata de un territorio de introspección.

La cualidad sonora de la ciudad se convierte en una acción conceptual que nos requiere de una experiencia estética, sólo alcanzada por el deseo de naturalizar el entorno por medio de los parámetros imaginarios personales, y que se convertirán en colectivos en la evolución de las épocas, cayendo en los estilos de recorrer la ciudad. Así, el paseante sonoro será un nómada más en la ciudad que va construyendo con libertad los ritos y ritmos cotidianos de la ciudad.

EL EFECTO SONORO, EN SU INTERPRETACIÓN
PERCEPTIVA, BUSCA NATURALIZAR
EL ESPACIO INMERSO EN EL RUIDO
Y DOTARLO DE UN SIGNIFICADO,
DE UN SENTIDO DE APROPIACIÓN
EN EL DESPLAZAMIENTO DEL PASEANTE
SONORO, QUE INTUITIVAMENTE LO LLEVA
A SU DESTINO. EL MISMO EFECTO ES UNA
REINTERPRETACIÓN ARTÍSTICA Y POÉTICA
DEL ENTORNO, REALIZADO EN LA MARCHA
POR EL IMAGINARIO HABITANTE EN SU
PROCESO DE ENTENDIMIENTO Y CONQUISTA
DEL ESPACIO, POR LOS PASOS Y EL RUIDO
QUE HACEN, COMO SI SE ACOMPAÑARA DE SÍ
MISMO EN EL ANONIMATO DE LA CIUDAD.



ILUSTRACIÓN. *El afilador* de José Florentino Camacho Ángel.

EPÍLOGO

PASEANTES PEREGRINOS POR LA CIUDAD SONORA

Con base en nuestra metodología de etnografía sonora, implementamos un análisis desde los recorridos peatonales cotidianos de la gente, donde observamos fenómenos sociales de comportamientos particulares que son transmitidos por generaciones, como durante la acción de la deambulación peatonal dominical en la plaza pública. Por qué no escuchar cómo se promueve en la ciudad una cultura del ruido sutilmente producida por los merolicos que caminan vendiendo por las calles, los voceros que anuncian la noticias y notas rojas que acontecen en el barrio, o los afiladores de cuchillos que, pitando con su máquina al hombro, nos dan una muestra de cómo son transmitidas identidades de estos lugares por los diversos usos del espacio público en las acciones sonoras. Por lo que nos interesan estas figuras peatonales y cómo se involucran en la apropiación del espacio desde la acción motriz del recorrido peatonal por la ciudad (Camacho, 2022a). 

Estos personajes son un referente de nuestra cultura sonora de lo ordinario, es decir, en las prácticas cotidianas de la urbanidad, lo que nos da algunas pistas de sus implicaciones para continuar con un estudio extraordinario del desplazamiento del cuerpo que genera ruido o reacciona ante el ruido, y cómo se manifiesta en las direcciones y trayectos desde la libertad peatonal y de ocupación del espacio urbano, como sucede con los vagabundos que se mueven fuera de los esquemas establecidos por el mismo diseño de los espacios urbanos. Al vislumbrar las figuras peatonales sonoras de estos caminantes, nos preguntamos acerca de la libre acción motriz y búsqueda del ruido en su interacción urbana.

En la ocupación del espacio sonoro en movimiento, en el barrio y la calle surgen las figuras-tipo que se expresan como *paseantes sonoros*, adoptan movimientos y gestos motivados por el sonido, y es en su propio eco urbano donde estas personas van construyendo arquetipos imaginarios, como la *figura peatonal peregrina* que va en su andar pregonando su misión religiosa, con la indumentaria sonante por medio de huaraches con metales y sonajas, haciendo sonar tambores y chirimías, con los que reclama su presencia desde lo sonoro (Camacho, 2023). 

En ocasiones caminan individualmente o en grupos de cofradías, y se acompañan en peregrinación con la ritualidad y el estandarte de su creencia. La avenida Juárez es transformada en espacio peatonal, donde las personas deambulan libremente con gestos que van del caminar a la danza, y vuelven al andar para retomar fuerza. Y el lugar se convierte en el de todos los días, que se recorre para ir a la iglesia o a la plaza. Es la calle que toma su función social, arrebatando al automóvil su espacio.

Los paseantes ambulantes generan su propia marca sonora, como los músicos, los tríos en la calle o las agrupaciones de mariachis que van cargando sus instrumentos y entonando la melodía. Es la figura peatonal pregonera que anuncia a viva voz las noticias del barrio...: ¡Nos han quitado la fe!

Es la figura peatonal que se convierte en un paseante sonoro que afila los metales con su estridente siringa, o el barato aerófono de juguete que anuncia su paso por las calles; nada más cercano que la referencia del tocar de la chirimía que acompaña las procesiones de nuestros pueblos originarios. Salir a la calle y convertirla en el escenario musical es llenar de sonido nuestro andar para referirnos espacialmente. Así las campanas de las iglesias cumplen una función omnipresente en la religión, como un hito monumental que identifica su comunidad de feligreses y anuncia su presencia invitando a la procesión.

Todas estas figuras que construyen su propia representación, son una evocación imaginaria de su propia identidad que los singulariza del resto

de caminantes. Tienen un mensaje que comunica un ideal o una necesidad de invitar a escucharlos. El suyo es un lenguaje que combina la dinámica espacio—temporal con la presencia acusmática. Son los que caminan y tienen en común la producción sonora, y su representación habla de un imaginario que contribuye a transformar los recorridos peatonales de la ciudad sonora.

Como ejemplo están las ambientaciones festiva que es patrimonio cultural inmaterial de Jalisco, el cual se manifiesta sonoramente con la presencia de elementos musicales. Son los orgullosos portadores de la representación de sus tradiciones en la vida cotidiana de su comunidad, ávidos de la transmisión de los saberes del pueblo. Son las figuras peregrinas de los Tololos y Coloradas que caminan en procesión y danzan cadenciosamente, con San Sebastián peregrino, por las calles de los poblados de Gómez Farías en Jalisco (Camacho, 2019a). 

En este paisaje rulfiano nos muestran, con el sonido de sus pasos, la apropiación de su territorio, donde a la calle se le arrebató su función moderna para integrar el ciclo ritual de la práctica de sus costumbres en las visitas, acompañadas de cohetes y música. Son los sentidos de identidad y pertenencia que accionan este dispositivo de la marcha como un patrimonio vivo.

Asimismo, van integrando el ciclo ritual del aprendizaje de los sentidos de identidad y pertenencia. Este es un patrimonio vivo que es evolutivo, por lo que, dentro de sus costumbres, las iniciativas de sus portadores deben involucrarse en la transformación de su ambiente con la premisa de salvaguardar su patrimonio cultural. De esta comunidad aprendemos la cohesión social, la solidaridad, la protección brindada, y acompañados de música de chirimía y tambor marcan los ritmos de los pasos cadenciosos en la procesión, ratificando su cultura peregrina.

Son los paseantes sonoros quienes con su fe se acompañan a recorrer la ciudad y los barrios. Son las procesiones a la virgen, al santo patrono que involucran la cotidianeidad convertida en el ciclo ritual de la vida. Estos

caminantes furtivos se organizan para generar un recorrido territorial, donde por medio del sonido e imaginario van construyendo su lugar a donde van; así, la ciudad es su casa. Este dispositivo sonoro al caminar se devela y decodifica en el objeto sonoro del metalenguaje de la etnografía sonora (enunciaciones y modelos de escucha urbana, registros sonoros, sonogramas) que nos ayuda a definir conceptos y conocimiento abstractos sobre el caminar, el sonido, la ciudad y su apropiación.

Una verdad, retomada de esta investigación, es que en la ciudad es imperante entender que el espacio no está diseñado para apropiarse, es el habitante el que diseña las formas de apropiárselo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alÿs, F.** (1998). *Walks = Paseos*. Universidad de Guadalajara.
- Alÿs, F.** (Director). (2015). *Samples II* [Video]. <https://francisalys.com/samples-2/>
- Amphoux, P.** (1993). *L'identité sonore des villes européennes. Guide méthodologique* (Informe de investigación). CRESSON / URA1268 – Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain.
- Amphoux, P.** (1997). *Paysage sonore urbain. Introduction aux écoutes de la ville* (Vol. I). IREC/EPFL; CRESSON.
- Amphoux, P., y Le Guern, P.** (2017). Le temps des pionniers : Jean-François Augoyard et le Cresson. *Politiques de communication*, 1(HS), 31–44. <https://doi.org/10.3917/pdc.hs01.0031>
- Arendt, H.** (2016). *La condición humana* (Obra original publicada en 1958). Paidós.
- Augé, M.** (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Seuil.
- Augoyard, J.-F.** (1976). *Le pas : Approche de la vie quotidienne dans un habitat collectif à travers la pratique des cheminements* (Tesis doctoral). Université des Sciences Sociales de Grenoble.
- Augoyard, J.-F.** (2003). Une sociabilité à entendre. En *Ambiances et espaces sonores* (pp. 25–42).
- Augoyard, J.-F.** (1995). La sonorización antropológica del lugar. En M.-J. Amerlinck (Ed.), *Hacia una antropología arquitectónica* (pp. 176–190). Universidad de Guadalajara.
- Augoyard, J.-F., y Liochon, P.** (1978). *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores: Contribution à une critique de l'habitat*. Unité de recherche appliquée, École spéciale d'architecture.
- Augoyard, J.-F., Peneau, J.-P., Kergomard, J., y Berengier, M.** (1998). *Vers un logiciel prédictif des ambiances sonores urbaines* (Rapport de recherche). CRESSON.
- Augoyard, J.-F., y Torgue, H.** (1992). *Répertoire des effets sonores*. CRESSON.
- Baudelaire, C.** (1857). *Les fleurs du mal*. Bookking International.
- Bell, A.** (1967). *Le bruit: Risque pour la santé du travailleur et nuisance publique*. Organisation mondiale de la santé.
- Böhme, G.** (1993). L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? *Communications*, 102(1), 25–49. <https://doi.org/10.3917/commu.102.0025>
- Camacho, F.** (2007). Un acercamiento a la identidad sonora del centro histórico de Guadalajara en 4º Congreso Internacional Ciudad y Territorio Virtual, (905-915) Universidad de Guadalajara. <https://doi.org/10.5821/ctv.7503>
- Camacho, F.** (2024). *El imaginario sonoro en la construcción del recorrido peatonal del lugar. Caso de estudio: Plaza Liberación y Jardín del templo Expiatorio, Centro de Guadalajara, México* (Tesis doctoral). Universidad de Guadalajara.
- Yerena, M. L. G.** (2018). *Percepción de ambientes arquitectónicos y urbanos*.
- Casati, R., y Dokic, J.** (1994). *La philosophie du son*. Jacqueline Chambon.
- De Certeau, M.** (1990). *L'invention du quotidien, I: Arts de faire*. Gallimard.
- Chion, M., y Goldstein, V.** (2017). *La audiovisión: Sonido e imagen en el cine*. La Marca Editora.
- Daumal Domenech, F.** (2003). *Arquitectura acústica: Poética y diseño*. Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya.
- Debord, G.** (1977). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Anagrama.
- UNESCO.** (2018). *Decision of the Intergovernmental Committee: 13.COM 10.B.26*. <https://ich.unesco.org/en/decisions>
- Deleuze, G., y Guattari, F.** (1991). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Diario Oficial de la Federación.** (1995). *Norma Oficial Mexicana NOM-081-ECOL-1994*.
- Diario Oficial de la Federación.** (2013). *Acuerdo de modificación a la NOM-081-SEMARNAT-1994*.
- Durand, G.** (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Fondo de Cultura Económica.
- España, Y.** (2018). La música en el sistema filosófico de Hegel. *Anuario Filosófico*, 53–69. <https://doi.org/10.15581/009.29.29785>
- Gibson, E. J.** (1969). *Principles of perceptual learning and development*. Appleton-Century-Crofts.

- Gobierno de Jalisco.** (2009). *Reglamento de uso de espacios del ICC*. <https://transparencia.info.jalisco.gob.mx/sites/default/files/Reglamento%20de%20Uso%20de%20Espacios%20del%20ICC.pdf>
- Gobierno del Estado de Jalisco.** (2018). *Reforma de la Ley Estatal del Equilibrio Ecológico y la Protección al Ambiente* (Vol. 30).
- Gombrich, E. H.** (1959). *Arte e ilusión*. Debate.
- Guyton, A. C.** (1976). *Tratado de fisiología médica*. Nueva Editorial Interamericana.
- Hegel, G. W. F.** (1817). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Porrúa.
- Husserl, E.** (2005). *Meditaciones cartesianas*. Fondo de Cultura Económica.
- Instituto de Información Estadística y Geográfica de Jalisco.** (2013). *El ruido en Guadalajara como fuente de contaminación ambiental* (Nota técnica 008/2013). https://iieg.gob.mx/ns/wp-content/uploads/2019/10/iterritorial_notatecnica_08_2013.pdf
- Instituto de Planeación Metropolitana de Guadalajara.** (2021). *Libro blanco IMEPLAN 2017–2021* (Tomo 2). https://www.imeplan.mx/wp-content/uploads/2022/01/Libro-Blanco_T2_V2.pdf
- Kant, I.** (1781). *Crítica de la razón pura*. Porrúa.
- Koolhaas, R., Mau, B., y OMA.** (1995). *S, M, L, XL*. Monacelli Press.
- Merleau-Ponty, M.** (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Meyer, J.** (1998). El origen del mariachi. *Letras Libres*, agosto, 117–121.
- Moles, A. A., y Rohmer, E.** (1983). *Teoría de los actos*. Trillas.
- Muschalek, C., y Jorg.** (1980). *Residential districts*. Watson-Guptill.
- Naciones Unidas.** (2015). *Transformar nuestro mundo: La Agenda 2030*. <https://documents-dds-ny.un.org/doc/UNDOC/GEN/N15/291/93/PDF/N1529193.pdf>
- World Health Organization.** (1980). *Le bruit*. OMS.
- Pallasmaa, J.** (2014). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili.
- Pallasmaa, J.** (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Piaget, J.** (1970). *Psychologie et épistémologie*. Gonthier.
- Ramírez de la Cruz, X. J.** (2020). *Memoria histórica de los wixáritaari*. Secretaría de Cultura de Jalisco.
- Ratzel, F.** (2011). Las leyes del crecimiento espacial de los Estados. *Geopolítica(s)*, 2(1), 135–156. https://doi.org/10.5209/rev_GEOP.2011.v2.n1.37901
- Rulfo, J.** (1953). *El llano en llamas*. Plaza y Janés.
- Sánchez, J., Mendez, G., & Camacho, F.** (2022, febrero). Ciudades Sonoras y circenses, una ruta para conocer el barrio [Podcast]. <https://open.spotify.com/episode/2pbiWWirXh3M83FGP2v2UP?si=47ufer1vTguzA4p-iFLw5A>
- Sansot, P.** (2004). *Poétique de la ville*. Payot y Rivages.
- Sartre, J.-P., y Elkaïm-Sartre, A.** (1986). *L'imaginaire*. Gallimard.
- Schaeffer, P.** (1966). *Traité des objets musicaux*. Éditions du Seuil.
- Schafer, R. M.** (1977). *Le paysage sonore*. Wildproject.
- Schopenhauer, A.** (1819). *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa.
- Serres, M.** (1985). *Les cinq sens*. Grasset et Fasquelle.
- Shannon, C., y Weaver, W.** (1964). *The mathematical theory of communication*. University of Illinois Press.
- Straus, E. W.** (1936). El movimiento vivido. *Límite*, 10(33), 59–79.
- Thibaud, J.-P.** (1992). *Le baladeur dans l'espace public urbain*. Université Pierre Mendès-France.
- Thibaud, J.-P.** (2001). La méthode des parcours commentés. En *L'espace urbain en méthodes* (pp. 79–99).
- Thomas, R., Amphoux, P., Thibaud, J.-P., y Chelkoff, G.** (2004). Le piéton dans l'espace public. *Ambiances en débats*, 162–169.
- Tomatis, A.** (1977). *L'oreille et la vie*. Robert Laffont.
- Torgue, H., y Chalas, Y.** (1981). *La ville latente*. ESU. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01517044>
- Torgue, H., Chalas, Y., y Sansot, P.** (1984). *L'imaginaire technique ordinaire*. ESU. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01517042>
- Venturi, R.** (1998). *Aprendiendo de Las Vegas*. Gustavo Gili.
- Vitruvio, P.** (1673). *Les dix livres d'architecture*. Bibliothèque de l'image.
- Wölfflin, H.** (1926). *Renaissance und Barock*. Schwabe y Co.
- Worringer, W.** (1911). *Abstraktion und Einfühlung*. Klincksieck.

Archivosde audio

Camacho, F. (2016). *Paisaje sonoro Jardín del Expiatorio, domingo*.

Camacho, F. (2018c). *Recorrido comentado de dos mujeres en la plaza del Expiatorio*.

Camacho, F. (2019). *Canto sagrado por maraa`kames en Xapawiyemeta (reconstrucción del Xiriki)*.

Camacho, F. (2019a). *Procesión peatonal de Tololos y Coloradas 2019, comunidad de San Sebastián, Gómez Farías, Jalisco*.

Camacho, F. (2022a). *Paseante sonoro, afilador*.

Camacho, F. (2022b). *Quema de castillo de Murillo en la fiesta de Corpus Christi*.

Camacho, F. (2022c). *Repique de campanas, Corpus Christi*.

Camacho, F. (2022d). *Tenochticklán bitbop underground. Paisaje sonoro del Teno-chticklán y Arturo de la Torre grupo*.

Camacho, F. (2023). *Procesión danzantes en la romería de Zapopan: Ciclo ritual de la llevada de la Virgen*.

Camacho, F. (2024). *8M 2024*.

→ÍNDICE



Universidad de Guadalajara

RECTORA GENERAL

Mtra. Karla Alejandrina Planter Pérez

VICERRECTORÍA EJECUTIVA

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea

SECRETARÍA GENERAL

Mtro. César Antonio Barba Delgadillo

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dra. Isabel López Pérez

RECTORA DEL CENTRO

Dra. Alejandra Robles Delgado Romero

SECRETARÍA ACADÉMICA

Dr. Everardo Partida Granados

SECRETARÍA ADMINISTRATIVA

Dr. Ramón Reyes Rodríguez

DIVISIÓN DE DISEÑO Y PROYECTOS

Dr. Jose Luis Aguila Flores

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS URBANÍSTICOS

Paseantes sonoros: el imaginario sonoro en la construcción

del recorrido peatonal del lugar

de José Florentino Camacho Ángel

Se terminó de editar en diciembre de 2025, en Estudio Tangente, SC,

Valle del Volga 1705, Col. Jardines del Valle, C.P. 45138

La edición estuvo al cuidado del autor y el diseño editorial

a cargo de Estudio Tangente, SC.

Para su elaboración se utilizaron las familias tipográficas Scansky ,

y la diagramación en Adobe InDesign.

Un e-book / PDF.

↘
dcts.cuaad.udg.mx

Los principales ejes teóricos de la investigación que derivó en la presente obra están influenciados del estudio socio-estético del imaginario sonoro, que se manifiesta en el evento de la apropiación cotidiana de la gente y su relación con el espacio sonoro a través de sus prácticas urbanas, nociones que son retomadas desde la configuración del espacio vivido al caminar. De esta manera, en su texto, Camacho reconoce a todas las personas que caminan la ciudad con la fiera intención de hacer de esta acción una expresión de libertad para, así, construir el legado de no dejar a los intereses particulares y el control de la calle a quienes se adueñan del espacio público para su vigilancia, explotación y monopolio; porque entiende que el caminar es una actividad que nos permite manifestar nuestro espíritu de libertad, nuestro derecho a la ciudad.

El autor también reconoce a quienes caminan con discreción o escándalo, como las niñas y niños que se echan a andar haciendo ruido con los pies con la voluntad de escuchar sus pasos por la calle, en las plazas o al exterior de su morada, siempre encontrando un sentido de personalidad en hacerse ver y escuchar.

ISBN: 978-6-07581-890-0

PDF



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
CENTRO UNIVERSITARIO DE ARTE, ARQUITECTURA Y DISEÑO

9 786075 818900

