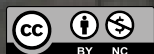


PAISAJE SONORO EN GUAYAQUIL

Investigación y práctica artística desde
tres casos de estudio de la Universidad
de las Artes, Ecuador



(pensamiento)

(pensamiento), (palabra)... Y obra

Luis Pérez-Valero* 

* Doctor en Música, Universidad Católica Argentina. Docente e investigador de la Universidad de las Artes, Guayaquil (Ecuador). luis.perez@uartes.edu.ec

Resumen

En los últimos años, ha crecido el número de universidades que han abierto la carrera de Producción Musical; sin embargo, la enseñanza de esta profesión no se ha limitado al uso de la tecnología de la grabación para artistas de la canción o el diseño sonoro; de forma gradual, los creadores que viven en Guayaquil (Ecuador) han explorado una línea particular: el paisaje sonoro como materia prima o eje de una obra artística desde la fundación de la Universidad de las Artes en la ciudad. Desde entonces, el concepto de interdisciplinariedad tiene sentido en productores musicales que trasgreden la tradición de la disciplina y proponen alternativas de creación sonora a partir de instalaciones, videoarte, *performance* u obras conceptuales, la práctica artística es realizada desde múltiples lenguajes artísticos en que se vincula el audio. El presente trabajo explora estas tendencias a través de tres exponentes que, provenientes de una educación artística transdisciplinar, han trabajado con el paisaje sonoro de la ciudad; sus propuestas confluyen en diversas técnicas, como ejercicios de representación sónica, grabaciones convencionales, procesamiento en tiempo real, programación e instalaciones.

Palabras clave: interdisciplinariedad; práctica artística; paisaje sonoro; producción musical en Guayaquil

Soundscape in Guayaquil. Research and Artistic Practice from Three Case Studies from the University of the Arts, Ecuador

Abstract

It's notorious number of universities that have opened a career in music production has grown in recent years. However, the teaching of this profession has not been limited to the use of recording technology for artists of song or sound design; gradually, the creators who live in Guayaquil (Ecuador) have explored a particular line: the soundscape as raw material or axis of an artistic work since the founding of the University of the Arts in the city. Since then, the concept of interdisciplinarity has made sense in music producers who transgress the tradition of the discipline and propose sound creation alternatives based on installations, video art, performance or conceptual works, artistic practice is carried out from multiple artistic languages in which it is linked the audio. The present work explores these trends through three exponents who, coming from a transdisciplinary artistic education, have worked with the soundscape of the city; their proposals come together in various techniques, such as sonic representation exercises, conventional recordings, real-time processing, programming, and facilities.

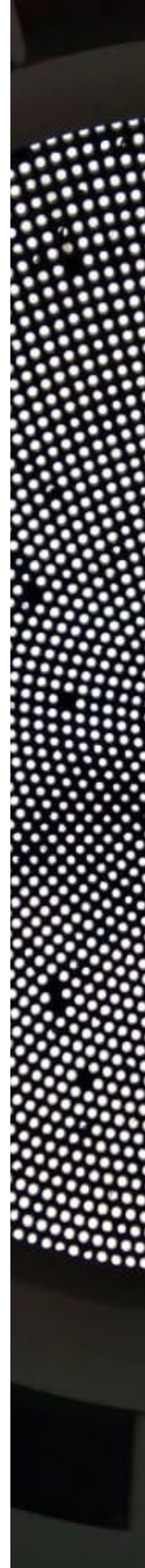
Keywords: interdisciplinarity; artistic practice; soundscape; musical production in Guayaquil

Paisagem sonora em Guayaquil. Pesquisa e prática artística a partir de três estudos de caso da Universidade das Artes, Equador

Resumo

Nos últimos anos, cresceu o número de universidades que abriram carreira na produção musical; No entanto, o ensino dessa profissão não se limitou ao uso de tecnologia de gravação para artistas de música ou design de som; aos poucos, os criadores que vivem em Guayaquil (Equador) exploraram uma linha particular: a paisagem sonora como matéria-prima ou eixo de um trabalho artístico desde a fundação da Universidade das Artes da cidade. Desde então, o conceito de interdisciplinaridade ganhou sentido em produtores musicais que transgridem a tradição da disciplina e propõem alternativas de criação sonora a partir de instalações, videoarte, performance ou obras conceituais, prática artística realizada a partir de múltiplas linguagens artísticas nas quais está vinculado ao áudio. O presente trabalho explora essas tendências através de três expoentes que, vindos de uma formação artística transdisciplinar, trabalharam com a paisagem sonora da cidade; suas propostas convergem em diversas técnicas, como exercícios de representação sonora, gravações convencionais, processamento em tempo real, programação e instalações.

Palavras-chave: interdisciplinaridade; prática artística; paisagem sonora, produção musical em Guayaquil



Introducción¹

La palabra *soundscape* o paisaje sonoro fue utilizada por primera vez por el urbanista Michael Southwood para describir un determinado entorno acústico (Carles, 2007; Otondo, 2018). Desde entonces, el término se ha reconfigurado como una composición que tiene su génesis en el universo de sonidos que están alrededor de quien graba. De esta manera, se establecen relaciones temporales y circunstanciales del entorno, y se considera al sonido más allá del simple factor físico-acústico o como sistema de comunicación entre los seres vivos y su ambiente (Drever, 2002; Faudree, 2012).

De acuerdo con los modos de creación artística, a nivel conceptual se distinguen dos tipos de paisaje sonoro: el sonido grabado *in situ*, sin intervenciones de quien graba; y otro, en donde las grabaciones se procesan en la postproducción de audio. En la primera categoría, Drever (2002) sostiene la convergencia de la etnografía acústica, en la que lo registrado mapea un territorio. Por su parte, Samuels *et al.* (2010) consideran la grabación como punto de partida para trabajos artísticos como algo secundario al levantamiento etnográfico. Ambas posiciones son divergentes como marco de pensamiento; sin embargo, otros teóricos como Feld (2012) y Farina (2014) coinciden en que también se registran prácticas culturales en la medida en que la grabación no sea intervenida y registre el audio como ecología del sonido, sirva para el análisis de patrones y mida el impacto ambiental del ruido.

Respecto a lo anterior, el paisaje sonoro se ha vinculado con los estudios de ecoacústica, biología, estudios de la tierra en conjunción con la etnografía del ruido y la creación artística. Krause (2015) propuso categorías de organización de los fenómenos sonoros desde las fuentes como generadora del sonido: la geofonía, sonidos no biológicos producidos por la naturaleza, como el sonido del viento, del agua en mares o ríos; la biofonía, sonidos producidos por los animales, incluye los sonidos que utilizan para comunicarse, como cantos o gruñidos, así como los sonidos que se producen por los cuerpos, como el aleteo de las aves; por último, la antropofonía, conformado por los sonidos generados por seres humanos, incluye los sonidos amplificados de aparatos mecánicos y eléctricos (Guzy, 2017).

En pocos años, los artistas han utilizado el paisaje sonoro como herramienta generadora de sonidos, hasta convertirla en un género particular asociado a la composición acusmática, con escuelas estilísticas y técnicas particulares. Schafer (1965 y 1977) afirmó que los territorios y las comunidades podían identificarse a través del rastro que deja el sonido. En un principio, su preocupación se relacionaba con la contaminación sónica y la pérdida gradual de los matices de sonido en un ambiente; sin embargo, gradualmente se asoció con la escucha activa de los sonidos de la naturaleza que permitía el mapeo y la categorización de los sonidos, el estudio del paisaje sonoro y la acustemología.² Pero el concepto de Schafer es amplio, pues considera que es un fenómeno que se da a partir de la escucha activa del medioambiente, con sus inflexiones y cambios de presión acústica, con los ruidos y sonidos que el individuo categorizará y llenará de contenidos (Shafer, 1977).

1 El presente artículo es parte del proyecto de investigación-creación: "(Inter)subjetividades y (de)construcción sonora. Estudios sobre síntesis, acústica y la musicología de la grabación y la performance". Código: VPIA-2023-15-PI. Adscrito al Grupo de investigación S/Z de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

2 Sobre la escucha véanse los trabajos de Moylan (2020), Cheung-Ruiz (2021), Bennett y Bates (2018). En el presente trabajo se entiende como escucha activa la concentración absoluta en cada fenómeno sonoro por parte del analista. En contraparte, la escucha pasiva es la audición del entorno sonoro mientras se hace cualquier otra actividad, como leer, escribir, hacer deporte, etc. Estos aspectos se relacionan con la escucha crítica, ejercicio cotidiano del productor musical cuando evalúa los resultados estéticos y técnicos de una grabación (Katz, 2014).



La otra categoría, a partir de la manipulación del registro grabado, se acerca a la práctica artística como actividad de recopilación, selección, exclusión y almacenamiento de archivos de audio. Cada artista se cuestiona cuáles paisajes se incorporarán a su obra, cuáles se conservarán como patrimonio sónico para reconstruir una narrativa, cuáles poseen valor simbólico, identitario y cultural, e incluso aquellos archivos que desaparecerán bajo algún criterio de selección. El paisaje sonoro es preservación y redefinición de un mundo acústico (Hrycyk, 2017; Augoyard y Torgue, 2005). Archivos de audio y memoria son puntos de partida para la deconstrucción de las distintas maneras en que nos relacionamos con el mundo. Relación y devenir de modos de representación que, en algunos casos, se hace en propuestas que usan lo audiovisual y lo sonoro. En América Latina, en donde los archivos y centros de documentación están a la deriva por la falta de políticas públicas y privadas, el paisaje sonoro como patrimonio ha logrado permear estas dificultades a partir de compilaciones realizadas por investigadores independientes y, en algunos casos, el auspicio privado, como la Fundación Daniel Langlois en Canadá.³

Las redefiniciones del paisaje sonoro, así como el incremento gradual de programas de computación y el acceso a equipos de producción musical, ha permitido obtener materia prima para la elaboración de objetos artísticos en diversos formatos, como el video arte, instalaciones e incluso *performance* con medios electrónicos. Por ejemplo, Karel (2016) creó una composición electroacústica que describe auditivamente un paseo a través de un templo hindú. La compositora toma el arte sonoro de no ficción en una instalación en la que aprovecha la etnografía sonora y realiza un juego metafórico entre la inmersión, la distancia espacial de los sonidos, como representación de la conciencia encarnada.

De esta forma, el paisaje sonoro como práctica artística se ha sistematizado; en consecuencia, algunos tratados son hoy en día referentes. Cobussen *et al.* (2017) editaron un libro sobre la teoría, la práctica y los métodos de recopilación, clasificación y creación. El criterio editorial incluyó estudios de acústica, comunicación, entornos acústicos, identidad y tecnología del audio. La postura etnográfica tiene un lugar privilegiado que comparte con la creación y las nuevas tecnologías. Por su parte, Kim-Cohen (2009) estableció principios para la práctica artística del paisaje sonoro para replantear propuestas estéticas, filosóficas, conceptuales y políticas. El autor reflexiona sobre

3 En el caso de Guayaquil, véase el archivo sonoro del Centro de Innovación y Producción Mz 14. Disponible en <http://mz14.uartes.edu.ec>

los movimientos artísticos del siglo XX, su relación con el sonido y sobre cómo el prejuicio que se tiene repercute en la apreciación estética. Kim-Cohen no se queda en la especulación crítica, también propone alternativas, expande conceptos e, incluso, vocabulario.

Las teorías, metodologías y posturas críticas son pertinentes, pero no se debe obviar el momento central: la grabación. A partir de esta, el paisaje sonoro es un objeto que circula y es reproducible a otros espacios. Un audio grabado por una persona luego puede ser compartido en una escucha masiva. La grabación funciona como proyecto de experimentación sónica, como memoria acústica o como parte de una composición en la que su mejor descriptor está en la grabación. Feld (2004) y Karel (2017) capturan un paisaje sonoro y comparten una historia, ejercicio casi atemporal en el que el oyente se sumerge en una escucha activa. Otras propuestas usan los sonidos que salen desde las entrañas de los objetos, posibilidad que permite la tecnología a través de la ampliación y transformación de la onda. Por ejemplo, Dunn (2006) se acerca a la ecoacústica y roza con el objeto artístico cuando graba el sonido de pinos desde distintas áreas: a lo lejos, cerca y dentro de los árboles. El resultado es un objeto sonoro producido de manera natural (el árbol), pero con texturas complejas que la grabación amplificada permite escuchar.⁴ Desde otra mirada, Vitiello (2001) se aproxima a la antropofonía y realiza un ejercicio que, por razones extraordinarias, se ha convertido en un documento histórico. El artista e investigador grabó durante cinco meses los sonidos que llegaban al piso 91 del World Trade Center de Nueva York. El proyecto, que consistió en estudiar el ruido ambiental, se convirtió en un documento histórico-acústico a partir del atentado del 11 de septiembre de 2001.

Paisaje sonoro y producción musical son conceptos que no están ligados y se tratan como nociones diferentes; sin embargo, la tecnología media en ambos casos. Como se infiere de lo anterior, la grabación configura el paisaje sonoro, es concepto y ejercicio de escucha que deviene en práctica artística. Por su parte, la producción musical como estudio académico ha logrado su espacio en los últimos años, y en este artículo se vincula como el oficio de la grabación en un estudio de grabación, en donde el

productor genera un fonograma (Zager, 2012).⁵ En consecuencia, la incorporación de esta área como disciplina académica ha permitido organizar mallas curriculares con itinerarios de carrera y en las cuales el estudiante aprende sobre la postproducción de audio, sonido en vivo y diseño sonoro (Cheung-Ruiz y Pérez-Valero, 2020). Como en los tres casos de estudio que se presentan más adelante, enseñar a grabar un paisaje sonoro ha dejado de ser un ejercicio de escucha y postproducción para convertirse en una práctica artística con validez y contenido por sí misma.

Método

El presente artículo tiene como objetivo indagar sobre el paisaje sonoro desde la investigación en artes en Guayaquil. Se estudian en tres productores musicales que coinciden en medios comunes de expresión, con una dinámica particular en la ciudad que es identificable y categorizable (Bennett y Peterson, 2004). Los criterios de selección que prevalecieron fueron de carácter geográfico-físico y académico. Con este último término, se hace referencia a los trabajos de fin de grado de la Universidad de las Artes, institución que ha consolidado una práctica artística, forjado una escena musical, marcado un territorio y planteado una escena virtual. El diseño de estudio de caso es no experimental y cualitativo, se analizan las cualidades y categorías de los casos para obtener y desarrollar hipótesis y teorías (Hernández Sampieri, 2014; Creswell, 2013).

Partiendo de Lotman (1996), la escena musical en Guayaquil funciona como semiósfera, en donde confluyen distintas propuestas artísticas, pero con el común denominador del paisaje sonoro como lenguaje artístico. Los criterios de inclusión se definieron a partir de las líneas técnicas, estéticas y conceptuales de cada propuesta de los productores musicales; estas piezas son apropiadas porque han conformado un movimiento estético periférico con respecto a otras escenas del continente. La tecnología ha mediado para acercar la creación y la investigación transdisciplinar desde la producción musical. Los tres casos seleccionados son: *El humedal suena* (2021) de Víctor González, *Perspectivas* (2021) de Darío Dávalos y *Pictosonidos* (2022) de Juan Pablo Manquián. Como criterio de exclusión, no se estudiaron producciones fuera de la

4 Se usa el término *objeto sonoro* a partir de las definiciones de Moylan (2020) y Di Cione (2013): registro sónico de un fenómeno sonoro que el sujeto llena de contenido a partir de la búsqueda de respuestas estéticas y técnicas.

5 El concepto de *productor musical* sigue siendo ambiguo hoy en día. En este trabajo, nos aproximamos al productor musical en tanto individuo, artista y técnico que manipula el audio para obtener un producto artístico (Cfr. Cheung-Ruiz y Pérez-Valero, 2020).

Universidad de las Artes, pero se señalan en los antecedentes y exposición teórica del paisaje sonoro. Se realizó una investigación bibliográfica y documental sobre el tema que se presenta como antecedentes de paisajes sonoros en Guayaquil. En el caso de las fuentes consultadas, se centró la atención en la obra artística y en observaciones que hicieron los creadores que se consideraron relevantes, como la *poiésis* de la obra o aspectos técnicos destacables. Todos los materiales están disponibles en el repositorio digital de la Biblioteca de las Artes⁶ de la Universidad de las Artes en Guayaquil, epicentro en los últimos ocho años sobre investigación en artes sobre paisaje sonoro.⁷

Resultados

La ciudad de Guayaquil está ubicada en la región costa del Ecuador, a la orilla del río Guayas. Las características de la ciudad se alejan del imaginario andino que se tiene del país. Es una ciudad comercial, con un puerto de aguas profundas y con altos índices de contaminación sónica, como lo atestiguan los estudios de Clavijo Salazar (2017) y Parra Freire *et al.* (2017), quienes señalan que en distintas zonas los niveles de ruido sobrepasan los estándares normales, afectando a los animales, seres humanos y el medio ambiente. Sin embargo, a nivel sónico hay contrastes significativos dependiendo de la zona y de la hora del día. En ciertos momentos del año, y dada la proximidad con la costa del Pacífico, se escuchan cantos de aves, como garzas, carpinteros u horneros (López Ruiz *et al.*, 2017); junto con el estruendo del transporte pesado que circula por las principales avenidas, el permanente sonido de las bocinas y el pregón de los vendedores de agua o gas.

Esto ha generado una línea de creación en torno al paisaje sonoro de la ciudad, diversos artistas han encontrado inspiración para sus propuestas plásticas, sonoras y conceptuales. Uno de los primeros trabajos, y que fue celebrado en los medios de comunicación locales, fue la colección de grabaciones *Mapa sonoro de Guayaquil* (2012) de Juan José Ripalda. Este creador e investigador ha hecho una recopilación sónica que se circunscribe, de manera tangencial, con los estudios de la ecoacústica (Farina y Gage, 2017). Lo más pertinente de este trabajo fue la compilación de archivos de audio con grabaciones del paisaje sonoro de

la ciudad desde el año 2012. Sonidos, ruidos y vibraciones definen el espacio de la ciudad, los contrastes son amplios y diversos, desde el sonido del vendedor de agua hasta el croar de las ranas en un nocturno espectral. Mundo exterior y mundo interior coinciden en el espectro sónico recogido por Ripalda.⁸ En esta misma línea, Troya González (2013) planteó la conservación sonora del entorno natural y urbano de la ciudad de Babahoyo, en la provincia de Guayas. Luego de un análisis sobre los aportes de Truax (2012), Feld (2004) y Schafer (1977), este investigador consideró que en Babahoyo existían sonoridades emblemáticas. En primer lugar, examinó el sonido de las aves, el acento particular del habla de los lugareños, así como el sonido del río a orillas del malecón. La conjunción de la geofonía, biofonía y antropofonía, se sintetizan en este trabajo de corte patrimonial y creativo.

Pero Guayaquil no es solo la conjunción de ruido y naturaleza. La ciudad ha tenido fama de ser, en distintos momentos, una de las ciudades más violentas de América Latina (Zibell, 2021; España, 2022). Por lo cual, de manera fortuita, Susan Campos-Fonseca y Fredy Vallejos, quienes realizaban trabajo de campo, fueron testigos de un suicidio frente a la catedral, ubicada en el centro de la ciudad. La conjunción de elementos eclesiásticos y el ruido de la urbe compartido con iguanas y palomas que viven frente a la catedral han quedado en la grabación del paisaje sonoro. El suicidio y su huella en la ciudad generó el disco compacto *Suicidio en Guayas* (2017), propuesta que expone, en tres pistas, cómo el espacio y la muerte pública voluntaria impactan en la cotidianidad ciudadana (Campos-Fonseca y Vallejos, 2017). La producción discográfica evoca el concepto de Sennett (1997) sobre los espacios públicos, la interacción de los habitantes y la amalgama sonora. Para Sennett, la ciudad es una piedra —en este caso, concreto—, forja la visión que se tiene del mundo, le otorga una expresión que establece relación con el cuerpo y la naturaleza. En *Suicidio en Guayas* se vive y se acaba con la vida en el ámbito urbano, los otros son cómplices forzados que deben retornar lo más pronto posible a la normalidad.

Fredy Vallejos, compositor de música electrónica, ha incorporado el paisaje sonoro de Guayaquil en su obra de manera sistemática desde 2016. Ha usado elementos de las artes visuales, la literatura y la danza. Además del trabajo

6 <https://dspace.uartes.edu.ec>

7 Sobre archivos de música electroacústica en el continente, se remiten los trabajos de Dal Farra (2013 y 2004). En torno a los archivos sonoros, en general consúltese García (2018, 2019, 2020^a, 2020b).

8 "Joven guayaquileño realizó un mapa sonoro de la ciudad", *El Universo*, 7 de junio de 2012. <https://www.eluniverso.com/2012/06/07/1/1534/oven-guayaquileno-realizo-un-mapa-sonoro-ciudad.html>

con Campos-Fonseca antes señalado, en “Tempus Pacha” (Vallejos, 2022) utiliza paisajes sonoros de Cotacachi, sierra ecuatoriana, con otros sonidos que son de Guayaquil, región costa y con contrastes relevantes. El sonido está cargado de significado, pero no habrá significado mientras quien escucha no le otorgue ideas y categorías (Samama, 2015). El paisaje sonoro de cada región es reelaborado desde la identidad colectiva, patrimonio artístico y cultural de cada zona que replantea nexos y formas de expresión estética. La interculturalidad entre lo andino y la costa ecuatoriana es un elemento que usa Vallejos en su obra. Por su parte, Adina Izarra ha utilizado el paisaje sonoro de Guayaquil en el proyecto colectivo internacional *Carbonoproyecto*. *Convivencias sonoras. Música en expansión*, iniciado por Fabián Racca en 1998, conjuga la creación, la improvisación y la experimentación sonora en el más amplio sentido del término. Específicamente, Izarra, en “TamarindoEs” (2018), utiliza el paisaje sonoro del centro de Guayaquil: pregoneros

de agua, vendedores de jugo de tamarindo o calcetines confluyen en esta propuesta sónica.

Como se aprecia, el paisaje sonoro de Guayaquil ha sido una práctica artística que dialoga con otros procesos de creación y ha elaborado una retórica particular. Esto ha permitido que los creadores se integren en actividades colectivas en la ciudad, como los eventos Universos Sonoros, Inter [*] Actos o los encuentros de la Red Latinoamericana de Institutos de Investigación en Artes (por sus siglas: Red ILIA). Las personas antes mencionadas tienen su centro de investigación dentro de la Universidad de las Artes en Guayaquil, institución fundada en 2013 y que ofrece espacios y actividades culturales de vanguardia en la ciudad. Igualmente, como docentes de esta institución se han integrado a la carrera de producción musical, dictan cursos de grabación, síntesis de sonido, postproducción musical y sonora, han incentivado a las nuevas generaciones a conceptualizar el paisaje sonoro desde la práctica artística.

Tabla 1. Síntesis de los resultados

Obra	Locación	Recursos técnicos	Proceso investigación-creación	Propuesta	Resultado
<i>El humedal suena</i> , Víctor González.	Las Abras de Mantequilla, provincia de Los Ríos.	Equipo fotográfico, grabadora portátil, postproducción: Pro-Tools.	Fase 1: documental y bibliográfica. Fase 2: investigación de campo con registro fotográfico.	<i>Timelapse</i> auditivo y fotográfico. Audio inmersivo y discurso sonoro-visual poético en formato <i>ambisonic</i> .	Biofonía. Patrimonio ecoacústico.
<i>Perspectivas</i> , Darío Dávalos.	Guayaquil, sur de la ciudad.	Grabadora portátil, foley, micrófonos binaurales, postproducción: Pro-Tools.	Autoetnografía. Entrevistas y encuestas.	Obra en formato EP.	Antrofonía y biofonía. Memoria sónica de la pandemia.
<i>Picto-sonidos</i> , Juan Pablo Manquián.	Guayaquil, centro de la ciudad.	Computadora, Face OSC, Samples, Max/MSP, Ableton Live.	Investigación transdisciplinar: fotografía, video, audio, lenguaje de programación.	Instalación interactiva. La obra es distinta a cada momento.	Paisaje sonoro a partir del color, el audio y la textura visual. Memoria sónica de la ciudad.

Fuente: elaboración propia.

Discusión

El humedal suena de Víctor González

Paisaje sonoro, práctica artística, trabajos de campo, antropología visual y ecoacústica hallan eco en la obra *El humedal suena* de Víctor González (2021), quien trabaja con el paisaje sonoro a través del *timelapse*⁹ auditivo y fotográfico en formato *ambisonic*.¹⁰ Esta obra tiene como referente el proyecto *Soundlapse* de Otondo (2022), en el que se hizo una primera etapa con la noción del tiempo desde lo aural/manual con técnicas de *machine learning*. Luego de una exhaustiva investigación documental y bibliográfica en la cual el registro fotográfico fue el punto de partida, González hizo un levantamiento de los principales humedales del país, constató la ausencia de estudios preliminares en el campo acústico y ecológico y elaboró, como propuesta artística, un proyecto sustentando en el paisaje sonoro y el registro fotográfico de 24 horas de duración. El producto final se condensó en un audiovisual de 15 minutos. El formato fotográfico del *timelapse* y el audio inmersivo recreó el entorno sonoro y se presentó como patrimonio sonoro del Ecuador, específicamente de Las Abras de Mantequilla en la provincia de Los Ríos. En esta zona, los humedales se forman por el ingreso de agua proveniente de ríos, se trata de un área en la que la presencia del ser humano es casi nula, lo que ha permitido la conservación de lagunas estacionales y eutróficas, esto tuvo un reconocimiento internacional como zona de observación de aves acuáticas en el año 2000 (Santander *et al.*, 2013).

La propuesta visual tomó, como punto de partida, la narrativa, forma de enunciación que permite organizar los elementos de un relato con carácter universal, y que puede integrar también otras formas —la lírica y el drama— para configurar un modo expresivo directo (Prince, 2003). En *El humedal suena*, el registro visual acude al relato periodístico, historiográfico, ecológico y antropológico. Hay una enunciación cinematográfica desde un territorio que funciona como detonador y fuerza centrífuga de la obra. Se construye una propuesta considerando las referencias sonoras históricas a partir de su ubicación geográfica, focalización externa e interna, un ejercicio de casi omnisciencia que se logra a través del *timelapse* (Sánchez Navarro, 2006).

El proceso de producción consistió en un minucioso trabajo de grabación y un acucioso sistema de carga y recarga de baterías para obtener las 24 horas de grabación. Durante la postproducción, González seleccionó los archivos en los que la presión sonora era más significativa, de esta manera se evidenciaba el aumento o disminución de la actividad natural y humana a lo largo del día. La edición y elaboración del *timelapse* fue realizado a través de Pro-Tools, herramienta vinculada a la producción musical. Las grabaciones se efectuaron por etapas, cuatro sets de cinco horas continuas cada una, hubo paradas cortas para cambiar las tarjetas de almacenamiento y las fuentes de poder portátiles. Se realizaba de manera inmediata

9 El *timelapse* es una técnica fotográfica que consiste en mostrar a rápida velocidad fenómenos que suceden de manera lenta y gradual y que pasan como desapercibidos, en algunos casos por formar parte de lo cotidiano y ser de cambios imperceptibles, como el movimiento de la sombra de los objetos por la luz del sol (Veà Baró, 2018).

10 *Ambisonic* es el formato de reproducción de audio que considera toda la esfera sónica del oyente en 360° (Heller *et al.*, 2008). Es considerado por otros autores como la representación en 3D del sonido estéreo (Noisterning *et al.*, 2003).



el respaldo en discos duros externos, tanto para la fotografía como para la grabación. El artista recorrió las orillas del humedal, un bosque seco, un embarcadero e islotes formados por la sedimentación de los ríos, así como sembradíos de maíz y arroz. En la parte fotográfica, se recurrió a diversos planos —el general, medio y plano detalle— que se fusionan en la narración cronológica del video, ejercicio de montaje y edición que se vinculó a los distintos momentos de la presión sonora durante el día.

El humedal suena se generó a partir de un discurso poético creado por González, quien mostró su búsqueda personal en referentes familiares, prácticas culturales, grupos sociales y espacios naturales que se relacionan con su herencia familiar y, en consecuencia, con una identidad sonora comunitaria. La exploración fotográfica fue un recurso que se asoció al audio inmersivo como reinterpretación de lo exótico de la naturaleza. La experiencia se articuló de manera cronológica, pero la propuesta expone el patrimonio sonoro de un espacio natural vulnerable. González (2021) describe su creación como un ejercicio de “metodología sensorial”, generación de archivos para la evaluación patrimonial ecoacústica.

En la producción del *timelapse*, se constataron los cambios y contrastes del paisaje sonoro y visual a lo largo del día. Además, la obra haya un sustento teórico como punto de partida desde los estudios de ecoacústica, paisaje sonoro y ecología que han trabajado autores como Farina (2014), Farina y Pieretti (2014) y Brumm y Slabbekoom (2005). *El humedal suena* trae consigo la escucha de paisajes, marcas sonoras, dibujos acústicos que se suceden a través de las horas del día y de la noche. El audio grabado posee cambios significativos de presión acústica, desde el absoluto silencio hasta el recorrido del viento en medio de los manglares y sembradíos. Es inevitable la escucha de todo lo que es biofónico: insectos, aves y reptiles se cruzan en medio de distintas sonoridades, tensiones, calma. Un aspecto que resultó de la grabación fue que se captó el ruido de los sistemas de riego que están cerca del humedal, así como un bote que cruza el río mientras es acompañado de una cumbia de Pastor López.

Esta obra es un ejercicio de conservación del patrimonio natural y sonoro, un llamado de atención a la biodiversidad que cruza varias disciplinas: el estudio de campo es cercano a la biología y la ecología. La grabación captura el ambiente y se relaciona con la ecoacústica, la antropología visual con las imágenes y su interpretación. Hay una noción distinta del tiempo, el video representa una linealidad cronológica que invita a la relectura de nuevas temporalidades. Son pertinentes las múltiples tensiones que dialogan entre la producción musical, disciplina de González, y el cine en el proceso de edición y montaje del *timelapse*, de esta manera se crea la experiencia estética desde la instalación convencional de una sala de museo.

Perspectivas de Darío Dávalos

Cada ciudad tiene su vida diaria, con ritmos, dinámicas, rutinas y rituales. Cada uno de estos aspectos entraña una evocación sonora. Pero ¿qué sucede cuando se transforma abruptamente el cuerpo sonoro urbano durante una pandemia? Al respecto, Guayaquil fue una de las primeras ciudades de América Latina que tuvo el mayor impacto de muertos y contagiados por la covid-19. Desde marzo de 2020 se tomaron medidas extremas para evitar el contagio mientras se trataba de comprender el comportamiento y alcance del virus. Como prevención, el Estado ecuatoriano impuso toque de queda de 16 horas, desde las 14:00 h hasta las 5:00 h, la pequeña franja de libertad horaria era exclusiva para que los habitantes se suplieran de bastimentos. Además, en algunos fines de semana se decretó un prolongado estado de excepción desde las 14:00 h del viernes hasta las 5:00 h del lunes. Esto trajo consigo un manto de silencio que no es habitual en Guayaquil y que era interrumpido por las sirenas de ambulancias, los

helicópteros y en algunas zonas residenciales por los gritos de angustia y desesperación (Zambrano, 2020; Tusev *et al.*, 2020; Martínez *et al.*, 2020).

En medio de esta dramática situación, el paisaje sonoro permitió a Darío Dávalos grabar los testimonios de la marca emocional que dejó la pandemia. A partir de su actividad como productor musical, Dávalos utilizó técnicas de grabación y de procesamiento binaural como recurso técnico y artístico para lograr una experiencia sonora íntima, envolvente e inmersiva,¹¹ fue un ejercicio de comprensión de la soledad, el confinamiento y el respectivo aislamiento social (Dávalos, 2021).

La pandemia de 2020, y sus efectos en relación con el sonido y la música, ha sido objeto de estudio en tiempo record desde su aparición. Es así como en 2021 el *IASPM Journal*¹² publicó un dossier que analiza el impacto de la pandemia junto a otras crisis que se estaban dando en los países desarrollados (Herbst y Ahlers, 2021). Algunos de los trabajos presentados tocan el vínculo entre mercados, producción musical y efectos de la pandemia (Taylor *et al.* 2021; Fürnkranz, 2021; Juan de Dios Cuartas, 2021); en especial, Ptatscheck (2021) estudia los estados emocionales, la covid-19 y la música. En América Latina, la *Revista Argentina de Musicología* realizó en 2022 un dossier dedicado al tema. Destacan trabajos relacionados con los espacios sonoros (Buch, 2022), la virtualidad de la música chicha (Quispe Lázaro, 2022), el cambio de las estrategias de creación durante la pandemia (Gómez Mejía *et al.*, 2022), la triangulación entre política, sonido y pandemia (Peters y Peralta, 2022; Urqueta Contreras, 2022) y un tema que ya había sido planteado por Dávalos: lo sonoro en medio del confinamiento (Juárez y Lucero, 2022).

En su propuesta, Dávalos usó como recurso técnico y expresivo la grabación binaural como formato de sonido envolvente; además, realizó tomas del paisaje sonoro de Guayaquil que complementó con la grabación de *foley* para ampliar el espectro de emociones. Este material fue la base y funcionó como proceso descriptivo emocional, a la manera de un lienzo sonoro. Al igual que el trabajo de *El humedal suena*, en Dávalos convergen los procesos

de producción (grabación de audio) y postproducción (edición, mezcla y máster) a partir de su experiencia como productor musical. Dávalos optimizó la grabación de paisajes sonoros con micrófonos binaurales y consiguió definición del entorno sonoro, como las diferentes localizaciones y movimiento del sonido. Pero el resultado no solo se limitó a las grabaciones obtenidas, sino que, aprovechando su experiencia en el campo del audio, realizó simulaciones de entorno, con procesadores digitales recreó otros ambientes, como los sonidos cotidianos de un hogar en confinamiento.

Perspectivas debe su título a los esfuerzos de Dávalos en recrear las experiencias y puntos de vista de 10 entrevistados y de 71 encuestas, la intención era conocer el impacto emocional y procurar recrearlos en lo sonoro. El primer aspecto que resaltó fue la atenuación del tráfico vehicular, lo que permitió a una nueva generación de guayaquileños apreciar el mundo sonoro del entorno de la ciudad, como el canto de las aves, el sonido del viento que se mezclaba con sonidos que aludían a las noticias televisivas, tanques de oxígeno, sirenas de ambulancias, helicópteros y aviones militares. A partir de las grabaciones y las entrevistas, lo constante en la obra fue el silencio, cualidad sónica de la propuesta artística. Dávalos conceptualizó el silencio no como la ausencia de sonido, sino a través de la atenuación de elementos sonoros que predominaban antes de la pandemia, de esta manera destacó en roles protagónicos otros elementos que permanecían enmascarados por la cotidianidad, “el silencio no solo ha permitido escuchar lo exterior del ser humano, sino también su interior como proceso de autodescubrimiento, relajación, análisis y reflexión” (Dávalos, 2021, p. 25).

Perspectivas se presentó en formato de reproducción extendida (*extended play*, EP) y se concibió para una escucha sin interrupciones de principio a fin. Pese a ello, seccionó la obra en pistas para el análisis de las cargas emocionales que buscó expresar. En este sentido, para los artistas sonoros, el equivalente a la partitura tradicional, en tanto formato para fijar el sonido, ha sido el uso de *softwares* de edición de audio. Dávalos acudió a Pro-Tools y organizó el material sonoro durante la mezcla, edición y procesamiento digital. De esta manera, la finalidad poética fue el reflejo de estados emocionales que catapultaban el recuerdo de los entrevistados y encuestados. El creador se impuso parámetros de duración para representar las diferentes emociones. Si bien casi todo el material fue grabado

11 El sonido binaural es un formato de sonido de dos canales que emula la percepción sonora en el espacio en tres dimensiones: altura, longitud y profundidad. Esta técnica ha sido utilizada en producciones musicales con el objetivo de conseguir la tridimensionalidad en las grabaciones, es un recurso técnico y artístico que ofrece una experiencia inmersiva los oyentes (Suzuki *et al.* 2011).

12 Publicación de la International Association for the Study of Popular Music.

del mundo exterior, Dávalos consideró oportuno regrabar ciertos sonidos y adicionar otros en búsqueda de nuevas formas de expresión sónica. De esta manera, Dávalos tomó como referencia el trabajo de campo del grupo *Five European Villages* (Shafer, 1977) y también el procesamiento de sonidos desde el criterio de Truax (2012).

Perspectivas es un testimonio sónico, un monumento a la memoria pandémica que tuvo un profundo impacto económico, social y psicológico en la colectividad guayaquileña. El paisaje sonoro, punto de partida de la generación de la obra, vinculó el entorno con los distintos estados emocionales. Es una obra cuyo proceso de transformación digital del audio y su organización secuencial se hizo desde la praxis de la grabación y la producción musical. El productor musical se convierte en cronista de un momento significativo del devenir ciudad, que se transformó en la pandemia, permitió redescubrir un mundo sonoro que estaba oculto y que acompañó a otro, el paisaje sonoro pandémico.

Picto-sonidos de Juan Pablo Manquián

El paisaje sonoro se convierte en obra artística desde el ejercicio de metamorfosis y metarelatos de un entorno, como en la propuesta de Campos-Fonseca y Vallejos (2017), en la que la muerte voluntaria altera el fluir de la metrópoli en la catedral, condiciona la relación con los otros bajo la interacción del sonido, el viento, los edificios institucionales y religiosos (Delgado, 2007).

En un ejercicio similar, aunque sin decesos, Juan Pablo Manquián, artista chileno radicado en Guayaquil, ha tomado el paisaje sonoro como eje de creación de *Picto-sonido. Colores sonoros interactivos*. La instalación emula el estudio de grabación convencional en sus aspectos de reproducción del sonido, pero al alcance del público participante. Manquián marca distancia de la circulación convencional de la música y ha propuesto un trabajo interdisciplinar con el cine, la fotografía, las artes plásticas, el paisaje sonoro y la tecnología; su propuesta nace con la transformación del color hacia el sonido. A nivel técnico, el artista hace un prediseño de la obra, pero corresponderá al público jugar con las transformaciones. En este sentido, el espectador es parte del objeto artístico y reconfigura la propuesta a través de insumos técnicos, como el reconocimiento facial (Face OSC) que activa los sonidos y efectos preprogramados como *reverb*, *delay* o *chorus* (Manquián, 2022). De esta manera, se conjugan la virtualidad y las

técnicas de producción musical, aspectos abordados por Kenmochi (2010), Yan Lam (2016), Zaborowski (2016) y Leavitt *et al.* (2008).

En la propuesta transdisciplinaria de Manquián, el público descubre cómo funcionan los implementos de manera intuitiva. Para ello utilizó un texto curatorial con instrucciones simples para que el usuario descubra cómo generar y modificar el sonido. Ante un mínimo movimiento, la sala se llenaba de color, el resultado de la interacción era inmediato. El usuario tomaba asiento y descubría que las imágenes y sonidos se producían por su movimiento en la sala.

El paisaje sonoro de Guayaquil marca el inicio de la obra. El ruido de la ciudad es distinto según la hora del día: constante tráfico en la mañana e interrupciones del silencio a lo largo de la noche. La grabación base se hizo en el centro de la ciudad en las calles Pedro Carbo y General Córdova. Esta ubicación no es aleatoria, allí confluyen la Iglesia de la Merced y la Fiscalía General del Guayas, ambas instituciones reglamentan, controlan y castigan la vida civil. Son edificaciones tan próximas que una pena espiritual deviene en sentencia penal. Manquián complementa su poética de lo urbano con los sonidos de los autobuses, el repetido uso de las bocinas de los autos que se mezclan con el canto de las aves y conversaciones fortuitas que se dan en la calle. En cada interacción del usuario, se modifican gradualmente estos elementos, pero el paisaje sonoro es reconocible como una huella del tiempo, cicatrices de cambios de la presión sónica.

A diferencia de los otros artistas sonoros que utilizaron Pro-Tools como herramienta de montaje y edición, Manquián hizo su trabajo con Max/MSP, *software* que manipula la información analógica y digital de las señales de audio, estas a su vez se programaron con *triggers* que luego pasaban a Ableton Live y cambia los colores y sonidos predeterminados en la instalación. El resultado sonoro y visual era distinto en cada interacción, la obra era otra y la misma. De este modo, la propuesta partió del concepto de *obra abierta* a través de la transformación de elementos básicos que componen una creación artística (Eco, 1992). El cambio sonoro resignificaba la escala de colores y de intensidad del sonido.

Picto-sonidos es una obra de investigación transdisciplinaria a través de las artes que involucró lenguaje de programación, estudios de audio e ingeniería electrónica.



Por ejemplo, la interacción se realizó a través del arduino y sensores de movimiento con códigos en el entorno de programación. Una computadora funcionaba como medio de entrada y salida de los componentes informáticos. Desde Max/MSP se controlaba el arduino, los cambios de color, tono y textura, los sensores de movimientos que se activaban desde las manos modificaban el sonido. También se utilizó DMX (Digital Multiplex) para controlar las luces.

Todo se programó entre los distintos *hardware* para que el movimiento de las manos no influyera en el reconocimiento visual. Los sonidos se producían a través del reconocimiento facial (Face OSC) y la programación con samples cargados a Max/MSP desde los sintetizadores de Ableton Live, estos a su vez eran controlados por otros sintetizadores. El mínimo movimiento del rostro, ojos, cejas, boca o mandíbula, activaban los *triggers* y permitían que los samples fueran descubiertos gradualmente por el usuario. El componente sonoro recreaba el espacio urbano desde una perspectiva digital y a la vez plástica. La posibilidad de combinar estos elementos confluía en una obra cuya génesis conjuga los estudios de audio con otras disciplinas artísticas. La investigación artística dialoga con otras áreas y tensiona los productos y las habilidades de creación.

En *Picto-sonidos* hay dos protagonistas: por una parte, el creador, artista-ingeniero, compilador y etnógrafo que ha hecho el diseño electrónico, recopilado las

imágenes y grabado el paisaje sonoro; y, por otra, el espectador/participante quien interactúa en la instalación, obtiene los resultados aleatorios en cada momento y vive una experiencia irrepetible. Concepto que rompe la idea de la producción musical tradicional: conservar intacta la grabación para su reproducción, pero que cambia de acuerdo con la perspectiva psicoemocional del escucha. En Manquíán, lo sonoro y lo visual son distintos a cada momento, la elección y control sobre los parámetros de los sonidos grabados y editados, así como los sonidos digitales contenidos en el programa, crean infinitos resultados. Hay que sumar las variaciones dentro de la atmósfera de la instalación, la reconstrucción virtual de los espacios de Guayaquil se transforma en material visual que redimensiona la estética de la instalación.

En esta obra confluye el usuario-cuerpo y la máquina-arte, se exhibe una deconstrucción del individuo y de Guayaquil a través de una estética que usa elementos híbridos para dar vida a la instalación. Es una propuesta escénica, plástica y conceptual, que tuvo como inicio el recorrido de la producción musical de Manquíán, pero planteado desde lo interactivo y la transformación de las nociones de tiempo y espacio del paisaje sonoro. La ciudad reconocida es transformada ante el mínimo movimiento del público-participante, ¿recordatorio de las infinitas transformaciones que sufren las urbes latinoamericanas?

Implicación de los resultados

Los trabajos presentados permiten determinar algunas tendencias. En primer lugar, lo que comenzó como una práctica técnica (grabación de audio), se ha convertido en una práctica artística por antonomasia (paisaje sonoro). Como segundo punto, los estudios ecoacústicos de Guayaquil brindan datos sobre la contaminación sónica de la ciudad y develan un creciente interés por el entorno acústico. Un tercer aspecto, relacionado con los casos presentados, es que los productores conjugan aspectos de personalidad sónica a partir del entorno ambiental. Estos proyectos han partido del uso de nuevas tecnologías y han incorporado el discurso estético a sus obras. La relación paisaje sonoro/producción musical se ha estrechado más, no se trata solamente de fijar en audio las distintas manifestaciones sónicas, el productor musical muestra preocupación ecológica, social y hasta política en cada muestra que recoge, masteriza y expone a una audiencia.

Otro aspecto que se evidencia es la consolidación de una escena musical. Con esto se hace referencia a la interacción entre artistas, espacios, medios de producción y audiencia (Bennett y Peterson, 2004). Desde la aparición de la Universidad de las Artes, en Guayaquil, el centro de la ciudad ha abierto nuevos espacios para las distintas manifestaciones artísticas. Casi todas las actividades están abiertas al público. Confluyen muestras y exposiciones

de los estudiantes con la presencia de artistas internacionales que hacen residencia artística o que son invitados por la institución. Esta dinámica ha reforzado el paisaje sonoro como patrimonio sonoro de la ciudad, ha afianzado las prácticas transdisciplinares y redimensiona la relación entre el ciudadano, la urbe y el arte.

Conclusiones

La producción musical es un oficio que ha conseguido su espacio dentro de la academia para la profesionalización y la investigación teórica. Pese a ello, llama la atención cómo la amplia gama de posibilidades tecnológicas ha permitido que el productor musical se desplace de las técnicas tradicionales de grabación para utilizar la tecnología en propuestas artísticas inter/transdisciplinares. En otras palabras, la nueva generación de productores musicales usa el paisaje sonoro como nueva posibilidad expresiva.

Los trabajos artísticos antes presentados nos muestran las perspectivas de la educación en investigación artística, producción musical como devenir, el diálogo inter/transdisciplinar desde un centro académico como la Universidad de las Artes, en el Ecuador. Los tres casos son especialistas de audio que han tenido ante sí la posibilidad de entrar a circuitos artísticos en el que el paisaje sonoro es la materia prima, bien sea como lienzo para iniciar una propuesta (González, 2021; Manquían, 2022) o como excusa para

elaborar una obra cuya memoria sonora fue un hito histórico en la ciudad (Dávalos, 2021). Cada propuesta parte de distintos enfoques que pueden ser de carácter ecológico, urbano y emocional. Todos los trabajos antes mencionados toman el acusmático multicanal como principal recurso de procesamiento y reelaboración tímbrica.

En definitiva, el paisaje sonoro es un medio que permite a los productores musicales explorar el audio a través de propuestas artísticas. Más allá, cada vez son más los productores que cruzan el cauce del estudio de grabación tradicional hacia el campo de la acusmática, la instalación artística y la interdisciplinariedad entre artes visuales, cine y tecnología. Se identifican dos proposiciones: a) la industria de la música ha cambiado sus modos de hacer la grabación y el productor musical ha dejado de ser fundamental en la elaboración del fonograma, esto coincide con el acceso a equipos de grabación y edición de audio, lo que no era posible hace cuarenta años atrás; b) el estudio del paisaje sonoro es una estrategia didáctica para grabar entornos acústicos y enseñar procesamiento de audio, lo que amplía el campo de acción de los nóveles productores musicales, quienes encuentran, en los espacios alternativos de exposición y las instalaciones sonoras, un medio ideal para expresarse a nivel artístico, interactuar con otra audiencia y poner en práctica sus experticias técnicas y mostrar la estética sonora de sus mundos.

Dentro de las limitaciones que presenta esta investigación, está el sesgo de selección de las piezas. Son estudios enmarcados dentro de una institución y una ciudad, no son representativas como fenómeno nacional. Como se mencionó, hay valiosas implicaciones locales, pero quedan por fuera producciones de investigadores y artistas especializados. Han quedado excluidas obras cuyo paisaje sonoro fuera un elemento secundario, como las propuestas audiovisuales e instalaciones en las cuales lo sonoro no era lo primordial. Por su lado, la delimitación geográfica ha impedido la comparación y vinculación del paisaje sonoro de Guayaquil con otras ciudades, como Quito o Cuenca, en donde hay universidades y artistas que trabajan esta temática. Sin embargo, a mediano plazo es una fortaleza que refuerza los estudios de casos, en un contexto en el que se carece de estudios comparativos previos que señalen tendencias y estéticas.

Para futuras investigaciones se recomienda: a) ampliar los estudios sobre la producción musical vinculados al paisaje sonoro de Guayaquil desde las perspectivas

musicológicas, etnográficas y la ecoacústica; b) incentivar la creación de congresos, simposios y coloquios que permitan a los distintos teóricos y artistas del paisaje sonoro intercambiar experiencias, exhibir obras, de esta manera, se generan huellas para nuevas investigaciones artísticas; c) concretar una red de investigación artísticas en las que se genere un archivo virtual o físico, sobre las distintas propuestas de paisaje sonoro que se realicen en la ciudad; d) analizar con distintos métodos las características de la producción del paisaje sonoro en Guayaquil frente a otras ciudades del continente.

Referencias

- Augoyard, J. F. y Torgue, H. (eds.). (2005). *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press.
- Avilés Zambrano, F. (2022, 21 de marzo). Epidemias en la historia del Ecuador: desde la fiebre amarilla del siglo XIX hasta el coronavirus de la era digital. *El Universo*, p. 21.
- Bennett, A. y Peterson, R. (eds.). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Bennett, S. y Bates, E. (2018). *Critical Approaches to the Production of Music and Sound*. Bloomsbury Academic.
- Brumm, H. y Slabbekoorn, H. (2005). Acoustic Communication in Noise. *Advances in the Study of Behavior*, 35, 51-209.
- Buch, E. (2022). Música confinada. Espacios sonoros en pandemia, marzo-junio 2020. *Revista Argentina de Musicología*, 23(1), 12-33.
- Campos-Fonseca, S. y Vallejos, F. (2017). *Suicidio en Guayas* [CD]. Irreverence Group Music.
- Carles, J. L. (2007). El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía. *Laboratorio sonoro: paisaje cultural cafetero*. Laboratorio de Paisaje Sonoro, Universidad Autónoma de Madrid.
- Cheung-Ruiz, M. (2021). No escuché nada: el despertar del primer sentido. En M. Cheung-Ruiz (ed.), *¿Escuchaste eso? La escucha entre habilidad y estética* (pp. 217-236). UArtes Ediciones.
- Cheung-Ruiz, M. y Pérez-Valero, L. (2020). *Producción musical. Pedagogía en investigación en artes*. UArtes Ediciones.
- Clavijo Salazar, V. A. (2017). *Determinación de los niveles de ruido en el tránsito de la avenida Carlos Luis Plaza Dañín, entre la intercepción de la avenida de Las Américas y la*

- calle Nicasio Safardi Reyes, de la ciudad de Guayaquil. *Planteamiento de un programa de control* [tesis de Ingeniería, Universidad de Guayaquil]. Repositorio institucional. <http://repositorio.ug.edu.ec/>
- Cobussen, M., Meelberg, V. y Truax, B. (eds.). (2017). *The Routledge Companion to Sounding Art*. Routledge.
- Creswell, John W. (2013). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Sage.
- Dal Farra, R. (2004). *El archivo de música electroacústica de compositores latinoamericanos*. Fundación Daniel Langlois para el Arte, la Ciencia y la Tecnología.
- Dal Farra, R. (2013). El archivo de música electroacústica latinoamericana... diez años después. *Art Nodes. Revista de Arte, Ciencia y Tecnología* (13), 34-44.
- Dávalos, D. (2021). *EP Perspectivas, producción musical inmersiva binaural basada en el impacto emocional de la pandemia del covid-19 en Guayaquil desde marzo a mayo de 2020* [tesis de licenciatura, Universidad de las Artes]. Repositorio institucional. <https://dspace.uartes.edu.ec/>
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama.
- Di Cione, L. (2013, 6 al 11 de agosto). Objetos técnicos/objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica. En J. Wefer (Ed.), *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce* (pp. 376-389). Universidad de Buenos Aires,
- Drever, J. L. (2002). Soundscape composition: The convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, 7, 21-27.
- Dunn, D. (2006). *The Sound of Light in Trees: The Acoustic Ecology of Pinyon Pines* [CD]. Earth Ear Records.
- España, S. (16 de agosto de 2022). Los niveles de violencia entran en ebullición en Ecuador. *El País*. <https://elpais.com/internacional/2022-08-16/los-niveles-de-violencia-entran-en-ebullicion-en-ecuador.html>
- Farina, A. (2014). *Soundscape Ecology*. Dordrecht.
- Farina, A. y Gage, S. (eds.). (2017). *Ecoacoustics: The Ecological Role of Sounds*. Wiley and Sons.
- Farina, A. y Pieretti, N. (2014). Acoustic codes in action in a soundscape context. *Biosemiotics* 7, 321-328.
- Faudree, P. (2012). Music, language, and texts: Sound and semiotic ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 41(1), 519-536.
- Feld, S. (2004). *The Time of Bells* [CD]. NX, Voxlox.
- Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kabuli expression*. University of Pennsylvania Press.
- Fürnkranz, M. (2021). Creative Crisis? Performing Artists in Vienna's Live Music Scene in the Age of covid-19. *IASPM Journal*, 11(1), 22-37.
- García, M. A. (2018). ¿Qué es un registro sonoro? Sobre las ilusiones y certezas de la etnomusicología. *Resonancias*, 22(43), 67-82.
- García, M. A. (2019). El registro y el archivo sonoro bajo las miradas de la etnomusicología. *Revista General de Información y Documentación*, 29(1), 107-125.
- García, M. A. (2020a). Todo es archivo en la web. Reflexiones en torno a la búsqueda y descarga de música. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 31, 1-11.
- García, M. A. (2020b). El archivo (sonoro) como proceso. *Indiana*, 38(1), 243-255.
- González, V. (2021). *El humedal suena* [tesis de licenciatura, Universidad de las Artes]. Repositorio institucional. <https://dspace.uartes.edu.ec/>
- Guzy, M. (24 de mayo de 2017). The Sound of Life: The making of a Soundscape. *Folklife*, 4. <https://folklife.si.edu/talkstory/the-sound-of-life-the-making-of-a-soundscape>
- Heller, A., Lee, R. y Benjamin, E. (2008). Is My Decoder Ambisonic? *Audio Engineering Society Convention Paper*. Audio Engineering Society.
- Herbst, J. P. y Ahlers, M. (eds.). (2021). Crises at Work: Potentials for Change. *IASPM Journal*, 11(1), 2-5.
- Hrycyk, P. (2017). Itinerarios de la representación moderna en los archivos de artistas. Un estudio de caso: el archivo IAC. En M. Montenegro (ed.), *Ilia. Debates sobre la investigación en artes* (pp. 108-114). UArtes Ediciones.
- Izarra, A. (2018). TamarindoEs. [Obra electrónica]. <https://carbonoproyecto.net/podcasts/each-morning-of-the-world/s-a-phono-m/>
- Juan de Dios Cuartas, M. A. (2021). Delocalization of Sound Recording and Development of Transnational Networks: Music Production in the Post-covid Era. *IASPM Journal*, 11(1), 56-69.
- Juárez, C. y Lucero, G. (2022). Reconfiguraciones sensoriales en pandemia: prácticas y lógicas sonoras del aislamiento. *Revista Argentina de Musicología*, 23(1), 138-152.
- Karel, E. (2016). Space of Consciousness (Chidambaram, early morning). *AnthroVision*, 4(4), 1-7.
- Katz, B. (2014). *Mastering Audio*. Focal Press.
- Kenmochi, H. (2010). Vocaloid and Hatsune Miku Phenomenon in Japan. *InterSinging-First Interdisciplinary Workshop on Singing Voice*, 1, 1-4.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear: Towards a non-cochlear sonic art*. Continuum.

- Krause, B. (2015). *Voices of the Wild. Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*. Yale University Press.
- Leavitt, A., Knight, T. y Yoshida, A. (2008). Producing Hatsune Miku: Concerts, Commercialization, and the Politics of Peer Production. En P.W. Galbraith (ed.), *Media Convergence in Japan* (pp. 200-231). Kinema Club.
- López Ruiz, J., Ruiz Murillo, J. y Arellano Merino, J. (2017). Diversidad de aves en gradientes urbanos, potencial uso recreativo y aviturismo en la ciudad de Guayaquil. *TURYDES. Revista sobre Turismo y Desarrollo Focal Sostenible*, 22(10), 1-14.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis Cátedra.
- Manquían, J. P. (2022). *Picto-sonidos: colores sonoros interactivos. Instalación performática* [tesis de licenciatura, Universidad de las Artes]. Repositorio digital. <https://dspace.uartes.edu.ec/>
- Martínez, A., Galarzy, Y. y Zambrano, R. (2020). Impacto psicológico del covid-19 en la población manabita. *Revista Científica Sinapsis*, 3(18), s/n.
- Moylan, W. (2020). *Recording Analysis. How the Record Shapes the Song*. Routledge.
- Noisterning, M., Sontacchi, A., Musil, T. & Holdrich, R. (2003). A 3D Ambisonic Based Binaural Sound Reproduction System. *24th International Conference: Multichannel Audio, The New Reality*. Audio Engineering Society.
- Otondo, F. (2018). Paisajes sonoros reales e imaginarios. *Resonancias*, 42(22), 131-141.
- Otondo, F. y Rabello, A. (2022). The Soundlapse project: exploring spatiotemporal features of wetland soundscapes. *Leonardo*, 55(3), 367-271.
- Parra Freire, A. P., Noboa Romero, P.G., Campoverde Pillajo, C.D., Bolto Tobar, M. & Avilés Noles, M. A. (2017). Análisis del ruido en área de entrenamiento de compañía de talleres PMIASA-Guayaquil. *Journal of Science and Research / Revista de Ciencia e Investigación*, 7(2), 15-22.
- Peters, T. y Peralta, M. (2022). El ecosistema de la música en Chile desde la neoliberalización democrática a las revueltas sociales, la pandemia por covid-19 y las reformas políticas recientes. *Revista argentina de musicología*, 23(1), 57-79.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press.
- Ptatscheck, M. (2021). Never Waste a Crisis!? — The Impact of the covid-19 Crisis on the Mental Health of EDM DJs. *IASPM Journal*, 11(1), 38-55.
- Quispe Lázar, A. (2022). Música chicha virtual en tiempos de pandemia en el Perú. *Revista Argentina de Musicología* 23(1), 34-56.
- Ripalda, J. J. (2012). *Mapa sonoro de Guayaquil* [Proyecto interdisciplinario]. <https://jripalda.wordpress.com/2012/09/21/mapa-sonoro-de-guayaquil/>
- Samama, L. (2015). *The Meaning of Music*. Amsterdam University Press.
- Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa, A. M. & Porcello, T. (2010). Soundscapes: Toward a sounded anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 39, 329-345.
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. UOC.
- Santander, T., Ágreda, A. y Lara, A. (2013). Censo neotropical de aves acuáticas, Ecuador 2008-2012. *Aves y conservación*, 1, 1-25.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización accidental*. Alianza.
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill.
- Schafer, R. M. (1965). *The Composer in the Classroom*. BMI Canada.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World*. Knopf.

- Suzuki, Y., Brungart, D., Iwaya, Y., Lida, K., Cabrera, D. y Kato, H. (eds). (2011). *Principles and Applications of Spatial Hearing*. World Scientific.
- Taylor, I., Raine, S. y Hamilton, C. (2021). Crisis as a Catalyst for Change: covid-19, Spatiality and the UK Live Music Industry. *IASPM Journal*, 11(1), 6-21.
- Troya González, B. D. (2013). Paisaje sonoro de Babahoyo. Un acercamiento a la identidad sonora fluminense [tesis de licenciatura, Universidad de Cuenca]. Repositorio institucional. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>
- Truax, B. (2012). Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma. *Organised Sound*, 17(3), 193-201.
- Tusev, A., Tonon, L. y Capella, M. (2020). Efectos iniciales en la salud mental por la pandemia de Covid-19 en algunas provincias del Ecuador. *Investigatio*, 15, 11-24.
- Urqueta Contreras, E. (2022). Impacto de la crisis social y sanitaria en la música en vivo: intermediadores musicales frente a antiguos problemas del trabajo artístico en Chile. *Revista Argentina de Musicología*, 23(1), 80-95.
- Vallejos, F. (2022). Proyecto Carbono. Tempus Pacha. <https://carbonoproyecto.net/podcasts/each-morning-of-the-world/s-a-phono-m/>
- Vallejos, F. (2013). Mono. <https://vimeo.com/83961490>
- Vitiello, S. (2001). *Sounds Building in the Fading Light*. Creamgarden Records.
- Yan Lam, K. (2016). The Hatsune Miku Phenomenom: More Than a Virtual J-Pop Diva. *The Journal of Popular Culture*, 49(5), 1107-1124.
- Zaborowski, R. (2016). Hatsune Miku and Japanese Virtual Idols. En S. Whiteley y S. Rambarran, *The Oxford Handbook of Music and Virtuality* (pp. 241-258). Oxford University Press.
- Zager, M. (2012). *Music Production for Producers, Composers, Arrangers and Students*. The Scarecrow Press.
- Zibell, M. (19 de noviembre de 2021). Cómo se volvió tan violenta Guayaquil, la ciudad en medio de la crisis de seguridad de Ecuador: “es como lo que Colombia vivía en los 80 y 90”. *BBC News Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-59340167>

Fecha de recepción: 24 de marzo de 2023

Fecha de aprobación: 13 de junio de 2023

Para citar este artículo

Pérez-Valero, L. (2023). Paisaje sonoro en Guayaquil. Investigación y práctica artística desde tres casos de estudio de la Universidad de las Artes, Ecuador. (*pensamiento*), (*palabra*). Y obra, (30), 90-107. <https://doi.org/10.17227/ppo.num30-18936>