
Paisaje sonoro. Grabaciones de campo y fonografía

PID_00269691

Eduard Comelles

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 3 horas



**Eduard Comelles**

Edu Comelles, vive y trabaja en Valencia; es artista, músico y gestor cultural. Su trabajo aún experimentación, arte sonoro, producción musical y diseño de sonido en distintos ámbitos de la cultura.

A su vez, Comelles es Doctor en Bellas Artes, Máster en Diseño de Sonido por la Universidad de Edimburgo y Máster en Artes Visuales y Multimedia por la Politécnica de Valencia. Desde 2010 imparte talleres sobre paisaje sonoro, microfónica y autogestión por todo el país, en espacios autogestionados, galerías y centros culturales.

Desde el año 2007 dirige Audiotaia una plataforma digital o netlabel dedicada a la formación, edición, producción y difusión de música experimental y arte sonoro bajo licencias Creative Commons.

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Irma Vilà Òdena (2020)

Primera edición: febrero 2020

Autoría: Eduard Comelles

Licencia CC BY-NC-ND de esta edición, FUOC, 2020

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Realización editorial: FUOC



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació per la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
1. Paisaje sonoro	7
1.1. El paisaje sonoro poliédrico	7
1.2. El tiempo en el paisaje sonoro	8
1.3. Características del paisaje sonoro	8
2. Escucha	10
3. Microfonía DiY	13
4. El micrófono como eje subjetivo	16
4.1. Archivo	17
5. Los usos	20
5.1. El mapa sonoro	20
5.2. El paisaje sonoro compositivo	21
5.2.1. <i>El Tren Fantasma</i> - Chris Watson	21
5.2.2. <i>Energy Field</i> - Jana Winderen	22
5.2.3. <i>Transit Mundi</i> - Carlos Suárez	22
5.2.4. <i>The Alarming Blend of Three Arches</i> - Dallas Simpson	23
5.2.5. <i>Mechanics of suspended time</i> - Rui Almeida	23
5.2.6. <i>South Gare</i> - Chris Whitehead	24
5.2.7. <i>A Journey South</i> - Chris Watson	24
5.2.8. <i>Serendipity Effects</i> - Regina Burbach	25
Bibliografía	27

Introducción

En este apartado¹ exploramos la idea del paisaje sonoro y cómo esta forma de observación consciente de nuestro entorno sonoro puede jugar un papel determinante a la hora de buscar sonidos, ambientes y grabaciones que sirvan a nuestra práctica artística.

⁽¹⁾Todos los enlaces de este módulo fueron consultados el 19/08/2019.

Más allá de la exploración canónica de la idea de paisaje sonoro y su posterior registro y archivo, es importante mencionar que las técnicas aquí descritas son aplicables a prácticamente cualquier contexto en el que se realicen grabaciones de campo, ya sea registrando paisajes sonoros como grabando cualquier fuente sonora independientemente de su naturaleza.

Con ello se pretende describir una panorámica eminentemente práctica que dibuje una metodología basada en la autogestión y la autoconstrucción de herramientas caseras para el registro sonoro.



Fuente: Edu Comelles (2019)

1. Paisaje sonoro

El paisaje sonoro es un concepto que surge a raíz de las investigaciones del musicólogo canadiense **Murray Schafer** y el grupo de investigación formado en la Simon Fraser University de Vancouver. El **concepto en sí nace de la unión de dos términos, *sound* ('sonido' en inglés) y *landscape* ('paisaje' en inglés), formando el vocablo *soundscape*, cuya traducción ampliamente aceptada es 'paisaje sonoro'**. Todo ese momento seminal y definitorio se destiló en *The Soundscape, The Tuning of the World*, de Murray Schafer.

Este concepto surgido a partir de un creciente interés sobre la escucha como método de observación del mundo que nos rodea plantea, precisamente, la idea de definir esa amalgama de sonidos alrededor de nosotros.

Así pues, entendemos por paisaje sonoro el conjunto de sonidos que se suceden en un espacio o lugar y un tiempo determinados, con toda la variedad de contextos específicos a los que aplicar dicho planteamiento.

Entendemos también como paisaje sonoro un conjunto de sonidos que conviven en un lugar específico y que, de forma aleatoria o no, construyen una composición sonora global en constante cambio y evolución.

Podemos medir la complejidad de un paisaje sonoro a partir de la cantidad diversa de elementos que lo forman y cómo cada uno de esos elementos sonoros establece relaciones entre ellos.

Por lo general, podemos clasificar los sonidos o paisajes sonoros en diversas categorías que, sin ser inamovibles, establecen una serie de bloques sobre los que sustentar una categorización de sonidos. **Serían sonidos urbanos, rurales, del mundo natural, de la meteorología y el clima, incluso de la geología y todo aquello que sucede más allá del rango de frecuencias audible por el ser humano.** El paisaje sonoro, en cada caso, se sucede en contextos específicos y en cada ecosistema de la índole que sea se comporta de forma distinta.

1.1. El paisaje sonoro poliédrico

Una de las características más interesantes del paisaje sonoro es que, al tratarse de un sistema de observación del mundo que nos rodea, este puede ser enfrentado desde prácticamente cualquier campo del conocimiento. En este sentido, podemos entender la escucha del paisaje sonoro –y su posterior registro, como ya veremos más adelante– como una **herramienta de conocimiento aplica-**

Reflexión

El paisaje sonoro es omnipresente y sumamente complejo; en cada contexto dado, en cada momento en el tiempo, este se ve afectado por infinidad de elementos que lo forman, dibujan y transforman.

do. Prueba de ello es que el paisaje sonoro se trabaja en profundidad desde la biología a la etnografía, pasando por todos los campos del conocimiento que requieran de un sistema de observación del mismo a través de la escucha.

1.2. El tiempo en el paisaje sonoro

El paisaje sonoro se encuentra en **constante cambio y evolución**, es dependiente del tiempo y ello determina su devenir inexorable. En ese sentido, debemos entender que el paisaje sonoro de un lugar determinado **puede verse afectado por cambios horarios**: imaginemos el paisaje sonoro en un colegio vacío a minutos de que lleguen los alumnos, y cómo se transforma cuando suena la señal de entrada a clase: mismo lugar, distinto paisaje sonoro. Hay paisajes que se ven afectados por cambios a lo largo de la jornada con diferencias entre el día y la noche, independientemente de si son **contextos urbanos y naturales**. En esa línea también se presentan **cambios desde el punto de vista estacional** (por ejemplo, no es lo mismo un paisaje sonoro natural en invierno que en verano), e incluso **cambios anuales** o cambios a **desde el punto de vista del tiempo histórico**; tan solo tenemos que tratar de imaginar a qué sonaban las ciudades antes de la Revolución Industrial y la máquina de vapor y cómo suenan en la actualidad.

Bernie Krause / TED TALK (transcrito al castellano). Disponible en: <https://www.ted.com/talks/bernie_krause_the_voice_of_the_natural_world/transcript?language=es>

1.3. Características del paisaje sonoro

Del paisaje sonoro podemos destacar diversas características y elementos que los forman. Según expresa Schafer y luego **Rocha Iturbide** destila e interpreta, en el paisaje sonoro existen:

Sonidos tónicos (*keynote sounds*), los sonidos particulares que caracterizan y le dan sentido a un lugar y por lo mismo dejan a veces de escucharse conscientemente y se quedan en el fondo; sonidos señales, o los sonidos que existen en un primer plano y que son escuchados de manera consciente, son más figuras que fondo, y la mayoría de las veces representan códigos (en México el ruido del afilador de cuchillos, la sirena de una ambulancia o patrulla, etc.); [...] Sonidos importantes (*soundmarks*), los sonidos que los individuos identifican como una idea compuesta por uno o varios signos que nos describen algo que está sucediendo. [...] Murray habla de sonidos que se manifiestan como terreno (*ground*), que yo interpreto como sonidos fondo (*background*), y de figuras que se manifiestan en un primer plano (*foreground*), así como de un tercer nivel llamado campo (*field*), que es el lugar desde el cual se escucha el paisaje sonoro.

Siguiendo esa misma clasificación, también podríamos hablar de **horizonte sonoro** refiriéndonos a nuestra capacidad de escuchar lejos o a las limitaciones acústicas de determinados lugares con impedimentos geográficos, geológicos, arquitectónicos etc. que impiden una escucha expandida o lejana.

Todas estas formas de clasificar las características del paisaje sonoro pueden ser abordadas desde el terreno de la fotografía; así pues, podemos también entender los sonidos señales como primer plano, y aquello que queda en un segundo plano como fuera de campo. Las similitudes son muchas; incluso,

un horizonte sonoro amplio puede ser entendido como una fonografía con una gran profundidad de campo; sin embargo, un paisaje sonoro confinado al detalle y con una fuerte presencia de sonidos señales en primer plano puede ser también denominada una fonografía con una baja profundidad de campo.

2. Escucha

Hechas las consideraciones iniciales sobre el paisaje sonoro, es importante empezar a plantearse una escucha activa de distintos contextos sonoros. Para ello, podemos realizar toda una serie de **ejercicios de inmersión sensorial** que nos pueden ayudar a empezar a dejar de oír y empezar a escuchar.



Fuente: Edu Comelles (2011)

Para ello, nos podemos servir de algunos de los ejercicios que el propio Murray Schafer plantea en *A Sound Education*. En dicho documento, se recoge una variada cantidad de actividades que siguen una curva de aprendizaje para educar la escucha.

A Sound Education. Disponible en: <https://monoskop.org/images/7/7b/Schafer_R_Murray_A_Sound_Education_100_Exercises_in_Listening_and_Soundmaking.pdf>

Empezamos por la escucha de nuestro propio cuerpo y lo que nos rodea de forma inmediata; si nos encontramos solos y en silencio, esta primera parte será relativamente fácil; enumeremos mentalmente qué suena en dicho lugar: nuestra respiración, el movimiento de nuestro cuerpo en contacto con la ropa que llevamos, etc. Tratemos de hacer este ejercicio lo más largo posible y no pasar a la siguiente fase sin estar completamente convencidos de que hemos enumerado mentalmente todo lo que sucede en nuestro espacio más íntimo y cercano. Esta norma la aplicaremos al resto del proceso.

A posteriori, centrando nuestra atención, podemos explorar aquello que sucede a cierta distancia a nuestro alcance desde el lugar en el que estamos sentados. En esa misma posición avanzaremos en nuestro proceso de escucha, focalizando en aquello que podemos escuchar desde nuestro lugar. En ese momento, podemos aplicar las características mencionadas anteriormente y **clasificar mentalmente todo lo que suena** en este momento a nuestro alrededor: de

qué forma se suceden los sonidos, cuál es su morfología, si son estáticos o se encuentran en movimiento. Podemos añadir un grado de complejidad analizando lo que sucede en la habitación en la que nos encontramos y cómo ese contexto se transforma si abrimos puertas y ventanas.

Muy despacio, podemos enumerar, describir o crear listas de todos aquellos elementos del paisaje sonoro que se suman a nuestra experiencia perceptiva.

Este proceso paulatino requiere de cierta concentración, tranquilidad, silencio y es recomendable escribir, numerar o memorizar lo que escuchamos en estos procesos para tratar de establecer un vocabulario descriptivo de los tipos de sonidos que nos rodean.

Estando quietos en un lugar, tan solo tenemos que cerrar los ojos para tal efecto. Es interesante, en este punto, realizar este ejercicio en distintos lugares con características diferentes y tratar de hacerlo de forma más o menos regular.

A este proceso podemos añadirle un grado más de complejidad e iniciar caminatas sonoras o *soundwalks*; estos recorridos podemos realizarlos en solitario o acompañados, siempre y cuando se sucedan en completo silencio. En ellos debemos sumergirnos en aquello que nos rodea sonora y mentalmente, evidenciando todo lo que pase alrededor. Es interesante, en este punto, hacer listas mentales como las que describe **Hildegard Westerkamp**, miembro del World Soundscape Project y compañera de Murray Schafer, aplicable a este ejercicio o al descrito con anterioridad.

Empieza escuchando los sonidos de tu cuerpo mientras te mueves. Son lo más cercano a ti, y establecen el primer diálogo entre tú y el entorno. Si puedes escuchar hasta los más silenciosos de estos sonidos, entonces estás atravesando un entorno dimensionado a escala humana. En otras palabras, con, por ejemplo, tu voz o tus pasos, estás «hablando» con tu entorno, que a su vez responde ofreciéndote sonidos con una cualidad acústica específica.

Intenta moverte.

Sin producir sonido alguno. ¿Es posible?

¿Cuál es el sonido más silencioso de tu cuerpo?

(Si, en cambio, los sonidos que produces se pierden en el ruido ambiental de lo que te rodea, estás experimentando un paisaje sonoro desequilibrado. Las proporciones humanas han sido desechadas aquí. No solo tu voz es inaudible, sino que tu oreja está siendo asaltada por una multitud de ruidos altos y caóticos.)

Lleva tus oídos lejos de los sonidos que produce tu cuerpo y escucha los sonidos cercanos.

¿Qué oyes? (Haz una lista)

¿Qué más oyes?

Otras personas

Sonidos de naturaleza

Sonidos mecánicos

Reflexión

Debemos hacer un esfuerzo por obviar lo que vemos y centrar la atención en lo que escuchamos plenamente.

¿Cuántos sonidos continuos sonidos continuos sonidos continuos sonidos continuos sonidos continuos?

¿Puedes detectar

Ritmos interesantes

Cadencias regulares

La más alta

La más baja frecuencia?

¿Puedes escuchar

S.o.n.i.d.o.s.i.n.t.e.r.m.i.t.e.n.t.e.s.o.d.i.s.c.r.e.t.o.s.

Crujidos

Golpes

Chasquidos

Batacazos?

¿Cuáles son las fuentes de los distintos sonidos?

¿Qué más oyes?

Lleva tus oídos lejos de estos sonidos, y escucha más allá... en la distancia

¿Cuál es el sonido más silencioso?

¿Qué más oyes?

¿Qué más?

¿Qué más?

¿Qué más?

Hasta ahora, has estado aislando sonidos unos de otros, y conociéndolos como entidades individuales. Pero cada uno de ellos es parte de una composición ambiental más amplia. Así que vuelve a ensamblarlos y escúchalos como si estuvieras escuchando una pieza musical interpretada por varios instrumentos. Sé crítico, y decide si te gusta lo que oyes.

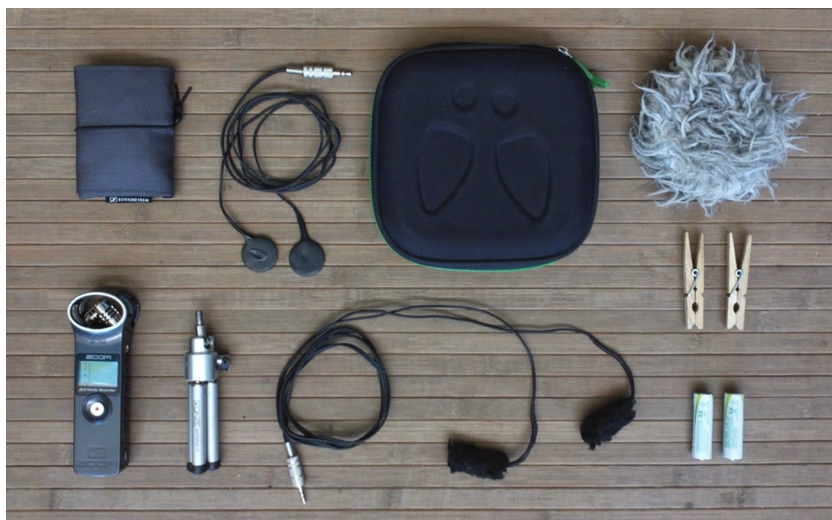
Escoge los sonidos que más te gustan y crea un paisaje sonoro ideal en el contexto de tu entorno actual. ¿Cuáles serían sus principales características? ¿Sería tan solo un sueño idealizado, o podría convertirse en realidad en nuestra sociedad moderna?

De Hildegard Westerkamp, «Soundwalking», en *Sound Heritage* 3(4), 1974: 18. Disponible en: <<http://eldeseodeandar.blogspot.com/2013/06/hildegard-westerkamp-soundwalking.html>>

Esta forma de proceder puede servirnos en una fase inicial para descubrir la escucha y su potencial; sin embargo, el ejercicio en sí es altamente recomendable en situaciones en las que ya trabajamos con microfónica y monitorización. A pesar del condicionamiento que produce la escucha con auriculares y microfónica, es importante combinar ambas prácticas como método de preparación para un proceso de grabaciones de campo.

3. Microfonía DiY

Este apartado pretende desgranar una serie de soluciones técnicas y prácticas a la problemática de las grabaciones de campo. El material que sigue a continuación no se plantea como una herramienta didáctica para adentrarse en los usos profesionales de la captación de sonido, sino para ofrecer una serie de herramientas básicas, de bajo coste, para iniciar una práctica de grabaciones de campo o construir y ensamblar un pequeño kit de microfonía que, sin cumplir con los estándares de calidad de la industria audiovisual, nos permita desarrollar una práctica artística basada en la recogida de sonidos de nuestro entorno de una forma digna.



Fuente: Edu Comelles (2014)

Enlace a contenidos

1.4.3. Microfonía / Págs. 19-24. Disponible en: <http://materials.cv.uoc.edu/daisy/Materials/PID_00215115/pdf/PID_00215115.pdf>.

Sobre posicionamiento de microfonía. Disponible en: <<https://analfatecnicos.net/archivos/66.TecnicasMicrofoniaEstereo-SonidoYAudio.pdf>>.

Equipo Casero de Microfonía Portátil. Disponible en: <<http://www.educomelles.com/2014/08/suit-up-field-recordings-survival-kit.html?m=1>>.

Tutorial de construcción de micrófonos estéreo caseros. Disponible en: <<https://www.wildmountainechoes.com/equipment/diy-stereo-electret-mics-primos-em-172-capsules/>>.

Tutorial de construcción de micrófonos de contacto y/o hidrófonos caseros. Disponible en: <<https://www.instructables.com/id/Make-a-Contact-Microphone/>>.

Más allá de los conocimientos necesarios para comprender el vasto y complejo mundo de la microfonía, existe toda una serie de herramientas asequibles al alcance que nos permiten contar con un equipo de grabaciones de campo

versátil, ligero y adaptable. Su diseño responde a una necesidad de acceso a estas herramientas de alta calidad para propósitos creativos como el contexto que nos ocupa.

Para ello, necesitaremos un grabador portátil de gama media-baja, que cuente con micrófonos internos (electret) y al menos una entrada externa en forma de *mini jack*. Dichos modelos de grabador portátil son los habituales para grabaciones de entrevistas, voz, etc., aunque podemos utilizarlos para otros propósitos. El hecho de que ese tipo de dispositivos incluya una entrada de micrófono tipo *Mini-Jack Line In* significa que podemos conectar a dicho dispositivo una gran variedad de micrófonos. Para tal efecto, necesitamos que nuestro dispositivo, en dicha entrada, cuente con un voltaje de entre 3 V y 5 V. Dicha característica es conocida como *Plug In Power*; la mayoría de grabadoras en ese rango cuentan con ese tipo de voltaje que sirve, especialmente, para alimentar micrófonos de condensador electret; por ende, podemos conectar a ese tipo de entrada micrófonos Lavalier o micrófonos Binaurales.

Para este tipo de equipo es recomendable el diseño y la construcción de un set estereofónico de micrófonos de condensador electret. Uno de los componentes más utilizados en tutoriales son las cápsulas Electret Primo ECM 172. Con dicho tipo de micrófonos obtenemos una calidad que supera a la de los propios micrófonos internos de nuestra grabadora portátil doméstica aportando una versatilidad, rango de frecuencias y calidad muy por encima de la media de dichos productos.

DiY stereo electret mics. Disponible en: <www.wildmountainechoes.com/equipment/diy-stereo-electret-mics-primo-em-172-capsules/>

Más allá de la opción *Plug In Power* en nuestro grabador doméstico, en dicha entrada *mini jack* podemos conectarle también micrófonos de contacto, hidrófonos caseros o cualquier dispositivo de registro o captación de sonidos que permita una conexión de salida *mini jack* adaptable a la grabadora con la que contemos. Todo ello multiplica la versatilidad de estos dispositivos de gama baja.

En el caso de los micrófonos de contacto e hidrófonos, la versatilidad de contextos sonoros que podemos registrar se amplía. Estas herramientas que podemos construir también a partir de componentes electrónicos básicos nos permiten registrar vibraciones y resonancias sobre distintos materiales. Los micrófonos de contacto se construyen a partir de discos piezoeléctricos un componente electrónico habitualmente utilizado como altavoz de baja potencia que nos sirve, a la vez, de sensor para captar vibraciones que entren en contacto con el dispositivo en cuestión. Si nos construimos un set de micrófonos de contacto y además lo impermeabilizamos, tal y como se explica en el tutorial adjunto en el siguiente enlace, tendremos unos hidrófonos, es decir, micrófonos capaces de registrar el sonido insertos en líquidos como el agua.

Micrófonos de contacto. Disponible en:

<www.instructables.com/id/Make-a-Contact-Microphone/>

<<https://www.zachpoff.com/resources/building-contact-mics/>>

Al mismo tiempo, podemos también adentrarnos en otros tipos de dispositivos de captación de sonidos. Alejándonos de la idea de micrófono convencional, también podemos explorar la posibilidad de registrar campos electromagnéticos a través de dispositivos como **Priezor** o **Elektrosluch** construidos por el artista eslovaco **Jonas Gruska** y que nos permiten adentrarnos de forma asequible en el mundo del electromagnetismo. En el caso concreto de los materiales que construye Gruska, es importante mencionar que todos los diseños son *open source* y se encuentran disponibles para hacerlo uno mismo en casa.

Elektrosluch. Disponible en:

<<https://store.lom.audio/collections/elektrosluch-accessories>>

<<https://knowledge.lom.audio/>>

Aparte del conjunto de herramientas formado por los micrófonos externos y la grabadora doméstica, también hay que tener en cuenta una serie de elementos fundamentales que a menudo se olvidan, entre ellos, el **para-viento**. Este utensilio textil es necesario en la mayoría de contextos, en especial si se graba en exteriores, pues la más mínima brisa puede arruinar nuestras grabaciones. Por ello, es **fundamental siempre grabar con este tipo de utensilio**. Se adjunta a continuación un tutorial para su sencilla construcción.

Tutorial para construir un para-viento. Disponible en: <www.youtube.com/watch?v=tO21fKUfyLo>

Otra herramienta a la que prestar especial atención son los **auriculares** con los que vamos a monitorizar aquello que grabemos. La escucha con auriculares en registros sonoros es algo fundamental a tener en cuenta. Hay que ser muy consciente de que lo que escuchamos a través de los auriculares no tiene por qué corresponder con lo que se esté grabando. Podemos estar escuchando o monitorizando a muy alto volumen pero, a la vez, tener la ganancia de entrada de nuestro micrófono baja, y viceversa. En este sentido, hay que encontrar el balance exacto entre lo que escuchamos por monitorización (auriculares) y la cantidad de ganancia que nos entra por el micrófono.

Es importante también pensar en soportes para nuestros micrófonos que eviten los ruidos derivados de la manipulación de nuestras grabadoras cuando estamos haciendo el registro. Dichos soportes pasan por pies de micrófonos, trípodes de cámaras fotográficas o trípodes del tipo araña o pulpo flexibles y adaptables a distintas superficies o estructuras en las que sujetar nuestros micrófonos cuando realizamos grabaciones estáticas.

4. El micrófono como eje subjetivo

Cuando salgamos a registrar paisajes sonoros, debemos tener en cuenta toda una serie de pormenores que tienen que ver con aspectos técnicos y decisiones creativas. Todo ello influirá en la forma en que escuchemos, grabemos y obtengamos nuestras grabaciones de campo.

Primero, **definiremos nuestra posición en relación con lo que deseamos grabar**; esa posición es de igual importancia tanto si dejamos el micrófono o los micrófonos fijos o estamos en movimiento. Ambas posibilidades son decisiones que afectarán a la posterior percepción y subjetividad del registro en sí. Para ello, debemos pensar cómo queremos registrar ese sonido y cómo el mismo sonido o paisaje sonoro se desarrolla:

- si es un paisaje estático en el que los elementos que lo forman no se mueven,
- o si por lo contrario se trata de un paisaje sonoro de sonidos en constante movimiento.

Deberemos, en ese instante, **tomar la decisión de si participamos de ese movimiento** o no. Ello afectará a la forma en que percibamos ese sonido o conjunto de sonidos.



Fuente: Edu Comelles (2016)

En el caso de cargar nosotros con la microfonía, debemos entender que **nuestra subjetividad está completamente encajada en el tipo de registro que hagamos**; nuestros movimientos son los que se registrarán y la percepción en el instante de grabar será la que prevalecerá.

Esta cuestión es principal para entender cómo a veces la propia experiencia estética del registro sonoro puede transformar la percepción de la misma por aquel que la genera, pero que dicha emoción no trascienda al oyente futuro.

Reflexión

Nuestro cuerpo se convierte en el centro narrativo de un contexto sonoro y la propia experiencia del registro quedará rubricada en nuestra percepción del mismo.

En esa problemática subjetiva yace la complejidad del registro subjetivo y la habilidad de cada uno para generar discursos que trascienden nuestra propia experiencia estética.

Como ya hemos dicho, el paisaje sonoro es un material en constante cambio y evolución; por ello requiere, en contextos específicos, que **pensemos y tengamos siempre a mano la posibilidad de regular la ganancia de entrada de nuestros micrófonos**. Gracias a dicha herramienta y a nuestra percepción expandida podemos regular, en tiempo real, si hay **cambios abruptos en el rango de frecuencias** por la aparición de un sonido fuerte o muy fuerte que puede saturar nuestra grabación.

La **constante observación** y una **escucha consciente y profunda** son fundamentales para un correcto registro del contexto al que uno se enfrenta. De igual manera, si optamos por realizar grabaciones en ausencia, lo que hay que tener en cuenta es una suposición media de lo que puede suceder en nuestra ausencia. Dicho tipo de grabaciones suele realizarse en exterior, en contextos naturales, para la captura de paisajes sonoros naturales en los que, por ejemplo, haya una presencia destacada de fauna salvaje susceptible de no aparecer debido a nuestra presencia.

4.1. Archivo

Cada campaña de grabaciones de campo o sesión de grabación que realizamos es una oportunidad para construir nuestra librería de sonidos. A lo largo de cada sesión de grabación, realizamos infinidad de estas que, si bien pueden no servir al objetivo inmediato de esa sesión, pueden ser susceptibles de servirnos en el futuro. Para ello, es necesario que mantengamos un rigor absoluto a la hora de nombrar etiquetar y almacenar nuestras grabaciones de campo.

Generalmente, las grabadoras convencionales suelen generar archivos sonoros y nombrarlos con un código correlativo de letras y números. Teniendo en cuenta eso, debemos pensar siempre que, una vez hayamos terminado nuestro proceso de registro, realicemos el nombrado de todos y cada uno de los archivos que hemos generado, con el fin de no necesitar escuchar el conjunto de las grabaciones para saber cuál es cuál.

Para evitar perder, traspapelar o simplemente no saber cuál es el origen de una grabación o varias de ellas, podemos utilizar varias técnicas de catalogación:

1) Una de las más básicas consiste en **nombrar, al inicio de la grabación, con nuestra voz, el lugar, la hora y el contenido de la grabación en cuestión**. Esta técnica:

- resulta muy **práctica** y rápida en contextos en los que vamos a generar una **gran cantidad de registros** sonoros;
- resulta **poco útil** en grabaciones con **microfonía no aérea**, como es el caso de registros que realicemos con micrófonos de contacto, hidrófonos o sistemas de captación electromagnética.

2) En la misma línea, podemos realizar un **registro por escrito** de nuestras grabaciones apuntando en un bloc de notas cada una de las entradas y, así, generando una sincronía entre el nombre automático que genera nuestra grabadora y lo que cada nombre y código esconde. Este sistema de bloc de notas nos permite, a la vez, añadir información escrita adicional sobre lo que contiene la grabación. Requiere de paciencia y permanencia, algo que en muchos casos, si se tratan de grabaciones de naturaleza, resulta una tarea perfectamente asumible. En otro contexto en el que los registros se suceden en movimiento, este sistema tampoco es el más práctico.

3) Por último, la **combinación de varios sistemas de etiquetado** temprano como los que hemos descrito es una opción muy válida si mantenemos una fuerte disciplina que implique, una vez tengamos acceso a un ordenador, un proceso de cribado y nombrado de los archivos sonoros. Las notas de voz y por escrito nos servirán, una vez en el estudio, para saber qué archivo es cuál. Una vez estemos ante el teclado procederemos, ahora sí, a nombrar todos y cada uno de los archivos sonoros que hayamos generado en el día.

Para ello, debemos crear y establecer una nomenclatura, un sistema bajo el cual uno pueda saber, solo leyendo los nombres de los archivos, de qué grabación se trata, cuándo se realizó y qué contiene.

Cada persona deberá construir su forma de clasificar y acceder a los archivos y mantenerse fiel a ella para que, en el futuro, cuando nuestra librería crezca, tengamos una forma eficiente de localizar nuestros sonidos.

En función de cómo ordenemos nuestras grabaciones en nuestra cabeza, podemos determinar cuál es la forma más cómoda de recordar nuestros registros.

Ejemplos de clasificación

Fecha_Hora_Lugar_Característica_Número.WAV

El día, el sitio en el que se realiza la grabación y una característica que defina esa grabación de las otras posibles grabaciones que coincidan en día y lugar. El número final puede determinar cierta variedad de grabaciones parecidas o de lo mismo.

Reflexión

Obviamente, no existe una metodología única y todas a su vez son válidas. Eso sí, deben estar siempre al servicio de su autor y buscar siempre la máxima eficiencia de palabras, evitando así nombres de archivos excesivamente largos que dificulten la búsqueda.

Fecha_Lugar_CaracterísticaUno_CaracterísticaDos_Número.WAV

Versión simplificada del anterior sistema, pero añadiendo una segunda característica que diferencie cuándo una grabación de la misma fuente sonora ha sido realizada de forma distinta.

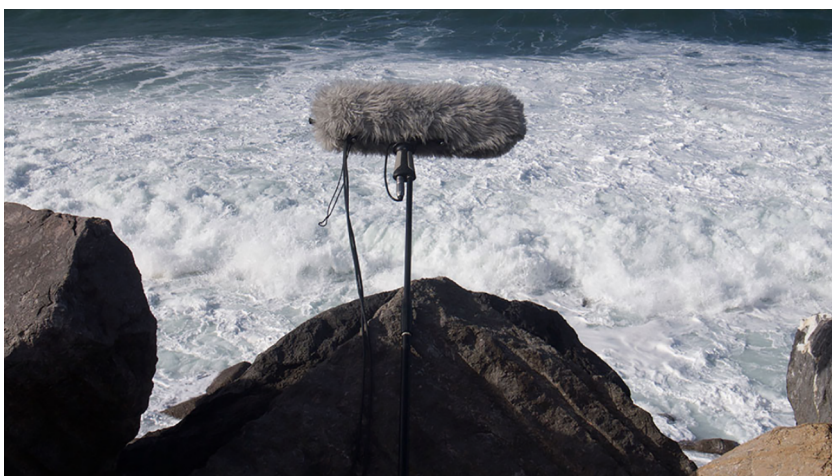
Fecha_Material_CaracterísticaUno_CaracterísticaDos_Número.WAV

En el caso que sean materiales, instrumentos o voces únicas en una grabación, podemos realizar la misma clasificación obviando el elemento geográfico y centrando la atención en aquel objeto u objetos que estamos registrando y una o dos características que las diferencien de las demás grabaciones del mismo objeto/instrumento/voz.

Finalmente, este sistema de archivo debe completarse con un **sistema de carpetas** que encapsule campañas de grabaciones o conjuntos de registros sonoros bajo paraguas generalistas, ya sea por épocas, lugares, materiales o características musicales, conceptuales o estéticas. Cada carpeta contendrá un variado de elenco de registros que, en cada caso, aducirán a elementos específicos de cada grabación.

5. Los usos

Una vez definidas las características y procesos que nos llevan al registro de paisajes sonoros, es importante valorar qué **usos creativos inmediatos** podemos observar después de dicho proceso. Por lo general, los usos son prácticamente inasibles, pero en aras de la concreción, enumeramos toda una serie de prácticas artísticas comunes o paradigmáticas de usos o aplicaciones prácticas del registro de grabaciones de campo.



Fuente: Edu Comelles (2016)

5.1. El mapa sonoro

El **archivo** como práctica artística en sí quizás sería el primero de esos usos posibles; en ese sentido, es quizás el **mapa sonoro** el formato digital paradigmático que cristaliza con mayor pertinencia estableciendo una relación directa a nivel de interfaz de la idea seminal del paisaje sonoro, la de juntar sonido (en sí mismo) y la representación del lugar, el mapa. A pesar de la paulatina desaparición de este tipo de formatos de archivo y catalogación de paisajes sonoros, la cartografía acústica sigue siendo una de las herramientas más pertinente para la muestra y preservación de este material.

Buen ejemplo de esa forma de documentar, archivar y catalogar grabaciones de campo sería **Soinumapa**, el mapa sonoro del País Vasco mantenido por el artista vasco **Xabier Erkizia**. Dicho mapa fue pionero junto con **Escoitar.org**, el mapa sonoro de Galicia impulsado por el colectivo homónimo en el año 2006. Si bien Escoitar ya desapareció, Soinumapa presenta a día de hoy las características básicas de un mapa sonoro; cuenta con una API que trabaja con Google Maps y permite la navegación, lectura y escucha de registros sonoros, así como una categorización que incluye una gran variedad de agrupaciones de tipos de sonidos vinculados al territorio, en este caso a Euskal Herria, Navarra e Iparralde, en Francia.

De resultados de la irrupción de este sistema de archivo y documentación de paisajes sonoros, y en pleno auge del paisajismo sonoro, surgen en todo el mundo proyectos similares. De entre los mapas similares destacan **London**

Sound Survey, que amplía el formato del archivo e incluye documentación y grabaciones históricas del sonido de la ciudad de Londres, además de un exhaustivo estudio literario y descriptivo que incluye, en esa cartografía sonora de la capital londinense, textos escritos con anterioridad a la idea de paisaje sonoro, que nos permiten imaginar a qué sonaba la urbe siglos atrás.

Enlace a contenidos

Apartado Mapas Sonoros. Disponible en:

<<http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/53770>>

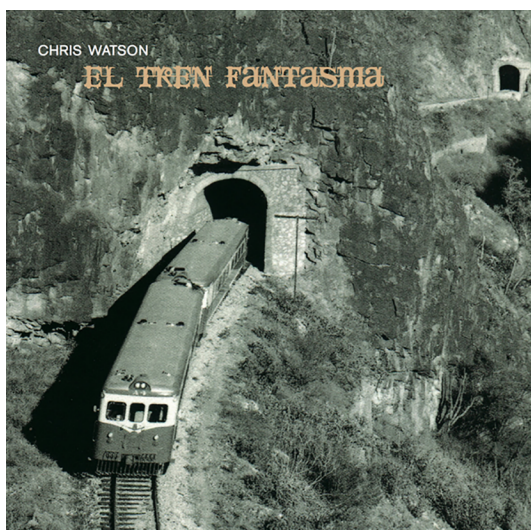
Antes de que el demonio sepa que has muerto

Disponible en: <www.radioimaginamos.es/wp-content/uploads/2014/05/AntesDeQue_%C2%A9EduComelles.pdf>

5.2. El paisaje sonoro compositivo

Superados los aspectos procesuales del paisaje sonoro y el registro de grabaciones de campo, es momento de presentar una serie de **propuestas artísticas** que dan respuestas diversas a la pregunta acerca de qué hacer con las grabaciones de campo. En este sentido, proponemos una serie de escuchas sobre diversas formas de hacer por parte de artistas de todo el mundo. Algunas de las aquí descritas son **obras paradigmáticas** del género; otras, **ejemplos de formas de hacer** que, lejos de ser obras seminales, condensan en sí **tendencias** existentes en el terreno del uso creativo de las grabaciones de campo y, sobre todo, atienden a creadores trabajando en la actualidad.

5.2.1. El Tren Fantasma - Chris Watson

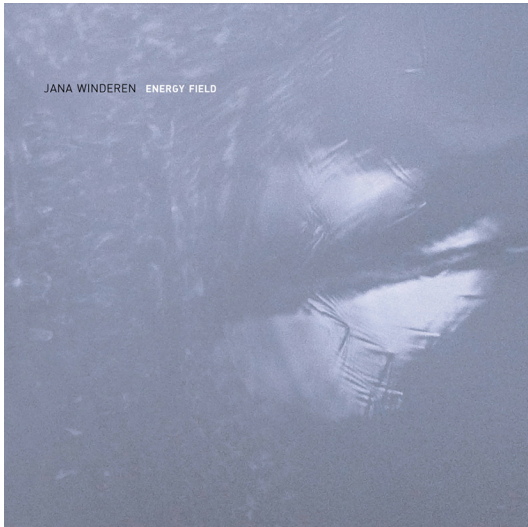


Fuente: <chriswatsonreleases.bandcamp.com/album/el-tren-fantasma>

La obra de **Chris Watson** puede considerarse paradigmática dentro del contexto del paisajismo sonoro. *El Tren Fantasma* es posiblemente uno de los mejores ejemplos al respecto. Se trata de un álbum de grabaciones de campo

articulado como un viaje. Destaca la capacidad de Watson por construir una narración y un discurso lineal, casi cinematográfico en consonancia con la temática del disco: el último viaje de una línea férrea en México.

5.2.2. *Energy Field* - Jana Winderen



Fuente: <janawinderen.bandcamp.com/album/energy-field>

Energy Field reúne el pensamiento y la forma de hacer de la artista noruega **Jana Winderen**, a la vez que destila sonoramente su particular forma de entender el sonido y el paisaje sonoro. A través de la descontextualización y recontextualización de paisajes sonoros polares, Winderen construye un tapiz sonoro carente de –a diferencia de Watson– narratividad; está centrado en una idea de escucha profunda que se sumerge en un universo sonoro oculto, pero plenamente descriptivo de los ecosistemas en los que trabaja habitualmente.

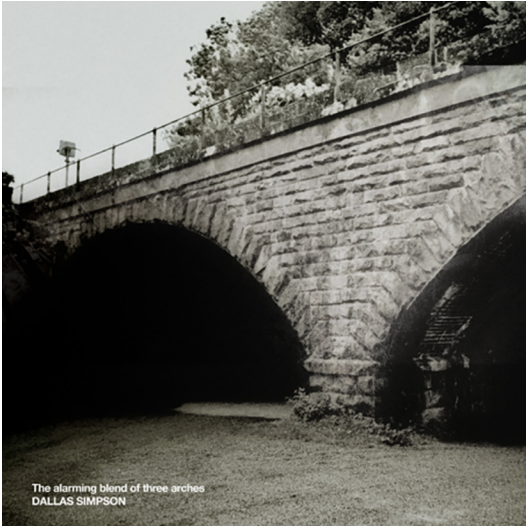
5.2.3. *Transit Mundi* - Carlos Suárez



Fuente: <<http://www.soundcloud.com/lusciniadiscos/sets/carlos-su-rez-transit-mundi>>

En el caso del trabajo de **Carlos Suárez**, esta obra utiliza el paisaje sonoro al servicio de un contexto musical. La grabación de campo se mezcla, se retuerce a merced de un discurso compositivo y musical; aun sin perder su identidad inicial, el paisaje se convierte en textura, color y recuerdo.

5.2.4. *The Alarming Blend of Three Arches* - Dallas Simpson



Fuente: <<http://impulsivehabitat.com/releases/ihab002.htm>>

Este es un planteamiento radicalmente opuesto a todos los anteriores. El trabajo de **Dallas Simpson** plantea la grabación de campo como un registro performativo en el que él, cargando micrófonos binaurales, activa sonoramente un lugar específico a partir de una actividad percusiva con materiales encontrados. Simpson entiende que el registro espontáneo, inmediato y consciente del contexto es la obra en sí. La composición es lo que en ese lugar sucedió y empieza y termina con el acto de grabar.

5.2.5. *Mechanics of suspended time* - Rui Almeida



Fuente: <<http://impulsivehabitat.com/releases/ihab062.htm>>

En una línea performativa parecida a la de Dallas Simpson, pero con un elemento de contención mayor, esta pequeña obra alberga un estudio minucioso del paisaje sonoro contenido en un objeto concreto y la relación musical que establece el autor con dicho mecanismo sonoro. Se trata de una forma de activación del paisaje sonoro, otro tipo de paisaje sonoro.

5.2.6. *South Gare* - Chris Whitehead



Fuente: <linearobsessional.bandcamp.com/album/south-gare>

Un acercamiento canónico a una práctica habitual en el paisajismo sonoro, la de encapsular un proyecto único en un lugar específico para ofrecer un retrato o una imagen de conjunto de una localización concreta. En este caso, **Chris Whitehead** reúne en el disco una variada plétora de sonidos recogidos en la desembocadura del río Tees, en Inglaterra, para construir un collage sonoro que dibuja, auditivamente y con varios niveles de abstracción, ese lugar.

5.2.7. *A Journey South* - Chris Watson



Fuente: <chriswatson.net/2010/02/05/touchradio-49-a-journey-south/>

Recuperamos a Chris Watson para presentar un aspecto mucho más documental y radiofónico. Si bien en *El Tren Fantasma* existe toda una serie de elementos de ficción, narratividad y construcción de un imaginario, en *A Journey South* nos encontramos con un planteamiento meramente documental y radiofónico, lo cual no deja de ser un acercamiento absolutamente imprescindible para entender una práctica artística que se expande de forma rizomática a través de diversas disciplinas y campos del conocimiento.

5.2.8. *Serendipity Effects* - Regina Burbach



Fuente: <<http://www.audiotalaia.net/2016/06/at054-regina-burbach-serendipity-effects.html>>

Esta es una obra que reúne grabaciones de distintos contextos realizadas por **Regina Burbach** en múltiples viajes. La forma de componer en el tiempo y situar los paisajes sonoros atiende a distintas formas de entenderlos, como contextos geográficos, estados de ánimo o texturas o elementos descontextualizados al servicio de cierta musicalidad. Además de la complejidad y variedad de las fuentes sonoras, es interesante el uso de diversas calidades de grabación y un entendimiento estético y discursivo de esa práctica. La presencia del juego, el dinamismo extremo y la yuxtaposición de espacios, colores y contextos recuerda a pioneros de la materia como **Luc Ferrari**.

Bibliografía

Escuchas recomendadas (castellano)

José Manuel Costa. *La ilusión del Paisaje Sonoro*. Disponible en: <<https://audiotalaia.bandcamp.com/album/offhz014-el-paisaje-sonoro-esa-ilusi-n>>

José Manuel Costa. *La serie «Meridiano» de Vía límite*. Disponible en: <<http://www.rtve.es/buscador/GoogleServlet?q=MERIDIANO%20VIA%20LIMITE&desde=&hasta=&site=RTVE&start=2>>

José Manuel Costa. *Paisajes sonoros I - Vía límite*. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/via-limite/via-limite-paisajes-sonoros-1-26-10-10/911745/>>

Visionados recomendados (Inglés)

Francisco López Lecture (Madrid 2011) - Red Bull Music Academy. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=uhGHZ7egg1s>>

Hildegard Westerkamp (1989) - Kits Beach Soundwalk. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=hg96nU6ltLk>>

Raquel Castro - Soundwalkers. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=72xddJmcbw>>

Sound Fields - Adventures in contemporary field recording. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=esfUwg1-xrI>>

Sellos discográficos (bajo libre descarga)

Framework Radio

Green Field Recordings

Impulsive Habitat

La Escucha Atenta Ediciones

Touch Radio

Bibliografía recomendada

In The Field: The Art of Field Recording by Cathy Lane and Angus Carlyle

Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds

The Great Animal Orchestra by Bernie Krause

The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World

Lectura recomendada

López, X. X. (2010). «La Fonografía más allá del fonógrafo». En: *MASE Historia y presencia del Arte Sonoro en España* (págs. 127-136). Bandaàparte.

