

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA UNA ETNOGRAFÍA SONORA EN EL TRABAJO PATRIMONIAL

Marc Ballester i Torrents

Antropólogo

marcballester25@gmail.com

1. EL HECHO SONORO

“Los sonidos son referentes mnemotéticos extremadamente fuertes que día a día se reconstruyen ya que el ser humano no cuenta más que con filtros psicológicos para dejar de oír su entorno acústico” (Woodside, 2008)

Los sonidos, lo sonoro, procesos percibidos auditivamente, definen a su vez procesos sociales y culturales que transmiten una información al receptor. Referentes mnemotéticos tanto individuales como colectivos, referentes que permiten comprender y que se vuelven relevantes cuando hablamos de patrimonio.

Sonidos que precisan de una comprensión de su significado semiótico, de un contexto que defina e identifique. Contexto que puede ser una partitura musical, un paisaje sonoro, una interpretación artística o una etnografía. Será nuestra forma de escuchar la que definirá el contexto en el que trabajamos con lo sonoro. Algo previamente definido ya que no podemos omitir, que no existe una escucha universal, cada individuo, cada grupo, cada cultura tiene su forma de entender y escuchar.

Hablar de lo sonoro es hacer referencia a un campo hasta hoy poco investigado desde la antropología. En España se incide en lo que viene a llamarse Antropología Sonora desde grupos como Ciudad Sonora (ICA.). Éstos vienen abordando, desde una acción interdisciplinar el estudio del hecho sonoro, incidiendo principalmente en el ámbito urbano. A nivel internacional, a pesar de no haber una gran producción respecto a la materia, encontramos que Brasil, Carvalho y Veda si plantean el concepto de etnografía sonora desde el Banco de Imágenes y Efectos Visuales (BIEV). En el artículo “La representación imaginaria, los datos sensibles y los juegos de la memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora” (2009). Las autoras expresan que “Los sonidos se destacan aquí como la forma singular que adoptan las ciudades moderno-contemporáneas como fenómeno de orden de lo sensible, en un proceso que une la expresión poética del antropólogo-etnógrafo a su mirada concreta sobre los seres y las cosas que están allí presentes” (Carvalho, Vedana, 2009: 42)

Sin embargo y a pesar de esta concepción de los sonidos, como forma sensible de

expresión de los colectivos y los espacios, no parece haber una incidencia mayor, en como trabajar con lo sonoro desde la antropología como herramienta, al igual que hacemos con la palabra o con la imagen, y no solo desde el análisis y la comprensión.

Para abordar un trabajo con lo sonoro, debemos alejarnos un poco de la Antropología y acercarnos a otras disciplinas como la Música, la Acústica u otros como trabajos sobre el paisaje y el espacio. En España los referentes más cercanos a una intención etnográfica sin trabajar por ello desde la antropología las encontramos sobre todo en la red. Ciudad Sonora trabaja en la investigación socioacústica u otros portales como los de Escoita.org o el que realiza el Observatori de Paisatge de Catalunya, Escoltar.cat. Centrados en el paisaje sonoro están lejos de realizar etnografía y se vuelven almacenadores de sonidos que si por un lado caracterizan, por otro, son estáticos, ligados a espacios determinados. Proyectos en los que lo sonoro se relaciona principalmente al ámbito urbano o paisajístico.

Concorde con esta línea crítica a estos trabajos con lo sonoro, Miguel Alonso Cambrón, habla de Sociofonía, como alternativa al concepto de Paisaje Sonoro, al percibir las formas sonoras que toma la sociabilidad que hacen de los espacios elementos dinámicos y que permiten redefinirse a partir de estas formas sonoras o hechos sonoros.

Para tratar con lo sonoro como herramienta es necesario incidir en aquellas disciplinas que han estado ligadas anteriormente al mismo. Estudios de Comunicación Acústica, Musicología, la enseñanza musical o nuevas disciplinas como la Sonología que a lo largo del s. XX proponen nuevas concepciones y formas de entender lo sonoro y de trabajar con él.

En la evolución de lo sonoro, es principalmente desde la música y la composición musical que se muestran los cambios que posteriormente incidirán en las otras disciplinas. En la primera mitad del S. XX empiezan a plantearse las primeras propuestas musicales que trabajan con lo sonoro como sujeto. Uno de los compositores que no sólo trabaja con lo sonoro sino que rompe la concepción hasta el momento establecida de música será John Cage. En este caso Cage modifica las pautas de la composición musical al afirmar que “música es sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de concierto” (Schafer, 1990: 13). Sin pretender incidir en la obra musical y artística de Cage, lo que nos interesa rescatar, es cómo lo sonoro toma protagonismo y empieza a tenerse en cuenta aspectos de la experiencia auditiva que configuran nuestra experiencia cotidiana. La conciencia de este “alrededor

sonoro” lleva a Cage a introducirlo completamente en su obra creativa rompiendo las normas clásicas de la música tonal, algo que a nosotros, estableciendo un paralelismo, nos permite cuestionar las normas de una clásica etnografía.

Este planteamiento en nuestro ámbito, no solo incide en la relación del documento etnográfico sonoro con el receptor intelectual sino con la población creadora y receptora. El trabajo con los registros sonoros plantea una nueva posibilidad de relación con los reproductores y creadores de estos registros, ya que lo que para el investigador representa hechos socioculturales para el reproductor es identidad, valores y sentimientos.

En la línea de Cage, Murray Schafer propone desde Vancouver a finales de los '60 principios de los '70, el concepto de Paisaje Sonoro. En su propuesta, se detiene a observar y a registrar lo que concibe como Objetos Sonoros. “Objetos Sonoros que son los que configuran un Paisaje Sonoro” (Schafer, 1990: 65). Murray define Paisaje Sonoro como “cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construye por el conjunto de sonidos de un lugar específico”. (Shafer, 1977: 10)

Estos Paisajes se configuran de Sonidos Clave o Tonalidad y Marcas Sonoras. Los Sonidos Clave o Tonalidad, son los creados por la Geografía y el clima, relacionados con el contexto natural. Las Marcas Sonoras son los sonidos colectivos identificados por la gente de la comunidad. Las Marcas Sonoras hacen que la vida acústica de una comunidad sea algo único. Éstas nos permiten afirmar que a la vez que lo hacen único lo hacen continuamente mutable. Otra clasificación del autor diferencia a los sonidos según su origen: natural, animal, tecnológicos. Clasificación que permite definir, en base a la persistencia de unos u otros tipos de sonidos, diferentes desarrollos de las civilizaciones, Sin embargo su aportación es relevante, no solo por estas clasificaciones, sino por las aportaciones en el ámbito de la Ecología Sonora ligada al concepto de Paisaje Sonoro. El problema de la teoría de Murray Schafer, es el uso de conceptos como Objeto Sonoro o el mismo concepto de Paisaje Sonoro. Concepciones que reflejan una percepción estática de lo sonoro que son contradictorias si tenemos en cuenta la esencia del mismo hecho Sonoro.

M. De Certau en “Andar en la ciudad” (De Certau, 2008) incide en una concepción del espacio que varía entre el Concepto y la Práctica. Según ésta, lo sonoro tiene capacidad definitoria. Plantea las prácticas cotidianas como acciones que alteran lo que se concibe como ciudad.

En la percepción del espacio como ente administrado, que transmite e impone conceptos establecidos y que definen límites territoriales que a la par se pretenden culturales, lo sonoro incide en el espacio como re-formulador y permite redefinir y comprender límites e uniones. Esta capacidad definatoria del espacio no puede conllevar una percepción estática de lo sonoro sino que nos obliga a comprenderlo como algo dinámico en su vertiente semántica, que va más allá de la geo-referenciación.

En este sentido lleva investigando el Centre de Recherche sur l'Espace Sonor et l'Environnement Urbain (CRESSOM). La Escuela de Arquitectura plantea una visión interdisciplinar centrando su atención en una vertiente de la acústica pero sin olvidar las dinámicas entre los hechos sonoros físicos, psíquicos, sociales, culturales y el agente oyente. Lo sonoro ya no solo define espacios y paisajes sino que nos permite plantear nuevas formas de trabajo que parten de la interdisciplinariedad que promulgan percepciones holísticas que inciden en las dinámicas que plantea el trabajo con el patrimonio.

Dinámicas que en lo sonoro precisan de una comprensión semiótica pero que a la vez pueden ser re-significados dependiendo del receptor y de cómo se transmitan. Dinámicas que permiten escuchar relaciones sociales, pervivencias, identificaciones, jerarquías, o el contenido de un discurso etnográfico.

La etnografía sonora pretende dar a lo sonoro la función de narrador y no de acompañante. Registros que partiendo de una metodología de trabajo permita editar ensayos sonoros. Pretendiendo una antropología más completa y sensible a las prácticas y formas de sociabilidad que se reflejan en los hechos socio-culturales.

2. LA ETNOGRAFÍA SONORA.

Nuestra propuesta se apoya en la premisa de que lo sonoro es para la etnografía una herramienta que facilita una percepción de las formas sensibles del hecho social y sus relaciones. Como fuente, es una herramienta transmisora de información que utiliza otros métodos de transmisión sustentados en la memoria auditiva y tiene capacidad narrativa.

Lo sonoro para la antropología, debe ser cualquier registro sonoro, que de manera explícita o implícita, transmita información que permita comprender el sujeto de estudio. El Hecho sonoro, transmite tanto identidad, como ausencia, representatividad o procesos de mimetismo. Presenta situaciones y emociones que no sólo muestran y

describen sino que permiten comprender.

Para determinar una metodología que permita definir una forma de trabajo respecto al registro sonoro se debe proponer una clasificación del registro sonoro con el que se trabajara. Alonso Cambrón en “Sonido y sociabilidad: consistencia bioacústica en espacios públicos” nos dice que: “Augoyard defiende la existencia de cuatro tipos de sonido generales: naturales, animales, técnicos y humanos”. (Alonso, 2005: 41).

Como la de Schafer, esta clasificación resulta carente para la etnografía. Principalmente porque no resulta útil frente al hecho social. Se vuelve inoperante si no le añadimos algún elemento que permita definirla respecto al sujeto de estudio.

Durante la observación participante, el antropólogo no sólo mira y observa sino que oye y escucha. Le llega información en diferentes registros, inputs que le ayudan a moverse, detenerse o callarse. Percibe señales sonoras, que le permiten actuar dentro del hecho social, que le permiten encontrar la pregunta, la imagen, el sonido. Inputs que modifican actitudes colectivas que llegan a través de los sentidos. El viento en una fragua, el repicar de un almirez en una callejón, un relinche en una feria, el silencio de un viernes, una voz ambulante, sonidos que transmiten y que no sólo se definen por su origen sino por el papel que tiene en un momento determinado.

Por ello previa clasificación según su origen entendemos que se precisa otra clasificación por el papel, la relevancia que tienen en el hecho o elemento que se observa. Proponemos como primera clasificación (a la vez nómada): Hechos sonoros contextuales y Hechos sonoros Sujetos.

Como Hechos Sonoros Contextuales, entendemos aquellos que no llevan una carga de contenido para el hecho observado por sí mismo. No existe una intención directa relacionada con la reproducción del sujeto y remiten a hechos que ocurren paralelamente. Hechos que a la vez que definen un contexto pueden modificar de manera casual el sujeto observado. Pueden ser naturales, como la lluvia en una procesión, pueden ser animales si atendemos la presencia de un perro ladrando en unos juegos en la calle, humanos, como una manifestación anti-taurina en un encierro de vaquillas o tecno-mecánicos como la música de un disk-jockey durante la matanza.

Por otra parte los Hechos Sonoros Sujetos son aquellos que definen y transmiten información explícita sobre el hecho observado. A pesar de que puede ser provocado o casual forman parte del todo explicativo. Estos tienen un carácter identificativo y son consensuados a pesar de poder ser impuestos o casuales en un primer momento.

Definen colectivos a la vez que tiene su espacio de reproducción. Esto no implica que no puedan ser reproducidos en otros espacios pero pierden el sentido o lo modifican. Esta información es la que el antropólogo, entendemos, debe percibir. Porque no es lo mismo que suene el himno de España en la puerta de una iglesia o ermita que en una entrega de medallas olímpicas. Evidentemente representan lo mismo pero asumen un valor añadido diferente.

Esto implica que un mismo sonido, dependiendo de lo que trabajemos puede ser definido como Sonoro Contextual o Sonoro Sujeto, dependerá del sujeto de estudio.

Dentro de estos Hechos Sonoros Sujetos también encontramos la clasificación entre sonidos de carácter Natural, como puede ser el respirar del fuego de una calera, de carácter Animal, un rebuzno en una feria de Ganado, Humano, un llanto y Tecno-Mecánico, como el chirriar de una carreta en romería o el repicar en la bigonia del herrador.

Otro de los elementos o cualidades que definen sonidos y que se deben tener en cuenta son los conceptos de Ruidos y Silencio. Entendemos como Ruidos aquellos sonidos que ocurren en un contexto en el que los sujetos activos del mismo rechazan su presencia. En este caso un Hecho Sonoro Contextual puede volverse Ruido a pesar de ser un sonido apreciado socialmente en otro contexto.

El caso del Silencio, también es susceptible de la misma clasificación. Un silencio transmite información en el contexto en el que se desarrolla. Evidentemente no es lo mismo un silencio después de una actuación de una chirigota callejera, que el silencio en taller de bordado en oro. En el caso de la chirigota el silencio es la ausencia de una aprobación, sin embargo el silencio que ofrecen los hilos, dedales y agujas es ausencia de voz pero presencia de acción en la elaboración de algo tan delicado como realizar un punto de ladrillo.

Estas categorizaciones resultan nómadas. Al estar determinadas por el significado que asume en el sujeto de observación. Obliga a definir estos registros dependiendo del protagonista, quien le otorga su carácter nómada. Es básico por ello entender que ninguno de los sonidos es de antemano contextual o sujeto. La clasificación se propone para poder trabajar con ellos pero consciente que hablamos de categorizaciones que dependen del “oído antropológico” y del agente.

Esta clasificación nos predispone a un trabajo etnográfico donde se tengan en cuenta los diferentes elementos que interaccionan y que componen la realidad escuchada.

Un trabajo de escucha, una escucha que no es casual sino pretendida y metódica.

2.1 ¿Cómo se registra?

El hecho sonoro puede ser registrado de varias maneras, sin embargo en cualquier de ellas, en un primer momento, es básico identificar que Hechos Sonoros son Contextuales y cuales son Sujetos.

La pretensión del registro sonoro debe conllevar la pretensión de información tanto si es Sujeto como Contextual. El caso de los rituales festivos pone de relevancia este hecho. En una sociedad que tiende a homogenizar formas rituales, se debe buscar también elementos que permitan identificar el Hecho Sonoro que de otra forma al ser común, pierde capacidad localizadora.

En este sentido es de merecer hacer referencia de nuevo al concepto Ruido. Lo que para un protagonista del hecho estudiado puede resultar un Ruido, para el antropólogo puede ser un dato informativo. Sonidos que no son ni creados ni procurados dentro del Hecho registrado y que al romper parte del proceso, resultan Ruidos. Éstos para el antropólogo pueden resultar explicativos con carácter contextual, dejan de ser Ruidos pasando a ser sujetos informativos. Por lo contrario en el registro sonoro la evidencia del antropólogo – el clic de una cámara, la sobreexposición de la propia voz – se consideran Ruidos. Ruidos que posiblemente pasen desapercibidos en el contexto en que se encuentra y que no incidan en el colectivo pero que en el registro se sobreponen a éste y para el investigador se vuelven Ruidos.

En otro sentido el Silencio o la ausencia de un Hecho Sonoro Sujeto hacen del mismo silencio un Hecho Sonoro Sujeto. Registros que dejan de ser simples Hechos Contextuales para en la ausencia, cargar el registro de información. Son registros que transmiten y permiten narrar y que debemos detenernos para la posterior edición.

Cada uno de los documentos sonoros que registremos debe llevar una carga informativa para la etnografía, sino, desde nuestra pretensión narrativa serán registros que se volverán Ruido. La previa identificación permitirá editar un discurso completo. Si sabemos que en una fragua el herrero el día que hace viento no puede templar la hachuela, el viento aquí es registrado de fondo y nos aporta información. Como ocurre con el conjunto del trabajo etnográfico la identificación de los elementos en este caso sonoro es necesaria.

Junto a estos elementos se determinan las pautas que se deben seguir desde la percepción del contenido del registro, nos referimos a calidad. No lo hacemos en el

sentido interpretativo sino en el sentido de que la información procurada no quede escondida por otros sonidos que se sobreponen y carecen de información. Ponerse al lado de los platillos en una panda de Verdiales te impedirá por completo escuchar tanto la voz o cualquier otro instrumento, por lo que el registro –siempre y cuando no se pretenda grabar exclusivamente estos platillos- no será válido como documento etnográfico al dejar inapreciables el conjunto en sí.

2.2. Trabajando con los registros.

Como punto de partida es precisa una sistematización de los registros que permita el trabajo posterior de interpretación. Esta sistematización pretende presentar un modelo de categorías que lejos de ser estáticas representan diferentes miradas respecto al Hecho Sonoro.

Reconocido el nomadismo semántico, los Hechos Sonoros nos obligan a plantear una sistematización de los registros que facilite el trabajo de edición respecto al sujeto observado, que es lo que le otorga este significado. Por ello deben plantearse dos tipos de sistematización: Según el objeto de estudio y según las características del registro.

Esta división implica dos maneras diferentes y complementarias de encarar el registro sonoro que a la vez definen los elementos que debemos tener en cuenta para una posterior interpretación, dónde se reproducen y cómo. En ambos casos debe haber un trabajo de clasificación de cada registro: Título, Duración, Espacio, Fecha, Ámbito contextual y circunstancias de registro.

Estos elementos representan la información identificativa del registro. Una vez planteada su identidad como registro veamos que implican los ámbitos de clasificación. Ámbitos que a pesar de presentarse diferenciados no reflejan exclusión sino que forman parte de procesos paralelos de sistematización.

Según el Objeto de Estudio. Los Hechos Sonoros que registramos se enmarcan en la búsqueda de información y descripción de un hecho socio-cultural determinado que observamos y escuchamos. Los Hechos Sonoros que registramos se definen por ello dentro de una acción colectiva o individual que les da sentido y los ubica. Por lo tanto se resignifica dentro de la acción, del proceso o representación en los que son capturados. En este ámbito la sistematización de los registro debe estar en consonancia al objeto. Por ello retomamos la definición presentada anteriormente:

Hechos Sonoros Contextuales

Hechos Sonoros Sujetos.

Esta permite clasificar a partir de su función. Para ello seguiremos con la subclasificación planteada, en los dos tipos de Hechos Sonoros: natural, animal, humano y tecno-mecánico.

Esta clasificación en un inicio no muestra las combinaciones posibles que presenta el registro de Hechos Sonoros y en los que se combinan dos o más aspectos como podría ser una entrevista a un gañán mientras en segundo plano se escucha el toro trabajando y en un tercer plano el tránsito de automóviles, estos casos posiblemente el registro podría ubicarse dentro del grupo de los Hechos Sonoros sujeto humano por la voz del entrevistado y a la vez como Hecho Sonoro contextual tecno-mecánico por el tránsito de los automóviles que nos ubican en un espacio determinado. En este caso por la información que transmite sobre el hecho son viables las múltiples categorizaciones de un mismo registro. Hecho que corrobora las diferentes informaciones que un mismo registro puede ofrecernos para la creación de un discurso etnográfico sonoro.

Según las Características de registro. Un registro a parte de las características semánticas tiene unas atribuciones por sí sólo como Hecho Sonoro registrado. Esta clasificación hace referencia a las características técnicas del registro sonoro. Su categorización incide directamente en la edición del ensayo sonoro, al permitirnos sistematizar Hechos Sonoros en los que se combinaran las diferentes características que inciden tanto técnicas como semánticas.

La sistematización técnica también evidencia los resultados del trabajo de campo. Se plantean tres tipos:

Orquesta: Sonidos generales o ambientales

Solos. Sonidos protagonistas. Se sobreponen y que anulan la posibilidad de percibir los que ocurren paralelamente.

Orquesta y Solos. Uno que asume el papel de protagonista a la vez que no impiden la percepción de los sonidos que permiten ubicar al protagonista. Son por ello Hechos sonoros completos.

Así como en la clasificación según Objeto de Estudio, predomina el papel en la etnografía en este caso se define el cómo es. Una sirena pasando por una procesión que se sobrepone y anula los otros hechos sonoros según el tipo de registro se clasifica como Solos. Hecho que en la categorización según objeto se entendería como un Hecho Sonoro Contextual. Al no ser un hecho ni procurado ni creado para la reproducción de

tal evento.

Esta clasificación facilitará el trabajo de edición en el que se trabaja con la sobreposición de diferentes pistas en la que se combinan la presencia de registros que deben componer el todo narrativo. Por ello la necesidad de sistematizar según características técnicas.

Una vez realizada esta sistematización de la información obtenida de la Observación Participante y del Trabajo de Campo, donde no sólo hay información sonora sino variada, es cuando se plantea la posibilidad de crear un discurso etnográfico sonoro. Veamos cual es la propuesta.

2.3. Creación de un Discurso Etnográfico Sonoro.

Dentro de la disciplina de la Antropología la creación del discurso etnográfico implica, una vez realizada la recogida y sistematización de información a partir de las diferentes técnicas, estructurar un discurso que tenga carácter descriptivo y a la vez interpretativo, sustentado en los datos empíricos.

El antropólogo y etnomusicólogo Steven Feld, trabaja siguiendo estas premisas con lo sonoro en su trabajo *Rainforest Soundwalks* (2001). Feld estructura lo que denomina “Paseos sonoros” donde a diferentes horas y espacios, registra lo que ocurre en el bosque Bosavi (Papua Nueva Guinea). Afirma con ello estar entre una composición musical y una composición abstracta, sin embargo lo presenta como antropología sonora porque pretende mostrar la relación entre los sonidos ambientales y la creación musical de los Bosavi.

Feld habla de Etnografía del Sonido, al investigar la realidad socio-cultural comprendiendo sus sonidos. A pesar de que forma parte de la misma etnografía que se plantea, nuestro objetivo no es exclusivamente este. Nuestra propuesta incide en el trabajo etnográfico donde lo sonoro asuma significado como una herramienta discursiva sin que el sujeto de estudio sea lo sonoro.

En este sentido, no sólo hay que interpretar los hechos sonoros sino que también permiten configurar discursos con ellos que transmitan información y comprensión sobre un hecho socio-cultural. Se trata de realizar una etnografía que más allá de la palabra y la imagen introduzca lo sonoro como herramienta discursiva e interpretativa.

Para ello la antropología debe sustentarse de un trabajo interdisciplinario. Así, la antropología sonora se nutre de las herramientas que ofrecen los etnomusicólogos,

técnicos de sonido o sonólogos. Esto es porque a pesar de que la lógica discursiva se establece desde la disciplina de la antropología las herramientas y conceptos para trabajar con ella se aportan desde las disciplinas que trabajan con el sonido.

Por todo ello, basamos parte de nuestro proyecto en una propuesta de trabajo que incida en el trabajo con el patrimonio desde la acción de interdisciplinar. Herramientas que ofrecen diferentes capacidades y líneas discursivas para la etnografía sonora o composición etnosonora.

Barry Truax, aporta en los principios para la composición del paisaje sonoro, elementos que nos sirven para la etnografía sonora. Reconoce la necesidad del conocimiento previo del contexto ambiental y psicológico por parte del oyente. Un conocimiento que establece relaciones y estimula la comprensión del paisaje sonoro. Estos principios que Truax describe en relación al Paisaje Sonoro resultan validos en la etnografía sonora. Es preciso tanto la receptividad del oyente como su capacidad de reconocimiento. La composición etnosonora es una herramienta de doble uso, tanto por la incidencia en la misma comunidad o colectivo reproductor como para un oyente que pueda reconocer cierto tipo de dinámicas sociales y culturales.

De todas estas dinámicas a tener en cuenta, las capacidades semióticas del patrimonio ocupan un espacio destacado. La composición etnosonora debe reflejar que los hechos sociales forman parte de un patrimonio dinámico, que no representan un elemento estático. Dinámicas que inciden en el patrimonio que deben reflejarse en el trabajo y edición de la etnografía sonora.

Partimos de conceptos tales como reverberación, intensidad, frecuencia, duración y timbre, que habitualmente describen las cualidades de sonidos pero que planteamos como descriptores del objeto de estudio patrimonial.

La realización de un discurso sonoro, al igual que la escritura, es un hecho de creación. Ello implica que deben plantearse estrategias comunes para que la percepción de un eco, la duración de un hecho sonoro o su intensidad nos transmitan no sólo una información auditiva sino contextual y semiótica. Así pues, hay que plantear pautas técnicas de edición y producción, de carácter temporal, espacial y descriptivo.

La narración sonora, puede ser descriptiva (Etnografía Sonora) o interpretativa (Ensayo Sonoro). Esto implica pautas diferentes de edición. La Etnografía Sonora conlleva seguir unas pautas de edición que trabajan con los registros sonoros estableciendo analogías de carácter temporal y presencial que vienen definidas por el sujeto observado

sin que exista interpretación. De este modo, se reproducen a escala temporal y espacial los Hechos Sonoros tal y como ocurre durante el hecho socio-cultural.

Así pues, para la realización de la descripción etnográfica sonora deben entrar en juego principalmente la temporalidad y los registros (Hechos Sonoros Sujetos y Hechos Sonoros Contextuales) y deben mostrarse los diferentes elementos que confluyen en el hecho, tanto de carácter natural, animal, humano como tecno-mecánico. En este proceso de edición es básico haber realizado un registro teniendo en cuenta la clasificación realizada y ser consciente de los diferentes hechos sonoros que interceden en el sujeto observado.

Algo clave en el trabajo de edición de la etnografía sonora son las posibilidades que los programas de edición permiten actualmente. Con ello las características temporales y narrativas de registro sonoro se trabajan permitiendo sobreponer, intercalar, aumentar o repetir, concluyendo en la realización de la Etnografía Sonora.

Debe plantearse una proporcionalidad temporal entre la duración del hecho y la edición. Dependiendo de la duración que se le quiera dar al documento sonoro producido hay que establecer presencias proporcionales de los hechos sonoros registrados. Así, antes de editar se define la duración del documento sonoro tomando como base la duración en tiempo real de cada uno de los Hechos Sonoros, y realizando una proporción a escala en el documento creado.

Finalmente mencionar la incidencia de conceptos como la intensidad, duración y frecuencia que vienen delimitados en este caso por el mismo hecho sociocultural. En la Etnografía Sonora, no existe un proceso de interpretación que modifique sus características. Esto implica que un Hecho Sonoro que desde un carácter interpretativo pueda resultar relevante, en la reproducción de carácter descriptivo queda en segundo plano o anulado por otros Hechos Sonoros que a pesar de ser contextuales se sobreponen al Hecho Sonoro Sujeto.

3. SIN CONCLUIR, EL ENSAYO SONORO.

La Etnografía sonora tiene carácter descriptivo y es en un segundo proceso de edición que se lleva a cabo el análisis que concluye con el Ensayo Sonoro. Un Ensayo de carácter interpretativo donde lo sonoro se vuelve herramienta de transmisión sin ser por ello el sujeto de estudio. Los parámetros definidos en la edición de la Etnografía Sonoro aquí se modifican. La duración no funciona en relación al tiempo si no que es relativo al

valor interpretativo y significativo de lo observado. Adjetivos de lo sonoro (frecuencia, intensidad, reverberación) que re-significados nos permiten plantear la posibilidad de una antropología que narre y se complemente con herramientas que se apoyen en nuevas tecnologías y retomen y activen la vertiente sonora de un patrimonio que parece cada vez más estático.

El trabajo con lo sonoro permite por ello, mediante otro sentido, el auditivo no solo una descripción sino la percepción de transformaciones, procesos, mimetismos. Percibir prestando atención a lo oído, aquellos mensajes que transmiten los sonidos en lo que se pone en acción la memoria auditiva. Entonces los referentes mnemotéticos se activan buscando la forma comprensiva, la sensación que transmite y no sólo el mensaje.

El Ensayo Sonoro debe ser a la vez una herramienta recíproca que repercute en el sujeto colectivo creador de estos hechos sonoros. Espacios, caminos, momentos, lo sonoro puede ser una herramienta de recuperación del sujeto patrimonial, en todas sus vertientes. Una recuperación llevada a cabo por los propios protagonistas. El antropólogo no deja de ser un mediador que recauda información que se permite analizar, sin embargo esta información siempre debe seguir el camino de vuelta y por ello lo sonoro permitirá a la antropología alargar su tiempo de reverberación.

BIBLIOGRAFÍA

AGOUYARD, Jean – François / TOUERQUE, Henry. (2006) *Sonic Experience. A guide to everyday sounds*. Quebec. Ed. Jean – François Augoyard and Henry Torgue.

ALONSO CAMBRÓN, Miguel. (2007) “Sonido y sociabilidad: consistencia bioacústica en espacios públicos”. En ANTEBI Andrés, GONZÁLEZ Pablo, ALONSO CAMBRÓN Miguel, AYATS Jaume, BERENGUER José Manuel, DELGADO Manuel, GARCÍA LÓPEZ Noel, GARI Clara, LÓPEZ GÓMEZ Daniel Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una Antropología sonora. Barcelona Ed. Orquesta del Caos y I.C.A. pp. 38 - 51

CARVALHO DA ROCHA, A./VEDANA V. (2009) “La representación imaginaria, los datos y los juegos de la memoria: los desafíos de campo en una etnografía sonora”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, n°13 pp. 37 - 60.

DE CERTEAU, Michel. (2007) “Andar en la ciudad.” Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos en.

http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf

HARNONCOURT, N. (2006): *La Música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona, Ed. Acantilado.

IMADA, T. (2005) “Acoustic Ecology considered as a Connotation: Semiotic, Post-Colonial and Educational views of Soundscape”. Revista Soundscape Vol. 6 n° 2 pp. 13 – 20.

ANTEBI, Andrés, GONZÁLEZ Pablo, ALONSO CAMBRÓN Miguel, AYATS Jaume, BERENGUER José Manuel, DELGADO Manuel, GARCÍA LÓPEZ Noel, GARI Clara, LÓPEZ GÓMEZ Daniel (2007) *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una Antropología sonora*. Barcelona Ed. Orquesta del Caos / I.C.A.

SCHAFER, R. Murray. (1969) *El nuevo paisaje sonoro* Buenos Aires Ed. Ricordi.

PALOMBINI, Carlos. “Interview Steven Feld on Rainforest Soundwalks”

<http://www.acousticecology.org/writings/palombini.html>

TRUAX, Barry (2001). *Acoustic Communication*. Westport: Ablex Publishing.

WOODSIDE, Julián. (2008) “La historicidad del Paisaje Sonoro y la música popular”
TRANS Revista transcultural de Música. Barcelona. Ed. Digital Sociedad de Etnomusicología, N 12 pp. 419 – 439.