

Cartografía sonora del centro de Manizales

Un camino hacia la reconstrucción de la memoria

“Nuestra atención debe volverse hacia el espacio, el que ocupamos, en el que viajamos, al que tenemos acceso continuo, o podemos en cualquier momento reconstruir en pensamiento e imaginación.

Nuestro pensamiento debe enfocarse en el espacio si es que queremos que tal o cual categoría de recuerdo reaparezcan”

Halbwachs.

DIANA MILENA REYES ARIAS¹

LAURA MELISSA GARCÍA²

El centro de Manizales no está siendo registrado, ni tomado como un paisaje sonoro. Sus modificaciones espaciales sólo quedan contenidas en la parte fotográfica, obviando las transformaciones sonoras y relegando la memoria a las imágenes, sin tener en cuenta que es necesario empezar a reconstruir la dimensión auditiva. Y no sólo porque éste fue el primer elemento memorístico que utilizaban los pueblos ágrafos o de oralidad primaria para recordar las tradiciones, como los denomina Walter Ong, sino porque es necesario reconocer que:

“El sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta

de la de los demás campos que se registran en la percepción humana. El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra “permanencia”, para cuando llego a “-nencia”, “perma-” ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido”. (Ong, 1982, p. 2).

Al detener una imagen en movimiento puede apreciarse gracias a que se convierte en una fotografía, queda congelada, pero al detener un sonido solo queda el silencio. Esto es una de las razones que obligaba a los pueblos de oralidad primaria a memorizar lo escuchado. Pero, en nuestro tiempo, basamos nuestros recuerdos en soportes escritos y en imágenes, enmudeciéndolos en la mayoría de los casos. Por eso este proyecto para recuperar la memoria sonora propone recapturar y conservar el presente sonoro que es el que vuelve único a una ciudad,

1 Comunicadora Social. Profesora del núcleo de Lenguaje Audiovisual del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. mile.reyes@gmail.com

2 Comunicadora social y periodista. laura.mgarcia22@gmail.com

en la medida en la que cada persona que lo habita genera identidad frente al resto de ciudades a través del sonido como patrimonio cultural inmaterial.

El territorio está concebido como espacio en este proyecto, a partir de los planteamientos de Halbwachs, pues es mediante el espacio, ese que se conforma con las personas, las cosas y las 'piedras' que habitan la ciudad, que se puede recapturar el presente y de la misma manera reconstruir las tradiciones que allí se crean y que a su vez generan identidad. La cartografía sonora del centro de Manizales cobra vital importancia, pues no es sólo un registro aislado, sino una acción creativa y dinámica que permitirá recorrer los lugares y tener la memoria auditiva de los mismos, apostándole a una nueva forma de vivir la ciudad a través de la narrativa sonora del espacio.

Del lugar, la identidad y la memoria

No es posible reconstruir la memoria colectiva de un territorio si no se reconstruye a la par su identidad pues: "...toda pérdida de la memoria es pérdida de la identidad" (Candau, 1998, p. 11). Esto se debe a la correlación que existe entre ambos términos, casi como si fueran dos caras de la misma moneda -

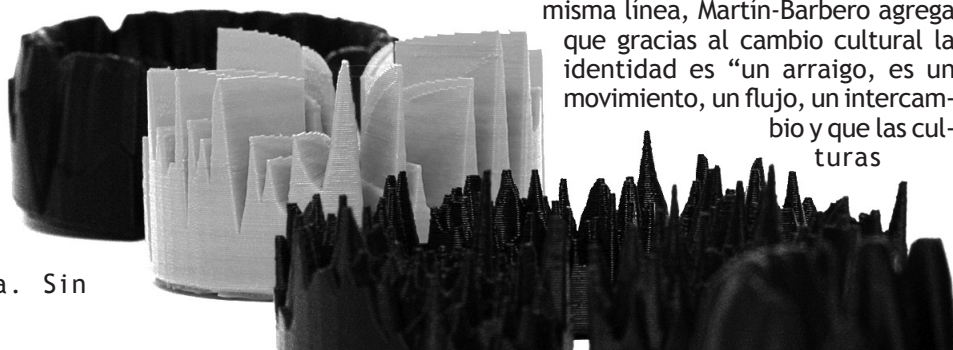
embargo, la identidad, según Olga Lucía Molano, consultora internacional en temas de gestión cultural, "...se comprende a través de las definiciones de cultura..." (2008, p. 7), y en esa medida pensamos en Clifford Gertz quien plantea que la cultura es un entramado simbólico, es decir, una práctica que funciona como un tejido de punto de cruz; cuando se modifica un punto, la imagen final cambia.

Cuando la cultura se modifica el concepto de identidad también cambia, por lo cual estamos ya ante un concepto de identidad en plural:

"La identidad ya no es una, sino que está conformada por múltiples dimensiones. La identidad que se pone por delante es distinta según con quién se esté hablando. De esta manera, la cultura está cada vez más presionada por las dinámicas de la globalización y a la vez, los individuos ya no viven la identidad de manera 'monoteísta' ni desde lo nacional, ni desde ninguna otra instancia" (Martín-Barbero, 1997, p. 5).

La identidad no es lo que se atribuye a alguien por el hecho de estar aglutinado a un grupo, sino la expresión de lo que da sentido y valor a la vida del individuo. Toda identidad depende, vive, se construye en el diálogo y el intercambio. En la misma línea, Martín-Barbero agrega que gracias al cambio cultural la identidad es "un arraigo, es un movimiento, un flujo, un intercambio y que las culturas

da. Sin



vivas intercambian con otras culturas” (1997, p. 6).

Por eso vale aclarar que la identidad en este texto será comprendida como un enfrentamiento del yo con el *otro*. No existe una identidad simple pues se reconfigura permanentemente en las experiencias de la multiculturalidad que dependen de “heterogeneidad de formas de vivir y de pensar, de estructurar, de sentir y de narrar” (Martín-Barbero, 2004, p. 6).

Y es en la multiculturalidad donde la memoria y la identidad hallan un punto de construcción para narrar, para mantenerse vivas mediante documentos, museos, programas audiovisuales, etcétera. Mantener la estabilidad de la memoria, la identidad de un pueblo, se está volviendo una labor cada vez más complicada, pues no solo las nuevas culturas que llegan a una ciudad la debilitan, sino que los medios de comunicación están divulgando actos cada vez menos comprometidos con la memoria. La manera de poder lograr una reconstrucción de la memoria es de un modo mancomunado, pues como tal no nace de las experiencias individuales, sino que solo logra trascender, narrarse, cuando se vuelve colectiva. Halbwachs afirma que:

“La memoria colectiva agrupa las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Puesto que ella evoluciona siguiendo sus leyes y ciertos recuerdos individuales penetran también algunas veces en ella, estos cambian de figura a partir de que son remplazados en un conjunto que no es una conciencia personal”. (1998, p. 17).

Es decir, los recuerdos, ideas y percepciones evolucionan para unirse al colectivo, comprendiendo, claro está, que la memoria varía generación tras generación. Por eso el ejercicio propues-

to en este proyecto es entramar esas historias sonoras que tejen un espacio, reconociendo que es en la relación, en el intercambio de los actores, que se logra iniciar el proceso de reconstrucción de la memoria, porque:

“El espacio es una realidad perdurable dado que nuestras impresiones vuelan una detrás de la otra, y no dejan nada en la mente. Sólo podemos entender cómo recapitulamos el pasado si entendemos cómo, de hecho, éste es conservado por nuestro medio ambiente físico” (Halbwachs, 1998, p. 23).

Cartografía y paisaje sonoro

El sonido, gracias a su capacidad narrativa que se materializa en el paisaje sonoro, puede reconstruir los lugares, lo que permite, a quien escucha, generar una polisemia de interpretaciones frente al espacio y permitir una experiencia íntima con los objetos sonoros que lo habitan.

Este ejercicio, que considera el paisaje sonoro como manera de recreación y abordaje del espacio, avivará la memoria auditiva y propondrá una nueva manera de caminar la ciudad y de vivir la experiencia de su centro. Todo esto se relaciona con el radio arte que buscaría romper las linealidades acostumbradas del relato radiofónico para dar paso a otras maneras de asumir este formato como cartografía. Con ello tiene lugar una búsqueda de tesoros a partir de un mapa, sólo que las pistas de la memoria se hallan en la experiencia del sonido de la ciudad.

Una experiencia reconocida es el mapa sonoro de Colombia propuesto por la Fonoteca Nacional. Por eso la creación



de este mapa en Manizales, para analizar en los paisajes sonoros los indicios de identidad y las pistas de la memoria sonora, espera ser posteriormente compartido con el proyecto de la Fonoteca.

Para definir qué es un ‘paisaje sonoro’ es necesario hacer una breve revisión histórica. La revolución artística del siglo XX es la consecuencia directa de los inicios del paisaje sonoro. Aunque aún no se había acuñado el término, las mezclas en computador y la grabación de sonidos cotidianos utilizados en las películas, que a partir de 1930 fueron llamadas ‘películas sonoras’, son los primeros acercamientos al tratamiento del sonido, los cuales toman fuerza en 1977 cuando el compositor francés Pierre Schaeffer acuña el término.

Para Schaeffer (citado en Woodside) el ‘paisaje sonoro’ va más allá de una composición sonora, pues estos poseen cargas simbólicas, es decir, la disposi-

ción de cada objeto sonoro hace parte de una escucha semántica. Por eso lo define como: “Cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico (...) Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional o accidental con una lógica específica en su interior” (2008, p. 3).

Con lo anterior, puede decirse que lo que se escucha en el ‘paisaje sonoro’ depende de la experiencia auditiva del oyente, pues los sonidos pueden ser interpretados de manera diferente e, incluso, pueden o no ser reconocidos. Aunque es pertinente aclarar que pese a la carga simbólica del paisaje sonoro, los objetos se conservan intactos porque éstos trascienden, como se dijo en el apartado anterior, la escucha del oyente.

El tipo de ‘paisaje sonoro’ que abordaremos será el naturalista. Considera

al sonido -generalmente sin plantearse siquiera la cuestión- como algo dado que mantiene con su medio de origen una relación de identidad que implica una perpetuación de las virtudes del lugar en el que el sonido se ha grabado.

En contra de la corriente filosófica llamada naturalista, la cual considera que la única la realidad del sonido existe cuando éste conserva una relación con su causa, asumimos que el sonido existe en toda su dimensión cuando causa y efecto son uno solo y mantienen una identidad. Murray presenta una posición que se distancia del naturalismo. Este autor introduce el término de ‘esquizofonía’, para designar la separación del sonido con su fuente. Además es enfático en que esta separación se produce por las grabaciones que se hacen del mismo mediante soporte técnicos. “Antes la voz humana se desplazaba tan lejos como uno podía gritar. Los sonidos estaban indisolublemente ligados a los mecanismos que lo producían. En aquellos tiempos el sonido era un original” (Rodríguez, 1998, p.92). Aunque parezca una posición romántica, es un hecho que así como las obras artísticas han perdido su originalidad, el sonido ha perdido su sentido único, pues en la actualidad es posible reproducir el mismo sonido grabado muchas veces, sin que ninguna de las reproducciones sufra algún cambio.

Es decir, el sonido pierde su relación con la causa cuando se graba, porque ya el oyente, aunque puede predecir su origen, no sabe cuál es el contexto en el que se presenta esta relación naturalista. Por ejemplo, se graba el pito de un bus y el oyente gracias a su memoria auditiva puede identificar de dónde proviene el sonido, pero no sabe si éste se dio en un trancón, por un transeúnte

imprudente o si el pito se utilizó para saludar a otro conductor.

¿Cómo relacionar el paisaje sonoro y nuestra experiencia de ciudad?

“Intentaré describirte la ciudad de Zaira de los altos bastiones. Podría decirte cuántos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren los techos; pero sé ya que sería como no decirte nada. No está hecha de esto la ciudad, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado (...) En esta ola de recuerdos que refluye la ciudad se embebe como una esponja y se dilata” (Calvino, 1991, p. 21).

La ciudad se presenta como un espacio íntimo en la experiencia del caminante, el sonido en su condición invasiva lo lleva a descubrir lo que desea escuchar y lo que pasa desapercibido. Empero en la construcción de los paisajes sonoros de la ciudad se trata de una observación-escucha que permita al sonido estimular las imágenes auditivas como experiencias de reconstrucción del espacio.

El sonido se transformará en paisaje sonoro que narra/describe un espacio en el que se identifican personajes, acciones, relaciones, rutinas y objetos. Es la narración la que logrará reconstruir estos elementos y su rol en el lugar; quien escucha en su tránsito por él deberá tener una experiencia que incitará a activar su repertorio de sonidos y a reconocer una polisemia de interpretaciones frente al mismo.

Referencias

- Barbero, J.M. (1997). Descentramiento cultural y palimpsesto de identidad. *Revista Cultura*. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/316/31600505.pdf>
- Barbero, J.M. (2004). Medios y culturas en el espacio latinoamericano. *Revista Pensar Iberoamérica*. Recuperado de <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>
- Calvino, I. (1991). *Ciudades Invisibles*. Madrid, España: Minotauro
- Candau, J. (1998). Memoria e identidad. *Uned*. Recuperado de <http://www.uned.es/cabergara/ppropias/vhuici/mc.htm>
- Halbwachs, M. (1998). *La mémoire collective et le temps*. París, France: Cahiers Internationaux du sociologie.
- Molano L. (2008). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Revista Opera*. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67500705>
- Ong, W. (1976). Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez, A. (1998). *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona, España: Paidós.
- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista transcultural*. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/a106/la-historicidad-del-paisaje-sonoro-y-la-musica-popular>

