

Propuesta teórico-metodológica para analizar el silencio como acontecimiento sonoro en el espacio social

José Luis Sánchez-Ramírez

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

jluis.sanchez.ramirez@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5838-2812>

Fecha de recepción: 5 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024

Fecha de publicación: 20 de diciembre de 2024

PALABRAS CLAVE: SILENCIO | ESCUCHA PARTICIPANTE | ACONTECIMIENTO SONORO | PAISAJE SONORO | ESPACIO SOCIAL.

KEYWORDS: SILENCE | PARTICIPANT LISTENING | SOUND EVENT | SOUNDSCAPE | SOCIAL SPACE.

RESUMEN

El presente artículo propone una aproximación teórico-metodológica transdisciplinaria para estudiar el silencio como acontecimiento sonoro en el espacio social. El silencio construye sentido y genera información e identidad, cuyos efectos atraviesan la sensibilidad de los cuerpos dentro de un espacio determinado. Cuando ocupamos un espacio, todos nuestros sentidos se agudizan para estar al tanto de lo que sucede a nuestro alrededor. Por lo tanto, se propone la triangulación de técnicas metodológicas cualitativas *in situ* para obtener una comprensión más compleja del silencio. A partir de la etnografía multisituada se lleva a cabo la observación y escucha participante. La metodología propuesta se complementa con el mapeo sonoro y visual, así como la medición de decibelios a través del uso de aplicaciones tecnodigitales y categorías de análisis desde la estética audiovisual y el World Soundscape Project, tales como sonidos tónicos, señales del *silencio* y marcas del *silencio*. Atender el silencio permite entender el contexto, la acción sociocultural, las necesidades y las problemáticas en distintas localidades. Esto facilita la reflexión, la interpretación de las dinámicas y las representaciones colectivas del silencio como acontecimientos sonoros en el espacio social. A partir de esta comprensión, se pueden proponer aplicaciones prácticas para mejorar el diseño y arquitectura de espacios públicos considerando la dimensión sonora, promover ambientes más saludables mediante el control del ruido y valorización del silencio, así como reconocer las prácticas culturales y las identidades sonoras en diversas comunidades.

ABSTRACT

This article proposes a transdisciplinary theoretical-methodological approach to study silence as a sound event in social space. Silence constructs meaning and generates information and identity, and its effects get through the sensibility of bodies within a given space. When we occupy a space, all our senses are heightened to be aware of what is happening around us. Therefore, the triangulation of *in situ* qualitative methodological techniques is proposed to gain a more complex understanding of silence. In this research observation and participant listening are carried out drawing on multisituated ethnography. The proposed methodology is complemented with sound and visual mapping, as well as the measurement of decibels through the use of technodigital applications and categories of analysis taken from audiovisual aesthetics and the World Soundscape Project, such as tonic sounds, *silence* signals and *silence* marks. Attending to silence allows us to understand the context, socio-cultural action, needs and problems in different localities. This facilitates reflection, the interpretation of dynamics, and the collective representations of silence as sound events in social space. From this understanding, practical applications can be proposed to improve the design and architecture of public spaces considering the dimension of sound, to promote healthier environments by controlling noise and valuing silence, and to recognise cultural practices and sound identities in diverse communities.

Introducción

El presente artículo propone distintas técnicas metodológicas cualitativas para documentar, describir e interpretar los silencios en el espacio social a partir de la observación y la escucha participante. De acuerdo con los protocolos de Ultra-red (2012), para llevar a cabo una escucha organizada en la investigación sonora se debe pasar de organizar objetos a organizar la escucha colectiva como pasos iniciales y, de esta forma, ensayar un análisis en la acción misma.

Es así como, además de la observación, llevamos a cabo la escucha participante como herramienta teórico-metodológica para comprender los silencios como acontecimientos sonoros a través de su ejecución (Polti, 2020), tomando como punto de partida el registro del lugar, espacio social, acontecimientos sonoros, repertorio de acción, decibelios y el tiempo como categorías de análisis. Nos respaldamos en la *etnografía multilocal* o *multisituada* de George Marcus (2001, 2011) y todo lo que conlleva el estar presente en donde suceden los acontecimientos. De igual forma, se propone un seguimiento comparativo (*cross case comparability*) de las formaciones históricas y sensibilidades sonoras distintas (Feld, 2013), a través de la ecología acústica y estética audiovisual, llevando a cabo un mapeo sonoro y visual de distintos espacios sociales para comprender el silencio como acción sociocultural e información producida que se encuentra en diferentes localidades.

Silencio y espacio social

El silencio es polisémico y se manifiesta de diversas maneras que dependen del contexto y los actores involucrados de cada sociedad, cultura y momento histórico (Fierro, 1992). Es importante señalar que el silencio contiene formas de comunicación complejas que no son únicamente verbales (Hall, 1989), ya que su interpretación varía según la percepción y capacidad de decodificación de cada persona.

Los silencios sonoros se han identificado como pausas utilizadas en las conversaciones, esos momentos de no-habla, estrategias persuasivas en el discurso e incluso como demostraciones de poder. Sin embargo, el silencio va más allá de su relación con el lenguaje verbal y el no-sonido. De manera similar, encontramos silencios en la visualidad, por ejemplo, en la escritura, la pintura o la arquitectura, donde a través de los vacíos, espacios en blanco o colores monocromáticos se marca el ritmo que constituye su significado en contextos determinados (Sánchez-Ramírez, 2023).

De igual forma, existe una relación entre el silencio y el sonido a través del ritmo y la repetición que es posible gracias a la presencia de pausas, intervalos, densidades, tempos, que marcan el final de uno y el inicio de otro. Por lo tanto, el tiempo se convierte en un elemento clave para entender los sonidos y los silencios. Junto a este también el espacio, ya que tiempo y espacio están relacionados entre sí, es decir, para que haya tiempo debe haber espacio (Massey, 2012). Este último tiene diversas maneras de abordarse, una de ellas es la de espacio social.

De acuerdo con Henri Lefebvre (2013, p. 21), “el espacio social supone simultaneidad, encuentros, convergencia de comunicaciones e informaciones, conocimiento y reconocimiento, así como confrontación de diferencias”. Por lo que, en este contexto, la percepción del espacio sobrepasa la contemplación pasiva del espectador activándose a través de todos los sentidos (Ariza, 2008). En el espacio social nuestra escucha se activa a través de la relación con los otros, la percepción se vincula con la correspondencia de recuerdos y experiencias pasadas; estamos a la espera de lo que podría suceder, nos sentimos observados por lo que miramos.

Etnografía multisituada, observación y escucha participante

A partir de la etnografía móvil, *multilocal* o *multisituada*, se intenta atravesar la geografía de los estudios del área, pero sin negar la importancia fáctica de historias culturales particulares (Marcus, 2011). Esta metodología nos permite estudiar localidades donde se practican silencios surgidos en distintos contextos y lugares geográficos, principalmente por sus manifestaciones en el espacio social a través del uso temporal consciente o inconsciente de los silencios. De acuerdo con Marcus (2011), es la dimensión de la temporalidad, más que el lugar, lo que principalmente sitúa y enmarca la etnografía multisituada:

En proyectos de investigación basados en la *etnografía multilocal* se desarrolla *de facto* la dimensión comparativa como una función del plano de movimiento y descubrimiento fracturado y discontinuo entre localidades, mientras se mapea el objeto de estudio y se requiere plantear lógicas de relaciones, traducciones y asociación entre estos sitios. (Marcus, 2001, p. 115).

Javier Callejo (2002) menciona que, como investigadores, también es necesario reapropiarnos del espacio social, ya que llevar a cabo la observación participante, definida por la interacción entre observador y observado, hace que la participación sea reflexiva y espacial dentro de las actividades sociales de la comunidad observada (Gans, 1999; Whyte, 1979; Gold, 1958). “De aquí que la selección del espacio adquiera un lugar estratégico primordial en las investigaciones con esta práctica” (Callejo, 2002, pp. 413-414).

Es necesario documentar la importancia de lo que se dice, lo que se escucha en el trabajo de campo, pero no solo en el lenguaje verbal como sistema reconocido a través de oraciones gramaticales de sentido, sino también a través de los sonidos que se presentan y practican dentro de nuestra investigación, así como lo que no se ve o lo que no se escucha fácilmente o de manera obvia, pero intuimos e interpretamos a través de la acción e interacción social que se presenta ante nosotros (Gans, 1999).

Entre las técnicas etnográficas que se proponen, están las prácticas de la observación y escucha participante, ya que estas implican siempre una relación y compromiso activo con los demás y con el entorno (Jiménez Carmona, 2020; Bickford, 1996). No obstante, en la antropología y en la sociología, además de la observación participante, se ha utilizado la

escucha participante; aunque no se especifica de forma explícita, está descrita en los diarios de campo para reconocer la voz silenciosa de los otros.

Steve Butters (2014, pp. 383-384), refiriéndose a la observación participante, menciona que el trabajo de campo exige tres conjuntos de requerimientos: 1) El investigador debe dejarse afectar y estar abierto a distintas perspectivas; 2) desarrollar constantemente su capacidad para observar lo que está ocurriendo o descubriendo, y 3) encontrar tácticas a través de las cuales implementar su rol de participante-observador. De acuerdo con Derrida (1986, p. 149): “el etnógrafo se contenta en principio con ver. Mirada apoyada y presencia muda”. Metodológicamente existen análisis al respecto, como el de Callejo (2002) que, en su artículo sobre el silencio en prácticas de investigación, demuestra que los estudios cuantitativos excluyen el silencio por no aceptarlo como respuesta válida. En la entrevista, “el silencio es siempre un callar activo: no es algo que se calla porque se ignora sino, al contrario, es algo que se calla porque se conoce” (Callejo, 2002, p. 418).

En los grupos focales, el silencio funciona como cortes en la circulación discursiva, donde “al final de las reuniones, el silencio del grupo tiende a configurarse como signo de complicidades” (Callejo, 2002, p. 420). Incluso los investigadores a menudo ejercen el auto silenciamiento de las emociones para ajustarse a una comprensión científica particular de la investigación (Schweiger y Tomiak, 2022).

A partir de Callejo (2002), identificamos distintos tipos de silencios *metodológicos* como prácticas cualitativas en el encuentro de la vida cotidiana del observador y del observado. En este cruce, los silencios son signos principales de transición que se manifiestan en diversas formas. Es así que desde las ciencias sociales podríamos referirnos a los *silencios metodológicos* como aquellos que se generan o practican en la investigación cualitativa y que se vinculan, por ejemplo, con la escucha participante mientras se gana la confianza de los informantes; o cuando aparece una persona ajena en una situación donde hay de por medio información delicada o confidencial; o con el silencio que se practica para pasar desapercibido; o el silencio del entrevistador, que sirve para dejar que los entrevistados se expresen libremente; así como con la interpretación de los silencios de los informantes cuando su vida o la de sus comunidades están amenazadas y corren peligro.

Por otro lado, la *ciencia reflexiva*, introducida por Michael Burawoy (1998), toma el contexto y la situación como puntos de partida, donde nuestra participación en el espacio que estudiamos despliega múltiples diálogos para llegar a explicaciones de los fenómenos empíricos. Al proponer el uso transversal de técnicas metodológicas cualitativas y el *método del caso extendido de Burawoy* (1998, p. 5), aplicamos “la *ciencia reflexiva* a la etnografía para extraer lo general de lo único, pasar de lo “micro” a lo “macro” y conectar el presente con el pasado en previsión del futuro, todo ello basándose en teoría preexistente”.

También, dentro de la observación y la escucha participante, llevamos a cabo la práctica de otro tipo de silencios que permiten analizar la acción social a partir de lo que se dice, pero también de lo que no se dice. Los protocolos para este tipo de *escucha profunda* requie-

ren una participación activa, impulsada por la experiencia y el aprendizaje; producen no solo consenso, sino también una especie de disonancia y multivalencia de las subjetividades. Aprender a escuchar es la tarea intencional de la solidaridad, escuchando en tensión (Oliveros, 2005; Ultra-red, 2012). Por lo tanto, consideramos que la escucha participante, al ser un proceso compartido, de consenso y disenso, también es utilizada como herramienta metodológica política de emancipación¹.

Resulta interesante mencionar los distintos tipos de escucha propuestos por autores como Pierre Schaeffer (1988), Michel Chion (1993) y Ramón Pelinski (2007), ya que se debe considerar la escucha como práctica colectiva. A través de ella construimos y reconstruimos nuestra memoria e identidad, así como nuestra forma de relacionarnos y estar en el mundo. (Polti, 2020; Domingo, 2020).

Schaeffer (1988) y Chion (1993) definen tres formas de escucha: *causal*, *semántica* y *reducida*. La escucha *causal* consiste en la causa o en la información que nos aporta un sonido en función de su origen; es decir, identificamos el objeto, acontecimiento o ser que produce el sonido, determinamos su ubicación, cómo se mueve o se comporta (Krause, 2018b). En cambio, la escucha *semántica* se enfoca en decodificar el lenguaje hablado para comprender e interpretar el mensaje a través de la sucesión de sonidos (Chion, 1993). La escucha reducida, introducida por Schaeffer (1988) y retomada por Chion (1993), se centra en el sonido en sí, prestando atención a sus características como ritmo, morfología y volumen (Krause, 2018b). Por su parte, Pelinski (2007) también propone tres modos de escucha en el entorno sonoro: *natural*, *reducida* y *privilegiada*. La escucha natural es pasiva, distraída, desenfocada y no presta atención a la sensación sonora. Sin embargo, *la reducida* se enfoca en la percepción consciente del sonido con funciones analíticas y conceptuales, similar a la propuesta de Schaeffer y Chion. Por otro lado, la escucha *privilegiada* revive experiencias sonoras del pasado con las que nos hemos identificado emocionalmente con asociaciones sinestésicas particulares y su significado existencial propio (Pelinski, 2007).

No obstante, el colectivo Ultra-red (2012) sostiene que escuchar nunca es natural, sino que requiere alfabetización y tiene el potencial de fortalecer la colectividad. Por lo que en la presente propuesta se prioriza la escucha *privilegiada* (Pelinski, 2007), la *causal*, *semántica* y *reducida* (Schaeffer, 1988; Chion, 1993; Pelinski, 2007), atravesadas por una percepción consciente, alerta y emocional que, de cierta forma, se vincula con el concepto del *símbolo-recuerdo* de Gilbert Simondon (2013) o la *escucha profunda* de Pauline Oliveros (2005). Es así como la escucha se compone por posiciones sociales y espaciales, por las relaciones que se establecen entre el sonido, los hablantes y los oyentes, además de la atención, los recuerdos y su duración implicados en la percepción (Gaboury, 2010). En este sentido, la observación y escucha participante son prácticas sensoriales que incluyen el uso de todo

1 Para profundizar en la dimensión política de la escucha, véase el trabajo de *agencia sónica* de Brandon LaBelle (2018); el proyecto *Escuchatorio* de Mirna Castro y Félix Blume (Hernández, 2017); el sonido como conflicto y poder de Natalia Bieletto (2018a); las *investigaciones militantes del sonido* del colectivo Ultra-red (2012); o los estudios de silencios políticos de José Luis Sánchez-Ramírez (2021, 2022).

el cuerpo, no podemos separar una de la otra, ni tampoco lo que observamos y escuchamos dentro de los grupos sociales en nuestras investigaciones. De igual forma escuchamos los sonidos y lo que se dice; esto nos permite que la interpretación se complemente con los demás sentidos para que las investigaciones, de por sí ya sesgadas en ocasiones, se vuelvan cada vez más complejas e interesantes.

La observación y la escucha participante consisten en observar y escuchar sistemáticamente para comprender todo lo que acontece en el espacio social, además de aprender a realizar ciertas actividades y a comportarse como uno más (Guber, 2001). Es así como consideramos que la escucha participante también se puede comprender desde la metodología etnográfica colaborativa propuesta por Burawoy (1998, 2009), de la misma forma que la observación, ya que eleva el *diálogo* y la *intersubjetividad* entre el investigador-observador-auditor, generando experiencias situacionales a través de la participación en un mismo espacio y tiempo.

Ecología acústica (World Soundscape Project) y estética audiovisual

La sonoridad de un paisaje implica una especial atención a los sonidos, su percepción e interpretación, así como al reconocimiento de la escucha y lo que esta nos provoca o transmite. Como ya se ha mencionado, la escucha es una percepción personal de los sonidos cotidianos que conlleva a relaciones sociales, así como al sentido de la presencia y la memoria con la naturaleza dentro de un mismo entorno (Feld, 2013, 1994).

A principios de los años setenta del siglo XX, Murray Schafer junto a un grupo de compositores de la Universidad Simon Fraser de Vancouver crearon el Proyecto Mundial del Paisaje Sonoro (World Soundscape Project), en el cual se propusieron investigar las interrelaciones entre música y el sonido ambiental. La ecología acústica parte de este proyecto, donde se estudia la relación de los seres vivos con el entorno sonoro y la contaminación del ruido como un problema mundial (Schafer, 1996, 2012, 2013).

Por otro lado, Steven Feld (2012, 2013, 2015) propone el concepto y estudio de la *acustemología*, la cual se compone en la unión de acústica y epistemología para teorizar el sonido como conocimiento ecoacústico en acción, enfocándose en la experiencia y hábitos de la escucha de los sonidos, entendiéndolos como relacionales, contingentes, situados y reflexivos:

El sonido emana de los cuerpos y también los penetra; esta reciprocidad de la reflexión y la absorción constituye un creativo mecanismo de orientación que sintoniza los cuerpos con los lugares y los momentos mediante su potencial sonoro. Así, la audición y la producción de sonido son competencias encarnadas o incorporadas (*embodied competences*) que sitúan a los actores y su capacidad de acción en mundos históricos determinados. Estas competencias contribuyen a la conformación de los modos diferenciados y compartidos de ser humanos, y a la apertura de las posibilidades y materializaciones efectivas de la autoridad, la comprensión, la reflexividad, la compasión y la identidad. (Feld, 2013, p. 222)

Es por eso que, para identificar los silencios, se deben estudiar las condiciones físicas y materiales de la producción del sonido, sus condiciones sociales e históricas, así como su invocación y su interpretación como *sistema simbólico cultural* (Feld, 1991). Mientras que el paisaje sonoro implica una especial atención de los sonidos provenientes de diferentes puntos que nos envuelven y nos invitan a percibir conscientemente un entorno (Krause, 2018a; Ariza, 2008). De acuerdo con Francisco Sanfuentes (2018), las intervenciones en el espacio público llenan las calles de sonidos y silencios que resignifican, activan y construyen las memorias de un imaginario colectivo, provocando una experiencia poética desde la escucha.

La idea del *soundscape* (paisaje sonoro) se sustenta en la convicción de que los sonidos no son casuales, sino que son creados de manera intencional para transformar la sociedad (Schafer, 1996) y darle sentido a nuestra existencia; siguiendo con esta idea, creemos que los silencios son igualmente creados, practicados socialmente y en ocasiones políticamente, por lo que requieren ser estudiados transversalmente para su comprensión.

Es por eso que, *para hacer que los silencios hablen*, se complementan las técnicas metodológicas transdisciplinarias, llevando a cabo un registro y mapeo del paisaje sonoro (Schafer, 1993, 1996, 2012, 2013) y visual con grabaciones de campo (*field recordings*) in situ. Para capturar el silencio y el sonido utilizamos micrófono, videocámara y sonómetro a través de la app Decibel X y de esta forma, calcular la presión sonora mediante la medición de los niveles de ruido o sonido.

Por lo tanto, se propone poner especial atención en sonidos y silencios aislados con el fin de examinar sus significados asociativos, utilizando las categorías de sonidos tónicos, señales del *silencio* y marcas del *silencio* como acontecimientos sonoros² (Schafer, 1993, 1996, 2012, 2013) y visuales dentro del entorno y situación estética del espacio social y, de esta manera, documentar y analizar el paisaje sonoro para comprender el contexto en relación entre el sonido-silencio dentro de un espacio y tiempo determinado.

Si bien Schafer (2013) menciona que el paisaje sonoro consiste únicamente en acontecimientos de escucha, desde nuestra perspectiva y objetivos de la propuesta de investigación buscamos traducir los hechos auditivos mediante una relación sinestésica entre signos sonoro-visuales con la estética audiovisual y, de esta forma, identificar y describir las imágenes sonoras de los silencios visuales, constituidos desde la presencia y experiencia estética colectiva a través de la apropiación del espacio social (Sánchez-Ramírez, 2021, 2023).

Para la recopilación de datos del mapeo sonoro y visual, se utiliza el diario de campo y la aplicación de la técnica de observación y escucha participante, además de emplear las propiedades y categorías de los acontecimientos sonoros para el análisis, donde lo más impor-

2 Las cursivas son nuestras. Las categorías de Schafer (2012, 2013) las utiliza para describir sonidos: los sonidos tónicos (*keynote*) son aquellos que no se escuchan conscientemente. Las señales sonoras (*signals*) son sonidos de primer plano y se escuchan conscientemente, pues constituyen mecanismos de alerta acústica (timbres, silbidos, bocinas y sirenas). Las marcas sonoras (*soundmark*) se refieren al sonido único de una comunidad. A partir de estas características, a nosotros nos interesan los silencios.

tante es conocer el contexto (Schafer, 1993, 1996, 2012, 2013), así como la medición de decibelios y el repertorio de acción (Tilly y Wood, 2010) en la apropiación del espacio social, que no deja de ser un acto político per se³.

En cuanto al proceso de codificación del mapeo sonoro y visual, se propone la guía del identificador del diario de campo de la Tabla 1, para hacer la “transcripción literal” correspondiente a cada espacio social, según sea el caso (Feixa, et al., 2020). En este tipo de transcripción, todos los silencios y sonidos sobresalientes que se observan y escuchan dentro del espacio social se describen en la investigación, buscando sus similitudes y diferencias, incluyendo los secundarios que, aunque muchas veces se consideran irrelevantes, suelen ser los más significativos.

MAPEO SONORO Y VISUAL
Período de observación y escucha:
OBSERVACIONES Fecha: Lugares: Espacios sociales: Duración del acontecimiento sonoro: Tipo de observación y escucha:
1. Distancia recorrida por el investigador (medida en metros):
2. Promedio de intensidad del sonido original (medido en decibelios):
3. Percepción: clara / claridad moderada / dificultosa / sobre el ambiente general
4. Textura del entorno: alta fidelidad / baja fidelidad / natural / humana / tecnológica
5. Ocurrencia: aislada / repetitivo / como parte de un contexto o mensaje más amplios
6. Factores ambientales: sin reverberación / reverberación corta / reverberación larga / eco / deriva / desplazamiento

Tabla 1. Mapeo sonoro y visual: guía del identificador del diario de campo, agregando la escucha y la descripción de un acontecimiento sonoro de Schafer (2013, p. 194-195) y visual como parte de la propuesta metodológica, no incluida en el original. Fuente: Feixa, et al. (2020, p. 48).

No obstante, es de suma importancia tomar en cuenta que el espacio puede afectar las características de un sonido o silencio, pues cada lugar puede tener distinta densidad, volumen y forma, que tienden a actuar de manera diferente sobre la duración y sobre la forma de la onda envolvente, además de acentuar o atenuar la intensidad relativa de ciertas frecuencias (Larson, 2018).

Comparación de casos cruzados (*cross case comparability*)

Como parte de esta metodología transdisciplinaria, también se propone la recopilación de datos a través de la realización de grabaciones, medición de decibelios, notas de campo en formato texto y en formatos audiovisuales (imágenes, audio y vídeos) como se observa en la Figura 1.

³ De acuerdo con Bieletto (2018b), el impacto de los registros sonoros, las intervenciones sonoras en espacios públicos y la composición se han demostrado como potentes herramientas de resistencia, denuncia de la injusticia y sensibilización ante problemas invisibilizados.



Figura 1. Mapeo sonoro y visual de dos espacios sociales distintos en Barcelona a través de la aplicación Decibel X, donde se muestran los decibelios, el nivel de presión acústica, el valor mínimo y el valor máximo ponderado en el tiempo en decibelios durante la grabación, el valor máximo alcanzado por la presión acústica sin constante de tiempo o ponderación en el tiempo, así como la fecha y la hora en que fueron registrados.

Cabe resaltar que todos estos documentos o archivos audiovisuales pueden compartir la misma codificación de su contenido (Feixa et al., 2020). Por ello, en la Tabla 2 se muestran las categorías para su codificación, para el análisis de cada una de las grabaciones de los lugares y espacios sociales identificados:

Categorías de análisis			
1. Lugar:			
2. Espacio social:			
3. Acontecimientos sonoros	4. Repertorio de acción	5. dB	6. Tiempo
Sonidos tónicos (sonido ambiente)			
Señales del silencio			
Marcas del silencio			

Tabla 2. Fuente: Elaboración propia.

Categorías de análisis

1. Lugares: En este contexto, se refiere a la localidad y geocodificación literal de los nombres oficiales de avenidas, calles, jardines y plazas.

2. Espacios sociales: El espacio es producto de interrelaciones sociales (Massey, 2012); lo construyen los actores a partir del renombramiento y apropiación política de los lugares donde se llevan a cabo la práctica de los silencios sonoros y visuales. Se toma en cuenta la historia, cultura y arquitectura de los lugares.

3. Acontecimientos sonoros: Son los objetos simbólicos aislados en el paisaje sonoro, con el propósito de examinar sus significados asociativos en la producción sonora: sonidos tónicos, señales del *silencio* y marcas del *silencio*, basadas en Schafer (1993, 1996, 2012, 2013).

En términos de campo de percepción, en el paisaje sonoro se constituye la identidad colectiva, a partir de las significaciones sociales, culturales, políticas e ideológicas que lo conforman (Cárdenas y Martínez, 2015):

- a) Sonido tónico: entendido también como sonido ambiente, es aquel que una sociedad determinada escucha de manera continua o muy frecuente, formando el fondo sobre el que se perciben otros sonidos, no suelen ser percibidos de manera consciente, pero actúan como agentes que condicionan la percepción de otras señales sonoras.
- b) Señal del *silencio*: es cualquier silencio al que se dirige la atención de manera especial.
- c) Marca del *silencio*: al igual que la marca sonora que indica el sonido exclusivo de una comunidad de manera consciente. Por marcas del *silencio* nos referimos a los silencios con valor simbólico y afectivo con cualidades socioculturales de una comunidad.

4. Repertorios de acción: Es el conjunto de rutinas aprendidas, compartidas y actuadas (Tilly y Wood, 2010) en la apropiación del espacio, acciones, organización, acontecimientos sonoros y visuales a través del silencio, así como la recomposición del espacio sonoro y visual. Esto incluye las tácticas de los silencios sonoros y visuales llevadas a cabo por los actores sociales; los procesos, patrones de ritmo culturales, silencios políticos como acción, ya sea desde la voz o voces, el ambiente y la música en la sonoridad. La kinésica, la secuencia, el ritual y el uso de signos y señales visuales generan también una simultaneidad entre la imagen y el sonido.

5. Decibelios (dB): Cabe destacar la diferencia entre volumen y tono; hablamos de volumen cuando la aplicación mide la sonoridad. Por ejemplo, cuando la aplicación marca 30 dB(A)⁴, aunque haya sonido, la aplicación lo percibe muy tenue, casi como silencio, y lo interpreta como “crujido de hojas”, como se observa en la Figura 2. Reconocemos que el umbral de audición física se mantiene entre 0 y 15 dB(A) y que podríamos identificarlo como experiencia del silencio. Sin embargo, por audición de los silencios no nos referiremos únicamente a los aspectos físicos y fisiológicos, sino a:

la capacidad humana de percibir señales acústicas transmitidas a través de ondas sonoras y absorbidas por órganos sensoriales especiales [...] como una capacidad social y cultural que da forma a los conceptos que hombres y mujeres tienen de su mundo e influye en sus acciones en contextos históricos determinados. (Müller, 2012, pp. 445-446)

Al mismo tiempo, sabemos que el sonido se compone de ondas, frecuencias y vibraciones, por lo que el tono y las frecuencias subsónicas o más bajas se pueden interpretar como silencios cuando rondan los 20 Hz, es decir, no son percibidas con los oídos, pero se sienten

4 Los dB(A) son decibelios ponderados A, que reflejan mejor que los decibelios no ponderados la respuesta al sonido del oído humano.

y perciben por el resto del cuerpo. De acuerdo con Larson (2018), percibimos el silencio cuando el ruido ambiental es tan bajo que podemos escuchar sonidos distantes o los producidos por nuestro propio cuerpo, los cuales suelen estar ocultos por el ruido de fondo.



Figura 2. Gráfico de referencia tomado de la aplicación Decibel X.

6. Tiempo: El espacio y el tiempo no deben separarse, ya que de acuerdo con Lefebvre (2013, p. 261), “el tiempo se conoce y se realiza en el espacio, convirtiéndose en una realidad social mediante una práctica espacial”. Es por eso que la duración del tiempo como unidad de medida en minutos es transversal con las otras categorías, a partir de la descripción de los silencios sonoros y visuales llevados a cabo en el espacio social.

El tiempo es lo común entre silencios y sonidos. El tiempo es aquello que configura [...] cada sonido y cada silencio, inerva los dos a la vez. Forma parte de lo más íntimo del sonido como de lo más íntimo del silencio; de esta manera, no existe ‘en sí’, surge más bien cada vez. (Celedón, 2015, p. 77)

Es de suma importancia mencionar que la descripción del tiempo sirve para identificar y documentar el momento en el que los sujetos llevan a cabo los silencios sonoros y visuales en tiempo *real*. La sonoridad tiene que ver con un espacio-tiempo, se difunde en el espacio mismo de su resonancia, su dilatación y su reverberación (Nancy, 2007, p. 32). Por ello se describe la experiencia del acontecimiento una vez terminadas las acciones.

De acuerdo con Juliet Corbin y Anselm Strauss (1990), el análisis hace uso de comparaciones constantes. A medida que se anota un incidente, debe compararse con otros incidentes en busca de similitudes y diferencias. Dado que el silencio es ambiguo, si está proyectado a expresar algo en particular, y el investigador establece que quienes practicaron el silencio tenían intenciones particulares en mente, este silencio puede adquirir un significado completamente diferente al que se pretendía (Schweiger y Tomiak, 2022). Por este motivo “el

análisis implica siempre la organización de proposiciones que ya incluyen una interpretación, una representación de las formas de la realidad social” (Feixa et al., 2020, p. 14).

A modo de conclusión

Una vez llevada a cabo la propuesta teórico-metodológica para la investigación del silencio en el espacio social, se procede a hacer el análisis y la interpretación hermenéutica del acontecimiento sonoro. Por lo que habría que establecer cómo se perciben, se producen, reproducen y se interpretan los modos de comportamiento, acciones y formas de expresión de los silencios sonoros y visuales que se hayan generado en el espacio social, proporcionando el conocimiento del contexto para comprender e interpretar los significados implícitos del contenido, las situaciones, dinámicas, actividades, así como las experiencias colectivas sonoras y visuales.

Se plantea el uso de esta metodología para registrar y analizar las prácticas sonoras en el espacio social, así como otros fenómenos y situaciones colectivas que ocurran en espacios públicos, privados e incluso en contextos políticos, donde se lleve a cabo la invención creadora de los silencios visuales y sonoros, así como los sonidos o ruidos aprehendidos culturalmente como forma de expresión o manifestación. Desde los objetivos de nuestra propuesta de investigación, buscamos traducir los eventos auditivos a través de una relación sinestésica entre signos sonoro-visuales y la estética audiovisual, con el fin de identificar y describir las imágenes sonoras de los silencios visuales, generadas a partir de la presencia y experiencia estética colectiva mediante la apropiación del espacio social.

Consideramos que esta propuesta permite comprender el contexto, la acción sociocultural, las necesidades e incluso las problemáticas en diferentes localidades, con la finalidad de reflexionar e interpretar las dinámicas y representaciones colectivas del silencio como acontecimientos sonoros identificados en el espacio social y, de esta forma, proponer aplicaciones prácticas en la mejora del diseño de espacios públicos teniendo en cuenta la dimensión sonora, la promoción de ambientes más saludables mediante el control del ruido y la valorización del silencio, así como el reconocimiento de las prácticas culturales y las identidades sonoras en diversas comunidades.

Por lo tanto, a partir de la triangulación de técnicas etnográficas *in situ* de observación y escucha del entorno sonoro y visual se propone la práctica de la escucha participante como pieza fundamental en las investigaciones, donde se considere o haya especial interés en la comprensión de relaciones sociales, no solo estudiadas desde la observación que, al igual que la escucha, conlleva la presencia corporal, sino desde la atención a los sonidos y los silencios específicos en cada contexto cultural.

Referencias

- Ariza, J. (2008). *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bickford, S. (1996). *The Dissonance of Democracy: Listening, Conflict, and Citizenship*. Cornell University Press.
- Bieletto N. (2018a). Conflicto y poder: territorios acústicos y sonidos en la ciudad. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Bieletto, N. (2018b). Inscripciones, descripciones y registros sonoros. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad}", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Burawoy, M. (1998). The Extended Case Method. *Sociological Theory*, 16(1), 4-33. <https://doi.org/10.1111/0735-2751.00040>
- Burawoy, M. (2009). *The Extended Case Method: Four Countries, Four Methods, Four Great Transformations, and One Theoretical Tradition*. University of California Press.
- Butters, Steve. (2014). La lógica de investigación de la observación participante. En S. Hall y T. Jefferson (Eds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (pp. 367-393). Traficantes de Sueños.
- Callejo, J. (2002). Observación, entrevista y grupo de discusión. El silencio de tres prácticas de investigación. *Revista Española de Salud Pública*, 76, 409-422. http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-57272002000500004
- Cárdenas, R. y Martínez, D. (2015). El paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica. *Revista Investigación, Desarrollo, Innovación*, 5(2), 129-140.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Corbin, J. y Strauss, A. (1990). Grounded Theory Research: Procedures, Canons, and Evaluative Criteria. *Qualitative Sociology*, 13(1), 3-21.
- Derrida, J. (1986). *De la Gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- Domingo, D. (2020). No era paz, era silencio. El sonido en el paisaje sociosemiótico urbano del "Estallido social" chileno desde los ECDM. *Árboles y Rizomas II*(2), 44-68. <https://doi.org/10.35588/ayr.v2i2.4611>
- Feixa, C., Sánchez-García, J.; Soler-i-Martí, R.; Ballesté, Eduard; Hansen, N. y Brisley A. (2020). *Methodology Handbook: Ethnography and Data Analysis*. Universitat Pompeu Fabra & European Research Council. <http://dx.doi.org/10.31009/transgang.2020.wp04.1>
- Feld, S. (1991). Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum. En D. Howes (Ed.). *The Varieties of Sensory Experience. A Sourcebook in the Anthropology of the Senses* (pp. 79-99). University of Toronto Press.
- Feld, S. (1994). From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. *The Soundscape Newsletter*, 8, 4-6.
- Feld, S. (2012). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (3a ed.). Duke University Press.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217-239.
- Feld, S. (2015). Acoustemology. En D. Novak y M. Sakakeeny (Eds.). *Keywords in sound* (pp. 12-21). Duke University Press.
- Fierro, A. (1992). La conducta del silencio. En C. Castilla del Pino (Ed.). *El silencio* pp. 47-78. Alianza Editorial.
- Gaboury, J. (2010, December 15). *Elements of Vogue: A Conversation with Ultra-red*. *Rhizome*. <https://rhizome.org/editorial/2010/dec/15/elements-of-vogue-a-conversation-with-ultra-red/>
- Gans, H. (1999). Participant Observation in the Era of "Ethnography". *Journal of Contemporary Ethnography*, 28(5), 540-548.
- Gold, R. (1958). Roles in Sociological Field Observations. *Social Forces*, 36(3), 217-223. <https://www.jstor.org/stable/2573808>
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Hall, E. (1989). *El lenguaje silencioso*. Alianza Editorial.
- Hernández, L. (2017). *La escucha, un acto de resistencia (Entrevista con Mirna Castro, Félix Blume y Mónica Nepote)*. Kaja Negra. <http://kajanegra.com/la-escucha-un-acto-de-resistencia/>
- Jiménez Carmona, S. (2020). Silences and policies in the shared listening. Ultra-red and Escuchatorio. *SoundEffects*, 9(1), 116-131. <https://doi.org/10.7146/se.v9i1.112931>
- Krause, R. (2018a). Historia del paisaje sonoro. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Krause, R. (2018b). Elementos que componen el ejercicio de la escucha. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmiths Press.

- Larson, S. (2018). *Pensar el sonido. Una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*. CUEC- UNAM.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127.
- Marcus, G. (2011). Etnografía Multisituada. Reacciones y potencialidades de un Ethos del método antropológico durante las primeras décadas de 2000. *Etnografías Contemporáneas*, 4(7), 177-195.
- Massey, D. (2012). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En: A. Albet y N. Benach (Eds.), *Doreen Massey. Un sentido global del lugar* (pp. 156-181). Icaria editorial.
- Müller, J. (2012). The sound of history and acoustic memory: Where psychology and history converge. *Culture & Psychology* 18(4), 443-464.
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha*. Amorrortu.
- Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse/Deep Listening.
- Pelinski, R. (2007). El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro. *I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes sonoros*, https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/pelinski/pelinski_01.htm
- Polti, V. (2020, 1 de abril). *Subjetividad, identidad y memoria a través del sonido*. Sul Ponticello. Revista on-line de música y arte sonoro. <https://sulponticello.com/iii-epoca/subjetividad-identidad-y-memoria-a-traves-del-sonido/>
- Sánchez-Ramírez, J. L. (2021). Silencios visuales como acción de lo político: Una mirada a la reconfiguración de las manifestaciones estéticas contemporáneas. *Revista Mexicana de Comunicación*, "Comunicación y cultura visual", 146-147. <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/silencios-visuales-como-accion-de-lo-politico/>
- Sánchez-Ramírez, J. L. (2023). Visual Silences: Aesthetic Experience of the Gaze in Art and Social Protest in Art-Less and Take the Money and Run. En P. Guerra y R. Campos (Eds). *COMBaART. Art, Activism and Citizenship. Utopias and Imagined Futures* (pp. 238-252). Universidade do Porto. Faculdade de Letras. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/19647.pdf>
- Sanfuentes, F. (2018). Los sonidos y sus significados. Material del curso "Paisaje Sonoro: escucha, experiencia y cotidianidad", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.
- Schafer, R. M. (1993). *Voices of Tyranny, Temples of Silence*. Arcana.
- Schafer, R. M. (1996). Soundscape y Ecología Acústica. *ARTE SONORO*, 85-95.
- Schafer, R. M. (2012). The Soundscape. En J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader* (pp. 95-103). Routledge.
- Schafer, R. M. (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio.
- Schweiger, E. y Tomiak, K. (2022). Researching Silence: A Methodological Inquiry. *Millennium: Journal of International Studies*, 50(3), 623-646. <https://doi.org/10.1177/03058298221083999>
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Cactus.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1998). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Tilly, C. y Wood, L. (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008*. Desde sus orígenes a Facebook. Editorial Crítica.
- Ultra-red (2012). *Five Protocols for Organized Listening*. Berlin: Koenig. http://www.ultrared.org/uploads/2012-Five_Protocols.pdf
- Whyte, W. (1979). On Making the Most of Participant Observation. *The American Sociologist*, 14(1), 56-66.