

EL PAISAJE SONORO, UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA DESDE LA SEMIÓTICA

THE SOUNDSCAPE, A THEORETICAL APPROACH FROM SEMIOTICS POINT OF VIEW

Ruth Nayibe Cárdenas-Soler¹
Dennys Martínez-Chaparro²

Recibido: octubre 15 de 2014
Aceptado: febrero 23 de 2015

Resumen

El presente artículo de revisión centra su interés en la teoría del Paisaje Sonoro, desarrollada por el músico, educador e investigador canadiense R. Murray Schafer, y su posible interpretación desde la semiótica. En una primera parte del escrito se señalan las relaciones existentes entre el individuo y el entorno sonoro. A continuación se aborda la conceptualización de la semiótica, como disciplina que explica los signos constitutivos de los códigos y su aplicación en la interpretación del fenómeno sonoro, además de mencionar algunos trabajos afines con la semiótica de la música. Finalmente, se consideran las relaciones que establecen los jóvenes con su ambiente sonoro concluyendo que el Paisaje sonoro, como parte constitutiva de cualquier comunidad, se encuentra en continua transformación, debido a factores tecnológicos y ambientales, razón por la cual se hace necesaria su vinculación a los procesos educativos de los individuos. Asimismo, se ha encontrado en la semiótica una posibilidad para la explicitación de dicho Paisaje Sonoro, estableciéndose como una fuente de posibles investigaciones en música.

Palabras Clave: entorno sonoro, semiótica, comunicación no verbal, percepción.

Abstract

This review article focuses in the theory of Soundscape (developed by Canadian composer and music educator R. Murray Schafer), and its interpretation from semiotics. Initially, the relationship between people and Soundscape is reported in the essay. Subsequently, the semiotics is discussed as a discipline that explains the codes and its signs and their application to the sound phenomenon interpretation, besides mentioning some related works with the semiotics of music. Finally, it is considered important thinking how teens relate to their environment sound, concluding that the soundscape of any community is constantly changing due to technological and environmental facts. For this reason, connecting Soundscape to educational processes of students is necessary. Also, semiotics is a possibility for the explanation of the Soundscape, establishing itself as a source of potential research in music.

Key words: Soundscape, semiotics, non-verbal communication, perception.

¹ Ph.D. en Educación Musical, Docente Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia. E-mail: ruthnayibecardenas@gmail.com

² Licenciada en Música, Centro artístico musical, Colombia. E-mail: dennysmartinezchaparro@gmail.com

1. Introducción

La semiótica, según Kristeva (2001), como ciencia que estudia los signos, tiene el propósito de hallar el lenguaje adecuado para describir el objeto-signo (gesto, sonido, ícono, etc.), sin considerarse, dicho hallazgo, como un proceso terminado, sino como una construcción que se encuentra en constante evaluación y replanteamiento. Para Charles Peirce, de tradición lógico-filosófica y científica, la semiótica se estructura a partir de tres partes: gramática (sintaxis), lógica (semántica) y retórica (pragmática), según se refiera a representamen, objeto o interpretante; mientras que para Ferdinand de Saussure, lingüista, no es posible estudiar el signo sin su ubicación en un contexto social, razón por la cual requiere de la semiología para explicar las leyes que rigen dicho signo. Saussure habla del signo lingüístico y Peirce se refiere al signo en general (Serrano, 1981).

En el campo de la comunicación humana existen signos y símbolos que representan o rememoran acontecimientos sociales propios de la interacción de los sujetos. En este sentido, los signos coadyuvan a la construcción significativa de identidades socioculturales, creando una relación estrecha entre los "hombres sociales", como lo denominara Hallyday (1982), refiriéndose a los individuos vistos no de manera individual sino en su entorno social. Con tales lazos de cercanía, los sujetos entretejen una serie de comunicaciones y de coincidencias, que si bien no tienen un sentido explícito en el uso del lenguaje, se pueden señalar como un tipo de comunicación no verbal, que identifica la cultura en sus maneras de abordar su cotidianidad y al mismo tiempo de construir formas de relación sujeto-sujeto y sujeto-entorno.

Alejandro Román, considerando investigaciones de teóricos musicales tales como las de Pierre Schaeffer, manifiesta que hay un consenso en que la música tiene significado, sin embargo un desacuerdo en la existencia de un lenguaje de la música (Román, 2008; Schaeffer, 2003). Así mismo, Román (2008) refiere que el análisis semántico

y sintáctico de los signos musicales ha sido superficialmente estudiado por la semiótica y más bien trasladado a los musicólogos y filósofos de la música. No obstante, al ser la música un lenguaje de comunicación, que se adapta parcialmente a los parámetros: *finitud de signos*, *repertorio-léxico* y *sintaxis musical*, es posible su vinculación a un sistema semiótico.

Woodside (2008) señala que cada expresión sonora está ubicada en un contexto socio-histórico particular y toma referentes de paisajes sonoros específicos. De esta forma, R. Murray Schafer, desde finales de los años 60's del siglo XX, acuña el término Paisaje Sonoro, refiriéndose a los sonidos producidos en un espacio determinado, con una lógica o sentido otorgado por el entorno social en el que se producen y que además indican la evolución de dicho entorno o sociedad (Schafer, 1977a). En este sentido, para atender a los sonidos del entorno de un contexto sociocultural particular, y retomando a Schaeffer (2003), se distinguirían cuatro funciones de la escucha: prestar oído o poner atención; oír – percibir; entender lo escuchado; y comprender los signos del lenguaje dentro de un contexto.

En este sentido atribuido a la relación del sujeto con el entorno sonoro se fundamenta el presente artículo, buscando analizar, a partir de la revisión de diferentes referentes teóricos, cuáles han sido las incidencias del Paisaje Sonoro en las construcciones de costumbres, hábitos, labores y manifestaciones artísticas de los individuos, de forma que se pueda fundamentar una conceptualización para el tema que se convoca en este escrito: el Paisaje Sonoro.

2. El entorno sonoro y los seres humanos

El ser humano, desde que se encuentra en su etapa gestacional, desarrolla niveles de percepción auditiva asociada a tres aspectos: estructura acústica del entorno fetal (latidos del corazón de la madre y sonidos externos próximos), maduración del sistema auditivo (quinto mes de gestación,

con la maduración de la cóclea) y funcionamiento auditivo prenatal (primeras sinapsis maduras, al sexto mes de gestación) (Munar et al., 2002). Posteriormente, el neonato, en condiciones normales, despliega niveles de escucha de manera amplia y progresiva, conforme aumenta su edad (Acarín, 2003; Gértrudix & Gértrudix, 2011). A razón de estos eventos y progresos, el *diccionario auditivo* (hace referencia a la lista de sonidos que el ser humano comienza a reconocer, producto de la relación con su entorno, desde sus primeros días de vida hasta que muere), del niño se empieza a enriquecer a partir del sonido más cercano a su ser, la voz de sus padres; para posteriormente involucrar el reconocimiento del espacio físico que ocupa, el sonido de sus juguetes y, desde luego sus propios sonidos y las respuestas de atención que puede obtener a partir de su emisión sonora elemental (risas, gritos, lloros, balbuceos, etc.).

En los procesos de intercambios sonoros (percepción-producción) el cerebro humano configura y organiza, en forma de totalidades, los elementos percibidos, lo cual significa que el conjunto de percepciones llega a agruparse y a organizarse de manera coherente asignando valores de detección, discriminación y estimación, aspectos estudiados principalmente por la psicoacústica (Munar et al., 2002), y explicados a partir de la teoría Gestalt (principios del siglo XX), cuyos principales proponentes son Wertheimer, Köhler y Koffka (Oviedo, 2004).

En el campo de los estudios musicales, es Leonard Meyer (teórico, investigador y musicólogo norteamericano) quien estudia la percepción de los sonidos en un mensaje musical, observando que cuando el oyente escucha una organización o estructuración sonora aplica la teoría de la Gestalt, específicamente la ley de la pregnancia o de *buena forma*, es decir que la funcionalidad del cerebro, a causa de los sonidos escuchados, se centra en organizar lo percibido de forma simple y coherente, o como lo explicara Aguilar (2009) "... el agrupamiento de los sonidos, la jerarquización de unos sobre otros, y la normalización, es decir,

la aproximación de la configuración percibida a ciertos patrones familiares." (Aguilar, 2009, p. 20). Por su parte, Murray Schafer definió esta cualidad de percepción en el hombre como la "figura anti-entrópica", por el orden que le asigna a cada una de las percepciones recibidas, asimiladas u organizadas en su cerebro (1977b, p. 226).

En términos de campo de percepción, es posible referirse al Paisaje Sonoro como el espacio portador de diálogos sonoros, que constituyen o conforman la mayoría de significaciones sociales, culturales e ideológicas, a partir de las cuales los sujetos establecen su identidad (Amphoux, 1993; Woodside, 2008). Portal motivo, los sonidos propios de una comunidad, producto de la relación sujeto-entorno y sujeto-sujeto, deben ser reconocidos y expuestos por sus actores principales, para que de esta manera las condiciones que acompañan la configuración de la identidad se vuelvan visibles ante individuos externos. Estos sonidos propios están estrechamente relacionados con la memoria colectiva de las comunidades, y han sido reconocidos como patrimonio inmaterial y relacionados con la diversidad cultural (Mejía, 2012). Dicho reconocimiento permite realizar una caracterización de los discursos implícitos dentro del sonido, siendo "... importante considerar que cada expresión sonora se ubica dentro de un contexto socio-histórico y toma referentes de paisajes sonoros específicos" (Woodside, 2008, p. 2).

El estudio del campo simbólico requiere de la comprensión, a profundidad, de los signos sociales de una comunidad, situación que le atañe a la semiología, en tanto que es una ciencia que se ocupa del estudio de los signos que surgen en la cotidianidad (Kirsteva, 2001; Sandoval, 2002). Estos signos pertenecen a un lenguaje que permite la instauración de modelos de análisis de sistemas significantes. A partir de los avances teóricos existentes en la lingüística, ciencias como la sociología, la antropología, el psicoanálisis y la literatura han realizado indagaciones relacionadas con el lenguaje y su emparentamiento con los

modelos originados en las lenguas naturales, pero practicando a su vez un enfoque trans-lingüístico, sugiriendo la no utilización de elementos propiamente lingüísticos, sino más bien valiéndose de categorizaciones cuantitativas y cualitativas para fundamentar sus explicaciones. En relación con las categorizaciones cualitativas, Ferdinand de Saussure propone una ampliación en el estudio de los significantes, vinculados a lenguas naturales tales como lenguajes o sistemas diferentes representados en gestos, imágenes y objetos, que acuden a la lingüística para dar explicaciones cualitativamente distintas (Benveniste et al., 1977).

En el contexto social existen las marcas sonoras, término presente en la caracterización del Paisaje Sonoro, realizada por Schafer, que se refieren a los sonidos (con valor simbólico y afectivo) que describen con mayor fidelidad las cualidades socioculturales de una comunidad. En este sentido, el concepto de Paisaje Sonoro no está relacionado, específicamente, con los sonidos de la naturaleza, o los sonidos de las voces o de la música. Antes bien, siendo el sonido el portador de todos estos discursos, es posible hablar del Paisaje Sonoro como un macro discurso que da una mayor visión a los modos y formas de vida de una comunidad (Woodside, 2008).

Diferentes investigadores y teóricos han abordado el tema de Paisaje Sonoro (Arredondo & García, 1998; Germán-González & Santillán, 2006; Schaeffer, 2003; Truax, 1996), luego que Raymond Murray Schafer considerara la aparición del término, en la segunda mitad de la década de 1960's, con el desarrollo del proyecto New Soundscape Project [Proyecto del nuevo paisaje sonoro] y la interdisciplinariedad que se sugirió con las investigaciones posteriores, relacionadas con el sonido en un entorno rural o urbano. Asimismo, han surgido estudios tales como la contaminación acústica de las metrópolis (Botteldooren, De Coensel & De Muer, 2006; De Esteban, 2003; García & Garrido, 2003; López, 2001) y ecología acústica (Ferretti, 2006; García, 2010; Grimshaw & Schott, 2006; Schafer, 1969;

Wrightson, 2000). En Colombia, al igual que en otros países Latinoamericanos, estos siguen siendo elementos teóricos investigativos con un mínimo acercamiento y específicamente dirigidos a las aplicaciones e implicaciones didácticas (Espinosa, 2003).

Por otra parte, cabe señalar aquí que músicos y compositores, como John Cage y Michel Chion, han involucrado dentro de sus creaciones "formales" (tradición de la escritura musical) sonidos del ambiente, con el propósito de acercarse con mayor certeza a la representación sonora proveniente de las intenciones compositivas (Espinosa, 2003).

Respecto al Paisaje Sonoro, visto como elemento comunicativo y signo sonoro, se pueden enunciar los trabajos de investigación de Rosa Judith Chalkho (2014) y Uliánov Marín Guadarrama (2012). De la misma forma, se pueden citar trabajos que relacionan los signos sonoros con el patrimonio inmaterial de la humanidad, en los trabajos de Hernán Mejía (2012) y Pablo Morales Males (2008).

En la interrelación de los seres humanos con su entorno y los sonidos que de él emanan, emergen sistemas comunicativos no verbales, que llevan consigo mensajes, signos y sistemas de signos no lingüísticos, con contenido de tipo emocional y cultural, que hacen alusión a ciertos acontecimientos de la vida cotidiana. Frente a esta situación M. Schafer dice:

"Yo denomino Soundscape [Paisaje Sonoro] al entorno acústico y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera sea el lugar en que nos encontremos. Es una palabra derivada de Landscape [paisaje]; sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un Soundscape, un Paisaje Sonoro" (Schafer, 1994), citado por (Ferretti, 2006, p. 783).

Un Paisaje Sonoro depende, entonces, de la relación explícita existente entre el entorno y el individuo, dado que este último está rodeado de

sonidos. Con esta afirmación se puede entender que el Paisaje Sonoro no es exclusivo de un único lugar y que presenta distintos niveles, volúmenes o intensidades, de acuerdo con el ambiente en el que se encuentre el sujeto oyente, y que como lo plantea Benenzon (1992) configuran la identidad sonora del sujeto, es decir su espectro sonoro experiencial, desde la vivencia gestacional hasta la edad adulta.

El cambio del Paisaje Sonoro está concretamente determinado por las actividades del hombre sobre la naturaleza, en lo referente a sus labores diarias, domésticas o especializadas, en el campo o en las urbes; en el trabajo en las fábricas o en las pequeñas empresas, etc. Todas y cada una de estas labores son productoras de sonido o fuentes sonoras que le comunican al ser humano, de una manera particular, a través del sonido o ruido, los acontecimientos que suceden a su alrededor y le indican que él es productor de sonidos, por tanto tiene injerencia en la calidad de su Paisaje Sonoro y de su medio ambiente (Westerkamp, 1988).

3. El paisaje sonoro visto desde la semiótica

3.1 Conceptualización

Según Martínez (2001), solo es hasta después de mediados del siglo XX que se conocen estudios relacionados con la significación de la música, realizados con fundamentos de la semiótica, y con Jean Jacques Nattiez y Eero Tarasti como las figuras más reconocidas en este reciente campo de indagación. Por su parte, Martínez (1996) expresa que Nattiez es punto de referencia para los temas concernientes a la semiótica de la música, especialmente con el libro titulado *Fondements d'une semiologie de la musique*, mientras que López (2002) habla de las teorías de Tarasti, y dice que se trata de trabajos neo estructurales, que han llegado a aplicar la narratología greimasiana al análisis del discurso musical. Dicha narratología, según Greimas, se estructura a partir de operaciones de sintaxis, lógica y ordenamiento, es decir que se trata de discursos (en este caso musicales) que son

analizados desde el punto de vista del contexto, y no del texto, además de considerar su estructura interna.

Para Postigo y Chamizo (2008), la sociología y la musicología han sido las dos perspectivas que principalmente han estudiado la música. La sociología se ha centrado en el receptor de la obra y sus modos de consumo, y la musicología en el análisis formal del lenguaje musical, en términos de melodía, timbre y armonía. Por esta razón, estos autores consideran necesario el análisis del fenómeno musical con ayuda de la semiótica, como disciplina transversal que se fija en la estructura pero también en el contexto que circunscribe dicho fenómeno musical.

Es así como a partir de los denominados sistemas de comunicación extralingüísticos y de las formas de definición existentes para los términos signo, símbolo y código, el Paisaje Sonoro se encuentra relacionado, mayormente, con este último, el código, debido a que un signo es una representación de un objeto o un fenómeno o una acción material, definición que también podría aplicarse en el caso de una señal, según el Diccionario de la Real Academia Española - DRAE. De esta forma, es importante considerar el Paisaje Sonoro no como un único signo, sino como una suma de varios signos que conllevan un mensaje no verbal, denominado código extralingüístico, frente a lo cual se dice que "... su característica básica es la autonomía funcional con respecto al lenguaje..." (Niño, 1985, p. 24) y surge de ámbitos socio-culturales particulares. En relación con el sonido, Pierre Giraud, lingüista francés que definió la semiología como el estudio de los sistemas de signos no lingüísticos, refiriéndose a los sonidos de campanas, sirenas, tambores o toques, dice que son señales de advertencia convertidos en códigos cargados con una significación capaz de ser entendida por cualquier individuo (Niño, 1985).

Según sus condiciones comunicativas no verbales, podemos clasificar al entorno sonoro de dos formas, por un lado como un código con

contenido social y por otro como un valor estético. El código social surge a partir de condiciones objetivas y subjetivas, dando significado a toda relación social concerniente a la cultura, las artes, las modas, etc. Por su parte, los códigos estéticos representan, de forma novedosa, la realidad desde una instancia subjetiva en la que los sentimientos y modos de percibir y experimentar permiten la representación creativa mediante signos. Estos códigos estéticos pueden ser del orden de lo acústico, considerando cualidades del sonido tales como timbre, intensidad, silencios, etc. (Niño, 1985).

Por otro lado, cabe mencionar que los procesos de significación están determinados por factores lingüísticos. Por un lado está la semántica, responsable de dar significado a los signos presentes en los códigos; también está la sintaxis, que se ocupa de la organización de los elementos dentro del código; y por último, se encuentra la pragmática, encargada de estudiar los signos y la forma en la que se interactúa con ellos en términos de tiempo y espacio (Vásquez, 2004).

El Paisaje Sonoro, como código, se constituye por el conjunto de signos sonoros que hay en una comunidad o en determinados contextos naturales. La significación de estos signos sonoros está determinada por el entorno al que pertenecen, por su configuración y por la manera en que son producidos, y por la forma en que fluyen naturalmente en el ambiente, o si por el contrario el fenómeno obedece a manipulaciones de distinto orden. Estas características visibilizan la intención del mensaje implícito dentro del contexto en cuestión y también suponen otro tipo de contemplaciones y relaciones, como la analógica o sinonímica que se pueda lograr abstraer del conjunto de sonidos dentro del entorno estudiado.

Ahora bien, en términos de sintaxis, la teoría del Paisaje Sonoro comprendería los siguientes niveles fónicos para denotar un orden y una jerarquía de los sonidos dentro del entorno (Schafer, 2001):

Tónica o sonido fundamental. Es el sonido básico, que sirve como referente y alrededor del cual los demás sonidos asumen su rol. Schafer (2001) afirma que en el Paisaje Sonoro este sonido no es oído conscientemente, ya que denota un hábito auditivo. En otras palabras, es el sonido de fondo de un Paisaje Sonoro. Este sonido básico produce una influencia profunda en nuestro comportamiento y estado del espíritu, pudiendo repercutir en las formas de vida de una comunidad.

Señales sonoras. Son aquellos sonidos que conscientemente se escuchan, por ser los que resaltan o se destacan, en mayor medida, de un entorno sonoro, por este motivo se les considera como *figuras* por su preponderancia dentro del entorno sonoro, es decir, se encuentran en un primer plano de audición. Ejemplo de señales sonoras podría ser el pito de un auto avisando a los peatones que deben tener precaución en la vía; el sonido de la campana de una iglesia llamando a la congregación; o el sonido de la sirena de bomberos anunciando un incendio.

Marca sonora o sonidos importantes. Existen sonidos que son característicos de un ambiente particular, sea este rural o urbano, y es a estos sonidos a los que se les denomina marcas sonoras. En otras palabras, son las que determinan la singularidad sonora de cualquier espacio.

Repertorio sonoro. Sonidos característicos de ciertos ambientes o comunidades. Semejante a marcas sonoras y también denominados **Foreground** (De Blass & Chías, 2009).

Campo (field). Lugar desde donde se escucha el Paisaje Sonoro.

Background sonoro. Es el sonido de fondo.

Fuente sonora natural y artificial. Es el lugar del cual se originan o desprenden las *formas sonoras*. Las fuentes se pueden clasificar en inarticuladas o de estructura musical y pueden llegar a substituir

la realidad de manera subjetiva u objetiva. Su representación puede ser temporal o espectral, es decir que pueden presentar diferencias en cuanto a su frecuencia (rápido - lento) o altura (agudo - grave) o ser denominados de alta fidelidad o *hi-fi* (Schafer, 1977b).

El Paisaje Sonoro *hi-fi*, en términos de Schafer (2001), es aquel en el que los sonidos, por separado, pueden ser claramente oídos gracias al bajo nivel de ruido ambiental. En general, el campo es más *hi-fi* que la ciudad; la noche más que el día; y los tiempos antiguos más que los modernos. En contraposición, existe otra denominación para aquellos Paisajes Sonoros con mayor ruido, donde los sonidos no se pueden distinguir el uno del otro claramente, en este caso se utiliza el término *lo-fi*, refiriéndose a baja fidelidad.

La sintaxis sonora, entonces, puede estar determinada por los referentes de la escucha (recuerdos sonoros), factores del medio ambiente, posición espacial de quien realiza la audición o posición espacial de las marcas sonoras, entre otros factores (Schafer, 1992), sin desconocer, la importancia que en el análisis de este discurso sonoro, tiene el intérprete con sus intenciones e intereses particulares para entender un entorno sonoro.

Por su parte, la pragmática, al encargarse de las relaciones que surgen por la concordancia y la asimilación de los signos de quienes los utilizan o quienes están expuestos a ellos, provoca condicionamientos a las construcciones sociales. Vásquez (2004) manifiesta que la pragmática es, en resumidas cuentas, la síntesis entre lo semántico y lo sintáctico, visible en la comprensión y asimilación de los signos a través del cuerpo del individuo y de la construcción de la historia de un contexto.

Los elementos semióticos (semántica, sintaxis, pragmática), que interfieren en las relaciones interpersonales, son factores que evidentemente afectarán las configuraciones socioculturales de

cada comunidad, sus diálogos y sus dialécticas, su sentido estético, su percepción frente a la realidad, y la intención y construcción de su misma cultura, a partir de lo que en su racionalidad se ha establecido como "el sentido de lo propio".

En este orden de ideas, es posible afirmar que hay características sonoras que no solo se encargan de describir aspectos de tipo ambiental del contexto sonoro de cada cultura, sino que también le otorgan un significado histórico, en tanto que dichos sonidos se encargan de dinamizar y llevar mensajes de una cultura a otra y, en gran medida, también de evidenciar los cambios que, para las comunidades, ha traído consigo la globalización.

3.2 Jóvenes, paisaje sonoro y educación

La brecha existente entre la sociedad de "ayer" y la de "hoy" es amplia, debido a los procesos socioculturales particulares que caminan con cada época y que a su vez muestran unos valores estéticos particulares, frente a la percepción que se tiene de los sonidos del entorno próximo. Por este motivo, se puede considerar un Paisaje Sonoro que habla de las historias de cada generación y de las tendencias colectivas, que se traducen en la obra de Guillaume Erner (2008), titulada Sociología de las Tendencias, como aquellas focalizaciones que los individuos tienen hacia un algo y que, sin conocerse, resulta como coincidencias en sus gustos y modas.

La cultura y las costumbres de una región son determinantes en las conductas de las comunidades, por ejemplo las formas de divertirse. En el siglo XXI, posiblemente tomando como principal causa los procesos de globalización, dichas costumbres particulares tienden a fundirse con otras, generando modas, es decir, en términos de Roland Barthes (1990), un uso comunitario que sobrepasa las cuestiones meramente materiales.

Es así como los procesos de globalización, los avances tecnológicos y la creciente industria de los mass-media (medios de comunicación de

masa) influyen notablemente en los diferentes cambios del entorno sonoro implícito en cada comunidad. Cabe entonces preguntarse ¿Qué factores han influido en los diálogos del entorno sonoro? Evidentemente, en el presente siglo, los jóvenes han cambiado sus formas de comunicación, hecho que conlleva dentro de sí un intercambio distinto de símbolos y códigos, que tan solo algunas décadas atrás no existía, y que sugiere el planteamiento de investigaciones que indaguen por el significado de estos símbolos y sus aplicaciones dentro de la comunidad juvenil.

Ahora bien, la constitución de la simbología y sus significados entre los jóvenes puede convertirse en modas, que no necesariamente son perdurables en el tiempo. De igual forma, es posible que estas tendencias juveniles sean estéticamente aceptadas por una sociedad o que no lo sean, y que se consoliden a partir de una creencia colectiva que induce a la adopción de cierto tipo de comportamiento, vestuario, música, etc. Cabe recordar aquí que las actuaciones de los sujetos adolescentes obedecen, generalmente, a la imitación y a la necesidad de sentirse parte de un grupo o estar inserto dentro de una clase de linaje, lo cual implica una fuerte consolidación en términos de identidad (Hormigos & Cabello, 2004).

En relación con la música se observan dos dimensiones en las que se visualiza la forma de abordar y percibir el sonido. La primera, desde el análisis formal del discurso musical, y la segunda considerando la música como fenómeno social, con unos significados extra musicales que pueden hablar sobre la influencia de lo global y de lo local (Chalkho, 2014). Sin embargo, en su segunda dimensión, la música como fenómeno social, no desconoce los procesos de aprendizaje trans-local, mencionados así por Barker (2003), que entiende local y global como procesos recíprocos en un mismo plano de constitución y consolidación.

De esta forma, los jóvenes de las comunidades educativas están siendo permeados por el sistema globalizado manifiesto en los medios

de comunicación, las nuevas tecnologías, y cuestiones de mercadeo y consumo. A pesar que los avances tecnológicos traen consigo facilidades en términos de información entre distintas culturas, los diálogos inmersos dentro del entorno sonoro se tornan cambiantes y el discurso histórico existente abre paso a otros modos de relaciones intersubjetivas y de sujeto-entorno.

La recreación del Paisaje Sonoro, desde un comienzo, tuvo una orientación educativa que se enfocó en la concientización de las personas hacia una buena utilización de su entorno, con el fin de crear y recrear ambientes sonoros sanos. Sin embargo, la utilización del paisaje sonoro como un recurso creativo se extendió hacia ámbitos compositivos experimentales sobre los que preexistían las formas básicas representativas de un ambiente natural descriptivo de contexto, denominadas por Truax (1996, p. 9) como "composiciones encontradas". Unas de estas composiciones, con yuxtaposición de sonidos, realizaban collages con las marcas sonoras que ofrecían mayor descripción de determinados lugares; mientras que otras hacían transformaciones sonoras con el fin de evocar informaciones y significados en el oyente, como es el caso de la obra "Campanas de Percé" de Bruce Davis. Todas estas composiciones tienen una característica común y es que, en su mayoría, son elaboradas en conjunto, en un ejercicio conocido como "creación colectiva".

Considerar el tema de Paisaje Sonoro en el aula, al interior de una comunidad educativa, se constituye en una práctica vivencial de la música. En este sentido, el Ministerio de Cultura, en Colombia, procura el reconocimiento y preservación del patrimonio cultural nacional, enfocado no sólo hacia fines especializados de las artes, sino también en la educación del oyente del mañana, sugiriendo, de esta forma, que el Paisaje Sonoro es inclusivo en los diferentes espacios de la sociedad, y generando así un modelo de apreciación estético que preserve la tradición cultural de cada comunidad que conforma el Estado colombiano.

Estos procesos artísticos musicales encuentran su conexión con el contexto educativo colombiano, tal como lo demuestra el texto Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media, del Ministerio de Educación Nacional de Colombia (Cuéllar & Sol, 2010), en el cual se explicitan intereses que proponen una conexión entre el currículo de educación artística en el aula y la cultura regional y nacional, afianzando los procesos de interpretación, apreciación y creación, mediante mecanismos que conduzcan a mejorar la relación entre los seres humanos y su entorno.

4. Conclusiones

Los cambios notorios en el Paisaje Sonoro son, en gran parte, el resultado de una permutación social influida por las nuevas tecnologías que han orientado su interés hacia formas distintas de relaciones interpersonales, sin desconocer que quien de ellas participa tiene acceso a otras culturas, promoviendo, de manera inevitable, un intercambio de costumbres, modas y gustos. Estos intercambios se evidencian, mayormente, en las comunidades de jóvenes, quienes en procura de la consolidación de su identidad buscan los medios más llamativos para la realización personal, con una visión a corto plazo y una percepción fundada en la continua aparición de objetos deslumbrantes (Forino, 1984), es decir, lo que en su momento se establece, por la creencia colectiva, como cultura *in*, que resulta siendo la característica que sustenta la manera de constituirse como persona dentro de una sociedad.

El sonido del medio ambiente está cargado de significación e información de los diversos aspectos sociales que suceden en una comunidad, los cuales dan a conocer procesos de industrialización, y de avances en las ciencias y las tecnologías. Consecuentemente, el paisaje sonoro no solo refiere a aspectos artísticos sino a una inminente preocupación medioambiental, que refleja el deterioro de diferentes espacios rurales y urbanos (Espejo, 2010).

El paisaje sonoro se constituye en uno de los escalones de la pedagogía musical, en la búsqueda de la transformación educativa, que hace especial énfasis en aspectos tales como: la relación del ser humano con su entorno sonoro, la delineación de un ambiente sonoro ideal, la salubridad que ofrece un entorno sonoro equilibrado y, por ende, la promoción de un diseño apropiado del paisaje sonoro o ambiente sonoro que más conviene para toda una sociedad. De esta manera, este tema no tiene una especificidad en su aplicación, sino que puede ser abordado por distintas áreas del conocimiento, que lo analicen a partir de los intereses epistemológicos de diferentes profesiones, fomentando los estudios interdisciplinarios.

El entorno sonoro, como un recurso didáctico utilizado adecuadamente en el aula, puede, eventualmente, convertirse en un mecanismo que potencie las habilidades creativas e innovadoras de los estudiantes, dado que sugiere procesos de discriminación y análisis auditivo, e invención de artefactos sonoros no convencionales (Cárdenas & Holguín, 2006; Martínez & Cárdenas, 2013; Sánchez, 2001). En el mismo sentido, más allá de la existencia de políticas que favorezcan la formación artística en el aula regular en básica primaria y secundaria, se hace necesario establecer una filosofía de la educación musical, fundamentada en criterios de identidad, donde el "paisaje sonoro" sea una constante en los planteamientos metodológicos y se atienda a la identidad sonora de los sujetos.

A partir de esta revisión bibliográfica se evidencia la posibilidad de analizar y describir la significación tanto el Paisaje Sonoro como otros posibles discursos musicales, a partir de la semiología. Sin embargo, se trata de un camino que está por construir y que abre múltiples posibilidades de investigación, tal y como lo muestran Martínez (2001) y Brower (2000).

Agradecimientos

El presente artículo se desprende del trabajo de investigación "El paisaje sonoro y la semiótica, una experiencia pedagógica musical en la Institución Educativa Rural del Sur", realizado en Tunja-Boyacá, como requisito para optar al título de Magíster en Educación de la UPTC.

Referencias

- Acarín, N. (2003). Cerebro y creación científica. *Humanitas, Humanidades Médicas*, 4(1), 345-352.
- Aguilar, M. (2009). *Aprender a escuchar, análisis auditivo de la música*. Buenos Aires, Argentina: Melos S.A.
- Amphoux, P. (1993). *L'identité sonore des villes européennes*. Ecole d'Architecture de Grenoble et IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, rapport de recherche No 117.
- Arredondo, H. & García, F. J. (1998). Los sonidos del cine. *Comunicar*, 11, 101-105.
- Barker, C. (2003). *Televisión, globalización e identidad e identidades culturales*. Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (1990). *La aventura semiológica*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Benenson, R. O. (1992). *Manual de musicoterapia*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, E., Godel, R., Greimas, A. J., Hjelmslev, L., Nethol, A. M., Saussure, F., Starobinski, J. & Wells, R. S. (1977). *Ferdinand de Saussure, Fuentes Manuscritas y estudios críticos*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Botteldooren, D., De Coensel, B. & De Muer, T. (2006). The temporal structure of urban soundscapes. *Journal of sound and vibration*, 292(1), 105-123. Doi: 10.1016/j.jsv.2005.07.026.
- Brower, C. (2000). A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, 44(1), 323-379. Doi: 10.1215 / 00222909-44-2-323.
- Cárdenas, R. N. & Holguín, P. J. (2006). Ecología acústica, una mirada a la cátedra de entrenamiento auditivo en la UPTC. *Revista Pensamiento y Acción*, 14(1), 110-117.
- Chalkho, R. J. (2014). Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 15(50), 127-252.
- Cuéllar, J. A. & Sol, M. (2010). *Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística en Básica y Media*. Bogotá, D.C: Ministerio de Educación Nacional.
- De Blass, F. & Chías, P. (2009). Paisajes y objetos sonoros. Extraído el 12 de junio de 2014 de <http://ocw.upm.es/expresion-grafica-arquitectonica/musica-y-arquitectura-espacios-y-paisajes-sonoros/contenidos/material-de-clase/t-12.pdf>
- De Esteban, A. (2003). Contaminación acústica y salud. *Observatorio medioambiental*, 6(1), 73-95.
- Erner, G. (2008). *Sociología de las tendencias*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- Espejo, M. (2010). El paisaje sonoro y la música en la red cultural. Extraído el 22 de abril de 2014 de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/espejo_manuel/paisaje_sonoro.htm
- Espinosa, S. (2003). *Ecología acústica y educación; bases para el diseño de un nuevo paisaje sonoro*. España: Editorial GRAO.

- Ferretti, U. (2006). Sonido ambiental, entorno sonoro y música. En XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 781-784. Brasil.
- Forino, L. (1984). Manuales musicales, apuntes de historia y estética de la música. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.
- García, A. I. (2010). Contaminación acústica en la materia de música. *Innovación y experiencias educativas*, 27, 1-9.
- García, B. & Garrido, F. J. (2003). La contaminación acústica en nuestras ciudades. Colección estudios sociales, 12. Barcelona: Fundación la Caixa.
- Germán-González, M. & Santillán, A. O. (2006). Del concepto de ruido urbano al de paisaje sonoro. *Bitácora*, 10(1), 39-52.
- Gértrudix, F. & Gértrudix, M. (2011). Percepción y expresión musical: un modelo de planificación didáctica en el grado de magisterio. España: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Grimshaw, M., & Schott, G. (2006). Situating gaming as a sonic experience: the acoustic ecology of first-person shooters. *Authors & Digital Games Research Association (DiGRA)*, 474-481.
- Hallyday, M. A. (1982). Lenguaje como semiótica social. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hormigos, J. & Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, 4(1), 259-270.
- Kristeva, J. (2001). *Semiótica 1*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- López, I. (2001). El significado del medio ambiente sonoro en el entorno urbano. *Estudios geográficos*, 62(244), 447-466. Doi: 10.3989/egeogr.2001.i244.277.
- López, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Revista Cuicuilco*, 9(25), 1-40.
- Marín, U. (2012). El signo sonoro y su significación. *Espacios Públicos*, 15(34), 269-280.
- Martínez, D. & Cárdenas, R. N. (2013). Aproximación teórica al concepto de paisajes sonoros y sus implicaciones en el aula de clase. Congreso de Investigación y Pedagogía, III Nacional y II Internacional – UPTC, Tunja, Colombia. (pp. 2036-2045).
- Martínez, J. (1996). Entrevista a Jean-Jacques Nattiez. *Revista Musical Chilena*, 50(186), 73-82. Doi: 10.4067/S0716-27901996018600004
- Martínez, J. L. (2001). Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 10(1), 177-192.
- Mejía, M. H. (2012). El patrimonio cultural: su gestión y significado. *IBEROAMERICANO, VIII Campus de cooperación cultural. Euroamericano, VIII Campus de Cooperación Cultural*. Recuperado el 12 de mayo de 2014 de <http://www.campuseuroamericano.org/ponencias/>
- Morales, P. (2008). Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial - Ecuador -. En *Estado del Arte del Patrimonio Cultural Inmaterial: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y Perú*, págs. 235-278. UNESCO – CRESPIAL. Recuperado el 19 de febrero de 2014 de http://www.crespial.org/new/public_files/pci-ecuador.pdf
- Munar, E., Rosselló, J., Mas, C., Morente, P. & Quetgles, M. (2002). El desarrollo de la audición humana. *Psicothema*, 14(2), 247-254.
- Niño, V. M. (1985). *Los procesos de comunicación y del lenguaje*. Bogotá, Colombia: Editorial ECOE.

- Oviedo, G. L. (2004). La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de estudios sociales*, 18(1), 89-96.
- Postigo, I. & Chamizo, M. L. (2008). Música y semiótica: la producción de sentido en el texto musical. En De Aguilera, M. Adell, J. & Sedeño, A. (Edit.), *Comunicación y Música I*. (pp. 95-118).
- Román, A. (2008). *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid, España: Visión Libros.
- Sánchez, O. (2001). Prácticas de producción en la música popular: una visión desde la semiótica de la cultura. III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), Bogotá – Colombia. (pp. 1-13).
- Sandoval, C. (2002). *Especialización en teoría, métodos y técnicas de investigación social-investigación cualitativa*. Colombia: ARFO Editores e Impresores Ltda.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial S.A.
- Schafer, R. M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.
- Schafer, R. M. (1977a). *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont, Canadá: Destiny Books.
- Schafer, R. M. (1977b). *The tuning of the world*. New York: Knopf.
- Schafer, R. M. (1992). *A sound education*. Ontario, Canadá: Arcana Editions.
- Schafer, R. M. (2001). *A Afinação do Mundo*. São Paulo, Brasil: Editora Unesp.
- Serrano, S. (1981). *La semiótica: una introducción a la teoría de los signos*. España: Editorial Montesinos.
- Truax, B. (1996). Paisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales. *Contemporary Music Review*, 15(1), 49-65. Doi: 10.1080/07494469608629688.
- Vásquez, F. (2004). *La cultura como texto*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Westerkamp, H. (1988). *Listening and soundmaking: A study of music-as-environment*. Tesis M. A. no publicada, Simon Fraser University.
- Woodside, J. (2008). La historicidad del paisaje sonoro y la música popular. *Revista Transcultural de Música*, 12(2), 1-17. Recuperado el 13 de mayo de 2014 de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201221>
- Wrightson, K. (2000). An introduction to acoustic ecology. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, 1(1), 10-13.