



# **paisajes sonoros de Cuenca**

Cristina Palmese - José Luis Carles - Antonio Alcázar



Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha

# itav

INSTITUTO DE LA TECNOLOGÍA AUDIOVISUAL

Masterización CD:

Samuel Quintana y Jesús Blanco Rodríguez



E.U. Magisterio Cuenca

- © de los textos: sus autores
- © de la grabación: sus responsables
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Servicio de Publicaciones de la  
Universidad de Castilla-La Mancha

Director: César Sánchez Meléndez

Diseño de la maquetación y de la cubierta:  
Centro de Investigaciones de la Imagen (CIDI-UCLM)

I.S.B.N.: 978-84-8427-738-5

D. L.: CU-47-2010

Impresión: Gráficas Izquierdo, S.L.  
Impreso en España (U.E.) – Printed in Spain (U.E.)



## Una cara invisible del paisaje

Todo paisaje, todo entorno tiene una parte visible, el panorama, lo que nuestra vista capta, y otras invisibles que se manifiestan al tacto, el oído, el olfato, el recuerdo, el anhelo... Caras invisibles y algunas de ellas, por desgracia, casi inexistentes para escritores y lectores, artistas y espectadores, durante siglos.

Pocos testimonios antes del Renacimiento nos permiten pensar que hubiera entonces sensibilidad hacia los sonidos como elementos integrantes del paisaje. Ninguna referencia a ellos, por ejemplo, en el Génesis, donde la Creación del Mundo en la primera jornada es un asunto de luz y oscuridad, no de sonido y silencio, o en la quinta las aves vuelan pero no se dice nada de que canten. No se menciona tampoco el canto de los pájaros o el rumor del agua o el viento en el Paraíso Terrenal que nos describe la Biblia, ni en el Paraíso Celestial del Corán<sup>1</sup>. Tampoco el sonido parece existir en la célebre descripción del paisaje que un extasiado Petrarca hace en la primavera de 1336 desde la cima del Mont Ventoux, que se toma hoy como el primer testimonio de contemplación estética de un paisaje real<sup>2</sup>. Unos siglos después, sin embargo, las descripciones del Edén por parte de Milton<sup>3</sup>, en el terreno de lo imaginado, o del paisaje de Málaga desde un altozano por parte de Espinel<sup>4</sup>, en el de lo real, por citar sólo dos ejemplos emparentados con los casos anteriores, incluyen ya el murmullo del agua o el canto de las aves entre sus características. El sonido es para ellos parte de las cualidades de un lugar.

Entre los músicos la sensibilidad hacia lo sonoro parece, lógicamente, más natural; no faltan en obras musicales de todas las épocas imitaciones, evocaciones y referencias a sonidos

muy característicos de nuestra vida: los cantos de las aves sobre todo, pero también el trueno de los rayos y relámpagos, los gritos de venta en los mercados, el singular anuncio de las cometas de postas, el rumor de las olas en el mar o de los arroyos de montaña, el soplo del viento en un bosque, en las velas de los barcos (o en los molinos de don Quijote), las campanas de una iglesia, el chasquido de un látigo, el redoble de un tambor militar... son sonidos reales convertidos por los compositores en imágenes sonoras dentro de sus obras musicales. Tampoco faltará la incorporación de la fuente, sin más, al conjunto de instrumentos: el tambor militar, por ejemplo, podía ser un trémolo sobre una cuerda al aire de un violoncello (Bocherini: *Ritirata*) o la ingeniosa superposición de las dos cuerdas graves de una guitarra (Tárrega: *Gran Jota*), pero puede también formar parte, él mismo, de la orquesta (con innumerables ejemplos, desde las sinfonías londinenses de Haydn hasta la Quinta de Nielsen); Chaikovsky incluirá un cañón en su *Obertura 1812*, Satie una máquina de escribir en *Parade*, Varese sirenas en *Ameriques*... Los sonidos de la sociedad industrial serán incorporados por numerosos compositores en el siglo XX a sus creaciones.

El punto de partida estuvo en las propuestas y reivindicaciones de los Futuristas italianos<sup>5</sup>. Entre ellos se encontraba un discreto pintor que acabó resultando un revolucionario de la creación sonora, Luigi Russolo, quien, con la publicación de *El arte de los ruidos*<sup>6</sup>, demostraba haber comprendido más radicalmente las intenciones de Marinetti que Balilla Pratella, autor de los iniciales manifiestos futuristas sobre la música. «La máquina —escribía Russolo— ha creado hoy tanta variedad y concurrencia de ruidos que el

<sup>1</sup> Sobre estas y otras referencias similares véase ARACIL, Alfredo: "Sonidos y sentido del jardín", en *Música y Jardines*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2003 (2ª ed. 2008), pp. 9-11.

<sup>2</sup> Véase MADERUELO, Javier: "La mirada de Petrarca", introducción a PETRARCA, Francesco: *La ascensión al Mont Ventoux. 26 de abril de 1336*. Vitoria, Artium, 2002, pp. 21-30.

<sup>3</sup> MILTON, John: *Paradise Lost. A poem in ten books*. Londres, Samuel Simmons, 1667; 2ª ed. revis. y aument.: *Paradise Lost. A poem in twelve books*.

Londres, S. Simmons, 1674, Libro IV, vv. 205-268.

<sup>4</sup> ESPINEL, Vicente: *Relaciones de la Vida del Escudero Marcos de Obregón*. Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, Descanso XVII.

<sup>5</sup> Una exhaustiva recopilación de sus manifiestos en APOLLONIO, Umro: *Futurismo*. Milán, Gabriele Mazzotta Editore, 1970.

<sup>6</sup> RUSSOLO, Luigi: *L'Arte dei Rumori. Manifiesto futurista*. Milán, 11 marzo 1913. Al manifiesto seguirían una serie de interesantes artículos sobre aspectos muy diversos del rumorismo en las revistas *Lacerba*, *Gli Avvenimenti*, *Vela Latina*, *L'Italia*, *Dinamo* y *L'Impero*, reunidos posteriormente en un volumen nuevamente titulado *L'Arte dei Rumori*, en Milán, Ediz. Futuriste di "Poesia", 1916. Véase MAFFINA, G[ian]F[ranc]o: *Luigi Russolo e l'arte dei rumori. Con tutti gli scritti musicali*. Turín, Martano Editore, 1978.

sonido puro, en su exigüidad y monotonía, no suscita ya emoción». Consideraba necesario conquistar el mundo de los ruidos y, para ello, construir instrumentos capaces de no sólo de imitar los sonidos de nuestro entorno sino que permitieran su manipulación. Russolo, tras clasificar y sistematizar toda la gama de ruidos existentes en seis familias fundamentales (una de ellas, las «voces de animales y de hombres: gritos, gemidos, aullidos, risas...»), comenzó la construcción de este tipo de instrumentos, a los que llamó «intonarumori»; en abril de 1914, en el Teatro dal Verme de Milán sonaron ya tres zumbadores, dos crujidores, dos murmuradores, dos cloqueadores, un rugidor, dos chirriadores y un roncador; luego vendrían nuevos conciertos en el Coliseum de Londres, el Théâtre des Champs-Élysées de París... No podemos hablar propiamente de paisajismo sonoro, pero sí de la apertura definitiva de nuestros oídos a cualquier tipo de sonido, de procedencia natural o artificial, como algo digno de ser escuchado.

En la década siguiente, Moholy-Nagy propondrá utilizar el gramófono no sólo como reproductor sino como una máquina con la que producir sonidos nuevos, inauditos en su sentido etimológico, rallando el artista directamente con un buril el surco de los discos<sup>7</sup>. De manera similar, con la llegada del cine sonoro, Arseny Avraamov y Yevgeny Sholpo aprovecharon ya en 1929 las posibilidades de la máquina lectora de las huellas ópticas del sonido, en los proyectores, para pintar directamente la «banda sonora» y obtener así sonidos artificiales, igualmente inauditos<sup>8</sup>; la idea será también empleada, entre otros, por Oskar Fischinger y Moholy-Nagy en los talleres de la Bauhaus y,

tras la II Guerra Mundial, todavía durante unos años, por Norman MacLaren, del National Film Board de Canadá. Para entonces Pierre Schaeffer había fundado, en 1948, el grupo de Musique Concrète (inicialmente Pierre Henry, Jacques Poullin y él mismo) en el seno del Studio d'Essai de la Radio-Televisión Francesa; grababan elementos sonoros («objetos musicales») preexistentes para manipularlos, hacer un montaje y ofrecer el resultado en disco<sup>9</sup>. No es tan importante aquí, creo yo, para el asunto que nos ocupa el uso que hacían de sonidos de la realidad, de cualquier sonido que pudieran escuchar o producir (un ferrocarril, una cacerola, pero también una flauta, un piano, todo tipo de instrumentos de percusión), como su utilización «concreta», empírica, del sonido por oposición al planteamiento considerado por ellos «abstracto» de los músicos fieles a la escritura, a la interposición del solfeo entre el compositor y el resultado sonoro.

Por su parte, John Cage había iniciado en 1939 una serie de “paisajes imaginarios” con una pieza donde hacía sonar ondas-test en dos tocadiscos con velocidades variables (*Imaginary Landscape #1*); tras dos nuevas entregas, éstas para instrumentos de percusión, vendría en 1951 un cuarto paisaje (*Imaginary Landscape #4*) para doce sintonizadores de radio, y un quinto (*Imaginary Landscape #5*) al año siguiente para cuarenta y dos discos cualesquiera. La idea de ofrecer a la escucha imaginarios paisajes sonoros fruto en gran medida del azar, más que composiciones musicales cerradas en una propuesta rígida, había cobrado carta de naturaleza y llegaría ese mismo año de 1952 a su punto más radical con una obra,

---

<sup>7</sup> MOHOLY-NAGY, Laszlo: “Produktion-Reproduktion”, *De Stijl*, julio 1922; también, con propuestas más concretas, “Neue Gestaltung in der Musik, Möglichkeiten des Gramophons”, *Der Sturm*, 7, 1923.

<sup>8</sup> AVRAAMOV, Arseny Mikhaylovich: “Sinteticheskaya muzika”, *Sovetskaya muzika*, 8, 1939. Véase también DAVIES, Hugh: “Drawn sound”, en *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

<sup>9</sup> SCHAEFFER, Pierre: *La Musique Concrète*. París, P.U.F., 1967. Del mismo autor, *Traité des objets musicaux*. París, Seuil, 1966; nueva ed. revis., 1977.



4'33", «tacet for any instrument(s)», en la que Cage pide que los ejecutantes no hagan ningún sonido durante los cuatro minutos y treinta y tres segundos de su duración. ¿Es verdadero silencio lo que Cage nos ofrece o, más bien, silencio musical («tacet»), de modo que, deliberadamente o no, lo que escuchamos acaba siendo el sutil paisaje sonoro que nos envuelve en ese momento?

Planteadas las bases estéticas y poéticas para el desarrollo y aprecio de un incipiente paisajismo sonoro, podemos decir que también los medios técnicos para llevarlo a cabo (la posibilidad de grabar, preparar, conservar y reproducir el sonido de un entorno... o en un entorno) alcanzarían en la década de los '50 el desarrollo necesario.

La grabación del sonido, del mismo modo que nos permite escuchar a intérpretes con los que nunca hemos coincidido en ningún lugar ni en ningún momento<sup>10</sup>, nos permite conocer paisajes sonoros lejanos, paisajes de lugares, entornos o condiciones ambientales en los que nunca hemos estado. La grabación actúa como un telescopio en algunos casos, reuniendo sonidos demasiado lejanos o alejados entre sí como para percibirlos por nosotros mismos en su conjunto, como microscopio en otros, acercando o amplificando sonidos demasiado débiles para nuestro oído en condiciones normales, en otros como recipiente, donde mezclar elementos separados en el tiempo o el espacio, como laboratorio también, donde manipular los sonidos originales (iluminarlos, ensombrecerlos...), cambiar las relaciones entre ellos (combinarlos, aislarlos...) y casi lo que la imaginación nos pida, o como espacio intelectual y poético alternativo, donde podemos centrarnos casi exclusivamente

en el sonido de los sonidos sin distraernos con la imagen de la fuente que los produce. Hay, gracias a la grabación, una relación nueva entre espacio, sonido y conciencia que nos ha conducido a experimentar nuevas formas y actitudes de escucha, fruto precisamente de la escucha a ciegas.

Desvelarnos una de las caras invisibles de un lugar cualquiera, la que se nos manifiesta con la escucha, es lo que nos ofrecen los paisajistas sonoros, más importantes hoy que nunca pues nos hablan de música y también de ecología, sociología, arquitectura..., es decir, de ciencia y técnica y de ética y de estética.

Tenemos en este libro una muy interesante selección de grabaciones de distintos paisajes sonoros de Cuenca. Es una invitación a ir descubriendo esa cara invisible de una ciudad y un entorno conocidos hasta ahora casi exclusivamente por su imagen, su paisaje visual; pero es también una oportunidad para aprender a abrir de par en par las ventanas de nuestra escucha y disfrutar, padecer, distinguir, pensar sobre los sonidos que en cada ocasión nos envuelven. Todos somos oyentes del mundo y ganar en sensibilidad hacia los sonidos que provocamos y hacia los paisajes sonoros que nos rodean nos hace vivir más intensamente los lugares que habitamos y visitamos, y conocerlos mejor, porque el sonido es elemento primordial de un entorno. Identificar los sonidos propios de cada lugar y respetarlos, protegerlos, es cuidar un patrimonio inmaterial de riqueza extraordinaria.

Alfredo Aracil

*Compositor. Coordinador del Departamento de Composición de la Academia Internacional de Música Ciudad de Valencia*

---

<sup>10</sup> Sobre el papel e influencia de la grabación musical véase DAY, Timothy: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. Londres, Yale University Press, 2000; trad.: *Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música*. Madrid, Alianza, 2002.