

Trans)))

TRANS Revista Transcultural de Música
Sociedad de Etnomusicología
edicion@sibetrans.com
ISSN (Versión en línea): 1697-0101
ESPAÑA

2008
Julian Woodside
LA HISTORICIDAD DEL PAISAJE SONORO Y LA MÚSICA POPULAR
TRANS Revista Transcultural de Música, julio, número 012
Sociedad de Etnomusicología
Barcelona, España

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

<http://redalyc.uaemex.mx>



La historicidad del paisaje sonoro y la música popular

Julian Woodside
julianwoodside@gmail.com

Resumen

En el día a día el paisaje sonoro y la música popular adquieren nuevos significados que estimulan una identidad y memoria colectivas. Por esto, el historiador tiene en las expresiones sonoras un campo poco explorado pero útil para comprender el intercambio simbólico y cultural de una comunidad. Lo que aquí se busca es identificar el valor histórico del paisaje sonoro y la música popular y discutir la idea de que éstos son universos simbólicos analizables desde una perspectiva semio-histórica. Posteriormente se habla de la existencia e historicidad de diversos discursos sonoros y la manera en que pueden ser considerados como documentos históricos. Finalmente se pone en práctica el marco teórico al estudiar la construcción de la identidad sonora en la Ciudad de México mediante una breve “sonografía” o descripción sonora.

Palabras clave: paisaje sonoro, historicidad, memoria, semiótica, sampleo, México

Summary

On an everyday basis soundscape and popular music acquire new meanings that stimulate collective identity and memory. Because of this, sonic expressions give historians a field little explored but very useful when it comes to understanding the symbolical and cultural interchange of a community. The purpose of this paper is to identify the historical value of soundscape and popular music and discuss these as symbolical universes that can be studied from a semio-historical perspective. The proposition of the existence and historicity of different sonic discourses is raised and it is suggested that they can be considered as valid historical documents. Finally the theoretical frame is laid into practice when a sonic description or “sonography” is created to study the construction of a sonic identity in Mexico City.

Key words: soundscape, historicity, memory, semiotics, sampling, México

El estudio de expresiones sonoras y musicales se ha realizado casi siempre dentro de espacios determinados como el análisis cinematográfico, etnomusicológico ó acústico. Sin embargo, es importante considerar que cada expresión sonora se ubica dentro de un contexto sociohistórico y toma referentes de paisajes sonoros específicos. Este texto busca exponer, mediante distintos apartados, una discusión teórica acerca de cómo tanto un historiador como un estudioso de la música y el sonido pueden aproximarse a los valores simbólicos e históricos de un paisaje sonoro y de la música popular mediatizada.

En *El Paisaje Sonoro: Memoria e Identidad* se plantean las bases y herramientas teóricas a partir de las cuales el investigador puede iniciar su trabajo, recuperando términos como “paisaje sonoro”, “objeto sonoro”, “sonido clave” y “marca sonora” y discutiendo acerca de cómo éstos impactan y construyen una identidad y memoria colectivas. En *La Historicidad en distintos discursos sonoros* se busca atraer la atención de los estudiosos para realizar una disección mucho más profunda de las posibles formas discursivas que hay en el sonido, retomando, si así se quiere ver, la idea de que “el medio es el mensaje” de Marshall McLuhan, en donde hay un mensaje intencional pero también hay uno intrínseco en las formas y soportes del sonido. En *La Historia de las Ideas Sonoras: el Macrodiscurso Sonoro* se busca retomar el

interés de la Historia de las Ideas por dilucidar el devenir del pensamiento en el tiempo. En este caso las ideas son expresiones sonoras, conceptos recurrentes representados a través de distintos objetos sonoros y la construcción de discursos musicales (sin considerar a la lírica) que, mediante géneros y estilos, forman parte de un Macrodiscurso Sonoro con referentes a la cultura donde se elaboran. En *El Documento Sonoro: el Sampleo* se retoman las observaciones de investigaciones previas relacionadas con esta cada vez más utilizada técnica musical que se considera como la única cita fiel al paisaje sonoro. La inserción de grabaciones en distintos espacios y temporalidades (un producto audiovisual, una canción, una instalación sonora) es el vínculo entre distintas generaciones y culturas por lo que su estudio es una herramienta importante para el historiador que busca identificar qué elementos han sido más representativos para una comunidad en un momento determinado. Por último, en *Sonografía de la Ciudad de México* se pone en práctica todo lo discutido tomando como objeto de estudio el paisaje sonoro de la capital de la República Mexicana. Aunque ésta es una aproximación superficial como parte de un trabajo en proceso, se obtuvieron descripciones y elementos que destacarán la importancia de las consideraciones teóricas previas para realizar un estudio socio-histórico (o semio-histórico si se quiere llamar así) que realmente ayude a identificar el valor histórico de un paisaje sonoro y la música popular mediatizada y su impacto en la construcción de una identidad y memoria colectivas.

El Paisaje Sonoro: memoria e identidad

El Paisaje Sonoro (Schafer: 1977) es cualquier campo acústico que pueda ser estudiado como un texto y que se construya por el conjunto de sonidos de un lugar en específico, ya sea de un país, una ciudad, un barrio, una tienda, un centro comercial, una oficina, una recámara o incluso de entornos sonoros como una barra programática de radio, un programa de televisión, una canción o la pista sonora de una cinta. Es un espacio determinado en donde todos los sonidos tienen una interacción ya sea intencional ó accidental con una lógica específica en su interior y con referentes del entorno social donde es producido, siendo así un indicador de las condiciones que lo generan y de las tendencias y evolución de una sociedad.

Para comprender la interacción y “traducción” de sonidos de un entorno a otro (de la calle a una película o de una canción a un producto audiovisual) de manera semántica es necesario concebirlos como “objetos sonoros”. Se retoma así la idea de Pierre Schaeffer de que “lo que oye el oído no es ni la fuente ni el 'sonido', sino los verdaderos objetos sonoros, de la misma forma que el ojo no ve directamente la fuente, o incluso su 'luz', sino los objetos luminosos” (1988: 49), en donde el escucha no percibe los sonidos por el objeto que los genera sino por lo que cree que son, como el caso de los *foleys* para efectos sonoros en el cine.

Murray Schafer explicó que existen en los paisajes sonoros (y por lo tanto en cualquier entorno acústico) *sonidos clave y marcas sonoras*. Los sonidos clave son aquellos creados por la geografía y el clima y pueden poseer una significación arquetípica mientras que las marcas sonoras son “un sonido comunitario que es único y posee cualidades que lo hacen especialmente destacado ó identificado por la gente en dicha comunidad” (1977: 10). Schafer también aclaró que es importante proteger a las marcas sonoras ya que hacen de la vida acústica de una comunidad algo único.

El concepto de “objeto sonoro” permitirá concebir al mismo tiempo a una canción como un paisaje sonoro (con arreglos, instrumentación y demás elementos específicos de la pieza que a su vez son objetos sonoros) y como un objeto sonoro que forma parte de un entorno acústico mayor (por decir, una fiesta o una película). Tanto en el diseño sonoro de una película, como en una canción o en una programación radiofónica hay sonidos clave y marcas sonoras (idioma, timbre de voz, regionalismos, sonidos urbanos, música folklórica).

Los paisajes sonoros se encuentran en constante evolución de acuerdo a cómo el entorno donde son generados cambia sus características: tienen historicidad y van de la mano del devenir de una sociedad. Todo registro del paisaje sonoro (ya sea una descripción escrita o una grabación) se puede considerar como un documento histórico sonoro en cuanto se delimiten las

características temporales del mismo. El conocimiento de la aparición de nuevas tecnologías (como la ruptura ocasionada con la Revolución Industrial) y la desaparición de distintos objetos y herramientas facilitará dicha concepción, ya que, por ejemplo, no existían sonidos sintetizados antes del siglo XX y difícilmente escucharemos hoy en día sonidos que existieron pero de los que no quedó registro alguno.

Existe la recreación de sonidos, como cuando en una cinta se busca representar algún paisaje sonoro de la Edad Media a través del conocimiento de los objetos que había y las actividades que se realizaban en aquella época. Por otra parte, la *esquizofonía* generada a partir de la posibilidad de grabar y reproducir sonidos ha modificado la temporalidad de distintos objetos sonoros del siglo XX y ahora XXI, ya que consiste en “la separación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica” (Schafer 1977: 90). Para esto basta apreciar una cinta de ciencia ficción que nos hace imaginar “a qué suena el espacio exterior” ó un documental de algún territorio lejano en donde tendremos los sonidos de una selva o una jungla en la comodidad de nuestra sala. Al iniciar un estudio acerca del paisaje sonoro es importante tener en cuenta esto, ya que los objetos sonoros son como palabras y dependiendo de dónde se ubiquen en el texto nos dirán cosas distintas.

Los paisajes sonoros son construidos a partir de la convención: una alarma ó sirena significa cosas distintas dependiendo si se ubica en una escena de crimen, un hospital, una composición contemporánea ó una ciudad con amenazas de ataques aéreos. Semióticamente los sonidos se adaptan a las necesidades y expresiones de una sociedad ó desaparecen.

La música folklórica (o cualquier género musical), la lengua hablada en común, las actividades que cada uno realiza y todos los objetos sonoros que se perciben en la vida forman parte de una identidad y memoria colectiva. Un individuo que crece en un entorno acústico determinado está acostumbrado a ciertos sonidos e incluso a ciertas expresiones musicales y a lo largo de su vida unos objetos sonoros desaparecerán mientras que otros se incorporarán a su escucha de acuerdo a las actividades que vaya realizando. Las demás personas con las que conviva compartirán esas experiencias acústicas tal como cuando una canción estimula el recuerdo de alguna persona o acontecimiento. Los objetos sonoros tienen la cualidad de ser índices del objeto que los produce y al mismo tiempo de la experiencia vivida en el momento de percibirlos. Se puede hablar entonces de una *memoria colectiva sonora* (Woodside 2005b, 2006 & 2007b).

El tema de la memoria colectiva ha sido tratado por distintos autores como Maurice Halbwachs (1987), Joël Candau (1996), Jan Assman (1997), Marc Augé (1998), Tzvetan Todorov (2000), Eviatar Zerubavel (2003) y Paul Ricoeur (2003). Halbwachs incluso utilizó la música para explicar este concepto. Sin embargo lo que aquí se busca es la idea de que existe un *macrodiscurso sonoro* que construye parte de la identidad de una comunidad. Este macrodiscurso (a partir de la convención sonora de una colectividad) no reconoce los límites entre los distintos soportes (audiovisual, musical, literario) donde se plasman los objetos sonoros e incluso hace uso de estereotipos para reforzar su significación. Aunque el paisaje sonoro se construya a partir de lo que ocurre en un entorno, éste también impacta en los oídos, emociones y recuerdos de la gente a lo largo de su vida como individuos y les permite mantener un nexo con su comunidad ya sea de forma generacional y/o cultural. Los objetos sonoros de este macrodiscurso sonoro son plasmados en todos los productos culturales de una comunidad.

Un himno nacional, un canto folklórico y una porra deportiva refuerzan distintas identidades sonoras al igual que el canto del tamalero o camotero en la Ciudad de México, el grito de merolicos en mercados de distintas partes del mundo ó alguna canción popular mediatizada que se escuche en casi cada región del mundo. Los sonidos son referentes mnemotécnicos 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. Tener en cuenta la complejidad de los paisajes sonoros facilitará el estudio histórico de los mismos. Como Eviatar Zerubavel (2003) desarrolló, es necesario el recuerdo para ubicarse en un presente y como parte de un entorno comunitario. Las marcas sonoras y sonidos clave nos hacen formar parte de una comunidad y al mismo tiempo los reconstruimos día a día.

La historicidad en distintos discursos sonoros

Un paisaje sonoro tiene historicidad, basta con estudiar cómo se han modificado los objetos sonoros que encontramos en una oficina, en distintos espacios urbanos e incluso en los arreglos e instrumentación de canciones populares mediatizadas. José Gaos explicó que “todas estas relaciones entre los momentos del tiempo, todo este movimiento de lo presente, pasado y futuro en la conciencia individual y colectiva, es lo específico de la historicidad humana” (1965: 553), por lo que identificar dicho movimiento en discursos sonoros facilitará el estudio histórico de un paisaje sonoro.

La tecnología ha modificado las distintas formas discursivas de producción, transmisión y percepción sonora tal como Mark Coleman describió en *Playback* (2003) y a su vez ha estimulado la creación de nuevos géneros musicales, estilos y corrientes artísticas y entornos acústicos. La historia de las formas de grabación y reproducción sonora ha sido estimulada por la producción de distintas industrias como la cinematográfica, radiofónica, musical y militar. De ahí que, al hablar de historicidad sonora, no nos podamos referir al sonido *per se* sino a todo lo que ocurre detrás del mismo: los distintos discursos sonoros.

A continuación se expone un listado para facilitar la comprensión de la existencia de distintos discursos sonoros. Cabe aclarar que en muchos casos las fronteras entre uno y otro son prácticamente nulas y que a medida que avanza el tiempo se retoman discursos previos para jugar con temporalidades y contextos.

- Técnicas de grabación y reproducción. Responde a “¿cuándo se hace?” Entrenando al oído se puede hacer una distinción aproximada de la temporalidad de la grabación que se escucha. Ya sea por lo ruidosa o limpia (en estrecha relación con lo análogo y digital), porque es plana o profunda o por la cantidad de canales que maneja (mono, stereo, 5.1, etc).
- Soporte sonoro. Responde a “¿dónde se reproduce?” Cada soporte donde se ubica un sonido tiene un discurso específico (audiovisual, radiofónico, musical, ritual o cotidiano). Escuchar música y sonidos en distintos espacios y con distintos artefactos tiene una carga simbólica particular, de ahí que no sea lo mismo escuchar un gramófono, una grabadora portátil o un Ipod que ir al cine o ver una película en la sala.
- Edición. Responde a “¿cómo se hace?” Con el paso del tiempo la edición se ha vuelto más compleja tanto vertical como horizontalmente permitiendo jugar con distintos planos y con la precisión de los cortes, de ahí que hayan surgido géneros musicales como el *Glitch* y el *Microhouse* que han aportado también a discursos audiovisuales y radiofónicos.
- Géneros y estilos musicales y sonoros. Responde a “¿qué se hace?” Aunque este discurso está estrechamente ligado con la edición, es importante comprender que una misma técnica (como el sampleo) permite distintas formas de expresión como la poesía sonora (Henri Chopin), la música concreta (Pierre Schaeffer) o la música bastarda.
- Instrumentación y diseño sonoro. Responde a “¿cómo se dice?” Distintos objetos sonoros pueden transmitir una misma idea, pero a lo largo del tiempo hay algunos que se vuelven recurrentes ó que marcan una época en específico, como la transición de la música orquestada al rock pesado para las películas de terror ó la incorporación de la música electrónica para las películas de acción (y antes para las de ciencia ficción). Al mismo tiempo se puede hablar de la inserción de sintetizadores en la música popular o de la fusión de folklore con distintos géneros musicales.

- Temas y motivos. Responde a “¿qué se dice?” Existen temas constantes al menos en la música como lo son el amor, la tristeza y la alegría. Pero a lo largo de la historia sonora surgen movimientos temáticos tanto en la lírica como en la estructura musical y en la construcción de “motivos sonoro-musicales” para el cine y audiovisuales, es decir, lugares comunes para transmitir una idea o sensación.
- Voces y estilos. Responde a “¿quién lo dice?” Existen personajes mediante voces y estilos que se vuelven marcadores de una temporalidad. Ya sea un compositor (Goran Bregovic), un cantante (Elvis Presley) o un intérprete (Eddie Van Halen), todos tienen una “voz” ó “timbre” característico que se puede ubicar en una temporalidad.

No hay que olvidar que existe forma y fondo en los discursos y el macrodiscurso sonoro no es la excepción. Aunque cada uno de estos discursos sonoros responda a una pregunta en específico, involucra múltiples historicidades y el identificarlos facilitará un estudio histórico de la sonoridad.

Si primero se pregunta “¿cuándo se hace?” se busca establecer el contexto de nuestro objeto de estudio de acuerdo a las técnicas de grabación y reproducción. De un año a otro han ocurrido cambios drásticos como el surgimiento de la reproducción estereofónica a finales de la década de los cincuenta, la creación del sintetizador Moog en 1964 y el surgimiento del Rap a finales de los setenta; y con ello se tienen marcadores temporales claramente definidos. Así mismo no puede haber *scratcheo* sin la existencia del disco de vinilo o sonido cuadrafónico antes de la grabación por canales (aunque existan intentos previos como reproducir cuatro grabaciones sincronizadas al mismo tiempo).

El preguntar “¿dónde se dice?” es parte de una inquietud socio-histórica. No es lo mismo escuchar un objeto sonoro en una sala de espera, en el cine, en la calle o en un salón de fiestas. Se contextualiza no solo temporalmente sino socialmente ya que todo sonido está ligado a un entorno y de ahí que un mismo objeto sonoro signifique y sea utilizado para distintas actividades culturales (de recreación, alerta, religiosas, etc.). En el cine esto se muestra cuando una misma imagen es acompañada por distintas formas musicales, obteniendo distintos sentidos. Lo mismo ocurre con los objetos sonoros cotidianos.

Cuando se responde “¿cómo se hace?” se busca entender, mediante el tipo de edición, en qué punto de la evolución tecnológica se ubica el objeto de estudio. Con el surgimiento de la edición digital o “no lineal”, el cortar y pegar grabaciones y la manipulación de las mismas ha sido cada vez más económica, recurrente y perfeccionada. Un caso ejemplar es la evolución del pop bastardo originado en los cincuenta con “The Flying Saucer” de Bill Buchanan y Dickie Goodman, perfeccionado con la *plunderfonía* de John Oswald en los ochenta y popularizado con el surgimiento del género *microhouse* durante finales de los noventa. En cada caso la intención ha sido la misma: utilizar canciones populares y resignificarlas como parte de un nuevo mensaje, pero la precisión de los cortes y complejidad del montaje representa una época en particular.

El “¿qué se hace?” tiene que ver con que una misma técnica no sólo modifica la forma, sino también el fondo al tener distintas intenciones. Un ejemplo es el sampleo que, como ya se explicó, permitió el surgimiento de la poesía sonora, la música concreta y el pop bastardo.

Una vez establecido el soporte del objeto de estudio, el contexto socio-histórico del mismo y su intención, el siguiente paso es identificar las distintas formas con las que se puede transmitir el mensaje preguntando “¿cómo se dice?”. Ya sea mediante los arreglos, la instrumentación o la edición, aquí se busca identificar sentimientos, emociones e ideas específicas transmitidas de forma sonora. Una concepto como el de autoridad puede ser expresado con una sirena de policía, el ladrido de perros, un silbato o un arreglo musical.

El género en sí es un mensaje, pero existen temáticas, estilos y fórmulas dentro del mismo que evolucionan a lo largo del tiempo. Por esta razón es importante responder “¿qué se dice?”.

Tómese el caso del *rock* y sus vertientes que retoman constantemente temáticas como la depresión adolescente, la diversión y el rechazo de la autoridad o la conciencia política y social. Mientras que el *punk*, que en algún momento surgió como oposición al predominio de arreglos complejos en el *rock progresivo* (entre otros factores), pasó de ser música despreocupada y casi renegada de la sociedad (Ramones, Sex Pistols) a tomar una línea de protesta política (The Clash, Dead Kennedys), para después ser adoptada por la clase media con objeto de expresar distintas situaciones de adolescentes (Green Day, Blink 182).

Por último, el responder “¿quién lo dice?” busca explicar que no es lo mismo que transmita el mensaje un cantautor, un artista popular, un político, un director de cine o una estación de radio en particular. Se contextualizan el objeto sonoro y el enunciador en un momento sociohistórico en específico y se busca comprender la interacción simbólica. El sonido en cualquiera de sus formas tiene una cualidad “oral” que permite al escucha aproximarse al objeto sonoro imaginando también su fuente o enunciador aunque no lo tenga a la vista (cualidad acusmática).

El investigador tiene que tener conocimiento de los distintos desarrollos sonoro-discursivos para poder ubicar a su objeto de estudio en un contexto socio-histórico determinado y no como un ente aislado. Los discursos sonoros, como cualquier discurso, son acumulativos en cuanto a que cada nuevo elemento contiene elementos intertextuales de significación. Es así como surgen motivos sonoro-musicales (Woodside: 2007b) que consisten en objetos sonoros que superan su entorno acústico original para insertarse en un macrodiscurso o imaginario sonoro (como el motivo de los violines en “Psicosis” de Alfred Hitchcock (1960) ó “La cabalgata de las valkirias” de Richard Wagner).

¿La historia sonora surge con las técnicas de grabación? Se podría decir que a partir del desarrollo de la grabación se da un registro exacto de objetos sonoros, pero existen otros soportes como las narraciones, partituras y pinturas que permitirán al investigador contextualizar los sonidos en un espacio ideológico en específico. La aparición de un instrumento musical o una herramienta sonora no indica que obligatoriamente se incorpore a cualquier discurso sonoro. Esto se ejemplifica con las variaciones a lo largo de la historia de las orquestas o el uso de sintetizadores primero para cintas de ciencia ficción y luego para la música electrónica. El ejemplo más claro de historicidad sonora se da en la música popular, donde existen casos como el sonido de las *Big Bands*, el cual remite a una época “anterior” al *Free Jazz* neoyorquino; o el *Hard Rock* que antecede al *Grunge*; y el *Heavy Metal* que es previo al *Nü Metal*. Surgen también distinciones sutiles como las que hay entre el *Dub*, el *Reggae* y el *Ska* o entre el *Rap*, el *G-Rap* y el *Reggaetón*. El investigador que no las identifique difícilmente podrá realizar un trabajo con valor histórico de calidad.

En muchos casos todo lo aquí desarrollado va de la mano de la construcción de estereotipos, lugares comunes y los llamados motivos sonoro-musicales. Un autor que planteó una forma de estudiarlos y trazar su evolución ha sido Phillip Tagg (1992). Tagg planteó un *método semiohermenéutico* para estudiar la música popular y así identificar “objetos del código musical” que reflejan ideas específicas como “lo latino”. Estos objetos forman parte de un macrodiscurso sonoro “global” en donde existen estereotipos regionales como el *Flamenco* para España, el *Mariachi* para México, el *Tango* para Argentina, la *Tarantela* para Italia, el *Bossa Nova* para Brasil y el *Country* para los Estados Unidos de América, aunque no sean las únicas expresiones musicales de dichos países.

La compleja interacción de todos estos discursos y del espacio socio-histórico donde se ubican puede ser denominado como un *macrodiscurso sonoro* que hace uso de distintos soportes para dar sentido a los objetos sonoros. Lo importante al hablar de la historicidad de los discursos sonoros es que forma y fondo de lo expresado tienen la posibilidad de ser rastreados en el pasado y están ligado a un contexto socio-histórico específico. Julián Marías no lo pudo haber descrito mejor: “la vida humana actual está condicionada por la historia, y la articulación de las generaciones, mediante su intervalo concreto, regula ese gobierno y, por consiguiente, la modificación histórica de la sociedad.” (1989: 42). El establecer generaciones y corrientes de los discursos arriba descritos facilitará puntos referenciales para futuros estudios, pero es importante comprender que cada generación retoma elementos previos y establece puntos de partida: existe una historia de las ideas sonoras.

Historia de las ideas sonoras: el macrodiscurso sonoro

Todos los discursos sonoros estimulan la creación de un macrodiscurso que es el referente de distintas expresiones culturales. Este macrodiscurso (conjunto de paisajes sonoros y el discurso detrás de los mismos) se puede delimitar a partir de géneros musicales o estilos cinematográficos, así como a partir de entornos acústicos amplios como el de un país o el de la cultura popular global (o mediatizada). El macrodiscurso es construido, dado que consiste en la convención y construcción de códigos a partir de los que distintos objetos sonoros adquieren un sentido y lógica particulares. Se puede hablar de una “historia de las ideas sonoras” en el sentido de que las distintas formas de expresión sonora tienen una carga ideológica acumulativa y rastreadable.

Gracias a la *esquizofonía* los objetos sonoros pueden ubicarse en distintos soportes discursivos. La misma idea puede ser transmitida en diversos contextos y mediante distintas expresiones que pueden relacionarse con el surgimiento de tendencias o generaciones. Para ejemplificar esto de manera más clara, expongo a continuación una breve historia del *Rock* mexicano desde una perspectiva ideológica (que actualmente se encuentra en desarrollo en otro trabajo).

En el año de 2006 se cumplieron 50 años de la existencia del *rock* en México (que se considera inició con la grabación de “Mexican Rock and Roll” por la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz en 1956). A partir de esto se puede realizar una primera delimitación de las distintas generaciones de “roqueros” mexicanos.

- Los albores del *Rock and Roll* mexicano de finales de los cincuenta y principios de los sesenta (Los Locos del Ritmo y los Teen Tops).
- El *Rock* Psicodélico de finales de los sesenta a principios de los setenta (Dug Dugs, La Revolución de Emiliano Zapata, Tequila).
- El *Rock* en Oposición y Progresivo de mediados y finales de los setenta (On Tá, Música y Contra Cultura y Decibel).
- Los Rupestres de finales de los setenta y principios de los ochenta (Rockdrigo González, Cecilia Toussaint, Jaime López).
- El *Rock* en tu Idioma de principios de los ochenta (Kenny y los Eléctricos, Ritmo Peligroso, Chac Mool).
- El Nuevo *Rock* en tu Idioma ó *Rock* Mexicano de finales de los ochenta y principios de los noventa (Caifanes, Maldita Vecindad, Café Tacuba).
- La Avanzada Regia y la exploración de un sonido internacional de mediados de los noventa (Control Machete, Zurdok, Plastilina Mosh).
- El boom electrónico mexicano de finales de los noventa (Sussie 4, Nortec, Nopalbeat).
- El nuevo sonido internacional de principios del 2000 (Zoe, Austin TV, Porter).

Esta primera aproximación es bastante superficial e inexacta pero sirve para delimitar qué movimientos han sido reconocidos como tales por los medios y críticos dentro del macrodiscurso del *Rock* mexicano (tomando como “rock” a la música popular mediatizada que involucra incluso distintas vertientes musicales que se han alejado de esa etiqueta, como la música electrónica popular). Muchos de estos artistas superaron dichas temporalidades e incluso algunos han creado nuevos movimientos como Rockdrigo González: “padre” del *Rock Urbano* perpetuado por artistas como El Tri, Liran' Roll y Haragán y Compañía, entre otros. Sin embargo se puede hablar en el *Rock* del choque a lo largo del tiempo de dos discursos: el latino o folklorista y el internacionalista (cabe aclarar que aquí se está hablando de sonido, no de

lítica).

No se puede hacer el rastreo de dichos discursos en el *Rock* mexicano sin tener en cuenta factores económicos, políticos y sociales tanto en el país como en el mundo, gracias a la cualidad mediática de este tipo de música y a que el *rock* no es un discurso originado en México.

En una primera aproximación existen tres momentos en donde la importancia de cantar en español y/o utilizar elementos latinos estimularon el predominio del discurso folklórico o regionalista: lo ocurrido entre 1968 y 1971 y las dictaduras militares en latinoamérica, el temblor de 1985 en la Ciudad de México y la crisis económica mexicana de 1994. Cuando se superó la necesidad de reforzar una identidad colectiva nacional en la música fue cuando resurgió el debate acerca de si se podía cantar en español o en inglés o si se debía estimular o no el folklore mexicano (una discusión similar ocurrió con la música académica en México y el surgimiento del movimiento nacionalista de la primera mitad del siglo XX).

Julián Marías planteó que los usos sociales, las creencias, las ideas del tiempo:

se imponen automáticamente a los individuos; estos se encuentran con ellos y con su presión impersonal y anónima; no quiere esto decir que forzosamente hayan de plegarse a los contenidos vigentes; pero tienen que contar con ellos, tienen que habérselas con ellos, para aceptarlos o rechazarlos, y eso quiere decir tener vigencia (1989: 93).

Las expresiones culturales satisfacen necesidades del presente y la vigencia es el término clave, ya que los discursos sonoros tienen que tener relación con su tiempo para perpetuarse. El mismo Marías planteó que los cambios sociales dependen de la tradición y el influjo de las generaciones anteriores, además de los niveles de cohesión de las nuevas generaciones y las características de la población (1989: 46). Por otra parte Eviatar Zerubavel plantea que “identificarse con el pasado colectivo es parte del proceso de adquirir una identidad social” (2003: 3), ya que “mantener una identidad continua es virtualmente imposible sin el acto 'adhesivo' de la memoria” (2003: 40). En el caso de los discursos sonoros la memoria se apoya en el paisaje sonoro y los discursos musicales y sonoros anteriores para construir una identidad, ya que “tener un pasado en común nos permite tener la sensación de compartir un presente en común” (2003: 63).

No hay que olvidar que en cada generación existe la interacción entre coetáneos y contemporáneos, algo que Joël Candau define como la relación entre la memoria antigua o genealógica (el pertenecer a una cadena de generaciones sucesivas) y la memoria moderna, que consiste en pertenecer a una colectividad en el presente (1996: 54). Esta interacción permite la perpetuación de discursos sonoros para dar cohesión al macrodiscurso a lo largo del tiempo.

El documento sonoro: el Sampleo

El equivalente sonoro del registro de la palabra mediante la escritura es la grabación. Aunque existan documentos que den una idea del sonido, como una descripción o una partitura, el inicio de la cita sonora no se da sino con la grabación.

El sampleo, técnica que consiste en la inserción de un objeto sonoro previamente grabado y rastreable al interior de una nueva composición (Woodside: 2005b) es ante todo la única cita fiel a la fuente (el paisaje sonoro), ya que toda otra forma de intertextualidad sonora y musical es una mera alusión o referencia sin que realmente haya una recontextualización. A lo largo del texto se ha hablado de los objetos sonoros y sus posibles formas de construir y estimular una memoria, pero la técnica de tomar dichos objetos y recontextualizarlos de forma *esquizofónica* es lo que popularmente se conoce en la música como sampleo. Esta técnica surge en la década de los cuarenta con el desarrollo de la *Música Concreta* por parte de Pierre Schaeffer (posteriormente llamada *Música Electroacústica*). Schaeffer definió a sus composiciones como

“concretas” por utilizar objetos sonoros específicos y cotidianos, ya que “trataba de recoger el concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia” (1988: 23). Tiempo después corrigió sus observaciones al reconocer que la composición será tan concreta o abstracta de acuerdo con las posibilidades interpretativas del escucha.

Si se utilizan sonidos previamente grabados, idealmente el escucha reconocerá su fuente y tendrá referentes para interpretar la pieza. Esto ocurre con todo tipo de experiencia musical, gracias a la convención de géneros y estilos musicales e incluso al momento en que un conjunto de sonidos se considera ya específicamente como música. En este sentido el sampleo ha sido poco estudiado y su análisis permite profundizar en el entendimiento del lenguaje sonoro y musical de una sociedad (Woodside 2005b, 2006, 2007b & 2007c). Sin embargo, para este texto lo que interesa es su cualidad de documento sonoro y mnemotécnico, al ser el nexo entre un paisaje sonoro y distintos productos culturales y artísticos que involucran sonido. El texto sonoro de origen tiene un valor histórico y al ser insertado en otro entorno acústico adquiere nuevos valores que reflejan su historicidad.

Existen tres tipos de fuentes de donde el sampleo se nutre: los objetos sonoros vocales, los objetos sonoros paramusicales y los objetos sonoros musicales. Y su revisión facilitará la comprensión de distintas formas discursivas del sonido.

La historicidad del mensaje, la estética de su reproducción y la temporalidad de quien lo dice son importantes en el momento de hablar del sampleo vocal como documento histórico. Éste resignifica marcas sonoras como la voz de artistas, políticos y personajes públicos y estimula el recuerdo de colectividades, porque “la palabra hablada proviene del interior humano y permite a los humanos comunicarse como interiores concientes, como personas. La palabra hablada ayuda a los humanos a formar grupos estrechamente unidos” (Ong 2002: 77). Y aunque muchas veces no sean palabras reconocibles sino sólo balbuceos, este tipo de sampleos estimula la cualidad humana *vococentrista*, idea que desarrolló Michel Chion (1999: 5-6).

El caso de los objetos sonoros paramusicales es quizá el que tiene más estrecha relación con el concepto de Paisaje Sonoro, ya que los sonidos clave y las marcas sonoras son reconfigurados bajo un código musical. Desde épocas previas a la grabación los compositores han hecho uso de objetos sonoros para transmitir ideas y representar espacios y momentos determinados. Con la aportación de Pierre Schaeffer y su *Música Concreta*, las fronteras entre los discursos sonoro y musical se ven difuminadas haciendo muy difícil su distinción. Aquí es importante hacer la aclaración de que los objetos sonoros insertados no siempre reflejan el mismo contexto, de ahí que el sonido de las sirenas de policía sea distinto en México y el Reino Unido y que el marcado por pulsos o tonos de un teléfono represente distintas temporalidades.

Por último el campo de la *Música Bastarda* es el más difícil de tratar ya que consiste en tomar composiciones previas y manipularlas para transmitir una idea nueva (de ahí el término “bastardo”, dado que el autor original no las manipula). Esta forma musical puede rastrearse incluso en los *Quodlibets* del siglo XV, además de ejemplos en obras como la “Overtura de 1812” de Tchaikovsky (que incluye un fragmento de “La Marsellesa”), los “Imaginary Landscapes” de John Cage (quien usó gramófonos con distintas piezas para generar paisajes musicales) y otros movimientos musicales emergentes como el *Turntablism* (uso de tornamesas como instrumento musical), el *Mashup* (combinación de dos o más piezas pregrabadas en una nueva) y el *Remix* (la manipulación y edición de la estructura de una composición). Como cualquier cita, el sampleo es un nexo socio-temporal: permite recontextualizar un objeto sonoro no solamente a lo largo del tiempo sino a través de distintas intersubjetividades. De ahí que sea importante hacer la distinción entre el paisaje sonoro en el que uno está inmerso de forma natural y el que se percibe gracias a la mediatización.

El sampleo es importante porque permite identificar la intención de recuperar y recontextualizar marcas sonoras específicas del entorno sonoro del que samplea en una búsqueda de referencializar su mensaje. John Breuilly explicó que el interés por establecer un origen común tiene relación con la construcción de un grupo cultural, ya que “enmarca esta insistencia en términos de recuperación de cierta identidad que siempre ha estado ‘allí’ pero que ha sido olvidada, abandonada o amenazada” (2000: 40). Bhikhu Parekh aclaró que la búsqueda por

delimitar una identidad colectiva “implica la definición de las fronteras de la nación en el espacio y en el tiempo, y la construcción de una narrativa histórica coherente” (2000: 109), donde la historia (ya sea vivida o aprendida) entra en juego como motor unificador de la identidad referida al pasado.

Estas ideas son útiles para cualquier forma de expresión simbólica, ya que el uso de referentes como el sampleo permite recuperar o perpetuar signos relevantes para una colectividad. Esto se hace latente en el momento de abordar géneros “sin identidad regional o nacional” como el *Rock* y el *Electrónico*, los cuales han sido adaptados en distintas regiones del mundo y fusionados con el folclore y lo cotidiano. En una búsqueda por reforzar una identidad particular, diversos compositores han tomado como referente el pasado sonoro de su comunidad: desde nacionalistas y folkloristas como Tchaikovsky, Charles Ives o Carlos Chavez hasta el Colectivo Nortec, quienes fusionaron *Electrónico* y *Tambora* del norte de México. Este pasado sonoro se sustenta en el devenir del paisaje sonoro y al mismo tiempo se mezcla con objetos sonoros recientes para “actualizarse”.

Tzvetan Todorov (2000) planteó que el mundo contemporáneo evoluciona hacia una mayor homogeneidad y uniformidad, y esta evolución perjudica a las identidades y pertenencias tradicionales. Esto se ve reflejado en distintos entornos acústicos emergentes donde, gracias a la *esquizofonía*, muchas marcas sonoras regionales han sido sustituidas por objetos sonoros “globales”.

El sampleo tiene una doble utilidad: reforzar una identificación sonora por parte de quien escucha y facilitar el estudio del impacto simbólico de objetos sonoros en comunidades en específico. También permite a los historiadores obtener pistas de las marcas sonoras y sonidos clave relevantes para una colectividad, como en el caso del constante uso de sirenas de policía y balazos en el *Rap* y los *Narcocorridos* o el uso de audios relacionados con el fútbol *soccer* en composiciones serbias, mexicanas, argentinas y francesas. La motivación por utilizar un objeto sonoro en particular “es constitutiva no sólo de la identidad individual -la persona no solo está hecha de sus propias imágenes acerca de sí misma- sino también de la identidad colectiva” (Todorov 2000: 51). Ninguna inserción es accidental y existe en función del presente, ya que, como Eric Hobsbawm y Terence Ranger desarrollaron, lo que hace a una nación (o cualquier colectividad) y la justifica ante otras es el pasado y los historiadores son las personas que lo producen (2000: 173). En este caso el compositor decide qué elementos sonoros recuperar del pasado (ya sea inmediato o lejano) para justificar su discurso.

Los sampleos son también “lugares de la memoria” (retomando la idea de Pierre Norá), ya que en muchas ocasiones se busca hacer un homenaje a un acontecimiento o personaje. Estos objetos tienen un valor mnemotécnico acumulativo y se pueden recontextualizar infinidad de veces, permitiendo al escucha apropiarse de ellos. No hay que olvidar que la música “parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (Frith 1987) y que toda esta serie de objetos sonoros elevados al nivel de marcas sonoras por una intersubjetividad cumplen una función identitaria, al igual que ocurre con los himnos nacionales, cantos tradicionales y otros motivos sonoro-musicales. Esto ocurre, ya que, como explicó Anthony Smith en relación con una identidad nacional, “han creado una imagen de la nación para los compatriotas e igualmente para los forasteros, y, al hacerlo, han forjado la propia nación. [...] la nación no tiene existencia fuera de su imaginaria y de sus representaciones” (1997: 188).

Sonografía de la Ciudad de México

La creación de una sonografía o descripción sonora de la Ciudad de México a lo largo del tiempo es parte de una investigación en proceso. Aquí se exponen algunos avances relacionados con la manera en que se ha construido una identidad sonora y se ha estimulado una recuperación selectiva del pasado por parte de los mexicanos que habitan, al menos, en la Ciudad de México. Es importante no sólo apreciar la percepción y reconstrucción del paisaje sonoro en la música, sino también en la literatura, el cine y demás expresiones culturales mexicanas. También hay

que considerar la percepción sonora que se tiene desde el exterior del territorio. Esto con la finalidad de identificar cómo escucha el mexicano capitalino y cómo la gente del exterior escucha nuestro mismo entorno (similar al autoconcepto y la imagen que se construye hacia el exterior).

La Ciudad de México es un gran cúmulo de paisajes sonoros, entornos acústicos y comunidades intersubjetivas que pocas ciudades en el mundo abarcan. Contrastes en relación con factores económicos, políticos y sociales marcan una infinita variedad de actividades y expresiones sonoras en todo el territorio. Sin embargo, cabe destacar que estos contrastes se ven diluidos en alguna medida por el flujo de la población de zonas marginales a espacios industriales y económicamente productivos, por lo que se puede considerar que la gran mayoría de la población está expuesta de alguna u otra manera a los mismos objetos sonoros (producidos en el territorio) a lo largo de su vida. Además los contenidos mediáticos, los movimientos musicales y artísticos y el impacto de la cultura global en la ciudad están cada vez más presentes en la cotidianidad de los capitalinos.

En un primer acercamiento es necesario identificar la diversidad de actividades económicas y culturales que se desarrollan en la ciudad y los objetos sonoros que producen, como los mercados, el tráfico, las ferias, marchas y eventos deportivos, además de tener en cuenta la gran cantidad de gente que en ella habita y se desenvuelve. Está el transporte público, el privado, las marcas sonoras como el cerrar de las puertas del Sistema de Transporte Colectivo Metro y el Metrobus, la existencia del claxon característico del Volkswagen Sedán o “Vocho” (considerado pieza de museo en otros países), además de que el español adquiere un tono y forma de expresión particular, mezclado con modismos, regionalismos y demás expresiones únicas en la ciudad (como decir “chale”, “chido” o “chingar”). Están además los merolicos (vendedores ambulantes que atraen al comprador con un sonsonete y que no en todos los países existen), los vendedores de camotes y de tamales y el carro con campanas del vendedor de helados. No se pueden excluir la reciente desaparición de objetos sonoros como el tranvía y el surgimiento y modificación de otros sonidos como la incorporación de alarmas-guía para los débiles de la vista en algunos cruces peatonales o el traslado de los parques a los cruceros automovilísticos por parte de los organilleros.

Se debe estudiar por separado el campo de la música popular mediatizada, ya que la Ciudad de México es un entorno acústico ecléctico. Mientras que las estaciones de radio más populares son las que transmiten música tropical como la *Cumbia*, la *Salsa* y el *Merengue*, también se escucha en la ciudad el *Bolero*, el *Ranchero*, el *Nortño*, el *Rock*, el *Reggaetón*, la *Trova*, el *Electrónico*, el *Pop*, el *Mariachi*, el *Son* (basta con darse una vuelta por el Centro Histórico) y en menor medida otros géneros populares a nivel internacional como el *Reggae*, el *Punk*, el *Metal*, la música conocida a grandes rasgos como “clásica” y la música romántica como la *Balada*. La fusión de géneros y una clara influencia de la música anglosajona en el paisaje sonoro se perciben en la televisión, en la calle y en la radio. Todo esto sin olvidar la música latinoamericana y el consumo de música folklórica y lo que es etiquetado como *World Music*.

Se puede considerar que la Ciudad de México es ruidosa, ya que casi en cada tienda o establecimiento al que se ingrese se escuchará música, noticias o programas de televisión y demás objetos sonoros mediatizados. Cuando uno hace uso del sistema de transporte colectivo también se expone a microespacios sonoros como los microbuses y taxis, donde cada conductor decide qué música escucharán los usuarios, mezclado con el tumulto de la ciudad. Sin olvidar el surgimiento de los reproductores de música portátiles, con los que cada individuo puede construir una pista sonora para su entorno.

Hay además infinidad de expresiones orales y “voces icónicas” como las de políticos (que tienen una temporalidad marcada por la relación de su transmisión en medios de comunicación y la duración de su periodo lectivo o de un bombardeo por un escándalo político). El presidente de turno siempre es citado, los periodistas y comentaristas de radio y televisión, los locutores de estaciones de música y los actores de cine y televisión; todos son voces que forman parte del macrodiscurso sonoro de la Ciudad de México. Entre algunos personajes de la cultura popular encontramos a gente como José Alfredo Jiménez, José José, Pedro Infante, Shakira, Paulina Rubio, Timbiriche, Germán Valdez “Tin-Tan”, Cantinflas, el Subcomandante Marcos, María Félix, el Santo, Mauricio Garcés, Pati Chapoy, entre tantos más (algunos actuales y otros

perpetuados por la *esquizofonía*). Además de la coexistencia del español con distintas lenguas indígenas de México como el Náhuatl, el Otomí o el Mixteco (que por falta de políticas específicas están sufriendo un etnocidio sonoro en el país). En fin, es necesario hacer un complejo listado de objetos sonoros lingüísticos, musicales y paramusicales (retomando las vertientes del sampleo) que conforman el paisaje sonoro de la ciudad y el macrodiscurso sonoro capitalino.

Autores como Samuel Ramos (1932), Octavio Paz (1959), Agustín Basave (1992), Roger Bartra (2000), Enrique Florescano (2002) y Raúl Béjar Navarro (2007) han buscado definir qué es lo mexicano y cómo se construye dicha identidad. Un común acuerdo es que ésta se caracteriza por la fusión y adaptación de distintas influencias culturales: un mestizaje en el amplio espectro de la palabra. Y al apreciar la experiencia sonora mexicana al menos en la capital se puede confirmar esta construcción compleja de referentes: el paisaje sonoro capitalino construye una identidad sonora ecléctica y anacrónica que, al mismo tiempo, es reflejo de dichas cualidades en la identidad del mexicano.

En cuanto a la historicidad de los discursos sonoros, el caso mexicano es interesante ya que los desarrollos tecnológicos de la grabación y reproducción sonora fueron incorporados de forma tardía en este país, influyendo así en los demás espacios discursivos (estética, edición, sonoridad, etc.). Para apreciar esto basta escuchar la producción de *Rock* en México en comparación a la de otros países, en donde grabaciones en la década de los ochenta (con presupuesto, cabe aclarar) se produjeron con una austeridad que en otros países de Norteamérica y Europa había sido superada. Lo mismo ocurrió con respecto al audio y diseño sonoro en el cine, que han sido desarrollados con lentitud ocasionando poco estímulo para la producción y venta de *soundtracks* (aunque ya existían grabaciones comerciales de pistas musicales, se considera que el auge de dicho mercado en México fue el lanzamiento de la película *Sexo, Pudor y Lágrimas* (1998) de Antonio Serrano).

El anacronismo es una característica fundamental del paisaje sonoro capitalino, conjuntando en la cotidianidad de manera masiva más de 50 años de audios en un mismo espacio, al poder apreciar en televisión abiertas películas en blanco y negro y la más reciente versión de “La Academia”, por lo que el estudio histórico de sus discursos sonoros requiere de un profundo conocimiento cronológico.

El estudio del sampleo permitirá obtener información acerca de cómo escuchan los mexicanos su paisaje sonoro. A continuación se exponen algunos ejemplos de sampleo en México.

El Colectivo Nortec fue fundado a finales de los noventa en Tijuana, Baja California, (específicamente en 1999 por Pepe Mogt) cuando un grupo de amigos decidió manipular fragmentos de canciones “típicas” de la región, principalmente de *Banda y Tambora*. Utilizaron grabaciones de tubas, tarolas e instrumentos de cuerda y las recontextualizaron al interior de una música electrónica de estructura compleja. El impacto de esto superó su intención original, ya que inmediatamente se lo denominó “música electrónica mexicana” y recibieron invitaciones para festivales en distintos países del mundo. Esto aunado a una buena recepción por parte del público mexicano, ya que la *Tambora* tenía cierto auge en todo el territorio nacional gracias a artistas como Banda El Recodo. Esta coyuntura permitió legitimar fuera de la región norte del país a este género como netamente mexicano y posteriormente otros artistas, como Wakal, buscaron explorar dicha sonoridad en “Recodo and I” (2003) al manipular fragmentos de la canción “Pena tras pena” de El Recodo.

El segundo ejemplo de dónde se puede obtener información acerca de qué sonido clave es más representativo para los mexicanos capitalinos es el sampleo de sonidos urbanos en la música popular. Desde principios de la década de los setenta hay registros de composiciones musicales en donde se insertan sonidos de automóviles, tráfico, organilleros, merolicos y gente pidiendo dinero en la calle. El rango temporal de dichas inserciones es de más de 30 años, por lo que se puede decir que son sonidos que han destacado en la escucha del mexicano en la Ciudad de México:

- Dug Dug’s – “Smog” (1972). Aunque estos músicos fueran originarios de Durango, su éxito se dio en la capital. Esta composición incluye el sonido de un

camión al inicio de una pieza con tintes de *rock* progresivo y cierto aire de protesta en la letra. Básicamente trata sobre el *smog* y cómo es dañino para la salud (como metáfora del consumo de la marihuana), relacionando lo nocivo con lo urbano.

- On'Ta – “Vuelta a la izquierda prohibida en Revolución” (1978). Esta pieza hace referencia a dos realidades del país en aquella época: la Avenida Revolución de la Ciudad de México contaba en efecto con una prohibición para dar vuelta a la izquierda, sin embargo, también se vivía una tensión ya que había antecedentes de una tendencia por parte del Partido Revolucionario Institucional de oprimir los movimientos de “izquierda”. Los ideales izquierdistas eran prohibidos por el partido de la Revolución (al menos es lo que creían los compositores) y en esta pieza se insertan grabaciones de tráfico y de un niño pidiendo dinero en la calle, tratando así de reflejar la “cruda” realidad de miseria de la capital del país. Dentro de las grabaciones se escucha a un niño diciendo “¿no coopera para poner pa'l lanzallamas?”.
- Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio – “Un Gran Circo” (1991). La canción se inicia con merolicos diciendo “*de regalo, de remate*” y otras frases para atraer al comprador y da pie posteriormente a una letra que describe “como un gran circo” a la Ciudad de México. En algunos momentos se escuchan más merolicos y sonidos de tráfico.
- Café Tacuba – “El Metro” (1994). La canción se inicia con el sonido de alerta del cierre de puertas de un andén del Metro. La letra, más cómica que crítica, describe la vida en el Metro y todos los personajes que uno se puede encontrar en él, incluyendo la agitación y saturación, además de la infinidad de merolicos que en cada vagón venden “*pastillas, paletones, chocolates, chicles y salvavidas*”.
- Los de Abajo – “Free Ska” (2002). Aún siendo instrumental, esta pieza, que mezcla *Free Jazz* con *Ska*, incluye sonidos urbanos como claxons y el tráfico que a la par de los arreglos caóticos reflejan la confusión que genera el vivir en esta ciudad.
- Wakal – “Casa Hogar, México D.F.” (2003). Aunque todo el disco *Pop / Street Sound* de este artista electrónico incluye sampleos de la ciudad esta canción retoma la idea de los merolicos que venden o anuncian cosas en el transporte público. En este caso son representados por un joven que proviene de una casa hogar para pedir una cooperación y seguir así con la labor de la misma. Los arreglos musicales distan de ser alegres aunque sean bailables y se llegan a escuchar frases como “*cállese el hocico*”.

Estos ejemplos reflejan que algunos de los objetos sonoros más representativos de la Ciudad de México son el tráfico y los merolicos. Al apreciar que no sólo son utilizados para realizar una crítica se puede distinguir que son sonidos clave que conforman la identidad sonora del mexicano (al estar insertados en composiciones que han superado el mercado capitalino y forman parte del gusto de una buena parte de la población mexicana). Esto es curioso porque ya en 1930 Silvestre Revueltas compuso “Esquinas” y buscó realizar una imitación musical del sonido de un mercado cercano a su hogar. Sin duda el mercado y lo agitado de la vida en la ciudad han sido algo fundamental para construir la identidad sonora mexicana.

Existen otros ejemplos que buscan perpetuar la importancia de algunos sonidos (y las actividades que conllevan), como la inserción de organillos en “Hombre de Paja” (1988) de Ninot, “Viva mi desgracia” (1996) de Maldita Vecindad y los Hijos del 5° Patio y “Organillero” (2002) de Los de Abajo; del silbar del horno del camotero en “Cenizas” (1996) de Maldita Vecindad; y del sonsonete del vendedor de tamales en “Boogie” (2003) de Digi+Gabo y “Marimba” (2005) de Vate.

Por último, un caso interesante es cuando marcas sonoras trascienden fronteras y son incorporadas al imaginario de comunidades intersubjetivas internacionales, como ha ocurrido con Martin Luther King Jr. En el caso de México los discursos del Subcomandante Marcos (quien de hecho pidió a distintos “musiqueros del mundo” que samplearan su palabra para difundirla) han sido utilizados en piezas como “Resiste Chiapas” (1995) de los italianos 99 Posse, “Welcome To Tijuana” (1998) del francés Manu Chao, “Zapatista” (1998) del vasco Hubert Cesarion, “Marcos' Hall” (1999) de los mexicanos Panteón Rococó y una pieza conocida como “Vive el Ya Basta” (1999) firmada simplemente por El Sub. De ahí que no se requiera compartir un mismo tiempo y espacio para mantener una memoria colectiva sonora en común.

Aquí no importa la autoría o legalidad de la inserción, sino su valor como documento histórico y fenómeno social, ya que estimula el recuerdo mediante el homenaje o la referencia y al mismo tiempo reconstruye el pasado en el presente. Esta técnica es parte del reflejo de la necesidad de los músicos de legitimar y sustentar su obra dentro de su comunidad y en la medida en la que su uso aumente se podrá identificar cómo se dan las distintas transiciones generacionales y culturales. No hay que olvidar que todo sampleo tiene una razón de ser.

Recapitulación y conclusiones

Al tener en cuenta nociones básicas como Paisaje Sonoro, Objeto Sonoro, Sonido Clave y Marca Sonora el individuo que busque estudiar la música y los distintos entornos acústicos podrá tener las herramientas teóricas necesarias para realizar un trabajo en profundidad y contextualizado. Al mismo tiempo, el comprender que existen distintos discursos sonoros que toman como referente un paisaje sonoro determinado y forman parte de un macrodiscurso sonoro permitirá delimitar la existencia de motivos sonoro-musicales recurrentes.

El entramado de los distintos textos sonoros y su discursividad tienen también una historicidad palpable que forma parte de un devenir socio-histórico específico. Abocarse a un solo campo (musical o cinematográfico, por ejemplo) ocasionará un estudio limitado del verdadero impacto en la identidad y la memoria de los objetos sonoros.

Muchas veces se cuestiona si existe una metodología específica para su estudio, sin embargo, hay que aproximarse a los distintos paisajes sonoros como un objeto complejo cargado de referentes simbólicos al interior y exterior del mismo. En el caso del diseño sonoro de una cinta, el diseñador busca reconstruir realidades imaginarias y recontextualizar objetos sonoros con una lógica específica que al mismo tiempo mantiene referentes con el mundo real. Lo mismo ocurre con composiciones musicales u otro tipo de entornos acústicos, sobre todo a partir de la posibilidad de grabar y reproducir sonidos al gusto.

Lo que aquí se busca es tener conciencia de una semiología sonora antes que musical, de ahí que se pueda hablar de una delimitación y reconstrucción semántica de los objetos sonoros de un entorno acústico en distintas expresiones culturales y artísticas. No hay que olvidar, como dijo Eero Tarasti, que “no sólo están presentes todos los periodos de la historia de la música al mismo tiempo, sino que también podemos disfrutar ahora de todas las culturas musicales, transformadas poco a poco en lo que se ha llamado –World music–” (Tarasti 2002: 37). Pero esto ocurre no solo con la música sino con todo tipo de objetos sonoros que son reproducidos y recontextualizados constantemente: de ahí que se pueda hablar de la existencia de motivos sonoro-musicales.

Además de la discusión teórica acerca de los distintos discursos sonoro-musicales es importante contextualizar no sólo culturalmente, sino social, política y económicamente a los objetos sonoros para comprender su trascendencia en el tiempo y el espacio. Así como identificar su relevancia como parte de la identidad y memoria de una sociedad. He ahí el valor histórico del paisaje sonoro y la música popular mediatizada, ya que en su estudio se pueden trazar otro tipo de actividades y prácticas que son importantes para cualquier estudio en la Historia. El considerar que las fuentes sonoras no solamente provienen de las grabaciones facilitará una

descripción mucho más completa de paisajes sonoros en épocas determinadas.

Ya sea mediante el estudio de técnicas sonoras o mediante la elaboración de distintas formas estéticas, el historiador tiene en el sonido un campo poco explorado pero sumamente importante para complementar sus investigaciones. Si se ignora la historia de discursos sonoros y musicales no se podrían explicar fenómenos como la relación entre los cantos de los esclavos negros del sur de los Estados Unidos y el surgimiento del *Blues*, la sensación de la pérdida de lo “humano” durante el siglo XX y el surgimiento de la música electrónica y mecanizada o el nacimiento del *Pasito Duranguense* como música 100% mexicana generada en los Estados Unidos. Todos estos ejemplos tienen un factor social y las expresiones sonoras son indicios de cambios que probablemente en otros ámbitos culturales tardarán más tiempo en ser plasmados o causar impacto. Además de que se pueden establecer nexos entre distintas comunidades al parecer “distintas” pero con imaginarios similares.

Al exponer un primer esbozo de una *Sonografía de la Ciudad de México* se busca poner en práctica todo lo discutido con anterioridad para comprender, ya en la investigación, cómo funcionan e interactúan los distintos discursos sonoros y la manera en que tienen una historicidad definible y un valor documental para el historiador. Como Simon Frith dijo, uno produce y consume la música que es capaz de producir y consumir, a lo cual yo sustituiría el término “música” por el de “paisaje sonoro”, para así entender que el estudio de estos objetos sonoros permite la comprensión de una sociedad inmersa en una oralidad y sonoridad constante que refleja su identidad a partir de la cotidianeidad.

Referencias Bibliográficas

- Assman, Jan. 1997. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. (tr. Francesco de Angelis). Turino: Giulio Einaudi Editore.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. (tr. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andujar) Barcelona: Gedisa.
- Bartra, Roger. 2000. *La Jaula de la Melancolía*. México: La Centena Ensayo.
- Basave, Agustín. 1992. *México Mestizo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Béjar Navarro, Raúl. 2007. *El Mexicano. Aspectos Culturales y Psicosociales*. (7ª Edición). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Breuilly, John. 2000. *Nacionalismo y Estado*. España: Ediciones Pomares-Corredor.
- Candau, Joël. 1996. *Antropologie de la Memoire*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chion, Michel. 1999. *The Voice in Cinema* (tr. Claudia Gorbman). New York: Columbia University Press.
- Coleman, Mark. 2003. *Playback*. Cambridge: Da Capo Press.
- Florescano, Enrique. 2002. *Espejo Mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Frith, Simon. 1987. “Hacia una estética de la música popular” (tr. Silvia Martínez) “Towards an Aesthetic of Popular Music.” En *The politics of composition, performance and reception*, eds. Richard Leeper & Susan McClary, 133-149. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaos, José. 1965. “Lección XLV: La historicidad del sujeto”. En *Obras Completas XIII*. México: UNAM.
- Halbwachs, Maurice. 1987. *La Memoria Colectiva* (a cura di Paolo Jedlowski). Milano: Edizioni UNICOPLI.
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (eds.). 2000. *The Invention of Tradition*. London: Cambridge University Press.
- Marías, Julián. 1989. *Generaciones y Constelaciones*. Madrid: Alianza.
- Ong, Walter. 2002. *Oralidad y Escritura* (tr. Angelica Scherp). Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Parekh, Bhikhu. 2000. “El etnocentrismo del discurso nacionalista”. En *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*, comp. Álvaro Fernández. Buenos Aires: Manatíal.
- Paz, Octavio. 1959. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Samuel. 1934. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Imprenta Mundial.

- Ricoeur, Paul. 2003. *La memoria, la historia, el olvido* (tr. de Agustín Neira). Madrid: Editorial Trotta.
- Schaeffer, Pierre. 1988. *Tratado de los Objetos Musicales* (tr. Araceli Cabezón de Diego). Madrid: Editorial Alianza.
- Schafer, Murray. 1977. *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Smith, Anthony. 1997. *Identidad Nacional*. España: Trama.
- Tagg, Philip. 1992. "Towards a Sign Typology of Music". En *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, eds. R. Dalmonte & M. Baroninalli, 369-378. Trento: Università degli studi di Trento.
- _____. 1994. "Subjectivity and Soundscape, Motorbikes and Music". En *Soundscapes. Essays on Vroom and Moo*, ed. H. Järviluoma, 48-66. Tampere: Department of Folk Tradition.
- Tarasti, Eero. 2002. "¿Es la música un signo?" (tr. Rubén López Cano). "Is music sign?". En *Signs of Music. A Guide to Musical Semiotics*. Berlin – New York: Mouton de Gruiter.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. España: Paidós Asterisco.
- Vázquez, Félix. 2001. *La memoria como acción social*. España: Paidós.
- Woodside, Julián. 2005a. "El cover como traducción Intersemiótica". En *Memorias del 1er Congreso Multidisciplinario en Torno a la Traducción*. México: Universidad Intercontinental.
- _____. 2005b. "El Impacto del Sampleo en la Memoria Colectiva: hacia una Semiótica del Sampleo". Tesis para obtener el grado en Comunicación Social. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco.
- _____. 2006. "El Sampleo como constructor de la Memoria Colectiva en México". Ponencia presentada en el *1er Encuentro Mexicano de Estudios Sobre Música Popular*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____. 2007a. "Del Paisaje Sonoro al código musical: traduciendo el sonido en música". Ponencia presentada en el *3er Congreso Multidisciplinario en Torno a la Traducción*. México: Universidad Intercontinental.
- _____. 2007b. "Del cine a la música: la construcción de íconos sonoros en lo audiovisual". Ponencia presentada en el *Segundo Coloquio de la Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio (AMESVE)*. México: Universidad Iberoamericana.
- _____. 2007c. "When Soundscape Becomes Music: A Semiotic Approach to Sampling". Ponencia presentada en *Ninth International Association for Semiotic Studies World Congress. Communication: understanding misunderstanding*. Helsinki-Imatra: IASS.
- Zerubavel, Eviatar. 2003. *Time Maps. Collective Memory and the Social Shape of the Past*. United States: The University of Chicago Press.



Los artículos publicados en TRANS están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in TRANS-Transcultural Music Review are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>. It is not allowed to use the contents of this journal for comercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>
