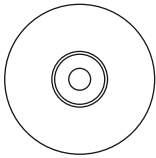


---

**Hildegard Westerkamp** *Hablando desde dentro del paisaje sonoro*  
presentado en *Hör Upp! Stockholm Hey Listen!*  
Congreso sobre Ecología Acústica, 8-13 de junio de 1998

---

A excepción de los extractos de *Voces of a Place* (notas 5, 6, y 9), todos los extractos proceden de composiciones, bandas sonoras de película o programas de radio de la autora. Asimismo, la voz que habla en las partes de cinta, excepto la voz infantil de *Moments of Laughter* (nota 7), es la de la autora.



**CD Paisaia itsuak/Paisajes ciegos**

---

<b>#01 Hildegard Westerkamp</b> <i>Silent Night</i>	01:13
<b>#06 Hildegard Westerkamp</b> <i>Cool Drool</i>	02:17

Iba en tren a Estocolmo. Tenía un billete de Eurorail y podía viajar en primera clase. A los diez minutos de salir el tren, los hombres de negocios que me rodeaban (yo era la única mujer) empezaron a hacer llamadas por sus teléfonos móviles. Como quería trabajar un poco, me enfadé mucho. Me levanté y dije a los dos caballeros más cercanos: «Perdonen, pero esto ¿es una oficina o un tren?». Uno de ellos respondió, «Si no quiere oír nuestras conversaciones por teléfono, hay un cuarto al que puede ir», y me señaló la parte trasera del vagón. Le respondí, «No me parece que tenga que moverme de mi sitio, ya que tengo reserva. Tal vez deberían ir a ese cuarto los que llaman por teléfono». Ambos estábamos nerviosos. Entonces él me dijo que si dos personas estuvieran manteniendo una conversación cerca de mí hablarían igual de alto, y le dije, «No, a mí me parece que la gente que habla por teléfono habla en voz mucho más alta». Me dijo que a él no se lo parecía, y que además no tenía ganas de hablar conmigo.

Ésta no es una experiencia típica del paisaje sonoro de Suecia. Es una experiencia típica cuando se viaja en primera clase en cualquier parte del mundo. Por eso estaba segura de decir lo que pensaba. No estaba metiéndome con costumbres locales suecas, sino con las costumbres globales de los hombres de negocios que no se daban cuenta para nada de que sus voces dominaban el paisaje sonoro.

Las llamadas de teléfono no disminuyeron precisamente. O sea que me puse los tapones en los oídos y continué con mi trabajo. Después me di cuenta de que muchos de los hombres que no estaban hablando por teléfono llevaban auriculares. Mientras tanto, el tren herméticamente cerrado avanzaba suavemente por el paisaje soleado. Cada uno de nosotros, los viajeros, existíamos en nuestra propia burbuja sonora privada, dentro de la burbuja sonora móvil del tren.

Entonces ---- ¿Dónde estamos ahora?

Es el 10 de junio de 1998.

Estamos en Estocolmo, Suecia.

Os hablo sobre todo como compositora que ha decidido componer con los sonidos del entorno. Pero también hablo como alguien que una vez emigró de una cultura a otra, alguien preocupada por la salud del paisaje sonoro, alguien que sigue aprendiendo a escuchar y se queda asombrada y fascinada por las complejidades de la escucha. Asombrada, porque el proceso de escucha está siempre lleno de nuevas experiencias y sorpresas. Fascinada, porque el sonido y la escucha están íntimamente unidos al transcurso del tiempo, y por tanto con la forma en que se pasa el tiempo, en que se vive la vida. El paisaje sonoro expresa el paso del tiempo y al-



---

Me han pedido que hable sobre los aspectos musicales y artísticos del paisaje sonoro y todo lo que implica. Cuanto más pensaba en eso, más me daba cuenta de que no puedo hablar de nada que tenga que ver con el paisaje sonoro si es que quiero mantenerme fiel a una conciencia ecológica que se posiciona dentro de ese paisaje sonoro, como parte del mismo, no como algo ajeno, que observa o comenta.

---

**Cinta (ID #4)**<sup>4</sup> El ruido de pisadas en la nieve va surgiendo mientras se habla en directo.

De modo que lo que diga hoy va a ser un intento de hablar desde el interior del paisaje sonoro, más exactamente desde el interior de este paisaje sonoro, desde el interior de paisajes sonoros recordados, desde mi experiencia y conocimiento del paisaje sonoro, desde los aspectos musicales y artísticos del paisaje sonoro.

La cinta continúa: El ruido de pisadas continúa. Se detiene. Después, una voz: *Nadie ha estado aquí----- desde que cayó la última nevada-----*

----- *Escucha a los carámbanos.* Sonidos de carámbanos, después el sonido de la cinta va apagándose.

---

Cuando éramos bebés existíamos realmente dentro del paisaje sonoro. Escuchábamos y fabricábamos sonidos desde dentro de aquel lugar. De hecho éramos incapaces de salir de él.

---

**Cinta (ID #5)**<sup>5</sup> Olas rompiendo. Una voz: *Para mí, un sonido tiene mucho que ver con el tiempo. Con el paso del tiempo. Con la cualidad*

*del paso del tiempo. Cómo pasa. Y si escuchamos eso, nos metemos mucho en el sonido, mucho en*

*del paisaje sonoro.* El sonido ambiental de olas va apagándose.

---

Por medio de la escucha recibíamos una impresión del mundo en que nacimos, y mediante la producción de sonidos expresábamos nuestras necesidades, deseos y emociones. Para nosotros de bebés escuchar era un proceso activo de aprendizaje, una manera de recibir información vital acerca de nuestros entornos y las personas más cercanas a nosotros. Y cualquier cosa que oyéramos o escucháramos se convertía en material a copiar con la voz, en material para los primeros intentos de articular, expresar y producir sonidos.

4 Tomado de *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, invierno 1978/79.

5 Extracto de *Voces of a Place*, por Sylvie MacCormac, Vancouver, 1998.

Escuchar y producir sonidos (input y output, impresión y expresión) eran actividades en curso que, como el respirar, ocurrían simultáneamente, siempre en relación mutua, como proceso de retroalimentación en curso. Había una relación equilibrada entre la información acústica que recibíamos de bebés y expresábamos vocalmente, un equilibrio entre el escuchar y la producción de sonido. Y en ese equilibrio nunca nos preguntábamos cómo transcurría nuestro tiempo. Sencillamente pasaba, en virtud de nuestra actividad dentro de cada momento.

6 Extracto de *Voices of a Place*, por Sylvi MacCormac, Vancouver, 1998.

---

**Cinta (ID #6)**<sup>6</sup> Sonido ambiente de lluvia/olas. Después, una mezcla de voces diciendo palabras y frases: *Equilibrio delicado* -----

----- *hecho* ----- *hecho de tiempo ordinario* --- *voces, pájaros, grillos, niño, viento* --- *sonidos de la naturaleza,*

*eco* ----- *eco de la naturaleza* ----- *voces -- hechas de tiempo -- niño, viento -- eco de la naturaleza* ---

*cambiar, explorar, para escuchar* ----- *voces, pájaros, grillos, niño, viento* ----- *el placer de* ----- *escuchar.*

El sonido ambiente va apagándose.

---

El placer de escuchar. Y el placer de producir sonidos.

7 Extracto de *Moments of Laughter*, 1988. Voz de bebé: Sonja Ruebsaat con seis semanas.

---

**Cinta (ID #7)**<sup>7</sup> Voz de bebé dentro de un paisaje sonoro acuoso y sereno.

---

De bebés, simplemente estábamos dentro del paisaje sonoro. Y desde aquel lugar nos convertimos en adultos humanos que crecen, cambiando constantemente.

Dependiendo del entorno social y cultural en el que crecimos, esa aproximación abierta y energética a la vida se conformó, expandió o redujo en mayor o menor grado a medida que nos fundíamos con nuestro entorno. Mientras los niños crecen y van desarrollando sus voces, a menudo se les dice que estén callados y escuchen lo que dicen los mayores, sus padres y profesores. En una situación así se convierten en escuchas reacios, y pocas veces se les da la posibilidad de expresarse, de producir sonidos, de usar sus propias voces.

---

**Cinta (ID #8)**<sup>8</sup> Sonidos de respiración y latidos de corazón mezclados con otros sonidos.

---

8 Extracto de *Breathing Room*, 1990.

Todo proceso creativo se basa en el deseo de recrear un estado de totalidad, una especie de «estado oceánico». Para nosotros, gente adulta, alcanzar tal estado de totalidad tiene que ser una tarea consciente. De hecho, puede tener que convertirse en una habilidad, una disciplina, una meditación. El rechazo a situarnos aparte de todo o de hablar acerca del paisaje, y nuestra insistencia en situar nuestro habla y nuestros sonidos en su centro transforma nuestras formas de hablar, nuestras formas de escuchar.

---

**Cinta (ID #9)**<sup>9</sup> Agua que fluye, olas que rompen. Después una voz:  
*Agua viento ----- viento olas --- sonido -----*

9 Extracto de *Voces of a Place*, por Sylvi MacCormac, Vancouver, 1998.

*para asombrar---- sonido para escuchar agua---- grillos  
pájaros----- pájaros grillos desierto--- sonido desierto viento  
desierto---- nitidez----*

*--- nitidez líquida lluvia lluvia líquida agua líquida-- viento  
- viento sonido-viento sonido bosque----- cuerpo bosque cuerpo*

*respiración----- respiración voz respiración nitidez respiración nitidez  
lluvia--- lluvia ritmo lluvia viento ritmo viento*

*ritmo respiración ritmo--voz pequeños sonidos pequeños sonidos  
silencio queda nitidez quedo grillo nitidez líquida grillo*

*pájaros liquidez queda pequeños sonidos pequeños sonidos espíritu  
lluvia espíritu lluvia espíritu bosque espíritu espíritu. La lluvia  
ambiental va apagándose.*

---

Gregory Bateson dice: «El problema de cómo transmitir nuestro razonamiento ecológico a quienes deseamos influenciar en lo que nos parece una dirección ecológicamente ‘buena’ es en sí un problema ecológico. No estamos fuera de la ecología para la que planificamos; somos siempre, inevitablemente, parte de ella»<sup>10</sup>.

10 Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, NY, Ballantine Books, 1972, p. 504.

O Mark Riegner describe la «auténtica conciencia ecologista» como: «...una conciencia que no sólo piensa sobre las relaciones ecológicas, sino que experimenta cognitivamente la actividad de comunicación»<sup>11</sup>.

11 Mark Riegner, «Goethian Science: Toward a Heightened Empathy with Nature», en *Environmental and Architectural Phenomenology Newsletter*, Vol. 9, No. 1, p.10.

- 12 Citado en Max Oelschlaeger, «Earth Talk: Conservation and the Ecology of Language», en *Wild Ideas*, David Rothenberg, ed., University of Minnesota Press, Minneapolis, Londres, 1995, p.47.

O como pregunta Thoreau: «¿dónde están las palabras que hablan de la naturaleza que aún llevan tierra pegada a sus raíces?»<sup>12</sup>.

Igualmente podríamos preguntar aquí: ¿dónde están las palabras que hablan del paisaje sonoro que aún llevan algo de verdad y resuenan desde el corazón?

El problema de la sobrecarga sonora y el ruido excesivo nos obliga a buscar esas palabras y a situarnos dentro del paisaje sonoro, de hecho, dentro de cualquier experiencia auditiva.

- 13 Extraco de *Soundwalking: Silent Night*, Vancouver Co-operative Radio, invierno 1978/79.

---

**Cinta (ID #10)**<sup>13</sup> Sonido de órgano eléctrico tocando canciones navideñas, después una voz por encima de la música: *Esto es muzak en directo ----*

*un órgano eléctrico y dos mujeres vestidas a la moda, sonriendo, riendo, tocando, alternándose para tocar la música*

*----- que se desliza suavemente de una canción a la siguiente. La música muzak va apagándose.*

---

Con una actitud de «auténtica conciencia ecologista», debemos situarnos dentro incluso de este paisaje sonoro, no para ser consumidos por él, sino para recibirlo con los oídos abiertos, alerta. Y en el acto de estar dentro de tal momento y tal lugar nos convertimos en acción, creamos. El hecho de que yo estuviera allí ha producido las palabras espontáneas que habéis oído. Lo que yo llamaba muzak en directo lo llamaría también una especie de música-como-entorno (llamada también música funcional). En ese caso, la música producía un ambiente en el hipermercado, además de mostrar un producto: el órgano o teclado eléctrico. Voy a abundar en este tema durante un rato. En mi opinión, se encuentra en el polo opuesto de lo que los compositores de paisajes sonoros intentamos hacer.

La música-como-entorno, que siempre es una mercancía, determina el tono del intercambio de mercancías. Trata de ocultar mediante ese «tono» su relación con el dinero y el poder, su función mediadora de relaciones humanas y su función como «creadora de ambiente». Sin ella —es lo que quisieran sus productores que pensáramos— podríamos no ser capaces de interactuar, podríamos no sentirnos seguros. Nos engulle acústicamente, nos separa de los problemas del mundo exterior y hace que el entorno consumista suene como si fuera «donde ocurren cosas». Se ha establecido como un sistema cultural, un «lugar» en el mundo, el «viente» de la vida urbana del siglo XX. Como la vida urbana gira en



torno a ganar y gastar dinero, y como ese centrarse en esa parte de la vida establece un estilo de vida particularmente estresante, la música-como-entorno parece ofrecer un ritmo soportable. Pero es un vientre falso, claro. Sólo puede existir dentro del mundo del dinero<sup>14</sup>.

Es el tipo de música que nadie escucha realmente, no sólo porque el estrés nos bloquea una auténtica escucha, sino también porque está diseñada para no escucharla. Está diseñada deliberadamente para situarnos dentro del paisaje sonoro sin que nos demos cuenta de que estamos dentro, de que estamos a merced de su agenda de búsqueda de beneficio. El diseño estratégico de la mercadotecnia para el espacio sónico quiere que el consumidor esté en un lugar pasivo de no-escucha.

Sabiendo como sabemos que hay unas fuerzas operando que tienen autoridad para colocarnos en una situación pasiva, silenciada, ya es hora de que como compositores de paisajes acústicos, como ecologistas acústicos y como diseñadores de paisajes sonoros llevemos a la práctica nuestras capacidades de escucha y conocimientos de diseño de sonido, y respondamos.

Una manera muy efectiva de no participar en esa ubicación de escucha y estrategia acústica de mercadotecnia es grabar, destacar, revelar y destapar esa situación y volver a emitirla al paisaje sonoro, a ser posible por la radio. Muchos de nosotros —compositores, artistas de audio, grabadores de sonidos— hemos decidido saltar a la acción mediante el uso de la tecnología de audio para hacer exactamente eso, no sólo para documentar un paisaje sonoro, preservar sonidos que están desapareciendo, grabar sonidos de la naturaleza, sino para analizar los significados tanto sociales como musicales y para reaccionar ante lo que parece inaceptable.

---

**Cinta (ID #11)**<sup>15</sup> Ave María, ambiente de tienda, sonido de caja registradora. Después una voz: *Estamos en Eaton's. Pocos días*

*antes de Navidades. Este es el departamento de ropa para hombre. Hay dos altavoces cerca de la caja registradora.*

Crujido de bolsas ----- *La música evoca la imagen y la atmósfera de una catedral. Y por tanto*

*el recuerdo de una celebración religiosa. ----- Crea una atmósfera sagrada alrededor de la caja registradora.*

*Lo convierte en altar. Un hombre pregunta a quien graba: «me preguntaba qué hace usted». La persona que graba responde*

14 Westerkamp, Hildegard, *Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment*. Simon Fraser University, tesis de licenciatura, 1988, p.35.

15 Extracto de *Cool Drool*, 1983.



«ah, sólo grabo la música». Sonido de la caja registradora  
----- *Es como si todo el mundo estuviera participando en un acto*

*sagrado mientras pagan lo que han comprado. La música se va apagando.*

---

El micrófono es un instrumento seductor: puede poner su oído atento tanto al grabador como al escucha; puede ser un acceso a un lugar lejano, así como abrir nuestros oídos a lo demasiado familiar, o un modo de captar y responder a lo insoportable.

En el punto en que el oído pierde contacto directo con el paisaje sonoro y de pronto oye todo igual que «oye» el micrófono y transmiten los auriculares, en ese punto el grabador despierta a una especie de nueva realidad del paisaje sonoro. Los sonidos destacan, los oídos están alerta precisamente porque los sonidos están en una grabación.

No sólo destacan los sonidos, sino que toda la experiencia *es sentida* por quien hace la grabación como si estuviera más intensamente *dentro* del paisaje sonoro, porque el sonido es más cercano al oído y normalmente está amplificado. Pero de hecho quien hace la grabación está separado del contacto auditivo directo original con la naturaleza, sobre todo de las realidades espaciales de cercanía y distancia, de la capacidad de localizar correctamente el sonido.

En esa contradicción, no obstante, estriba la seducción del micrófono: se siente como acceso, como contacto más cercano, pero de hecho es una separación, una situación esquizofónica. Quienes graban paisajes sonoros existen en su propia burbuja sonora y oyen el lugar en que se encuentran de manera completamente diferente a cualquier otra persona en el mismo lugar. Son como extranjeros o gente de fuera, independientemente de que ese lugar corresponda a donde vive o se trate de un territorio extranjero.

---

El micrófono capta todos los sonidos sin distinción. No los selecciona ni los aísla. Es de hecho parecido al modo en que se comportan los oídos cuando nos encontramos en entornos de un país extranjero. Allí nuestros oídos y mente son al principio incapaces de seleccionar y comprender lo que oyen. Todos los sonidos penetran sin filtros. Están tan desnudos y abiertos como el oído del recién nacido y no pueden hacerse selectivos hasta que empezamos a conocer y comprender los sonidos del lugar.

En ese estado de desnudez, el oído de un recién nacido, el oído en un lugar extranjero o el oído tecnológico, el micrófono, son todos ellos potentes instrumentos para expandir la conciencia.

Cuando quien hace la grabación está en un país extranjero, de hecho está ubicado en una burbuja sonora *dentro de* una burbuja sonora: doblemente separado y, a la vez, doblemente expuesto, desnudo debido a que oye por medio de micrófono o auriculares y con los oídos de un extraño.

---

**Cinta (ID #12)**<sup>16</sup> Una mezcla de conversaciones con vendedores de una calle de Nueva Delhi: *Hola hola hola hola*

16 Extracto de *Soundscape Delhi*, obra en proceso, 1998.

*¿De dónde eres? De Canadá. ¿Qué es esto? Es un micrófono. ¿Para hablar? Un micrófono. Es un micrófono.*

*Es un micrófono. Y ¿por qué...? Estoy grabando los pájaros, lo que dices tú, nuestra conversación....*

*¿De dónde eres?... Lo que hablamos. ¿Quieres decir más claramente tu nombre? ¿Cómo te llamas?*

*Me llamo Mulcha hola hola ¿Cómo te llamas? Me llamo Chedalla. ¿Qué es esto, señora? Es un micrófono.*

*Micrófono. Estoy grabando, ¿ves? Sí. Bien, bien. ¿De dónde eres? De Canadá. ¿Francesa o inglesa?*

*No, de Vancouver. Canadá. ¿De dónde eres? De Canadá. ¿Eres de Delhi? uuuhm Khajurao. ---Canadá.*

*¿Francesa o inglesa? Inglesa. ¿De dónde eres? De Khaj. ¿De dónde? De Madhja Pradesh ----*

*Canadá Toronto Montreal Vancouver --- Vancouver ---- ¿En qué trabajas? ¿Perdón...? ¿En qué trabajas?--*

*¿En qué trabajo! Sí. ---hola hola. ¿Cómo te llamas? Ram Anjur Ram Anjur te llamas Anis -- sí --*

*¿Anis Amud? ¿Cómo te llamas? ¿Rhadu Rhadu? Y ¿cómo os llamáis vosotros? Sanje. Y Lathu.*

*¿Cuántos años tienes? ¿Yo? Doce. Me llamo Mulcha. Mulcha. Sí. Y tú ¿cómo te llamas? Me llamo Chedalla.*

*¿De dónde eres? De Canadá.* El sonido de la cinta va apagándose.

---

Si la ecología acústica es el centro desde el que decidimos funcionar, debemos preguntarnos siempre dónde estamos situados; desde el momento de la primera escucha, la primera grabación, hasta el último bloque de edificios de cualquier proyecto. Es demasiado fácil dejarse llevar por nuestros materiales sonoros hasta el mundo de la experimentación sonora, la música electroacústica, y olvidar la conexión con el foco central del pensamiento ecologista.

¿Cómo evitamos el peligro muy real de limitarnos a crear otro producto, un CD con sonidos aún más asombrosos? Dejemos claro que cuando oímos sonidos animales de, digamos, el Amazonas en un CD, estamos escuchando sonidos que han quedado congelados en un formato y medio repetitivos y se han importado a nuestro paisaje sonoro. Se han convertido —en el mejor de los casos— en una información auditivamente interesante, una historia, un tipo de texto de otro lugar. En el peor de los casos, se han convertido en un producto importado, un sonido «limpio» sin ningún significado real más allá de la experiencia ¡UAU!, una excusa para seguir sin escuchar, «new age muzak», o cualquier otro objeto de nuestra estantería. Cuando componemos una pieza o producimos un CD, debemos preguntarnos si de hecho acercamos a nuestros escuchas a un lugar o a una situación, o si estamos engañándonos a nosotros mismos y ayudando sin darnos cuenta a la extinción del lugar.

El sonido ambiental es una especie de lenguaje, un texto. También la tecnología mediante la cual transmitimos los sonidos tiene su propio lenguaje, su propio proceso. Si realmente queremos revelar sentidos mediante sonido ambiental grabado, y realmente arrastrar al escucha a esos sentidos, entonces debemos transmitir una información y conocimientos precisos y desmitificar los procesos tecnológicamente ocultos. Cuando has hecho algo simple, como reducir la duración de un coro al alba para que se adapte a una duración determinada dentro de un CD, digamos cómo lo hemos hecho. Nombremos las voces del lugar, mencionemos la meteorología, por ejemplo, o la estación, el paisaje, el contexto social y natural. O al menos dejemos las cosas claras en cuanto a la confusión inherente acerca de tiempo y lugar cuando trabajamos con sonido ambiental.

---

**Cinta (ID #13)**<sup>17</sup> Se oyen sonidos de camello por detrás y en las pausas de la conversación.

*En este momento es el 28 de noviembre de 1992. Voy sobre un camello por el desierto, cerca de Jaisalmer, en Rajasthán,*

*India. Pero en este momento es el 22 de junio de 1993. Voy por el éter con mi camello. En el 102.7 de la FM,*

*Vancouver Co-operative Radio, CFRO. Esto es «Graffiti radiofónicos», en directo desde el Vancouver East Cultural*

*Centre. Me llamo Hildegard Westerkamp y esto es «Del diario sonoro de India».*

El sonido ambiente del desierto va apagándose, y después vuelve a dominar.

*Voz de camello, noviembre de 1992, aquí en Vancouver, junio del 93 en el Vancouver East Cultural Centre, estamos en*

*Co-op Radio cabalgando las ondas; inmaterializada por la arena y el calor, queda la voz. ¿Dónde está el camello en este*

*momento? ¿Dónde está comiendo? ¿Quién lo conduce? Grabando su voz, fotografiando su cuerpo, dónde está ahora,*

*reproducido muchas veces por toda la hmmm... aldea global. ¿Sigue siendo el mismo camello que masticaba y digería*

*ruidosamente en el pueblo de Sam, en Rajasthán? El sonido de la cinta va apagándose.*

---

Seamos honrados, aclaremos el contexto y no engañemos al escucha más de lo necesario con la tecnología; más bien invitemos al escucha al lugar de nuestro proceso creativo y de nuestra imaginación.

---

**Cinta (ID #14)**<sup>18</sup> Estruendo urbano, después una voz: ... y no puedo oír los percebes en su pequeñez.

*Hacer de filtro de la ciudad parece demasiado esfuerzo.*

Estruendo urbano, las frecuencias bajas van eliminándose lentamente.

17 Dos extractos de *Camelvoice*, representados en el Vancouver East Cultural Centre el 22 de junio de 1993.

18 Extracto de *Kits Beach Soundwalk*, 1989.

*Menos mal que tenemos filtros de banda de paso y ecualizadores.  
Podemos entrar al estudio y liberarnos de la ciudad,*

*hacer como si no estuviera. Hacer como si estuviéramos lejos de ella*

Una textura densa de sonidos de altas frecuencias.

*Estas son las diminutas voces íntimas de la naturaleza, de los cuerpos,  
de los sueños, de la imaginación.*

Los sonidos de altas frecuencias van apagándose.

---

Cada obra grabada, trátase de un documento sonoro, una grabación de la naturaleza o una composición de paisaje sonoro, cada obra se convierte en una experiencia completamente nueva de paisaje sonoro, con nuevos contextos y otro emplazamiento. Para el grabador/compositor se eleva desde un tiempo recordado y vivido y un lugar más o menos familiar hasta los totalmente nuevos y a menudo desconocidos lugar y tiempo de su reproducción. Para el escucha, se ha elevado desde un tiempo desconocido y no vivido y un lugar extraño o tal vez recordado hasta un periodo de tiempo vivido y un lugar más o menos familiar.

¿Cómo podemos conseguir una resonancia entre nuestra experiencia —la de la persona compositora/grabadora— y la del escucha? Cómo podemos unir esos lugares de experiencia diferentes?

Esas preguntas siguen teniendo preferencia en nuestras mentes creadoras. En mi opinión, sólo pueden abordarse dentro de cada producción o proyecto individual de paisaje sonoro. Lo ideal es que, si hemos conseguido sintonizar con nuestros escuchas, la experiencia de escuchar vuelva a surgir más tarde como recuerdo e información válida, o anime a los escuchas a visitar, oír y experimentar de primera mano el lugar o situación original de que habla la obra.

Todas nuestras actividades de grabación no pueden recrear el equilibrio saludable entre escuchar y producir sonidos de un recién nacido. Pero el «oído desnudo» del micrófono puede lograr un estado de alerta en nuestra escucha que tiene una influencia directa en cómo hablamos con sonidos ambientales por medio de nuestras composiciones y producciones. Es posible conseguir un nuevo equilibrio entre grabar/escuchar y componer/producir sonidos. Puede que sea un rodeo cultural, pero pertenece a este siglo y al próximo.

Volver a aprender a oír y descifrar el paisaje sonoro como un nuevo lenguaje; avanzar con cuidado, curiosidad y amplitud de miras, conscientes de que como grabadores seguimos siendo extraños; siempre tratando de crear un tipo de oído desnudo, abierto; esas podrían ser formas de continuar para el compositor que quiere hablar desde dentro del paisaje sonoro y al mismo tiempo transmitir una conciencia ecológica auténtica.

---

**Cinta (ID #15)**<sup>19</sup> *Sonidos de agua, pájaros, ranas, gotas de lluvia procesadas.*

19 Extracto de *Talking Rain*, 1997.

---

Quisiera mostrar mi agradecimiento a Sylvi MacCormac por ofrecerme fragmentos de su composición *Voces of a Place* para esta presentación. Quisiera dar las gracias a Henrik Karlsson por darme la oportunidad de hablar aquí. Y quisiera agradecerlos a todos por estar aquí y por escuchar conmigo.