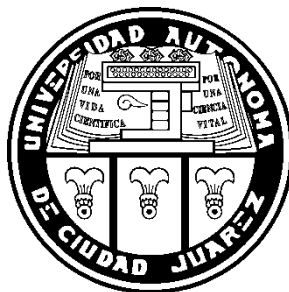


Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte

Departamento de Diseño

Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño



Sonoridades en la obra de Carlos Montemayor: La traducción intersemiótica de la literatura al paisaje sonoro a partir de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos*.

Tesis presentada por

Lic. Carlos Alfredo González Olvera

Para obtener el grado de

Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño

“Becado por el Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías”

Dra. Gloria Olivia Rodríguez Garay

Directora de Tesis

Ciudad Juárez, Chihuahua, marzo de 2025.

Dedicatoria

Este trabajo lo dedico a mi madre, Elisa Olvera, a mi hermana y mis sobrinos, Adriana, Amy y Víctor.

Agradecimientos

A la doctora Gloria Rodríguez mi directora de tesis, por su paciencia y ayuda en este proceso.

A mi tutora la doctora Silvia Husted por los consejos y motivaciones para concluir este trabajo.

A mis lectores Dr. Pablo Alonso Herráiz, Dra. Margarita Salazar, Dr. Manuel Rocha y Dra. Patricia Álvarez.

Al Dr. Leonardo Moreno, quien fuera coordinador de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos en Arte y Diseño. A la Dra. Gema Guzmán, actual coordinadora de la MEPCAD.

Al CONAHCYT Consejo Nacional de Humanidades Ciencias y Tecnologías.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
1.- Interrogante de investigación	8
2.- Preguntas secundarias	8
3.- Planteamiento del problema	9
4.- Justificación.....	11
5.- Delimitaciones.....	12
6.- Objetivo general	16
7.- Objetivos específicos	16
8.- Supuesto	16
9.- Metodología	16
10.- Fuentes documentales	17
11.- Técnicas e instrumentos de recopilación de información	17
12.- Estructura de la tesis.....	18
PRIMERA PARTE. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	19
CAPÍTULO 1. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA COMO UNIDAD DE RESIGNIFICACIÓN PARA COMPOSICIÓN DE PAISAJE SONORO Y/O MÚSICA ELECTROACÚSTICA.....	19
1.1. El paisaje sonoro, la música electroacústica y la composición de paisaje sonoro..	19
1.1.1. El papel de la música electroacústica en la composición de paisaje sonoro.	21
1.1.2. La espacialización del sonido en la música electroacústica.	23
1.2. La traducción intersemiótica o transposición.....	25
CAPÍTULO 2. LA LITERATURA Y EL RELATO COMO FORMAS EXPRESIVAS PARA LA RESIGNIFICACIÓN AL PAISAJE SONORO.....	30
2.1. Especificidades de la literatura y el relato.	30
2.1.1. Expresiones de la literatura Chihuahuense: La obra de Carlos Montemayor.	30
2.1.2. El libro Cuentos Gnósticos.....	32
2.1.3. Los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia”.	34
2.1.4. Las referencias sonoras en la literatura de Carlos Montemayor.	40
2.2. La literatura y el paisaje sonoro.....	41
2.2.1. La relación de la literatura y la música electroacústica.....	43
2.3. La resignificación del relato como paisaje sonoro.....	44
SEGUNDA PARTE. INVESTIGACIÓN DE CAMPO.....	51
CAPÍTULO 3. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA DE LA LITERATURA AL PAISAJE SONORO: LOS RELATOS “CANTO, DANZA Y MONODIA” DE CARLOS MONTEMAYOR.....	51
3.1. Metodología.....	51
3.1.1. Técnicas e instrumentos de recopilación de información.	52
3.1.1.1. Bitácora de campo.	53
3.1.1.2. Modelo de análisis para la traducción intersemiótica.....	54
3.2. Composición de paisaje sonoro. Proceso creativo.	59
3.2.1. El paisaje sonoro de Ciudad Juárez, la grabación de campo y las caminatas sonoras. ...	60
3.2.2. Traducción intersemiótica y composición del paisaje sonoro: Canto.	63
3.2.2.1. Diseño y composición del paisaje sonoro electroacústico: Canto.	68
3.2.3. Traducción intersemiótica y composición del paisaje sonoro: Danza.	73

3.2.3.1. Diseño y composición del paisaje sonoro: Danza.	79
3.2.4. Traducción intersemiótica y composición del paisaje sonoro: Monodia.	84
3.2.4.1. Diseño y composición del paisaje sonoro: Monodia.	90
3.3. Resultados generales de la investigación de campo.	95
3.4 Reflexiones sobre el proceso general.	98
CONCLUSIONES.	102
REFERENCIAS.	104
ANEXOS.	110
Anexo A. Bitácoras.	110
Anexo B. Talleres y clases en educación superior.	126

Índice de Tablas

Tabla 1. Perspectivas y técnicas para la composición de paisaje sonoro.	23
Tabla 2. Comparativo del orden de los capítulos entre la primera y segunda edición de <i>Cuentos Gnósticos</i>	33
Tabla 3. Comparativo del relato "Canto" entre la primera y segunda edición.	36
Tabla 4. Comparativo del relato "Danza" entre la primera y segunda edición.	37
Tabla 5. Comparativo del relato "Monodia" entre la primera y segunda edición.	39
Tabla 6. Propuesta de composición intertextual.	46
Tabla 7. Bitácora de campo.	53
Tabla 8. Modelo de análisis para la traducción intersemiótica (Identificar los elementos de un paisaje sonoro en los relatos de Carlos Montemayor).	58
Tabla 9. Referencias sonoras y elementos discursivos no sonoros: Canto.	63
Tabla 10. Modelo de análisis de traducción intersemiótica del relato: Canto.	64
Tabla 11. Elementos para la transposición: Canto.	66
Tabla 12. Sonidos utilizados y traducción intersemiótica: Canto.	68
Tabla 13. Estructura y sonidos de la composición "Canto".	70
Tabla 14. Elementos intertextuales, referencias sonoras y elementos discursivos no sonoros: Danza.	73
Tabla 15. Modelo de análisis de traducción intersemiótica del relato "Danza".	75
Tabla 16. Elementos para la transposición: Danza.	78
Tabla 17. Sonidos utilizados y traducción intersemiótica: Danza.	80
Tabla 18. Estructura y sonidos de la composición "Danza".	83
Tabla 19. Referencias sonoras y elementos discursivos no sonoros: Monodia.	84
Tabla 20. Modelo de análisis de traducción intersemiótica del relato "Monodia".	86
Tabla 21. Elementos para la transposición: Monodia.	89
Tabla 22. Sonidos utilizados y traducción intersemiótica: Monodia.	92
Tabla 23. Estructura y sonidos de la composición "Monodia".	94

Índice de Figuras

Figura 1. Registro sonoro de tordos en Delicias, Chihuahua.	67
Figura 2. Registro sonoro de aves para los sonidos utilizados.	67
Figura 3. Escrito a partir del personaje y su llegada.	69
Figura 4. Patch modificado. Elaboración propia, 2023.	70
Figura 5. Experimentación sonora "Canto".	71
Figura 6. Dibujo relacionando el sonido del ave con el ángel.	72
Figura 7. Espectrograma de la composición de paisaje sonoro "Canto".	73
Figura 8. Registro sonoro de matachines en la festividad de San Lorenzo, Cd. Juárez, Chihuahua.	79
Figura 9. Registro sonoro en Misión de Guadalupe y Catedral, Cd. Juárez, Chihuahua.	80
Figura 10. Registro sonoro de matachines en la festividad de la Virgen de Guadalupe, Cd. Juárez, Chihuahua.	82
Figura 11. Espectrograma de la composición de paisaje sonoro "Danza".	84
Figura 12. Experimentación con sonido de grillos.	89
Figura 13. Bosquejo sobre sonido de guitarra como canto.	91
Figura 14. Interfaz del sintetizador granular MacPOD v. 2.0.4	91
Figura 15. Experimentación con MacPOD y resultado grabado en Pro Tools.	92
Figura 16. Registro sonoro de chicharra y grillos.	93
Figura 17. Espectrograma de la composición de paisaje sonoro "Monodía".	95
Figura 18. Formación y creación de públicos UACJ.	126
Figura 19. Taller Paisaje sonoro: Transposiciones.	127
Figura 20. Fotografías tomadas en el proceso del taller.	127
Figura 21. Cartel del taller "Memoria Sonora y Creatividad".	128
Figura 22 Fotografía de actividades del taller día 1.	129
Figura 23. Taller día 4: Grabación de sonidos.	129
Figura 24. Taller día 5: Grabación relatos.	130
Figura 25. Taller día 5: Grabación de sonidos 2.	130
Figura 26. Perfil de "Producción de audio DDMI-UACJ" en Soundcloud.	131

INTRODUCCIÓN

Las obras musicales o sonoras basadas en un texto literario, en una pintura o en una escultura, tienen diferentes procesos para su creación; considerando sus características y cualidades cada compositor tomará diferentes aspectos al proponerse llegar con ellas a un resultado sonoro. También, existen obras literarias que son en sí un texto que evoca al sonido o a sonidos particulares, contienen una narración del entorno sonoro, de sucesos sonoros que se desarrollan dentro de un tiempo y un espacio, un registro de algo que sucedió o un constructo a partir de la percepción sonora del poeta o escritor. Desde este punto es que el investigador se interesa por entender qué sucede en este tipo de creaciones de obras “basadas en”, “a partir de”, “inspiradas en”, ¿Cómo se llega a ese proceso creativo? ¿Existe un camino ya trazado para este proceso?

Existe dentro de la música algo similar a la descripción de los sonidos dentro de un entorno, la composición de paisaje sonoro (*soundscape composition*); este se ha convertido en un tipo de género de la música electroacústica que tiene su origen en la música concreta, la cual se entiende como una forma de crear a partir de los sonidos y la experimentación de ellos para después abstraerlos y realizar una composición sonora. En el desarrollo de la investigación se hará un recorrido desde los orígenes del paisaje sonoro, la composición de paisaje sonoro y las técnicas que se pueden usar para la realización de tres obras con la estética de la composición de paisaje sonoro basadas en tres relatos del escritor chihuahuense Carlos Montemayor.

1.- Interrogante de investigación

¿Qué elementos interactúan en la traducción intersemiótica, para generar una composición de paisaje sonoro a partir de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor?

2.- Preguntas secundarias

¿Qué elementos interpretados como sonoridades en los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de Carlos Montemayor pueden traducirse para la creación de una composición de paisaje sonoro multicanal?

¿Qué elementos discursivos en los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de Carlos Montemayor pueden traducirse en marcas sonoras para la creación de una composición de paisaje sonoro multicanal?

¿Qué técnicas y elementos de la composición de música electroacústica, edición de audio y síntesis de sonido, así como la espacialización sonora y difusión, son los adecuados para ser utilizados en la creación de la obra generada con traducción intersemiótica?

¿Qué aporta el ejercicio de traducción intersemiótica o transposición en la composición de paisaje sonoro a partir de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de Carlos Montemayor?

3.- Planteamiento del problema

En la creación de obras sonoras la inmersión de la tecnología digital abre un abanico a nuevas propuestas de análisis y transformación de muestras de sonido, además de la creación de sonidos por síntesis en programas digitales. La composición de paisajes sonoros es un ejemplo de la utilización de estos medios como lo menciona Barry Truax (2012) “Soundscape composers use a variety of electro-acoustic techniques to expand the communicational scope of their compositions beyond a seemingly literal representation of actual soundscapes” (p. 196). Esta forma de composición, como lo comenta la compositora Tania Rubio (2020):

Soundscape composition desarrollado en los años setenta por Barry Truax señala que no se trata de ser realistas sino del reconocimiento de los sonidos que refieren a su identidad y la de los paisajes para situarnos en una proto-narratividad donde no hay un relato lineal sino una evocación metafórica, componer con paisaje sonoro no es solo utilizar sonidos del ambiente sino colocar al mundo real dentro de circunstancias no realistas. (Rubio, 2020).

De tal manera en la literatura podemos encontrar estas referencias al sonido, a lo sonoro, a lo que se escucha y no, al espacio que habita una resonancia, al viaje que recorre un sonido, la distancia entre la fuente sonora y el que escucha, o a esta imagen de un sonido adentro de nosotros como en el caso del relato “La tercera resignación” de Gabriel García

Márquez: “Allí estaba otra vez ese ruido. Aquel ruido frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía [...]” (García Márquez, 1982, p. 5). Igualmente, en el caso del escritor Carlos Montemayor (2010) que fascinado por el sonido de los lugares en los que jugaba de niño, hace una referencia al ruido, al sonido en el relato “Nora” en el cual describe una acción como si se tratara de una persona con una grabadora. “Y va juntando todos los ruidos que encuentra para guardarlos en ella. Todos los días llena con ruidos su saco y se lo echa a la espalda dirigiéndose a su cama y allí lo vacía.” (p. 48). Se encuentra un mundo sonoro dentro de un texto y este se puede escuchar en el oído interno, sonidos recordados, imágenes sonoras, por lo tanto, detona la idea de representarlo en una obra sonora, no a manera de música programática, sino de encontrar estos sonidos, sus trayectos, sus timbres y duraciones.

En el libro de *El Sonido* Michel Chion (1999) analiza un poema de Víctor Hugo contrastando el relato de lo que escucha el personaje con los elementos de un paisaje sonoro propuestos por Murray Schafer.

¿Podemos hablar, a propósito del poema de Víctor Hugo, de un «paisaje sonoro», de una totalidad organizada en el espacio a base de primeros planos y fondo, de detalles y conjuntos? Éste es el problema consistente en saber si podemos totalizar lo que oímos (Chion, 1999, p. 29).

Con ello surge la pregunta, ¿Cómo hacer una transposición de una obra literaria a una composición de paisaje sonoro? ¿Qué elementos se pueden tomar del texto para generar esta obra sonora?

Existe un ejemplo importante de los sonidos en la literatura, este es el análisis que hace el compositor Julio Estrada de la obra de Juan Rulfo; como lo menciona Estrada (1990) en *El sonido en Rulfo*, él analiza el texto y los significados sonoros en tres categorías, sonoridades literarias, sonoridades ambientales y sonoridades inventivas.

Manuel Rocha (2013) en el libro *El Eco está en todas partes*, presenta un capítulo titulado “Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico” el cual es una propuesta para contribuir al estudio teórico del paisaje sonoro a partir de las ideas de los *Presque riens* de Luc Ferrari y la esquizofonía de Murray Schafer, y de la experiencia

como compositor electroacústico, haciendo un análisis de cuatro paisajes sonoros grabados por él mismo en diferentes partes del mundo.

En este contexto, se identifican pocas referencias, guías o manuales, de cómo sistematizar un proceso de creación a partir del concepto traducción intersemiótica de la literatura a la composición de paisaje sonoro y música electroacústica, por estos motivos se realiza la presente investigación a través de la metodología de la investigación basada en la práctica y el registro del proceso creativo.

Estos antecedentes permiten contextualizar este estudio que sirve para develar una forma de sistematizar un proceso de creación a partir de la traducción intersemiótica de estos elementos que contienen la descripción de un sonido, un canto, una música, contenida en un momento y un espacio dentro de los relatos que se analizan para tal propósito; una traducción intersemiótica de un código a otro donde la obra fuente con estos elementos sonoros da paso a una nueva obra con sus elementos propios y significantes.

4.- Justificación

Para la presente investigación es importante considerar que en los programas de música de las escuelas profesionales del Estado de Chihuahua (México) no existe, al momento de la investigación, una asignatura de música electroacústica o de composición de paisaje sonoro para explorar estas técnicas y utilizarlas como herramientas para la composición, solo se estudia o menciona en algunos casos dentro de las materias de historia de la música.

Este contexto estimula el interés por realizar el presente estudio, también es el de indagar y profundizar en estas técnicas, que si bien el investigador ha trabajado con ellas, falta un camino largo por experimentar; debido a que la trayectoria del mismo en la música es acerca de la guitarra clásica y la guitarra eléctrica, la composición de música death metal y la música instrumental con tendencia a la estética del minimalismo con instrumentos clásicos y la música ambiental o *ambient music* con la guitarra eléctrica.

El aporte que pretende este estudio en primer plano es en el contexto de Ciudad Juárez, Chihuahua, para la realización posterior de cursos, sesiones de escucha y promoción de la música electroacústica y la composición de paisaje sonoro multicanal, de la cual se estima un número reducido de escuchas, pero que representa un punto de interés para

músicos de rock, artistas visuales, audiovisuales, dj's y músicos electrónicos, es decir, músicos y productores de música electrónica o EDM (Electronic Dance Music), y público en general.

Además, aportar información sobre una manera de sistematización del proceso de creación, resignificando una obra fuente, en este caso de literatura, a una composición de paisaje sonoro multicanal con técnicas de música electroacústica; en virtud de que se identifica que existe una carencia importante en el desarrollo de experiencias, en el contexto inmediato, que sirva de guía para la composición de paisaje sonoro y música electroacústica.

5.- Delimitaciones

Con el propósito de delimitar el alcance de la presente investigación se procede a la descripción de los conceptos base que rigen a la misma: qué son las sonoridades, quién fue Carlos Montemayor, qué es la traducción intersemiótica, cómo se describe a la literatura, al paisaje sonoro, los relatos Canto, Danza y Monodia, el libro *Cuentos Gnósticos*. Ello facilita la ubicación del contexto del análisis del tema.

1. Sonoridad, sonoridades.

El significado que da la Real Academia Española de la Lengua radica en que es la cualidad de la sensación auditiva que permite apreciar la mayor o menor intensidad de los sonidos. Se mide en fonios.

Para Schiffman (2001) “La sonoridad es una medida subjetiva de la intensidad con la que un sonido es percibido por el oído humano” (p.103).

Julio Estrada en su libro *El sonido en Rulfo* (1990), como se comentó anteriormente, muestra un análisis de las sonoridades encontradas en las obras de Juan Rulfo y las clasifica como sonoridades literarias, sonoridades ambientales y sonoridades inventivas. Estas sonoridades son los sonidos o eventos sonoros descritos dentro de la obra de Rulfo que detallan el entorno sonoro creado por el autor; aunque Estrada habla de la sonoridad ambiental con otros términos, es lo que se podría equiparar a las clasificaciones que hace

Murray Schafer para el paisaje sonoro. El enfoque de las sonoridades que se contemplan en esta investigación son las descripciones sonoras que se encuentran en los textos, así el término sonoridad hace alusión a la percepción de los diferentes sonidos que existen en una obra literaria, en física este es el término que se usa para la percepción de la intensidad de un sonido. También implica las características del sonido: timbre, altura, duración y amplitud, conjugados en un lugar dentro de un espacio determinado y la trayectoria que pueda tener.

2. Obra

La definición que aporta la Real Academia Española (s/f) en sus diferentes acepciones, de las cuales podemos mencionar tres:

1. Cosa hecha o producida por un agente.
2. Cualquier producto intelectual en ciencias, letras o artes, y con particularidad el que es de alguna importancia. SIN.: creación.
3. Tratándose de libros, volumen o volúmenes que contienen un trabajo literario completo.

De estas tres se puede pensar en el término obra como un producto intelectual, el resultado de un proceso creativo en artes o letras. Pero, también se pueden considerar las ideas de Eco (1985) sobre la obra abierta, en ellas señala que “la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante” (p. 30) y lo reafirma al decir que “ninguna obra de arte es de hecho “cerrada”, sino que encierra, en su definición exterior, una infinidad de “lecturas” posibles” (p. 93).

3. Carlos Montemayor

Escritor nacido el 13 de junio de 1947 en Parral, Chihuahua (México). Estudió Derecho en la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH) y la maestría en Lenguas Iberoamericanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue narrador, poeta, traductor, ensayista y novelista. La obra literaria de Carlos Montemayor abarca casi todos los géneros: crónica, ensayo, diccionario, novela, poesía. Entre sus libros de relatos podemos mencionar: *Las llaves de Urgell*, *El alba y otros cuentos* (1986), *Operativo en el trópico* (Premio Juan Rulfo 1994), *Cuentos gnósticos* (1997) y *La tormenta y otras historias* (1999), (Cátedra Intercultural Carlos

Montemayor, “Biografía”, 2012, párr. 1, 2, 3 y 6). Ejemplos de su obra son considerados para realizar la investigación de campo del paisaje sonoro desde la literatura al paisaje sonoro electroacústico.

4. Traducción intersemiótica

Como la define Jakobson (1959): “Es la transposición de un sistema de signos del arte verbal a otro sistema no verbal como la música, la danza, el cine o la pintura” (p. 138).

5. Literatura

Barthes (1993) en su *Lección Inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*, menciona algunos aspectos importantes que se salen de las definiciones tradicionales, o bien mencionar, el cambio en el tiempo a lo que se ha llamado literatura; y se refiere a ella como “la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir” (p. 123). la señala como el texto, y a este como el “tejido de significantes que constituye la obra, (...) Puedo entonces decir indiferentemente: literatura, escritura o texto” (p.123). Y, señala tres conceptos que se encuentran en la literatura, llamándolos fuerzas de libertad. “De estas fuerzas de la literatura quiero indicar tres, que ordenaré bajo tres conceptos griegos: *Mathesis*, *Mimesis*, *Semiosis*” (pp. 123-124).

Kristeva (2001) por su parte, habla de la literatura como texto, donde señala que este, “sustrae el sujeto a su identificación con el discurso comunicado, y con ese mismo movimiento quiebra su disposición de espejo que refleja las “estructuras” de un exterior.” (p.12) Combinando el origen del texto con el destinatario, comenta que “el texto se construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible.” (p.12)

6. Paisaje Sonoro y composición de paisaje sonoro

Con respecto a la definición de paisaje sonoro Schafer (1977) lo define como:

The sonic environment. Technically, any portion of the sonic environment regarded as a field for study. The term may refer to actual environments, or to abstract constructions such as musical compositions and tape montages, particularly when considered as an environment. (p. 274).

A partir de las grabaciones del WSP se desarrolla la composición de paisaje sonoro que en palabras de Truax (s/f-b)¹

... es una forma de música electroacústica, desarrollada en la Universidad Simon Fraser y en otros lugares, caracterizada por la presencia de contextos y sonidos ambientales reconocibles, con el propósito de invocar las asociaciones, los recuerdos y la imaginación del oyente relacionados con el paisaje sonoro. (Soundscape Composition, párr. 1)

7. Relato

En palabras de Pimentel (2017)

Definiré el relato, de manera sucinta, como *la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional*. Así definido, el relato abarca desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más compleja, la biografía o la autobiografía. Partiendo de esta definición, habré de operar una bipartición, con propósitos puramente analíticos, que habrá de organizar el contenido de este libro: mundo narrado y narrador. (p. 10)

8.- Relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos*.

El capítulo del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor llamado “Imaginaría”² es la reunión de once relatos cortos integrados por: “Canto”, “La columna de souillac”, “Acerca de predicciones”, “Persecución de demonios”, “Danza”, “Las Parábolas evangélicas”, “Valdenses”, “Monodia”, “La venida”, “Epifanía” y “De poesía”.

¹ Para las referencias de Barry Truax sin fecha (s/f) se consultó la página creada por él mismo, alojada en la web de la *Simon Fraser University*, en sus diferentes apartados, la página principal, las técnicas de composición utilizadas por él, donde destaca la Composición de Paisaje Sonoro y la Síntesis granular.
<https://www.sfu.ca/~truax/>
<https://www.sfu.ca/~truax/comptech.html>

² “Imaginaría” es el capítulo primero en la primera edición (1985) y el tercero en la segunda edición (1997).

6.- Objetivo general

Realizar tres composiciones de paisaje sonoro multicanal a través de la traducción intersemiótica de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor, para precisar los elementos que interactúan en el proceso creativo de la composición del paisaje sonoro.

7.- Objetivos específicos

1) Identificar las referencias sonoras en los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor. 2) Identificar los elementos discursivos que en los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor, pueden traducirse en marcas sonoras para la creación de un paisaje sonoro multicanal. 3) Analizar los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” desde el enfoque específico del paisaje sonoro. 4) Componer tres piezas sonoras bajo una traducción intersemiótica con elementos de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor a fin de resignificarlos desde la literatura a la composición de paisaje sonoro.

8.- Supuesto

Al utilizar la traducción intersemiótica o transposición sobre los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor, para la creación de tres composiciones de paisaje sonoro multicanal, se resignifican las referencias sonoras de esos relatos desde el enfoque de las características del paisaje sonoro.

9.- Metodología

La metodología utilizada en la investigación es de enfoque cualitativo, como lo afirma Araujo (2016) al recuperar a López y San Cristóbal (2014) “Los métodos cualitativos, por su parte, pretenden comprender significados, cualidades de experiencia, mundos de sentido subjetivo e intersubjetivo.” (p.84). Al seguir el método del proceso creativo o investigación basada en la práctica que según Carrillo (2015) consiste en:

...producir un artefacto mediático de carácter audiovisual en conjunto con una tesis escrita que –además de contextualizar la producción del artefacto dentro de un marco teórico– tenga como objetivo la creación de nuevos conocimientos en el tema, exponiendo una relación simbiótica entre la práctica y la teoría (Carrillo, 2015, pp. 222–223).

Al atender esta metodología la investigación consta de dos partes: La primera, el análisis desde el paisaje sonoro y la traducción intersemiótica de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de Carlos Montemayor; y la segunda, la composición de tres paisajes sonoros multicanal con técnicas de música electroacústica.

10.- Fuentes documentales

En el presente estudio las fuentes vivas consideradas para obtener información son compositores de música electroacústica como Manuel Rocha y Barry Truax.

Con respecto a la literatura para analizar desde la perspectiva intersemiótica se considera a los autores Roman Jakobson y Peeter Torop, la aplicación de los mecanismos de adaptación/transposición de Camila Bejarano Petersen y el enfoque del paisaje sonoro y la música electroacústica de Pierre Schaeffer, Murray Schafer, Barry Truax, Trevor Whishart, Michel Chion y Manuel Rocha; con el propósito de construir el marco teórico para el análisis e identificar los elementos particulares de cada disciplina para la composición sonora.

11.- Técnicas e instrumentos de recopilación de información

La investigación basada en la práctica del presente estudio utiliza como técnicas el registro textual, sonoro y videográfico³. Se apoya en instrumentos de recopilación de información: la bitácora de campo para registrar el proceso creativo, grabadora y grabación de pantalla, con el objetivo de registrar la experimentación sonora de las grabaciones de campo y las muestras de audio obtenidas de la red, en los programas de edición de audio y de síntesis

³ En este caso el recurso del registro videográfico se refiere a la captura de las pantallas en video con audio de las sesiones de experimentación y selección de sonidos para las piezas.

granular; así como el resultado de la traducción intersemiótica en el análisis de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de Carlos Montemayor.

Se utiliza un modelo de análisis creado a partir de las características y elementos que contiene un paisaje sonoro considerando los conceptos de Schafer (1977) , así como un modelo de traducción intersemiótica tomado de los elementos que considera Peter Torop, para la resignificación de los elementos discursivos no sonoros así como los sonoros, incluye las técnicas más representativas de la música electroacústica y la síntesis granular utilizada comúnmente en los paisajes sonoros de Truax y Manuel Rocha.

12.- Estructura de la tesis

A continuación, se describe la estructura capitular de la tesis y su contenido:

En la primera parte de la tesis se desarrolla el marco teórico en cuyo capítulo uno se aborda la traducción intersemiótica como una unidad de resignificación de relatos, sus conceptos, características y relaciones con el paisaje sonoro. Así también, las especificidades de la música electroacústica y su papel en la composición de paisaje sonoro (*soundscape composition*).

En el capítulo dos se aborda el tema de la literatura y el relato, sus conceptos y componentes; la expresividad de la literatura chihuahuense a través de la obra de Carlos Montemayor.

En la segunda parte de la tesis se presenta la metodología que conduce la investigación, una vez explicados los ámbitos de la traducción intersemiótica, la literatura, el relato, el paisaje sonoro y la música electroacústica, a través de una metodología cualitativa de investigación basada en la práctica (IBP) se registra el proceso creativo de la literatura a la música electroacústica tomando como caso de estudio los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor.

Finalmente se presentan resultados generales de la investigación de campo especificando los hallazgos del proceso creativo en la composición del paisaje sonoro y las conclusiones.

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO 1. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA COMO UNIDAD DE RESIGNIFICACIÓN PARA COMPOSICIÓN DE PAISAJE SONORO Y/O MÚSICA ELECTROACÚSTICA.

En este capítulo se hace un recorrido por los antecedentes y descripción del paisaje sonoro propuesto por R. Murray Schafer, la música electroacústica y la composición de paisaje sonoro desarrollada por Barry Truax, los conceptos de traducción intersemiótica, también llamada transposición intersemiótica, propuestos por Román Jakobson; asimismo, la idea de Peeter Torop a partir de este concepto jacobsoniano y las de adaptación y transposición de Camila Bejarano Petersen y Lidia Camacho. Esto con el fin de hacer un entramado conceptual entre el proceso creativo de una obra sonora, la interpretación y resignificación de un relato literario.

1.1. El paisaje sonoro, la música electroacústica y la composición de paisaje sonoro.

Uno de los antecedentes más importantes sobre el paisaje sonoro es el trabajo que realizó el cineasta alemán Walter Ruttmann en 1930 titulado *Wochenende*⁴. Un film sin imágenes, encargo del director de Radio Berlín, Hans Flesch, para hacer una pieza de vanguardia, esta además inauguró el género (Rodríguez, 2021), una pieza con los sonidos de Berlín en un fin de semana.

El nacimiento de la música concreta en 1945 en el estudio de la radio francesa, por Pierre Schaeffer, revolucionó la manera de escuchar y producir música, de capturar un sonido y aislarlo para su estudio y producción. “La música concreta pretendía componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones” (Schaeffer, 2003, p. 20).

⁴ Para escuchar *Wochenende* de Ruttmann <https://www.youtube.com/watch?v=v3cEAMh3eng&t=604s>

Para 1950 apareció la música electrónica, que era la creación de sonidos mediante síntesis, en la cual los compositores tenían más control sobre los parámetros para producir el sonido. Las cualidades que se identifican en el sonido se pueden manipular: la altura o frecuencia, la amplitud o volumen, el timbre y los armónicos o parciales, las envolventes y los tramos de un sonido denominados ADSR⁵.

Después de eso, aparece el concepto o expresión de música electroacústica, que Chion (1982) la define con ciertas características después de la obra de Stockhausen:⁶

La expresión "música electroacústica" fue adoptada a finales de los años cincuenta para designar la música grabada en general, una música en la que ahora sonidos "concretos" (captados por micrófonos) y sonidos electrónicos están destinados a coexistir, aunque sólo sea para oponerse, pero a veces también para fusionar, en el seno de las mismas obras, los mismos enfoques. La obra siempre citada como inaugural de la música electroacústica es la Canción de los adolescentes (Gesang der Junglinge), compuesta en 1956 por Karlheinz Stockhausen, donde el autor buscó lograr, según él mismo admite, una continuidad, una fusión entre la voz manipulada y multiplicada de un niño que dice la Biblia (material "concreto") y sonidos electrónicos. (pp. 8–9)

Se asume, entonces, que la música electroacústica es una combinación de técnicas de la música concreta y la música electrónica, la diferencia entre estas dos es que en la primera se hace uso de la grabación acústica de los sonidos y en la segunda, la electrónica genera sonidos a partir de diferentes tipos de síntesis sonora y la modificación de parámetros como el timbre, altura y amplitud.

Por su parte, el término de paisaje sonoro es una conjugación en inglés de sonido y paisaje -*sound* y *landscape*- que derivó en la palabra compuesta *soundscape*, acuñado por el compositor y ambientalista Raymond Murray Schafer a finales de los años sesenta y

⁵ Son las siglas en inglés de Attack-Decay-Sustain-Release, en español: Ataque-Caída-Sostén-Relevo. Más información sobre este tema se puede encontrar en la página 23 del libro *Acústica y Sistemas de Sonido* de Federico Miyara (2014).

⁶ Para escuchar la obra de Stockhausen consúltese: <https://www.youtube.com/watch?v=-RMGGVIMuwo>

derivado del estudio ecológico del ruido *The World Soundscape Project* (WSP), realizado en la Universidad Simon Fraser como un estudio sobre la contaminación del ruido en Canadá. En él participaron varios compositores de la música electroacústica, de los cuales se destacan Hildegard Westerkamp⁷ y Barry Truax. Este último, para llamar de una forma a las obras hechas a partir de las grabaciones de entornos sonoros, genera el concepto “composición de paisaje sonoro” o *soundscape composition*, que se basa en la transformación y edición de los paisajes sonoros captados naturalmente. Uno de los recursos más utilizados para este tipo de composición es la granulación del sonido sampleado o audio digital. Un ejemplo claro de este recurso se puede escuchar en las obras *Pacific Fanfare*⁸ de 1996 y *Pendlerdrøm*⁹ de 1997.

Cabe resaltar que Truax ha sido especialmente nombrado por la utilización de la síntesis granular¹⁰ en tiempo real para la creación de paisajes sonoros digitales y la granulación del sonido sampleado. Desde 1972 Truax empieza a experimentar en computadoras con los programas POD4, POD5 y POD6 con síntesis monofónica en tiempo real; para 1986 se agrega la síntesis granular al programa que, además, incorpora el procesador de señal digital DMX-1000, renombrando el programa como PODX. En 1987 se agregan los samples de sonido a la síntesis granular (Truax, s/f-a).

1.1.1. El papel de la música electroacústica en la composición de paisaje sonoro.

La música electroacústica es un elemento importante en el desarrollo de *Soundscape composition*, los archivos de audio hechos en la documentación para el estudio del paisaje sonoro del WSP empezaron a ser manipulados por los participantes, que eran compositores, como una forma de acotar el tiempo y presentar las marcas sonoras captadas en estas grabaciones, no solo eran la edición del tiempo sino también la transformación de estos sonidos, como lo menciona Truax (2008):

At SFU, this activity evolved spontaneously from the documentation or ‘found’

⁷ <https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/>

⁸ <https://www.sfu.ca/~truax/fanfare.html>

⁹ <https://www.sfu.ca/~truax/pendler.html>

¹⁰ Para más información sobre la historia del programa POD se puede consultar la página: <https://www.sfu.ca/~truax/pod.html>.

soundscapes of the WSP. Since most of the participants were composers, they began applying electroacoustic techniques towards processing the recorded sounds, creating compositions that range from those whose sounds are transparently manipulated to those that are much more transformed. (Truax, 2008, p. 105)

Lo que define Truax (2008) como los sonidos transparentemente manipulados refiere a la edición simple donde no hay transformación de los sonidos sino solo el acomodo de las diferentes grabaciones haciendo énfasis en marcas sonoras; contrario a la otra manera en la cual los sonidos son procesados mediante el cambio de duración, agregando algún efecto de convolución o mediante síntesis granular. En las obras, Barry Truax diferencia la composición de paisaje sonoro de la música concreta y electroacústica argumentando que en la primera no se pierden las características de los sonidos para reconocer la fuente sonora, ya que es el propósito del paisaje sonoro.

Contrario a esto, la música concreta nace con la experimentación y en principio se fundamentó en lo que Pierre Schaeffer llamó la escucha reducida; como lo comenta Rocha (2017) “Pierre Schaeffer inventó el método de “la escucha reducida” para desligarnos de la significación original del sonido, permitiéndonos escucharlo tan sólo a partir de sus características físicas, es decir, a partir de su timbre” (p. 91), de esta manera queda de manifiesta la diferencia de la que habla Truax.

A continuación, se enlistan los principios de la composición de paisaje sonoro referidos por Barry Truax (s/f):

- Se mantiene el reconocimiento del material original por parte del oyente.
- Se invoca el conocimiento del oyente sobre el contexto ambiental y psicológico.
- El conocimiento del compositor sobre el contexto ambiental y psicológico influye en la forma de la composición en todos los niveles.
- El trabajo mejora nuestra comprensión del mundo y su influencia se traslada a los hábitos perceptivos cotidianos.

Como ya se describió anteriormente, la composición de paisaje sonoro puede ser desde el sonido encontrado¹¹ o totalmente la abstracción de este, o una combinación de ambos; para lograr esto menciona diferentes perspectivas para la creación (véase la tabla 1).

Tabla 1. Perspectivas y técnicas para la composición de paisaje sonoro.

Sonido encontrado. ----- Abstracto.			
	Perspectiva fija	Perspectiva en movimiento	Perspectiva variable
Perspectivas	Enfatizando el flujo del tiempo; o una serie discreta de perspectivas fijas.	Flujo espacio/tiempo suavemente conectado; un viaje.	Flujo discontinuo espacio/tiempo.
Variantes	Compresión del tiempo, narrativo, historia oral.	Movimiento simulado; real o imaginario, recordado.	Perspectivas múltiples o integradas, abstraído / simbólico.
Técnicas.	<ul style="list-style-type: none"> - Capas en estéreo; capas en octófono. - Sonido encontrado (con o sin compresión de tiempo). - Narrativo, poesía, historia oral. - Transiciones entre perspectivas fijas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Fundido cruzado clásico y reverberación. - Fundido cruzado de circuito paralelo. - Capas por partes y completo. - Capas sin transformar y transformadas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Edición multipista - Incrustación "esquizofónica" - Perspectiva abstracta

Fuente: elaboración propia 2024, basada en Truax (s/f).

1.1.2. La espacialización del sonido en la música electroacústica.

En la composición de paisaje sonoro es importante la forma en que el espectador escucha una obra, se vuelve una experiencia sensorial, ya que en la realidad la forma en la que escuchamos podemos percibir si el sonido viene de atrás de nosotros o de un lado, puede confundirse esta direccionalidad dependiendo del lugar en el que nos encontremos. La tradición de la difusión del sonido viene de las primeras presentaciones de música concreta, donde se rodeaba al público con bocinas de diferentes tamaños y en medio de este se encontraba el “difusor” el compositor de la obra o alguien que presentaba obra de alguien más, generalmente de una grabación en formato estéreo como lo menciona Truax (2012a):

The multi-channel approach is an extension of earlier arrays or “orchestras” of loudspeakers where a stereo track was sent to an arbitrary number of speakers with dynamic changes controlled by a composer/performer, usually centrally located. This technique is called “diffusion,” a term drawn from acoustics where it refers to

¹¹ A las grabaciones del paisaje sonoro también les llama el sonido encontrado (*found sound*).

the spread of sound in a space. By emphasizing a sound coming from a particular speaker one could create the illusion that the speaker location was the momentary source of the sound, but in general only one, or at most two sounds could be localized at a time (p. 2106).

Para Barry Truax la forma ideal para escuchar es en un sistema multicanal como los que se usan en las salas de cine, donde las bocinas están localizadas alrededor del público oyente, un sonido envolvente, la configuración estándar es la denominada 5.1, tres bocinas situadas al frente y dos atrás, la bocina central del frente se usa para los diálogos, además de las cinco bocinas se utiliza una más que emite solo las frecuencias graves, está determinada en el “punto uno” del 5.1. Para la presentación de composiciones de paisaje sonoro y obras electroacústicas se ha propuesto que en una sala no muy grande se requiere de un sistema de ocho bocinas u octofónico:

Today, the 8-channel configuration works best for medium-sized rooms, as long as the material on each channel is kept uncorrelated, that is, as independent sources such as is the norm in the acoustic world. The spatial layout of these speakers can vary, but the choices are generally circular, equally spaced around the audience, or more clustered in front of the audience, given that our ability to localize is better in front than behind (Truax, 2012a, p. 2106).

Otra opción para la escucha de las piezas, es la mezcla binaural para escucharse idealmente en audífonos, que es el caso de las piezas realizadas para esta investigación ya que por los momentos en los que estamos trabajando en línea debido a la pandemia, es una forma de presentar el trabajo sonoro a las demás personas, la propuesta original era hacer una mezcla para un sistema cuadrafónico. El programa de edición usado en la construcción de las piezas puede trabajar la espacialización binaural al utilizar el plug-in Ambeo de la marca Senheiser¹². Por último, en los últimos años se ha desarrollado otra manera de escucha inmersiva que es el sistema Dolby Atmos, el cual ya no solo cuenta con las bocinas alrededor como en los sistemas surround que llegó hasta 7.1, sino que ahora también

¹² <https://www.dear-reality.com/products/dearvr-micro>

tenemos bocinas en la parte superior, 5.1.2 agrega dos bocinas en el techo y 7.1.4 agrega cuatro bocinas también en el techo.

1.2. La traducción intersemiótica o transposición.

La traducción intersemiótica es un término propuesto por Jakobson (1959) como una de las tres formas de traducción que él observa, correlacionándose el presente estudio con la tercera forma. En palabras de Jakobson, se distinguen tres maneras de interpretar o traducir un signo verbal:

- 1) La traducción o reformulación es una interpretación de signos verbales por medio de otros signos del mismo idioma.
- 2) La traducción interlingüística o la traducción adecuada dicha es una interpretación de signos verbales por medio de algún otro idioma.
- 3) La traducción o transmutación intersemiótica es una interpretación de signos verbales por medio de signos de sistemas de signos no verbales. (p. 233)

Otro término que también utiliza Jakobson (1959) es el de transposición, agregándolo a cada una de las formas, esto derivado de la trasposición creativa que se usa para determinar el proceso por el cual la poesía puede transformarse, porque para él:

La poesía por definición es intraducible. Solo la transposición creativa es posible: ya sea la transposición intralingüística - de una forma poética a otra, o la transposición interlingüística de un idioma a otro, o finalmente la transposición intersemiótica de un sistema de signos a otro, por ejemplo, del arte verbal a la música, la danza, cine o pintura. (p.238)

Pero ¿qué sucede en ese intermedio en donde se produce esa transposición?, ¿qué elementos se toman en cuenta para producir esta traducción de signos? En este caso de la

literatura a la composición de paisaje sonoro, como lo define Truax (2008), o paisaje sonoro electroacústico como lo llama Rocha (2013).

Para Torop (2002) la traducción intersemiótica es más compleja de lo que plantea Jakobson, por el número de parámetros de evaluación para llevar a cabo esta actividad, ya que puede ser autónoma o complementaria.

La traducción intersemiótica —en el sentido de R. Jakobson— se asocia con todas las manifestaciones de la traducción total. Puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico, etcétera. Este acercamiento hace más complicada una comparación entre el texto fuente (texto de partida) y el texto meta, ya que una novela, por ejemplo, presupone una inclusión en la historia de la literatura, y una adaptación cinematográfica, una inclusión en la historia del cine. Así, la traducción intersemiótica incrementa el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción (p. 2).

Entonces, se puede hablar de las particularidades de cada signo, ¿cómo se interrelaciona cada uno de esos elementos entre el texto de partida y el texto meta o el texto de llegada?, la nueva obra en otro lenguaje (en este caso el del sonido). Los elementos particulares de los relatos seleccionados son los eventos sonoros que están provocando algo dentro de un entorno que tiene una marca sonora, si se piensa en la ubicación real en donde el autor imaginó los acontecimientos fantásticos de cada texto. El cronotopo, el tiempo y espacio donde se desarrollan los eventos sonoros referidos en este estudio, se traduce a un paisaje sonoro, una ficción de este, ya que se parte de un suceso imaginario y de un tiempo en el que solo se puede inferir cómo es que sonaba el ambiente en ese momento.

De los elementos que se pueden traducir como parte de un paisaje sonoro, también están los otros, los que se escuchan en el oído interno, en la mente, los que forman parte de un mundo sonoro íntimo y los que surgen de la lectura, en las imágenes y los sonidos que describe el autor (Montemayor, 1985). Una semiosis intertextual, la interacción entre el texto y el lector (Holthius, 1994, p. 77 citado por Torop, 2002, p. 10).

La propuesta de Bejarano (2010) alude que:

Trabajar desde una perspectiva transtextual, implica que la transposición no se piense como un fenómeno excepcional, sino como uno de los modos posibles de la relación entre textos. Ello impacta decisivamente en el concepto de originalidad y de creatividad, puesto que, si todo texto parte de otros, la originalidad no radica en la idea de que la obra no tomaría nada de lo anterior o estaría absolutamente desvinculada de cualquier tradición, o resultaría de un libre juego de ideas, sino que lo original y creativo se piensa como un trabajo que inaugura, sobre lo conocido, un tratamiento novedoso en algunas elecciones de la configuración de la obra y de las relaciones que establece. (pp. 12–13)

El trabajo de Bejarano se basa, principalmente, en la adaptación y transposición de la literatura al guion cinematográfico, a lo audiovisual, pero se puede tomar como ejemplo para desarrollar la transposición de la literatura al paisaje sonoro. Bejarano hace una diferencia entre adaptación y transposición, siendo esta última la adecuada para efectos de la composición de paisaje sonoro a partir de la literatura.

Del trabajo de Bejarano (2015) se observa, primeramente, las concepciones de la escritura de guiones a partir de obras previas y, después, en una serie de acciones para la dramatización audiovisual que ella llama “Mecanismos básicos de la adaptación/transposición” propuestos en *Ficha de cátedra: Mecanismos básicos de la transposición* (2015):

Para entender la creación de un guion desde la noción de transposición Bejarano menciona que:

- La concepción de la relación entre las obras, haciendo apropiación, transformación, recreación.
- El concepto de corrección se realiza mediante la apropiación y lecturas. Lo que el cine podría ser/coherencia estructural de la propuesta.
- El análisis de la obra fuente, de manera intertextual y textual.
- Los modelos de guion, desde los clásicos, modernos y postmodernos.

Y las acciones que propone para realizar la adaptación/transposición son:

- Suprimir: Eliminar o abreviar.
- Trasladar: Recuperar elementos característicos.
- Transformar: Recupera elementos característicos con cambios ostensibles.
- Desplazar: De orden la macroestructura o microestructura y de tiempo/espacio lo narrativo y lo diegético.
- Condensar: Puede unificar elementos de la misma obra o fusionar elementos de otras obras.
- Adicionar: Crear elementos no presentes en la obra fuente y/o expandir los elementos ya presentes.

A su vez, es importante mencionar la perspectiva de Lidia Camacho desde la radiofonía. El formato radiofónico trabaja con la palabra, la música, los efectos sonoros y el silencio. Hablando precisamente de la creación de obras a partir de la literatura, en los inicios de la radio, como lo menciona Camacho (1999), se ayudó de la transmisión en vivo de obras dramatizadas de teatro de Broadway, estas fueron el origen del radioteatro y radionovela, hecho que consolida el código de expresión radiofónico y se desarrolla el ejercicio de adaptación/transposición de la literatura a un lenguaje sonoro.

Camacho (1999) indica que el proceso creativo de un adaptador (específicamente el de la radio), se asemeja a la del traductor, “lograr con medios distintos efectos parecidos” (p. 61). Para ella, “La adaptación radiofónica es un proceso creativo y operativo, técnico-artístico que consiste en trasladar una obra literaria a un modo de expresión diferente del texto original: la radio” (p.61).

El trabajo técnico es muy importante ya que se relaciona totalmente con la manera de traducir una imagen literaria a una imagen sonora, pero además se mencionan diferentes formas de la adaptación radiofónica. Camacho (1999) las enumera y las describe de la siguiente manera:

- La adaptación literal: Aunque se requieren cambios obligados entre la obra y el guión, la intención es reproducir lo más fielmente posible las propuestas de la obra original. (p.62)

- La adaptación libre: El guionista sólo consulta el texto original como guía, pues esta clase de adaptación presupone un sinfín de posibilidades, tantas como la creatividad y la pericia del guionista lo permita. (p.63)
- La transposición radiofónica: Transformación, el acto de poder trasladar una obra de un medio a otro, manteniendo la identidad del original, gracias a un sistema de técnicas análogas, de procedimientos equivalentes [...] El adaptador, en este caso, es un traductor cuyo objetivo es doble: traducir fielmente, al mismo tiempo que crear con libertad. (p.64)

Tomando en cuenta las referencias de los autores mencionados, se enlistaron algunos parámetros para crear un modelo de análisis para la traducción intersemiótica o transposición de la literatura a la composición de paisaje sonoro que se verá a detalle en el capítulo 3.

CAPÍTULO 2. LA LITERATURA Y EL RELATO COMO FORMAS EXPRESIVAS PARA LA RESIGNIFICACIÓN AL PAISAJE SONORO.

En este capítulo se hará un recorrido por la biografía del escritor chihuahuense Carlos Montemayor, quien es interés de este estudio por encontrar en su literatura un importante referente en la descripción de sucesos sonoros, o el ruido como algunas personas también los llaman, a esos sonidos que encuentran en su literatura, si bien no en todo, hay algunos de sus escritos en los que es evidente la importancia que tenía para él la manifestación del sonido en su entorno. Además, se analizan los relatos que se escogieron como objeto de este estudio, en los cuales el sonido es el protagonista de la historia que se cuenta, la relación intertextual y los discursos no sonoros que proporcionan elementos para resignificarlos como sonido.

2.1. Especificidades de la literatura y el relato.

La literatura, como forma de expresión, tiene diferentes géneros y estilos de escritura, los cuales no solo cumplen con una función estética, sino también como un recurso para la inclusión de la cultura de la región de la que surge para luego volverse universal. En la obra de Montemayor encontramos un ejemplo claro de esta inclusión, como escribir sobre eventos sucedidos en el estado de Chihuahua (México) o líneas más personales que tienen que ver con su infancia y juventud, desarrollada en Parral. Pero, también con los grandes eventos de la cultura universal, intereses de Montemayor con respecto a otros autores representados de una manera intertextual, como es el caso de los *Cuentos Gnósticos* (1985) con la obra de Fulcanelli *El misterio de las catedrales*. Esta obra de Montemayor pertenece al género literario narrativo, en cuyo caso es un cuento o relato, este se caracteriza por ser una narración corta y que contiene un narrador externo o interno. En el caso de esta obra, un narrador externo que relata sucesos ficticios dentro de catedrales, capillas o monasterios.

2.1.1. Expresiones de la literatura Chihuahuense: La obra de Carlos Montemayor.

Carlos Montemayor, considerado uno de los grandes representantes de la literatura chihuahuense, cultivó el arte de la escritura; abordó diferentes géneros literarios como la

poesía, el ensayo, el relato corto y la novela, así como la traducción de diferentes autores clásicos y algunos poetas modernos.

En Montemayor se encuentra un hombre de gran vida cultural que incursionó no solo en la escritura sino también en la música como tenor en el bel canto, da testimonio de esto el registro en cuatro producciones discográficas. De forma semejante, es considerado como una persona preocupada por su entorno, interesado en los movimientos sociales como las guerrillas, levantamientos indígenas y la vida de los mineros. A estos temas dedicó una parte significativa de su creación literaria, al mismo tiempo de ser un gran promotor de las lenguas indígenas.

Montemayor nació el 13 de junio de 1947 en Hidalgo del Parral, Chihuahua; ciudad en la que vivió su infancia junto a sus dos hermanas (María Eugenia y Martha). En esa vida familiar absorben la influencia de narrar cuentos por parte de sus abuelas, sobre todo al relatar anécdotas y hechos impactantes de la Revolución Mexicana, además de las lecturas sugeridas por su padre. De esto, y de las veladas musicales que se hacían en casa, se alimentaron los hermanos Montemayor, como lo relata Jesús Vargas¹³ (2020). Desde pequeño su padre lo acercó a la literatura, al hacer una práctica obligada para Carlos, el leer determinado número de páginas de *El Quijote de la Mancha* frente a él en voz alta. Relata, el mismo Montemayor,¹⁴ que aprendió a leer rápido para poder salir a jugar con sus amigos. De igual forma, aprendió a escuchar el entorno de esa región, en la que se manifestaba el sonido de las minas, del correr del agua de los ríos, del viento y de las piedras al rozar o caer.

Desde pequeño aprendió a tocar la guitarra, su maestro, llamado Rito Jurado, le dio clase de lunes a sábado entre la una y las dos de la tarde durante varios años en diferentes cantinas de Parral, afirma el poeta, como él se denominó, según lo ilustra Vargas (2020). En la adolescencia emigró a la ciudad de Chihuahua después de concluir la secundaria. En la preparatoria es donde conoció a los clásicos gracias al maestro Federico Ferro Gay, en

¹³ Historiador chihuahuense, amigo de la infancia de Carlos Montemayor.

¹⁴ En la entrevista con Silvia Lemus en el programa “Tratos y Retratos” del del Canal 22 XEIMT-TDT de la Televisión Metropolitana S.A. de C.V.

esta época se encontró e interactuó con jóvenes que tomaron el camino de la guerrilla, hecho que marcó su vida e influyó profundamente en su obra literaria.

Después viajó a la Ciudad de México y en febrero de 1965 se inscribió en la Universidad Autónoma de México (UNAM) en dos carreras: la Licenciatura en Derecho y la Licenciatura en Letras. Posteriormente, realizó un posgrado en lenguas semíticas en el Colegio de México. En 1971 publicó su primer libro *Las llaves de Urgell* con el que recibió el Premio Xavier Villaurrutia en ese mismo año; detrás vendrían más premios y éxitos en otros géneros literarios y en 1985 publica, bajo el seudónimo de M. O. Mortenay, *Cuentos Gnósticos*.

2.1.2. El libro *Cuentos Gnósticos*.

La primera edición del libro *Cuentos Gnósticos* se publicó en 1985 en la editorial mexicana Premià en la colección titulada *La Red de Jonás*. Carlos Montemayor firma con el seudónimo M. O. Mortenay, como autor del libro, cambiando las letras de su apellido, creando un anagrama de este. La presentación del libro la hizo él mismo, con una reseña ficcionada de su propia vida e intereses literarios, así como la mención de los poetas que él admiraba y los estudios que realizó sobre los temas de la corriente gnóstica de los orígenes del cristianismo, así como el esoterismo del medio oriente y el hermetismo de raíz europea.

El escritor narra, en la presentación del libro, la historia de este trabajo hecho por M. O. Mortenay quien fuera un corresponsal de prensa en Medio Oriente nacido en 1877 y su muerte en 1952 en Le Puy Francia, en el prólogo deja de manifiesto su interés real en el esoterismo y el hermetismo. Sitúa una primera edición de *Cuentos Gnósticos* en 1929 en idioma francés y que se publicó en español por primera vez en 1983, *Contes et écrits gnostiques*. De esta manera se observa claramente una mimesis de su trabajo como escritor, traductor e investigador.

Montemayor llevó a cabo una revisión cuidadosa y publica una segunda edición del libro en 1997 en la editorial española Seix Barral en la colección *Biblioteca Breve*. En esta, cambió el título del libro a *Los Cuentos Gnósticos de M. O. Mortenay*, acreditando así su nombre como autor.

Reordenó la obra y en la sección titulada Imaginaria sustituyó el título del cuento “Persecución de demonios” por el de “Consagración”. Una tercera publicación del libro aparece en *Obras reunidas III, Narrativa Breve* por el Fondo de Cultura Económica en 2014, donde se incluyen los libros de cuentos: *Las llaves de Urgell, El alba y otros cuentos y Operativo en el trópico o El árbol de la vida de Stephen Mariner*.

La estructura del libro se compone de tres partes: “Imaginaria”, “Ramadán” y “Dos ensayos imaginarios”. En la tabla 2 se hace una comparación del orden y las modificaciones en el contenido de ambas ediciones, como el cambio de nombre de uno de los cuentos.

Tabla 2. Comparativo del orden de los capítulos entre la primera y segunda edición de *Cuentos Gnósticos*.

Premiá 1985	Seix Barral 1997
<i>Cuentos gnósticos</i>	<i>Los cuentos gnósticos de M. O. Mortenay</i>
M. O. Mortenay	Carlos Montemayor
Presentación	Prefacio
I. Imaginaria Canto La columna de Souillac Acerca de predicaciones Persecución de demonios* Danza Las parábolas evangélicas Valdenses Monodía La venida Epifanía De poesía	Ramadán
II. Dos ensayos imaginarios 1. La infinitud de las fuentes 2. Notas sobre la brujería en sangre	Dos ensayos imaginarios 1. La infinitud de las fuentes 2. Notas sobre la brujería en sangre
III. Ramadán	Imaginaria Canto La columna de Souillac Acerca de predicaciones Consagración* Danza

	Las parábolas evangélicas Valdenses Monodia La venida Epifanía De poesía
--	---

Fuente: elaboración propia, 2020.

La comparación del acomodo del contenido de las ediciones del libro *Cuentos Gnósticos* permite definir su uso en la investigación de campo ulterior, para la resignificación de la literatura al paisaje sonoro.

2.1.3. Los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia”.

El capítulo “Imaginaria” contiene once relatos, de los cuales se escogieron tres para hacer el análisis, en la presente investigación, con los conceptos del paisaje sonoro que propone R. Murray Schafer (1977). Al respecto, estos hacen referencia en sus títulos a la música, que también se puede interpretar como elemento sonoro. Cabe mencionar, que debido a la sensibilidad del escritor a la música tuvo esa percepción de la escucha muy desarrollada y se manifiesta en su escritura, como lo comenta él mismo en una entrevista que le realizó Silvia Lemus en el programa *Tratos y retratos* del Canal 22 de la Ciudad de México.

Cuando yo andaba ahí con mis amigos en el campo o cuando nos íbamos a la presa o a un río que llamamos los carrizos, y nos íbamos ahí de vagos, yo recordaba el ruido, es decir me sorprendía el ruido de la tierra, no, de todos los insectos, pero cuando alguien gritaba a lo lejos me parecía tan milagroso eso, en esos desiertos en esa vastedad de tierra escuchar una voz humana que va resonando y atravesando todos esos cerros áridos, semiáridos. (*Entrevista a Carlos Montemayor 2-5, s/f*)

De ahí que en estos tres cuentos que se analizan, se observe la influencia del autor por la música y el sonido y, por lo tanto, que la transtextualidad sea clara, pues como la define Genette (1989) es “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (pp. 9-10), al pensar la música también como un texto.

Los relatos son parte del género narrativo, están escritos en prosa y tienen un modo de texto que fluctúa entre narrativo y descriptivo, en ellos está presente un narrador

extradiegético; en otras palabras, un narrador que observa de lejos los hechos y no participa en ningún momento en la narración como parte de la historia.

En el primer relato, “Canto” se narra la llegada de un ángel a la torre del campanario de una iglesia en un lugar llamado: Puy-de-Dome. Este ser que, sin fatiga alguna, cantaba con las palabras más bellas e incomprensibles durante horas y todos los días, hasta el momento de su partida en medio de un suceso sonoro terrenal en diálogo con otro celestial. En la narración el suceso importante es el canto del ángel, ya que por su timbre tan dulce al cantar hacía que toda la gente lo quisiera escuchar; el otro suceso significativo es la llegada de este a la torre. De esta manera se pueden separar dos elementos de duración del tiempo, el primero: las horas que dura cantando durante el día, y el segundo: el tiempo que estuvo habitando en la torre del campanario, de lo cual se infiere que fue durante toda la temporada de invierno, ya que desaparece cuando llega la primavera.

“Danza”, el quinto cuento de “Imaginaria”, inicia con un epígrafe del salmo número 104, versículo 4. Esta forma de relación la define Gerard Genette (1989) como paratextualidad, pero al indagar en el texto del versículo se identifica que no es el mismo con relación al que está escrito en la *Biblia*, por lo tanto, Montemayor hace una alusión del salmo. En el original: “*qui facis angelos tuos spiritus ministros tuos ignem urentem enti*”. En el salmo de Montemayor “*Nuntios tuos facis ventos, ministros tuos ignem ardentem*”. El relato narra la llegada de unos músicos, con tambores, panderos, violas, flautas y laúdes, a la nave mayor de la catedral de Durham, con ellos vienen unos gemelos que son los protagonistas del relato. Esto sucede durante algunos años subsecuentes en la celebración de pentecostés hasta el momento en que ya no regresan, pero ocurre un incendio en la ciudad.

En un espacio de una catedral suceden las acciones que dan desarrollo al relato, como lo es la irrupción de los músicos y las danzas de la gente alrededor de las fogatas. Se infiere que el tiempo en el que suceden los hechos es el de 24 horas, por lo que explica la narración: llegan el viernes por la mañana, cantan y danzan hasta el anochecer y hasta la mañana siguiente. Los elementos sonoros de este relato se pueden ubicar en los instrumentos que utilizaban los músicos y los cantos que, se mencionan, hacían entre el

pueblo. En ello se infiere que es bastante el ruido que se escucha, diferentes elementos sonoros que se puede analizar desde la perspectiva del paisaje sonoro. “En el pórtico esculpieron el cuarto versículo del salmo CIV de David, recordando las danzas de Pentecostés y profetizando las últimas...” (Mortenay, 1985, p. 18). En esta parte del relato se observa un elemento intertextual con los salmos de la *Biblia* y como paratextualidad con el epígrafe, como lo define Genette (1989).

“Monodia”, el relato número ocho del capítulo uno, tiene como escenario el monasterio de Hosios Lucas durante el verano, ya que los sucesos inician en una noche caliente llena de sonidos de insectos. Uno de los monjes vive un suceso sonoro posiblemente en su mente, ya que escucha un canto monódico, que dura días y encerrado en sus aposentos sufre de una tristeza y nostalgia interminable a causa de este canto hecho por un ángel caído hasta causar su muerte.

En este orden de ideas, se observan diferencias entre los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de la primera edición publicada en Premiá en 1985 y la segunda edición hecha por la editorial Seix Barral en 1997, esta misma edición aparece en el compendio Obras reunidas III, Narrativa Breve del Fondo de Cultura Económica en 2012.

En la segunda edición en el relato “Canto” se omite una línea pequeña que no cambia el sentido del cuento. En la tabla 3 se muestran las diferencias entre las dos ediciones.

Tabla 3. Comparativo del relato “Canto” entre la primera y segunda edición.

Canto Edición 1985	Canto Edición 1997
En la iglesia de Arcival, Puy-de-Dôme, al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel que cantaba canciones dulcísimas, desconocidas, con las palabras más bellas e incomprensibles.	En la iglesia de Arcival, Puy-de Dôme, al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel que cantaba canciones desconocidas, de palabras bellas e incomprensibles.
Cantaba días enteros con la misma dulzura y no cansaba oírlo.	
No probaba alimento, permanecía en la misma postura, sin notar el templo ni el pueblo, y era imposible hallar fatiga en su voz.	No probaba alimento, permanecía en la misma postura sin prestar atención al templo ni al pueblo, y era imposible hallar fatiga en su voz.

Los domingos, toda la población permanecía fuera de la iglesia sin comer, oyéndolo hasta que oscurecía.	Los domingos, todos permanecían sin comer fuera de la iglesia, oyéndolo hasta que oscurecía.
El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.	El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.
Poco antes que empezara a sentirse la primavera, el ángel desapareció, a media noche: un murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.	Poco antes que empezara a sentirse la primavera el ángel desapareció, a medianoche; un murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.
Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.	Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.

Fuente: elaboración propia, 2020.

En “Danza” el cambio que hace Montemayor es sobre la sintaxis de algunos párrafos y la omisión de algunas palabras que aclaran la historia, se infiere que en la edición anterior se creaba una especie de confusión. Véase tabla 4.

Tabla 4. Comparativo del relato "Danza" entre la primera y segunda edición.

Danza Edición 1985	Danza Edición 1997
"Nuntios tuos facis ventos, ministros tuos ignem ardentem" Psalmi CIV :4	Nuntios tuos facis ventos, ministros tuos ignem ardentem PSALMI, CIV, 4
Una mañana del verano de 1103 músicos extranjeros con tambores, panderos, violas, flautas y laúdes irrumpieron en la nave mayor de la catedral de Durham.	Una mañana de verano músicos extranjeros con tambores, panderos, violas, flautas y laúdes irrumpieron en la nave mayor de la catedral de Durham.
Unos gemelos bailaban entre los niños de Durham y cantaban en su lengua.	Era el año de 1104, en las vísperas de Pentecostés. Unos gemelos bailaban entre ellos y cantaban en su dulce idioma.
Se extendieron enormes ruedas de baile en el templo; hombres y mujeres trajeron sus instrumentos y bailaron con regocijo ante los músicos, en corros.	Los niños de Durham extendieron enormes ruedas de baile; luego, hombres y mujeres trajeron sus instrumentos y bailaron con regocijo ante los músicos, en corros.
Al caer la noche encendieron fogatas al pie de las	Al caer la noche encendieron fogatas para que la música

columnas, mientras la música y el baile continuaban.	y el baile continuarán.
Muchos comieron ahí y durmieron en las baldosas, junto a las fogatas.	
Cuando salían a media noche, les parecía ver a los gemelos correr por las casas, por los techos, como bolas de luz o fuegos fatuos que desaparecían riéndose, orinando un agua luminosa en las ventanas y los techos. Era viernes, la víspera de Pentecostés.	A medianoche les parecía ver a los gemelos correr por las casas, por los techos, como bolas de luz o fuegos fatuos que desaparecían riéndose, jugando con un agua luminosa que arrojaban sobre las ventanas.
Los años siguientes volvieron los músicos y los gemelos, hasta 1109.	Los años siguientes volvieron los músicos y los gemelos, hasta 1109; después jamás regresaron.
Se les esperó en vano el año 1110. Pero a la media noche de las vísperas de ese año, se incendiaron las casas vecinas a la catedral y todos los niños del pueblo corrieron sin dañarse en las llamas y jugaron desnudos, abrazados.	Sin embargo, a la medianoche de las vísperas del año 1110 se incendiaron las casas vecinas a la catedral y todos los niños del pueblo jugaron abrazados y corrieron en las llamas sin dañarse.
Cuando el crepitar del incendio aumentó, oyeron una música familiar que atormentaba los oídos.	Cuando el crepitar del incendio aumentó, oyeron una música familiar.
Vieron salir de las llamas pequeños animales de fuego de color violeta y rojo, subían a las casas y respiraban un humo tenue y perfumado, con olor a miel, y en medio de sus ojos, cuando se volvían a mirar, se veía un puntito verde que se dilataba y contraía con lentitud.	Vieron salir de las llamas pequeños animales de fuego de color violeta y rojo, que corrían por el pueblo, subían a las casas y respiraban un humo tenue y perfumado, con olor a miel, y en medio de sus ojos, cuando se volvían a mirar, tenían un puntito verde que se dilataba y contraía con lentitud.
Los hombres presenciaron esa noche el cielo abierto por caminos de antepasados y no sólo de Dios.	Los hombres presenciaron esa noche el cielo abierto por caminos de antepasados y no sólo de Dios.
Los gemelos fueron las semillas del hombre y la mujer, de la siembra y la siega.	Los gemelos fueron las semillas del hombre y de Dios, de la siembra y la siega.
En el pórtico esculpieron el cuarto versículo del salmo CIV de David, recordando las danzas de Pentecostés y profetizando las últimas, cuando el amor parta de la danza de una sola mujer, la música de Durham, de Toledo los poemas y del mundo los redimidos, pues el temor y la salvación se derraman de los reinos del cielo.	En el pórtico esculpieron el cuarto versículo del salmo CIV de David, recordando las danzas de Pentecostés y profetizando las últimas, cuando el amor parta de la danza de una sola mujer, la música de Durham, de Toledo los poemas y del mundo los redimidos, pues el temor y la salvación se derraman de los reinos del cielo.

Fuente: elaboración propia, 2020.

Por su parte, en “Monodia” aparecían dos personajes “Askatares” y “Martesis”, los cuales desaparecen en la segunda versión y se transforma a uno solo “Andreas”; al igual que en “Danza” hay cambios en la sintaxis y se omiten

algunos párrafos, esto da un flujo a la lectura que no tenía la versión anterior. Véase tabla 5.

Tabla 5. Comparativo del relato "Monodia" entre la primera y segunda edición.

Monodia Edición 1985	Monodia Edición 1997
En la ventana cubierta por las ramas de las higueras, Askatares trató de mirar la senda que pasaba junto a la iglesia; los insectos llenaban la noche caliente.	En la ventana cubierta por las ramas de la higuera, el anciano Andreas trató de distinguir la senda que pasaba junto a la iglesia; los insectos llenaban la noche cálida.
Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.	Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.
El anciano Martesis levantó la cabeza al oír la voz nítida.	El anciano levantó la cabeza al oír la voz nítida.
Las higueras impedían ver quién cantaba cerca de allí.	Las higueras impedían ver quién cantaba cerca de allí.
Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar.	Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar.
Askatares lloraba sin darse cuenta.	
Después la voz canto más potente y dulce, bajo la ventana, sumergiéndose en la angustia de la belleza.	Después la voz cantó más potente y dulce bajo la ventana, sumergiéndose en la angustia de su belleza.
Luego, la voz se escuchó en la habitación.	Luego se escuchó en la habitación: el anciano falleció al cabo de varios días, enloquecido.
Askatares no pudo comprender; después de quince días de locura lo sacaron muerto.	
Mucho tiempo quedó clausurada la habitación.	Los frailes clausuraron ese aposento de la iglesia de Hosios Lucas.
La música ejecutada en la katholicón de la iglesia de Hosios Lucas por varios monjes hacía pensar en la sonrisa de Martesis, cuando brotaba aquella voz.	
Hay momentos del año en que los ángeles caídos sienten nostalgia de antes de su destierro y buscan la paz, como si el cielo que los arrojó los hubiese ya perdonado, pero no se resisten a cantar y el hombre que los oye es arrastrado a una belleza y nostalgia incomprensibles, a un arrepentimiento incomprensible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él también hubiese caído para siempre.	Quizás comprendieron que hay momentos del año en que los ángeles caídos cantan porque desean la paz que vivieron antes de su destierro, pero el hombre que los oye siente la nostalgia, el arrepentimiento incomprensible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él hubiese caído también para siempre.

Fuente: elaboración propia, 2020.

2.1.4. Las referencias sonoras en la literatura de Carlos Montemayor.

Las referencias sonoras en la literatura son importantes para establecer cómo eran los paisajes sonoros en el pasado. Para Murray (1977) es importante la credibilidad del escritor “He intentado ir siempre directamente a las fuentes: un escritor sólo es digno de confianza cuando escribe sobre sonidos directamente experimentados y conocidos de manera íntima.” (p. 8), de esta manera se puede pensar en Carlos Montemayor como un escritor digno de esta confianza, ya que tanto sus relatos como su poesía está llena de referencias sonoras: el viento, el agua, el sonido de las piedras, del tren entre los cerros, la misma música, el sonido lejano de una guitarra, el sonido de las estrellas y la misma alusión a la escucha como se puede leer en el poema “En las noches” del poemario *Finisterra* (1984)

En las noches, cuando era niño,
al salir de la casa me parecía sentir
que a lo lejos, del otro lado del río,
alguien levantaba las manos y me llamaba.

Yo trataba de escuchar esa voz
entre el ruido de la noche.

Pero las estrellas numerosas hacían ruido,
se congelaban ensordecedoras
como si el calor las hiciera brillar más.

Y la tierra también desprendía una voz
de piedras, de raíces, de días,
bajo el polvo caliente del verano.

Las luces de las casas parecían vivientes.

Todo tenía luz, todo era un lugar ocupado, milagroso.

Pero sólo yo oía, sentado en la tierra.

¡Oh! Dios mío, sólo yo oía, sentado en la tierra.

Sé que todavía esa noche, ahora, alguien levanta las manos y me llama.

Una poesía rica en elementos sonoros que transporta a ese lugar y que, a partir de un estudio como lo determina Murray Schafer (1977), es posible acercarse al tipo de sonoridad que escucha el escritor, o bien una representación sonora a partir de la grabación o composición de un paisaje sonoro ficticio, con grabaciones de campo y la transformación del sonido como lo plantean Manuel Rocha (2013) o Barry Truax (2008).

2.2. La literatura y el paisaje sonoro.

En la literatura se encuentran diferentes expresiones, desde la descripción de una acción, un sentimiento, un olor, un sabor, la sensación de un espacio o el paso del tiempo, todo esto desde la palabra, la palabra describiendo imágenes. Pero no solo esto expresa la palabra escrita, sino que también es posible que aluda a sonidos, ruidos u objetos sonoros, mismos que al conjugarse, recrean un ambiente. Esas escenas no son planas, sino que presentan los sonidos en capas: sonidos cercanos, lejanos, con diferentes gamas de amplitud, timbres y frecuencias, sean estas graves o agudas. Así también, es posible percibir su localización o dirección en el espacio: izquierda o derecha, arriba o abajo.

Todas estas características del sonido se encuentran en la literatura, ya sea escrita en prosa o en verso, describiendo el sonido como una acción o evocándolo a través de imágenes, es decir, imágenes sonoras. De la misma manera, en las obras literarias se pueden encontrar las referencias a la música, por ejemplo, en la descripción de un canto, la ejecución de un instrumento musical o la referencia a escuchar la música de algún compositor o canción importante para la historia que se cuenta, según la época o por el gusto del escritor.

Tanto en la poesía como en la novela existen ejemplos de marcas o referencias sonoras. Federico Miyara (2014) hace un recuento de algunos textos en la ponencia titulada “El sonido y el ruido en la literatura”, que presentó en La Semana del Sonido, la cual se llevó a cabo en Rosario, Argentina. Y menciona, en el campo de la poesía, una obra de Jorge Luis Borges:

Así, en “Luna de enfrente”, su segundo volumen poético (1925), delinea en el ámbito de una breve estrofa el paisaje sonoro de las pampas argentinas, aunando música, fauna y ruido de origen humano: “Pampa: / Yo te oigo en las tenaces

guitarras sentenciosas / y en altos benteveos y en el ruido cansado / de los carros de pasto que vienen del verano.” (Jorge Luis Borges, Al horizonte de un suburbio, en “Luna de enfrente”, 1925) (p. 1).

Miyara (2014) sostiene que tales líneas muestran un paisaje sonoro. También menciona otros nombres de poetas en cuyas obras aparecen huellas relacionadas con sonidos, ruidos, música y silencio. (p. 4)

Otro ejemplo ideal dentro de la narrativa y en el que es notorio un entorno sonoro, es el de Gabriel García Márquez en el cuento “La tercera resignación”. En las primeras páginas habla de un ruido que atormenta al protagonista, como se nota a continuación: “Allí estaba otra vez ese ruido. Aquel ruido frío, cortante, vertical, que ya tanto conocía pero que ahora se le presentaba agudo y doloroso, como si de un día a otro se hubiera desacostumbrado a él” (García Márquez, 1982, p. 5). En el pequeño fragmento citado, se observan las características del sonido escuchado por el protagonista de la historia, estas se pueden equiparar con la amplitud, el timbre y la posible duración del sonido al calificarlo de cortante.

Por su parte, Chion (1999) afirma que el registro sonoro se encuentra en las obras literarias del mundo antiguo, que son previas a la invención del fonógrafo. Él sostiene que:

Los poetas son, en todas las épocas, quienes más han hablado de los sonidos. Y gracias a ellos, el mundo sonoro de antaño, el de antes de la grabación, no ha quedado completamente engullido en el vacío en el cual, antes de 1877, desapareció todo lo que se había oído en esta tierra. Por lo tanto, a menudo, tendremos ocasión de encontrar en un poeta, en algunas palabras o en una estrofa, materia para reflexionar sobre nuestro tema. (p. 22)

De ahí se parte para pensar que la descripción de un mundo sonoro dentro de un texto detona la idea o la representación mental del sonido, de los sonidos, de los objetos sonoros que se ponen en juego para crear un ambiente en un determinado momento del día y en algún lugar del mundo, lo que sería un paisaje sonoro, esta huella sonora que puede determinar, según sus características, una ciudad o un lugar del campo.

Michel Chion (1999) analiza un poema de Víctor Hugo y al respecto menciona: ¿Podemos hablar, a propósito del poema de Víctor Hugo, de un «paisaje sonoro», de una totalidad organizada en el espacio a base de primeros planos y fondo, de detalles y conjuntos? Éste es el problema consistente en saber si podemos totalizar lo que oímos. (p. 29).

En el libro *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, derivado de los estudios que hace Murray Schafer (1977) a escritos de mitología griega, a pasajes bíblicos, a los diversos autores como Homero, Víctor Hugo, Ezra Pound, se puede inferir que, en efecto, lo propuesto por Michel Chion acerca del registro sonoro en la literatura, previo al invento del fonógrafo, es un paisaje sonoro. Ello, tal vez para Chion, visto desde la perspectiva de la producción sonora de una pieza electroacústica por su formación en la escuela de Pierre Schaeffer y la música concreta, diferenciándose de la perspectiva de Murray, que el paisaje sonoro es un estudio para entender la degradación del entorno acústico natural.

2.2.1. La relación de la literatura y la música electroacústica.

Como ya se ha expresado en los puntos anteriores, algunos escritores han hecho descripciones en sus trabajos de sucesos sonoros, ya sea como registro de algo que sucedió en alguna época, donde no existía un dispositivo para grabar el sonido, o como una ficción, una novela o un cuento. Pero ¿Qué relación pudiera guardar la literatura como tal y la música electroacústica? En los primeros años de la música concreta y electrónica, Luciano Berio y Bruno Maderna fundaron en 1955 el estudio de fonología musical de la RAI¹⁵, lugar donde coincidieron Berio y Umberto Eco. De ese encuentro surgió una obra de 40 minutos pensada como una transmisión para la radio, como lo comenta Eco (1985), la obra o experimento sonoro está creada a partir de la lectura del capítulo 11 del *Ulises* de James Joyce, del proceso creativo y la versión final comenta Eco:

...dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de *fuga per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente, en una especie

¹⁵ Radio Audizioni Italiana ahora conocida como Radiotelevisione Italiana.

de polilingüe y rabelaisiano fra Martino Campanaro, con grandes efectos orquestales (aunque siempre con la voz humana única y exclusivamente), y finalmente trabajaba Berio solamente con el texto en inglés (lo leía Cathy Berberian) filtrando ciertos fonemas, hasta que todo ello resultó una auténtica composición musical, que es la que circula en forma de disco con el mismo título de *Ommagio a Joyce*. (p. 5)

Las técnicas de edición de la música concreta y las posibilidades que ofrecía la grabación en cinta magnética, abrieron un panorama de posibilidades a explorar para los compositores de la vanguardia de esos años, permitiendo el generar texturas tímbricas y alturas, tanto con la manipulación de un sonido grabado como con la generación de sonidos mediante osciladores o filtros de frecuencias. En el caso de Berio, este estaba interesado en el sonido de los fonemas, y a partir de la grabación de la lectura de la obra desarrolla una composición¹⁶, al escuchar la pieza se pueden detectar varios efectos como el sonido de la cinta a velocidad más rápida acompañada de las voces con fragmentos del capítulo 11 del *Ulises*, si se recuerda el propósito original de la pieza, como algo que se transmitiría por radio, es factible pensar entonces, no solo en la relación de la literatura y la música electroacústica, sino en la radio, el radioarte, que como menciona Camacho (1999) “se convirtió rápidamente en un medio consumidor de obras narrativas para adaptarlas a su lenguaje sonoro” (p. 2), pero en la necesidad de crear nuevos contenidos y con la llegada de la música concreta que distintos creadores empiezan a experimentar; así como los creadores de la *Música Concreta* “Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Ambos crean en los estudios de la Radio Francesa, piezas concebidas especialmente para ser transmitidas por radio.” (p.3).

2.3. La resignificación del relato como paisaje sonoro.

La resignificación del relato como paisaje sonoro, supone una transformación en la que están inmersos diferentes procesos, entendiendo resignificar como cambio del signo verbal al signo sonoro, pero que no se entienda esto solo como la simple lectura o la grabación de esta en un dispositivo de audio digital; al menos en el caso de estudio que se propone en la

¹⁶ <https://youtu.be/mS6tv50YGWg?si=nDAXsPV5SJIDhGG>

investigación, ya que se trata de entender y procesar los sucesos sonoros descritos en los cuentos para realizar una composición con los sonidos del entorno sonoro de Ciudad Juárez.

Es por esta razón, que inmerso en todo lo anterior también están las referencias no sonoras que dan otro input que procesar para su resignificación, estas pueden ser parte de una intertextualidad que guarde el relato con otra obra. Ahora, el paisaje sonoro o *soundscape* va a tener su propio proceso de semiosis, en la escucha de este se podrán percibir diferentes significados del entorno sonoro que nos rodea, para Baca (2005):

La semiótica se interesa por los procesos de significación, así como por las distintas expresiones en que éstos se articulan. Su objeto, por tanto, no puede deslindarse de cualquier forma de acción. Es, desde este punto de vista, una disciplina, ciencia o herramienta metodológica que nos permite pautar la interacción de los seres vivos con su entorno y trascenderlo; esto es, fijar claves de lectura de las conductas adaptativas y análisis prospectivos sobre la base de signos del presente y del pasado. (p. 103)

La transposición de los signos como proceso creativo, ha sido para el autor de este estudio, una manera de pensar diferente la organización de los sonidos, en especial para la composición de paisaje sonoro, que si bien la grabación de los entornos sonoros de un lugar ya tienen una carga y significado por los habitantes de ese lugar, estos pueden cambiar y remitir a otros significados según la persona que escuche, de esa misma manera también sucede para el creador-traductor (por ser esta, la transposición una de las maneras de traducción) con base a sus necesidades y experiencia habrá de crear su propio camino para hacer la traducción, en ese sentido se coincide con lo que puntea Quaranta (2017):

Esas tipologías tienen que ser creadas por el sujeto que interpreta. En ese sentido, esta práctica de creación-investigación es experimental y depende en gran parte del universo referencial del sujeto y de su pericia técnica para establecer procesos creativos a partir de este universo de elementos extraídos de un texto base. De hecho, no podría ser de otra manera, ya que, diferentes textos, pueden proponer distintos procedimientos técnicos. En la Traducción intersemiótica o Transcreación

intersemiótica, todas las instancias posibles de ser traducidas siempre estarán sujetas a un proceso de negociación. (p. 176)

En este sentido, Quaranta (2017) presenta un proceso de composición utilizando la intertextualidad que se divide en dos partes, una primera que consta de tres pasos (véase la tabla 6), y, la segunda que es la reunión de los datos y la catalogación de estos y referenciarlos usando los nueve campos indicativos propuestos por Smalley (1996, p. 82) citado por (Quaranta, 2017, p. 177)

Tabla 6. Propuesta de composición intertextual.

Composición musical como proceso intertextual propuesta de Daniel Quaranta			
Primer Etapa		Segunda Etapa	
		Campos indicativos propuestos por Denis Smalley.	
Primer paso	Crear una lista de elementos importantes como: características textuales, ambientación psicológica, personajes, visualidad, sonoridades (si las hay), asociaciones posibles, palabras que remiten al texto, relaciones estructurales, correlaciones musicales, etcétera;	Gesto:	Cuando el sonido remite a un gesto producido por un movimiento humano
Segundo paso	Catalogar tipos de signos y establecer jerarquías entre los elementos seleccionados (esto permitirá establecer categorías que van desde aquellos elementos que son relevante y/o aquellos que son posible de ser traducidos dentro de un proyecto sonoro);	Gesto vocal:	Todo lo que es producido por el aparato fonador, desde la respiración, la palabra o el bel canto.

Tercer paso	Observar el grado de proximidad o alejamiento de los procesos de traducción con la finalidad de preservar, o no, las conexiones referenciales.	Comportamiento	Se refiere a las causas y efectos que generan un resultado sonoro y sus relaciones. Por su vez, el comportamiento es dividido en conflicto-coexistencia y subordinación-dominación.
		Energía	Tanto la energía como el movimiento son la representación del impulso, la velocidad y la fuerza.
		Movimiento	El movimiento puede ser detectado en el contorno externo, así como en el comportamiento textural interno del sonido (o espectromorfológico). El movimiento es parte integral de la experiencia temporal del sonido y todos los tipos de movimientos no musicales tienen correspondencias musicales, obviamente, desde el punto de vista de la imaginación y la escucha. El movimiento musical no necesita ser real.
		Objeto/Substancia	Se refiere a la materialidad que el sonido está representando, metal, madera, objetos ásperos, etcétera.
		Ambiente	Es la representación sonora de un ambiente específico y sus características particulares. En la recreación sonora de un ambiente hay sonidos que lo identifican de forma más concreta o más abstracta.
		Visión	Proceso de visualización del sonido. Todos los campos se relacionan para crear imágenes específicas del

			sonido.
		Espacio	Sensación de espacialidad, la distancia o la proximidad. El espacio puede estar representado tanto por el lugar de los objetos sonoros dentro del discurso composicional, así como, en el momento de espacializar el sonido en vivo en el momento de la difusión.

Fuente: elaboración propia 2024, basado en las propuestas de Quaranta (2017) y Smalley (1996).

Si bien, la propuesta que presenta Daniel Quaranta contiene parámetros de manera muy amplia, sobre todo en la segunda etapa, en la primera habla de manera muy concisa y compacta de algo que es más extenso, ya que estas listas o procesos de análisis se harán de acuerdo al interés del compositor o creador, además de la experiencia y pericia de este mismo, que sumados a diferentes textos, pueden proponer otros caminos y procedimientos técnicos como Quaranta (2017) lo ha comentado.

Para este particular caso, y retomando la idea de la resignificación del relato como paisaje sonoro, es centrarse en una escucha imaginaria para desarrollar el cambio de signo; no solo al sonoro de manera amplia, sino a la construcción de una composición de paisaje sonoro que tenga una relación intertextual con el paisaje sonoro de Ciudad Juárez. Entender al relato como una mera historia que podrá aportar la estructura para encuadrar estos sonidos, así como el análisis de esos sonidos, la referencialidad que se puede tener de ellos, los procesos de semiosis que día a día, de manera consciente o inconsciente, se está realizando al momento de escuchar, mientras que en otros momentos solo se está oyendo, habrá sonidos que reclamen la atención y modifiquen lo que se está creando. Por ejemplo, en la realización de diferentes tareas o acciones que tienen que ver con el quehacer diario: el sonido de un silbato a lo lejos, que siempre suena entre las 5:50 y 6:05 horas del día, puede determinar el momento de levantarse de la cama y prepararse para iniciar el día laboral, debido a que se reconoce a este sonido como constante y aparece en el mismo horario, o el sonido de las aves, sobre todo en primavera.

Otro ejemplo, es el del sonido del camión de la basura, al escuchar a lo lejos este, las personas salen a sacar las bolsas de los desechos del día anterior o el tambo de basura fuera del porche, todo esto al simple sonido de este camión, pero ¿cómo se sabe cuál es ese sonido?, ¿tiene alguna particularidad?, ¿qué elementos acompañan al sonido de este camión gigante? Al analizar el relato anterior como un suceso sonoro que detona una acción en las personas, se puede escuchar con detenimiento, estos elementos sonoros que dan particularidad al evento del camión recolector de basura: 1) el principal de todos, el sonido del camión es grave y con una sensación de gran peso; 2) la acción de los recolectores al sonar los tambos con el arrastre y el golpe de la caída; 3) los perros de la colonia ladran sin parar con el paso de los recolectores. Se escucha una masa sonora constituida por ladridos de piano a forte en un continuo que viaja de la lejanía hasta la presencia sonora en primer plano con el sonido de los pájaros, perros y los tambos arrastrándose y cayendo de las manos de los señores que recolectan la basura. El poner atención a los estímulos y como reaccionamos a ellos cuando tenemos la consciencia de lo que está sucediendo, como lo menciona Pauline Oliveros (2019), lo podemos desarrollar practicando la escucha y llegar al reconocimiento de nuestro entorno como lo describe en sus propias palabras:

Mi propio entorno parece cobrar vida y cada sonido revela la personalidad de quien lo creó. Hay varios sonidos que se fijan en mi oído, como algunos bajo ostinato: los continuos zumbidos de la maquinaria fabril a la distancia y el sonido sordo del agua que cae en una fuente cercana. Ese sonido de fondo es interrumpido por el penetrante motivo de un pájaro. (p. 31)

Reiterando la idea de los signos, se trabaja desde la semiótica para analizar los textos, en este caso los de Montemayor, buscando los elementos sonoros, las acciones que puedan generar un sonido o los elementos discursivos no sonoros, que hablen de algo que se puede traducir a un sonido o al espacio que estos puedan habitar, pensarlos como un estímulo perceptivo que detone la audición interna, la escucha imaginaria, posiblemente basada en la escucha del propio entorno. Una “herramienta de análisis de los estímulos perceptivos que permite modificar nuestra capacidad de reacción frente a la plétora de señales que inundan el ecosistema vital” (Baca, 2005, p. 103). De esta manera, se indica cómo ese cúmulo de conocimientos, de vivencias que nutren el imaginario, pueden surgir para la creación de una obra a partir de un texto y su interpretación.

SEGUNDA PARTE

INVESTIGACIÓN DE CAMPO

CAPÍTULO 3. LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA DE LA LITERATURA AL PAISAJE SONORO: LOS RELATOS “CANTO, DANZA Y MONODIA” DE CARLOS MONTEMAYOR.

En este capítulo se explica la metodología utilizada para llevar a cabo la traducción intersemiótica de los relatos de Carlos Montemayor y su resignificación como paisajes sonoros a la realización de tres composiciones de paisaje sonoro. Se describe el modelo de análisis propuesto por el investigador a partir de los conceptos de Schafer, Rocha, Truax, Torop, Bejarano y las técnicas utilizadas en la música electroacústica. Además, se detalla el proceso creativo que lleva al resultado de las piezas sonoras, desde la captura de ambientes, entornos sonoros, la transformación de estos mediante la síntesis granular y las diferentes técnicas derivadas de la música concreta y electroacústica, hasta la mezcla binaural y la producción final, que se puede observar en el apartado 3.2.

3.1. Metodología.

En la presente investigación se utiliza una metodología cualitativa, es un enfoque que permite acercarse al fenómeno en estudio y a los sujetos ya que “es recomendable seleccionar el enfoque cualitativo cuando el tema del estudio ha sido poco explorado, o no se ha hecho investigación al respecto en algún grupo social específico. El proceso cualitativo inicia con la idea de investigación.” (Hernández, Fernández y Baptista, 2010, p. 364). Aunque el objeto sonoro ha sido estudiado, la orientación desde ambientes sonoros particulares (como los de Ciudad Juárez, Chihuahua) facilitan un entendimiento desde el proceso creativo, considerando un diseño de investigación acción de alcance descriptivo que “se centra en aportar información que guíe la toma de decisiones para programas, procesos y reformas estructurales.” (Hernández, Fernández y Baptista, 2008, p. 706). Por ello es adecuado para la exploración que se hizo de los textos de Montemayor, realizar la traducción intersemiótica describiendo el proceso creativo, para hacer tres composiciones de paisaje sonoro a partir de relatos escritos por dicho autor.

3.1.1. Técnicas e instrumentos de recopilación de información.

Una de las técnicas importantes para esta investigación es la observación, que como afirma Arias (2012) es una “técnica que consiste en visualizar o captar mediante la vista, en forma sistemática, cualquier hecho, fenómeno o situación que se produzca en la naturaleza o en la sociedad, en función de unos objetivos de investigación preestablecidos” (p. 69), que se aplica para analizar e identificar elementos del ambiente sonoro y su registro; y la experimentación que facilita un estudio de intervención y el uso de herramientas y tecnologías para la construcción sonora y el efecto que logra la transposición. Atendiendo a lo anterior, en el presente estudio como instrumentos de recopilación de datos se utiliza la bitácora de campo, la audiograbación y la grabación de pantallas en video de las sesiones de experimentación sonora.

Por su parte, para el análisis de la traducción intersemiótica se diseña un modelo de análisis de contenido que Gaitán y Piñuel (1998) definen como el

conjunto de procedimientos interpretativos y de técnicas de refutación aplicadas a *productos comunicativos* (mensajes, textos o discursos) o a procesos singulares de comunicación que, previamente registrados, constituyen un documento, con el objeto de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido, o sobre las condiciones que pueden darse para su empleo posterior... (p. 282)

lo cual permite cruzar los datos desde las propuestas de Torop (2002) quien arguye las cualidades que se presentan cuando “textos hechos de una sustancia... son traducidos a textos hechos de otra sustancia...” (p. 2); Schafer (1977) considerando sus estudios de paisaje sonoro del *World Soundscape Project*; y las técnicas usadas para la composición de paisaje sonoro enunciadas por Barry Truax (s/f-b) para elaborar el paisaje sonoro electroacústico que propone Rocha (2013) en sus trabajos. Esto facilita el entendimiento del proceso creativo y la construcción del objeto sonoro circunscribiendo la obra de Montemayor.

3.1.1.1. Bitácora de campo.

La bitácora de campo, como instrumento de recopilación de información, contiene los siguientes datos: 1) Nombre ya predeterminado del investigador. 2) Tema: se centran en la captura de audio, búsqueda en internet, procesos de experimentación sonora o cualquier actividad relacionada a la investigación. 3) Fecha, hora y duración: La fecha en la que se realiza la actividad, con horario y duración de la actividad. 4) Objetivo: Motivo por el cual se realiza la actividad y su contribución a la investigación. 5) Materiales: Qué equipo o artículos se utilizaron en la actividad. 6) Actividades: Descripción de las actividades realizadas. 7) Evidencia: Fotografías o enlace a archivos de audio cuando la actividad lo requiera. 8) Resultados: Se describen los resultados obtenidos y se hace una reflexión a partir de ellos. 9) Observaciones: Se hace una reflexión de la actividad y se apuntan los detalles particulares que sobresalieron de la práctica. Con esta herramienta se recaba información para el proceso creativo de las piezas, así como la observación misma del proceso. En la tabla 7 se observa su estructura en una ficha.

Tabla 7. Bitácora de campo.

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema		Fecha	
		Hora	
		Duración	
Objetivo		Materiales	
Actividades.			
Evidencia.			
Resultados y observaciones.			

Fuente: elaboración propia, 2020.

3.1.1.2. Modelo de análisis para la traducción intersemiótica.

Para atender todo el proceso de transposición se realizó un modelo de análisis que ayuda a colocar los datos de forma ordenada y realizar la traducción intersemiótica, a fin de otorgar significados y dar sentido al contenido del paisaje sonoro. En el modelo se incluyen los siguientes conceptos y secciones con respecto a las características de la traducción intersemiótica, elementos y características del paisaje sonoro y técnicas de música electroacústica y composición de paisaje sonoro (Véase tabla 8).

1.- Información de tablas primarias.

La información de las tablas primarias contiene el resultado de una tabla que presenta el listado de las dos versiones de los relatos y su catalogación como: Elementos intertextuales, elementos sonoros en el relato y elementos discursivos no sonoros en el relato.

2.- Características de la traducción intersemiótica.

La traducción intersemiótica según Torop (2002, pp.1-23) se compone de tres dimensiones: la Dimensión procesual, la intertextual y la extratextual, que describe de la siguiente forma:

Dimensión procesual. Cada texto no sólo genera su significación en diversos sistemas sígnicos, sino que se materializa en diferentes medios. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas sígnicos coexisten como textos diferentes, y al mismo tiempo, representan un texto particular en cuyo marco son interpretados cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión.

Dimensión intertextual. Un texto nace en un espacio intertextual y puede tener dos tipos de interconexión con este espacio, conexiones regulares de tradición y conexiones casuales (más subjetivas) de génesis (en el sentido de J. Tynianov). La traducción resultaría ser una combinación de estos espacios intertextuales y una transferencia a un tercer espacio. La intertextualidad es ante todo un mecanismo de vinculación de textos con diferentes niveles de interconexión.

Dimensión extratextual. Se analiza un texto descomponiéndolo. La estructura es una característica común del texto. Podemos estructurar un texto partiendo de una lengua natural (fonemas, morfemas, vocabulario, fraseología, sintaxis, párrafos),

arquitectura (episodio, capítulo, parte, etcétera) o poética (motivo, trama, historia, tiempo, espacio, etcétera). Un filme como texto puede ser dividido verticalmente en palabras, sonidos, imágenes y horizontalmente en cuadros, episodios y fragmentos de montaje. El ángulo, la luz, el color, el timbre y entonación de la voz humana, la composición, el montaje y otros, pueden ser incorporados en el nivel de la poética. Entonces podría decirse que el hombre utiliza el lenguaje en su comunicación con todas las artes. Pero, por supuesto, esto no significa que todas las artes sean traducibles a una lengua natural. Cada arte tiene sus propios medios de expresión, su propio lenguaje. El lenguaje de cada arte está segmentado a su manera y puede tener distintas partes constitutivas.

La descripción del proceso de traducción está basada en la idea del análisis y síntesis que refleja su doble dirección. La orientación hacia las características del texto fuente determinan el dominante del análisis; la aceptación, la consideración del lector y la cultura receptora determinan el dominante de la síntesis. El otro par de ideas emparentadas está conectado con la distinción operativa entre traducción del plano del contenido (transposición) y la traducción del plano de la expresión (recodificación). Las características lingüísticas y formales del texto son el dominante común de la recodificación, mientras que el modelo creativo es el dominante común de la transposición.

Al mismo tiempo es claro que un lenguaje también debe alterarse en la traducción. De ahí los cuatro componentes que siempre coexisten en el proceso de traducción: conservación, cambio, exclusión y adición de elementos textuales.

3.- Elementos y características del paisaje sonoro

Schafer (1977) define los elementos y características que contiene un paisaje sonoro de la siguiente forma:

Paisaje sonoro (*soundscape*): El entorno sónico. Técnicamente, cualquier parte del entorno sónico se considera un campo de estudio. El término puede referirse a entornos reales o a construcciones abstractas como composiciones y montajes de cintas, particularmente cuando se consideran como un ambiente.

Hi-Fi: Abreviatura de alta fidelidad, aplicado a los estudios de paisajes sonoros, un entorno de alta fidelidad es aquel en el que los sonidos se pueden escuchar claramente sin amontonamiento o enmascaramiento.

Lo-Fi: Abreviatura de baja fidelidad, aplicado a los estudios de paisajes sonoros, un entorno de baja fidelidad es aquel en el que las señales están superpobladas, lo que genera enmascaramiento o falta de claridad.

Señal sonora: Cualquier sonido al que se dirige especialmente la atención. En los estudios de paisajes sonoros, las señales de sonido son contrastadas por los sonidos tónicos, de la misma manera que la figura y el fondo se contrastan en la percepción visual.

Sonido tónico: En los estudios de paisajes sonoros, los sonidos clave son aquellos que una sociedad en particular escucha de manera continua o con la frecuencia suficiente para formar un fondo contra el cual se perciben otros sonidos. Algunos ejemplos pueden ser el sonido del mar para una comunidad marítima.

Marca sonora: El término se deriva de hito para referirse a un sonido comunitario que es único o posee cualidades que lo hacen especialmente considerado o notado por la gente de esa comunidad.

Terreno: Rocha (2013) lo interpreta como sonidos de fondo y de figuras en primer plano (haciendo alusión a lo visual). El fondo es de carácter continuo y las figuras son de carácter discontinuo.

Campo: El lugar desde el cual se escucha el paisaje sonoro, el lugar donde se hace la grabación, pero esta también puede ser en movimiento, como una caminata sonora pero grabada.

Sonografía: El arte de la notación de paisajes sonoros. Puede incluir métodos de notación como el sonograma o el registro de nivel sonoro, pero más allá de estos también se busca registrar la distribución geográfica de los eventos sonoros. Se emplean varias técnicas de ecografía aérea, por ejemplo, el mapa de contorno de Isobel.

4.- Técnicas de música electroacústica.

Síntesis granular. Es un tipo de síntesis mediante la cual un sonido muestra (*sample sound*) puede dividirse en diminutas partículas o granos, Truax (1988) comenta que Curtis Roads, “propuso la síntesis granular como un único método para lograr sonidos complejos por la generación de altas densidades de pequeños granos.” (p. 14).

La envolvente de duración y amplitud de cada grano, el grado de superposición o separación entre un grano y el siguiente, y el tono y la posición panorámica de cada sección del sonido. Son algunos de los parámetros que se pueden modificar para crear los efectos resultantes.

Al reproducir una secuencia de granos a una velocidad inferior, se produce una separación (un vacío pequeño) entre los granos. Si reproduces la secuencia de granos a una velocidad superior, cada grano se superpone con el siguiente.

Es posible trabajar con las siguientes manipulaciones mediante este método de síntesis.

Alargamiento temporal. Los granos se pueden enviar a una velocidad superior o inferior a la de sus equivalentes en el sample original esto permite que la reproducción se realice a mayor o menor velocidad. Se puede congelar también en una parte del archivo de audio.

Alargamiento de tono. Se puede realizar modificaciones de altura sin que se afecte la velocidad de la muestra original.

También puedes mezclar el orden en el que se reproducen los granos, cambiando de manera aleatoria la posición desde donde se está ejecutando el grano en la muestra. (Apple Support, “Síntesis granular”, s/f, párr. 2, 3, 4,5,6 y 7).

Sonido en reversa: Una de las técnicas de la música concreta, donde la cinta magnética se colocaba en dirección inversa y al momento de tocar se escucha el sonido empezando por el final, creando un efecto de entrada lenta con un ataque al final.

Elastic audio o Audio elástico: Así llamado en la estación de trabajo de audio digital Pro Tools, también es una técnica heredada de los experimentos de la música concreta, donde podías tocar a una velocidad más lenta la cinta o cortar fragmentos creando bucles y cambiando la velocidad de forma manual, hoy en día con la tecnología digital se expanden las posibilidades de esta herramienta.

Aplicación de filtros o efectos: Reverberancias, delay, filtros de frecuencia para transformar los sonidos.

Difusión: En los conciertos de música concreta y en las sesiones de escucha de paisajes sonoros se implementó el uso del sistema cuadrafónico u octafónico para crear ambientes y dar movimiento a los sonidos.

Tabla 8. Modelo de análisis para la traducción intersemiótica (Identificar los elementos de un paisaje sonoro en los relatos de Carlos Montemayor).

Título		
Descripción general		
Información de tablas primarias.		
Párrafos de los relatos según la clasificación		
Elementos intertextuales.		
Elementos sonoros en el relato		
Elementos discursivos no sonoros en el relato		
Traducción intersemiótica		
Conservación		
Cambio		
Exclusión		
Adición de elementos textuales		
Elementos de Paisaje sonoro		
Hi-Fi / Lo-Fi		
Señal sonora (sound signal)		
Sonidos tónicos (keynote sounds)		
Marcas sonoras (soundmarks)		
Terreno (ground) (fondo y de figuras)		
Campo		

Técnicas de música electroacústica		
Síntesis granular		
Sonido en reversa		
Cambio de duración comprimiendo o expandiendo el audio.		
Aplicación de filtros o efectos		
Difusión		

Fuente: Elaboración propia, 2020, basada en Torop (2002), Bejarano (2015), Schafer (1977), Truax (s/f), Rocha (2013).

Al mismo tiempo, considerando que el proceso creativo requiere de un apoyo tecnológico, se emplea equipo técnico para la producción sonora a través de la traducción intersemiótica de los relatos, el cual reside en: un equipo de computación para concretar la parte de exploración y composición del paisaje sonoro, consistente en una computadora Mac mini late 2012 con puerto *firewire* para la interfaz de audio que se utiliza para la salida multicanal cuyo modelo es *Firestudio Project* marca PreSonus con ocho entradas y ocho salidas.

Asimismo, una grabadora Tascam DR-40, un par de micrófonos de condensador tipo cardioide MXL840, interfaz de audio PreSonus modelo *Firestudio Project* con ocho salidas, cuatro monitores de audio Alesis. La estación de trabajo de audio digital (DAW) Pro Tools para la mezcla y edición de los archivos de audio y para la síntesis granular el software Max 7, igualmente una guitarra eléctrica, pedal de efectos de *delay* y *looper Grand Canyon* marca Electro Harmonix.

3.2. Composición de paisaje sonoro. Proceso creativo.

En este apartado se describe el proceso creativo de las piezas de composición de paisaje sonoro, desde el análisis, la exploración y construcción sonora, a través de la traducción intersemiótica y la experimentación con los elementos de la música electroacústica. El modelo de análisis para la traducción intersemiótica que se puede observar en la tabla 8, consta de cuatro partes las cuales se asocian al proceso creativo.

El proceso creativo inició desde el instante de la primera lectura de los relatos, precisamente porque en ese momento, al percatarse de las descripciones de eventos

sonoros, el oído interno empieza a reproducirlos, con ello surgen los cuestionamientos: ¿De qué manera? ¿qué sonidos son los que reproduce mi mente y por qué? ¿son simples o complejos?

Para dar un orden al proceso de composición, se empieza con una tabla primaria que contiene cada uno de los párrafos del relato, para iniciar con el análisis y exploración de ideas que se documentan en dicha tabla. Esta contiene cada uno de los párrafos del relato y la identificación de estos en un elemento intertextual, sonoro, o un elemento discursivo no sonoro per se, pero que conlleva a una acción sonora o a una representación de un sonido, siendo este parte de un icono; lo cual aplica también para el elemento intertextual, que será un generador de ideas sonoras. La información resultante dará paso al llenado de la primera sección del modelo de análisis para la traducción intersemiótica.

La segunda parte del modelo de análisis (la traducción intersemiótica) contiene cuatro elementos que son la conservación, cambio, exclusión y adición de elementos textuales. El llenado de esta sección es posterior a la tabla primaria que contiene los elementos de la primera parte del modelo en que se han correlacionado sonidos y resignificaciones.

En la tercera parte del modelo de análisis se hace una relación de los componentes sonoros encontrados en los textos con los elementos del paisaje sonoro propuestos por Murray Schafer (1977), esto permite crear una imagen sonora de cómo pueden interactuar los sonidos para la composición. Entonces, agregar una perspectiva, desde dónde se está escuchando el fenómeno sonoro ficticio.

La cuarta parte, técnicas de música electroacústica, señala una serie de procesos y acciones que se pueden tomar para manipular el sonido. Ello da paso al proceso de experimentación sonora del cual se tomarán decisiones para la construcción en las composiciones de paisaje sonoro.

3.2.1. El paisaje sonoro de Ciudad Juárez, la grabación de campo y las caminatas sonoras.

Una parte importante de esta investigación son las grabaciones de campo de los entornos sonoros de la ciudad o el paisaje sonoro. El término de grabación de campo o *field*

recording se asocia a la captura de sonido en un ambiente no controlado o en exterior, que busca captar los sonidos del entorno sonoro natural y/o los producidos por el ser humano. Esto, de entrada, representa cierta dificultad ya que no todo lo que se escucha es lo que se registra, por ello es importante tener un conocimiento de las técnicas de grabación y microfonía a utilizar según el objetivo de la grabación.

Al inicio de la investigación se contaba solo con equipo de grabación fijo, la interfaz PreSonus y los dos micrófonos de condensador MXL840, por lo que se hicieron grabaciones desde un punto fijo, que era la ventana del cuarto de este investigador. Se capturaron para estudio, y como práctica de escucha, todos los eventos sonoros que sucedían alrededor de la casa de este investigador; cabe agregar, que para ese tiempo ya se estaba en el encierro por pandemia COVID-19. Las primeras semanas se percibió que la actividad afuera de la casa era vasta, había muchos sonidos que iban desde los vecinos que salían a platicar, ruido de los carros, por alguna razón había más movimiento de tráfico en la colonia.

Las primeras grabaciones en diferentes lugares de la ciudad, se hicieron con un celular Motorola Moto G6 a manera de exploración, pero de los audios capturados no todos tenían la calidad en el sonido que se estaba buscando. Un primer acercamiento a la idea de la pieza fue grabar el sonido de los matachines en la celebración de la Virgen de Guadalupe el 11 de diciembre de 2019. El registro de este audio quedó muy saturado, ya que el celular no cuenta con los micrófonos adecuados para la intensidad del volumen que se escucha de los tambores. Esta grabación sirvió como modelo para el primer bosquejo de “Danza” ya que se hizo en movimiento. Se realizó un paseo sonoro desde la antigua presidencia municipal de Ciudad Juárez (ahora CMA), bajando por la calle 16 de septiembre hacia la catedral, acercándose hacia los danzantes, para después hacer un recorrido alrededor de ellos y entre la multitud.

Al mismo tiempo, para la propuesta de traducción intersemiótica a fin de realizar la composición de paisaje sonoro, se considera la Festividad Patronal de San Lorenzo el 10 de agosto, día de San Lorenzo Diácono y Mártir de Roma; que se lleva a cabo en el Santuario fundado en Ciudad Juárez, Chihuahua. Esta festividad regional hunde sus raíces en “el fenómeno social de la Rebelión de los indios del 10 de agosto de 1680, la causa y origen de

las Misiones de Ysleta, Senecú y Socorro y del Presidio y Capilla de San Lorenzo” (Enríquez, 1987, p. 17).

Es referencia de estas tradiciones, el levantamiento de los indios en las misiones de la provincia liderado por el indio Popé (hechicero tehua), sobre quien Enríquez (1987, pp. 26–37) relata que estaba irritado por la persecución que sufría por parte de los religiosos en virtud de sus hechicerías; lo que suscitó un desplazamiento de los presidios militares y los frailes misioneros desde Santa Fe, Nuevo México. Ulterior a estos hechos, se estableció el Presidio de San Lorenzo el 26 de julio de 1682 y el Realito de San Lorenzo en 1684.

Es tradicional que los festejos emprendan una procesión de la comunidad regional conducida por matachines, caminando por la calle principal de la ciudad desde la Catedral al Santuario (Avenida 16 de septiembre, Avenida Paseo Triunfo de la República y Avenida Valle de Juárez); consecutivamente a ello, se celebra una misa con mariachi a la medianoche. Al respecto, en la festividad hay manifestaciones religiosas y culturales; ejemplo de ello es el fervor religioso al Santo, las danzas de las culturas indígenas mesoamericanas de esta región geográfica, la música representativa, expresiones históricas y diversas revelaciones festivas como juegos mecánicos, vendimia de productos artesanales y religiosos de la región, además de alimentos típicos de México.

Se puede observar que esta festividad es entendida como un evento notable de la ciudad por la fusión cultural del entorno; lo que la posiciona como una festividad emblemática y tradicional de la localidad. Esto facilita el poder reflejar uno de los paisajes sonoros de la región y con ello una marca sonora específica: Los matachines que danzan noche y día brindando su baile al Santo, los cientos de visitantes alrededor de ellos escuchando, observando y llevando ofrendas y rezos, así como el ambiente festivo en el fondo.

Aunado a esto, dentro del marco de referencias o marcas sonoras de la ciudad, se debe considerar la relevancia que aporta el sonido de la campana de la Misión de Guadalupe (Misión de Nuestra Señora de Guadalupe de los Mansos del Paso del Río del Norte) fundada en este lugar el 8 de diciembre de 1659 por el misionero franciscano Fray García de San Francisco y Zuñiga (Enríquez, 1987, p. 25), y de la campana de la Catedral de Ciudad Juárez dedicada a la Virgen de Guadalupe, ambas ubicadas en el Centro

Histórico. Estas marcas sonoras son ineludibles para la construcción de un paisaje sonoro desde este punto geográfico.

3.2.2. Traducción intersemiótica y composición del paisaje sonoro: Canto.

Previo a la utilización del modelo de análisis se construye una tabla primaria para determinar los elementos sonoros en el relato y los elementos discursivos no sonoros en el mismo (véase tabla 9). En ella se incluye un tercer apartado que obedece a la intertextualidad que puede tener el texto con otros textos, en esta tabla se incluyen las dos versiones de los relatos.

Tabla 9. Referencias sonoras y elementos discursivos no sonoros: Canto.

Canto Edición 1985	Canto Edición 1997	Elementos Intertextuales.	Referencias sonoras.	Elementos discursivos no sonoros.
En la iglesia de Arcival, Puy-de-Dôme, al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel que cantaba canciones dulcísimas, desconocidas, con las palabras más bellas e incomprensibles.	En la iglesia de Arcival, Puy-de-Dôme, al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel que cantaba canciones desconocidas, de palabras bellas e incomprensibles.		Un ángel que cantaba canciones desconocidas, de palabras bellas e incomprensibles.	Iglesia de Arcival, Puy-de Dôme. al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel
Cantaba días enteros con la misma dulzura y no cansaba oírlo.			Cantaba días enteros con la misma dulzura y no cansaba oírlo.	
No probaba alimento, permanecía en la misma postura, sin notar el templo ni el pueblo, y era imposible hallar fatiga en su voz.	No probaba alimento, permanecía en la misma postura sin prestar atención al templo ni al pueblo, y era imposible hallar fatiga en su voz.			Era imposible hallar fatiga en su voz.
Los domingos, toda la población permanecía fuera de la iglesia sin comer, oyéndolo hasta que oscurecía.	Los domingos, todos permanecían sin comer fuera de la iglesia, oyéndolo hasta que oscurecía.		Permanecían sin comer fuera de la iglesia, oyéndolo hasta que oscurecía.	
El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.	El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.			El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.
Poco antes que empezara a sentirse la primavera, el ángel desapareció, a medianoche: un	Poco antes que empezara a sentirse la primavera el ángel desapareció, a medianoche; un		un murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la	Antes que empezara a sentirse la primavera el ángel desapareció,

murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.	murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.		noche.	
Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.	Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.			Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.

Fuente: elaboración propia, 2020.

En la tabla 10 se observa el modelo de análisis de traducción intersemiótica aplicado al relato “Canto”.

Tabla 10. Modelo de análisis de traducción intersemiótica del relato: Canto.

Título		Canto, elementos tomados de las dos versiones							
Descripción general									
Información de tablas primarias.									
Párrafos de los relatos según la clasificación									
Elementos intertextuales.									
Elementos sonoros en el relato		Un ángel que cantaba canciones desconocidas, de palabras bellas e incomprensibles.	Cantaba días enteros con la misma dulzura y no cansaba a oírlo.		Permanecía sin comer fuera de la iglesia, oyéndolo hasta que oscurecía.		Un murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.		
Elementos discursivos no sonoros en el relato	Iglesia de Arcival, Puy-de-Dôme. Al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel			Era imposible hallar fatiga en su voz.		El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.		Antes que empezara a sentirse la primavera el ángel desapareció,	Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.
Traducción intersemiótica									
Conservación	Canta incomprensible.	Iglesia de Arcival, al comenzar un invierno, amaneció, torre del campanario, ángel.	Cantaba días enteros.	Imposible hallar fatiga en su voz.			Un murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.		

Cambio	El ángel.	Iglesia de Arcival, al comenzar un invierno, amaneció, torre del campanario, ángel.				Por el frío o por la noche.			Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.
Exclusión	Canciones desconocidas.	Puy-de Dôme.			Permanecían sin comer fuera de la iglesia, oyéndolo hasta que oscurecía.	El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido o por el frío o por la noche.		Antes que empezara a sentirse la primavera el ángel desapareció,	
Adición de elementos textuales	Aleteo de un ave.	Campana, sonido del viento, Aleteo de un ave.				Sonido de grillos o animales nocturnos.			Sonido de aves al amanecer.
Elementos de Paisaje sonoro									
Hi-Fi / Lo-Fi	Hi-Fi								
Señal sonora (sound signal)			Canto del ángel.						
Sonidos tónicos (keynote sounds)									
Marcas sonoras (soundmarks)		El sonido de la campana de Arcival.							
Terreno (ground) (fondo y de figuras)	X								
Campo									
Técnicas de música electroacústica									
Síntesis granular		Sonido de aves Tordos y Zanates.							
Sonido en reversa		Sonido campana catedral ciudad Juárez.							
Cambio de duración comprimiendo o expandiendo el audio.									
Aplicación de filtros o efectos									
Difusión		Quadrafónico salida del patch							

		modificado de síntesis granular creado por Nobuyaso Sakodna.							
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Fuente: Elaboración propia 2020, basada en Torop (2002), Bejarano (2015), Schafer (1977), Truax (s/f), Rocha (2013).

A continuación, se presenta la tabla 11 con los elementos para la transposición del relato “Canto”.

Tabla 11. Elementos para la transposición: Canto.

Elementos para transposición	Conceptos y sonidos resignificados
Iglesia de Arcival, Puy-de Dôme. al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel.	Sonido de campana de la catedral de Ciudad Juárez durante junio de 2022.
Un ángel que cantaba canciones desconocidas, de palabras bellas e incomprensibles.	Sonido de aves, Tordos grabados en la ciudad Delicias durante enero de 2022, Chihuahua y Zanates grabados en ciudad Juárez en junio de 2022.
Cantaba días enteros con la misma dulzura y no cansaba oírlo.	
Era imposible hallar fatiga en su voz.	
Permanecían sin comer fuera de la iglesia, oyéndolo hasta que oscurecía.	Sonido de viento grabado en ciudad Juárez durante el invierno de 2022.
El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.	
Antes que empezara a sentirse la primavera el ángel desapareció, un murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.	Sonido resignificado, experimentación de diversos archivos de audio banco personal.
Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.	Sonido de frecuencia alta.

Fuente: elaboración propia, 2022.

En el relato “Canto” la manera en la que se decide trabajar es la creación de un paisaje sonoro electroacústico. Al momento de hacer el análisis se encontró, como dato reiterativo, que el ángel nunca detuvo su canto por lo que se infiere toda una estación, se menciona como perdido o desorientado por el frío y desaparece al llegar la primavera. Los elementos sonoros para trabajar y construir una narrativa son mínimos, se usaron las grabaciones de campo de: el sonido del viento, las campanas de la Misión de Guadalupe¹⁷ y de la Catedral en Cd. Juárez, Chihuahua, de pájaros tordos (figura 1), zanates, chileros, gorriones y palomas (figura 2). Además, modificaciones de los diferentes archivos para la creación de otros sonidos que reflejen la desaparición del ángel.

¹⁷ Ver figura 9 para fotografías de registro sonoro de las campanas.



Figura 1. Registro sonoro de tordos en Delicias, Chihuahua.
Fuente: Elaboración propia, 2022.

El proceso de transposición o traducción intersemiótica se da al construir un nuevo relato con sonidos capturados en Ciudad Juárez y Delicias. Sonidos que forman parte del paisaje sonoro durante la época de otoño e invierno.



Figura 2. Registro sonoro de aves para los sonidos utilizados.
Fuente: Elaboración propia, 2022.

En la tabla 12 se presenta el ejercicio de traducción intersemiótica utilizando sonidos específicos que resignifiquen al texto original.

Tabla 12. Sonidos utilizados y traducción intersemiótica: Canto.

Sonidos utilizados en la composición		Texto fuente	Traducción intersemiótica
Viento	Grabaciones de viento de Ciudad Juárez	Iglesia de Arcival, Puy-de Dôme. al comenzar un invierno amaneció en la torre del campanario un ángel.	Se usa al inicio, modificado con síntesis granular.
Campanas	Campana de Misión de Guadalupe y de la Catedral en Cd. Juárez, Chihuahua.		Modificado con síntesis granular en salida cuorafónica.
Aleteos de Palomas	Grabaciones de palomas	El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.	
Pájaros y ambiente	Grabaciones de zanates y pájaros chileros.	Un ángel que cantaba canciones desconocidas, de palabras bellas e incomprensibles. Cantaba días enteros con la misma dulzura y no cansaba oírlo.	Grabaciones fijas modificadas para sensación de movimiento, combinadas con otras grabaciones en movimiento, combinaciones de ambas.
	Sonidos tomados de banco de sonido personal (gorriones y tordos).	Era imposible hallar fatiga en su voz.	Grabaciones modificadas con síntesis granular con salida cuorafónica.
		Permanecían sin comer fuera de la iglesia, oyéndolo hasta que oscurecía.	
		El ángel había llegado ahí por error, perdido, confundido por el frío o por la noche.	
Voces	Grabaciones hechas de la voz del investigador.	Antes que empezara a sentirse la primavera el ángel desapareció, un murmullo como de abejas al principio, y después como de ángeles riéndose, hablando, interrumpió la noche.	
Guitarra eléctrica y sonidos generados por síntesis sonora.	Grabaciones hechas por el investigador con guitarra y efectos.	Amaneció más temprano, con el aire menos frío, más despejado, con el cielo abierto, azul.	Grabaciones hechas por el investigador con guitarra eléctrica con ebow.

Fuente: Elaboración propia, 2023.

3.2.2.1. Diseño y composición del paisaje sonoro electroacústico: Canto.

El proceso creativo de la pieza para el relato “Canto” inicia con la lectura de este y haciendo una escucha mental de los sonidos que se mencionan, además, de la creación de un nuevo texto que sirve a manera de boceto para la narrativa sonora, en la cual se trata de posicionarse desde la perspectiva y sensaciones del ángel en su trayecto, responder a la pregunta del cómo llegó a ese lugar.

El escrito que se muestra en la figura 3, sirve como detonador para los sonidos de la primera parte de la pieza, que el investigador la estructura en cuatro partes como se ve en la tabla 13. Para la segunda parte se experimentó con el sonido de los Zanates en el patch¹⁸ de

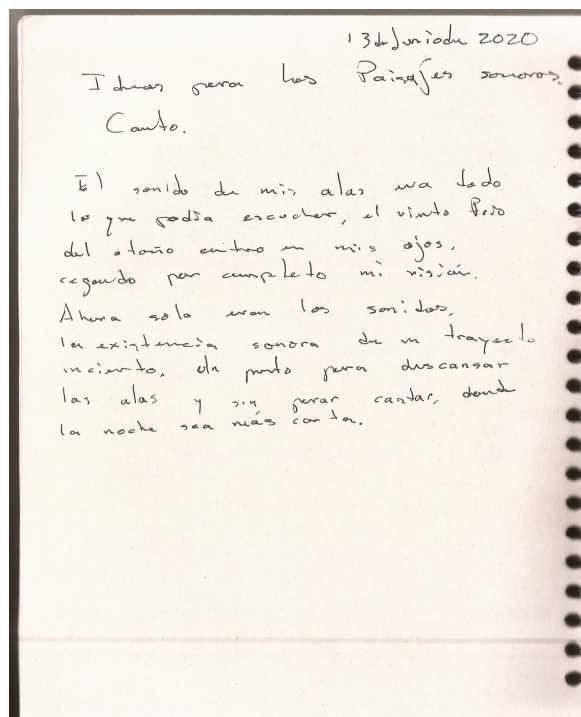


Figura 3. Escrito a partir del personaje y su llegada.
Fuente: Elaboración propia, 2020.

síntesis granular con salida cuadrafónica (figura 4), de este mismo archivo se procesa el material sonoro para la tercera y cuarta parte de la pieza. En la figura 5 se muestra imagen de la experimentación sonora de “Canto” con el patch y las conexiones en la interfaz Presonus para capturar la salida del audio de MaxMSP en Protools.

¹⁸ Se usó el patch de síntesis granular creado por Nobuyasu Sakonda v.2 1999 y se modificó para salida cuadrafónica.

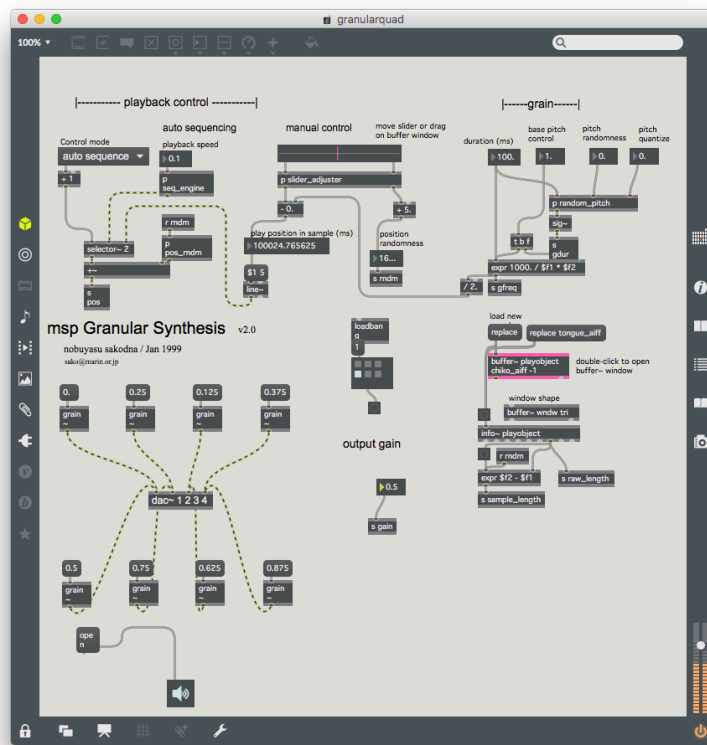


Figura 4. Patch modificado. Elaboración propia, 2023.

Tabla 13. Estructura y sonidos de la composición "Canto".

Estructura paisaje sonoro electroacústico "Canto"			
Llegada y campanario.	Canto	Llamado y desaparición.	Amanecer
Sonidos viento, aleteo, campana.	Sonido de Zanates.	Sonidos diversos modificados.	Sonido de frecuencias altas.

Fuente: Elaboración propia con el resultado sonoro (2024).



Figura 5. Experimentación sonora "Canto".
Elaboración propia, 2023.

Hablar del proceso creativo desde la traducción intersemiótica requiere hablar de la manera de acercarse a los textos y la resolución particular de cada uno de ellos. Como es sabido, en la presente investigación, se estableció un modelo de análisis para llevar un registro de la exploración de los relatos en la búsqueda de la descripción de sucesos sonoros e información de connotación sonora que pueda expresar algo del lugar donde ocurren estos eventos, así como elementos discursivos que hacen alusión a algún sonido (figura 6).

Un trabajo de análisis intertextual que, a su vez, da paso a una obra nueva (segunda obra) que guarda relación intertextual con la nueva obra de paisaje sonoro electroacústico (tercera obra), desde la perspectiva de la traducción intersemiótica: llevar un sistema de signos verbal, escrito, a otro sistema de signos diferente, en este caso el sonoro, al del sonido encuadrado en la “composición de paisaje sonoro” como lo ha denominado Barry Truax o también como un “paisaje sonoro electroacústico” como lo menciona Manuel Rocha.

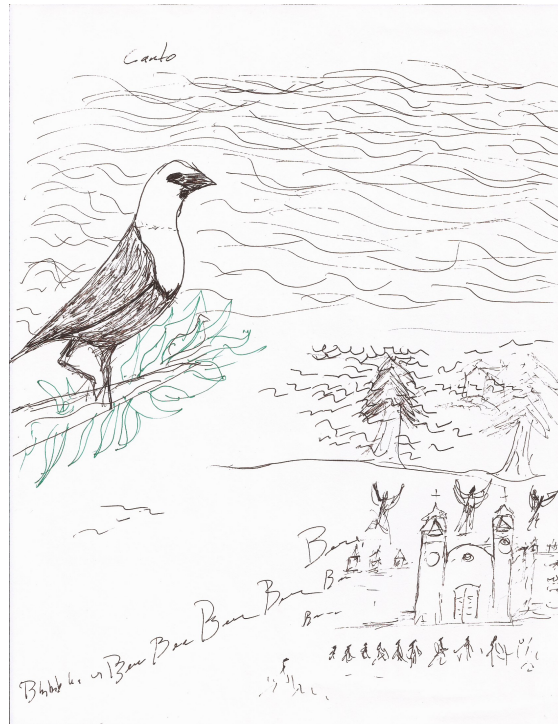


Figura 6. Dibujo relacionando el sonido del ave con el ángel.
Fuente: Elaboración propia, 2020.

En la figura 7 se puede observar, al inicio, el sonido del aire y cómo contiene gran parte del espectro de frecuencias, al igual que lo contiene el ruido blanco; está sección dura 3 minutos y medio (3:30). Acompañando el sonido de los aleteos se concluye con el sonido de las campanas y una textura sonora que contiene tanto frecuencias graves y agudos medios. Después de esta sección se inicia con el canto de las aves en el minuto 4:47 y continua el sonido del viento, para posteriormente desvanecerse y dejar solo el canto de los pájaros; se observa un hueco en el espectrograma en las frecuencias graves y medias. Ahora, se invierten las frecuencias, se representa una sección con sonidos que van desde los 20 Hz (Hertz/ hercio en español), aunque no con mucha intensidad, hasta los 1.5 kHz (Kilohertz/ Kilo hercio en español) aproximadamente. Se escucha toda una sección de texturas de granos que sirve de preparación para la conclusión con guitarra eléctrica.

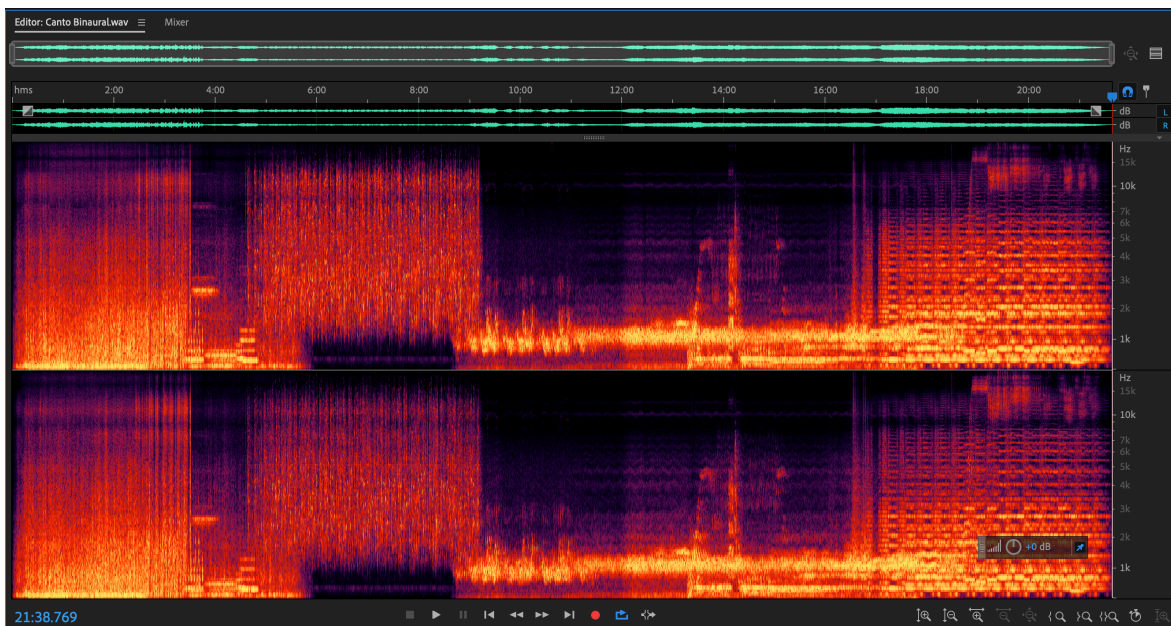


Figura 7. Espectrograma de la composición de paisaje sonoro "Canto".
Fuente: Elaboración propia, 2025.

Puede consultarse la obra sonora en <https://sonocreativo656.webnode.mx/canto/>

3.2.3. Traducción intersemiótica y composición del paisaje sonoro: Danza.

En la tabla 14 se anotaron los elementos del relato “Danza” que se identificaron para llevar a cabo la transposición, consistentes en tres elementos intertextuales, seis referencias sonoras y cinco elementos discursivos no sonoros.

Tabla 14. Elementos intertextuales, referencias sonoras y elementos discursivos no sonoros: Danza.

Danza Edición 1985	Danza Edición 1997	Elementos intertextuales	Referencias sonoras	Elementos discursivos no sonoros
"Nuntios tuos facis ventos, ministros tuos ignem ardentem" Psalmi CIV :4	Nuntios tuos facis ventos, ministros tuos ignem ardentem PSALMI, CIV, 4	Nuntios tuos facis ventos, ministros tuos ignem ardentem PSALMI, CIV, 4		
Una mañana del verano de 1103 músicos extranjeros con tambores, panderos, violas, flautas y laúdes irrumpieron en la nave mayor de la catedral de Durham.	Una mañana de verano músicos extranjeros con tambores, panderos, violas, flautas y laúdes irrumpieron en la nave mayor de la catedral de Durham.		Músicos extranjeros con tambores, panderos, violas, flautas y laúdes irrumpieron en la nave mayor de la catedral de Durham.	La Catedral de Durham.
Unos gemelos bailaban entre los	Era el año de 1104, en las vísperas de	Vísperas de Pentecostés.	Unos gemelos bailaban entre ellos y	

niños de Durham y cantaban en su lengua.	Pentecostés. Unos gemelos bailaban entre ellos y cantaban en su dulce idioma.		cantaban en su dulce idioma.	
Se extendieron enormes ruedas de baile en el templo; hombres y mujeres trajeron sus instrumentos y bailaron con regocijo ante los músicos, en corros.	Los niños de Durham extendieron enormes ruedas de baile; luego, hombres y mujeres trajeron sus instrumentos y bailaron con regocijo ante los músicos, en corros.		Enormes ruedas de baile; luego, hombres y mujeres trajeron sus instrumentos y bailaron con regocijo ante los músicos	
Al caer la noche encendieron fogatas al pie de las columnas, mientras la música y el baile continuaban.	Al caer la noche encendieron fogatas para que la música y el baile continuaran.		Para que la música y el baile continuaran.	Encendieron fogatas.
Muchos comieron ahí y durmieron en las baldosas, junto a las fogatas.				
Cuando salían a medianoche, les parecía ver a los gemelos correr por las casas, por los techos, como bolas de luz o fuegos fatuos que desaparecían riéndose, orinando un agua luminosa en las ventanas y los techos. Era viernes, la víspera de Pentecostés.	A medianoche les parecía ver a los gemelos correr por las casas, por los techos, como bolas de luz o fuegos fatuos que desaparecían riéndose, jugando con un agua luminosa que arrojaban sobre las ventanas.		Desaparecían riéndose.	Como bolas de luz o fuegos fatuos que desaparecían riéndose, jugando con un agua luminosa que arrojaban sobre las ventanas.
Los años siguientes volvieron los músicos y los gemelos, hasta 1109.	Los años siguientes volvieron los músicos y los gemelos, hasta 1109; después jamás regresaron.			
Se les esperó en vano el año 1110. Pero a la media noche de las vísperas de ese año, se incendiaron las casas vecinas a la catedral y todos los niños del pueblo corrieron sin dañarse en las llamas y jugaron desnudos, abrazados.	Sin embargo, a la medianoche de las vísperas del año 1110 se incendiaron las casas vecinas a la catedral y todos los niños del pueblo jugaron abrazados y corrieron en las llamas sin dañarse.			Se incendiaron las casas vecinas a la catedral y todos los niños del pueblo jugaron abrazados y corrieron en las llamas sin dañarse.
Cuando el crepitar del incendio aumentó, oyeron una música familiar que atormentaba los oídos.	Cuando el crepitar del incendio aumentó, oyeron una música familiar.		Crepitar del incendio aumentó, oyeron una música familiar que atormentaba los oídos.	
Vieron salir de las llamas pequeños animales de fuego de	Vieron salir de las llamas pequeños animales de fuego de			Vieron salir de las llamas pequeños animales de fuego

color violeta y rojo, subían a las casas y respiraban un humo tenue y perfumado, con olor a miel, y en medio de sus ojos, cuando se volvían a mirar, se veía un puntito verde que se dilataba y contraía con lentitud.	color violeta y rojo, que corrían por el pueblo, subían a las casas y respiraban un humo tenue y perfumado, con olor a miel, y en medio de sus ojos, cuando se volvían a mirar, tenían un puntito verde que se dilataba y contraía con lentitud.			de color violeta y rojo, que corrían por el pueblo.
Los hombres presenciaron esa noche el cielo abierto por caminos de antepasados y no sólo de Dios.	Los hombres presenciaron esa noche el cielo abierto por caminos de antepasados y no sólo de Dios.			
Los gemelos fueron las semillas del hombre y la mujer, de la siembra y la siega.	Los gemelos fueron las semillas del hombre y de Dios, de la siembra y la siega.			
En el pórtico esculpieron el cuarto versículo del salmo CIV de David, recordando las danzas de Pentecostés y profetizando las últimas, cuando el amor parta de la danza de una sola mujer, la música de Durham, de Toledo los poemas y del mundo los redimidos, pues el temor y la salvación se derraman de los reinos del cielo.	En el pórtico esculpieron el cuarto versículo del salmo CIV de David, recordando las danzas de Pentecostés y profetizando las últimas, cuando el amor parta de la danza de una sola mujer, la música de Durham, de Toledo los poemas y del mundo los redimidos, pues el temor y la salvación se derraman de los reinos del cielo.	El cuarto versículo del salmo CIV de David. Las danzas de Pentecostés.		

Fuente: elaboración propia, 2021.

A partir de los elementos encontrados, se realizó un ejercicio de reflexión sobre los sonidos escuchados durante la lectura y se anotaron las decisiones sobre los elementos que se ratificaron, cambiaron o excluyeron. Además, los elementos que surgieron (en este caso de los elementos intertextuales identificados), como parte del proceso de transposición: los componentes del signo verbal y correlacionarlos con los elementos del paisaje sonoro, como se observa en el tercer apartado de la tabla 15.

Tabla 15. Modelo de análisis de traducción intersemiótica del relato "Danza".

Título	Danza, elementos tomados de las dos versiones.
Descripción general	
Información de tablas primarias.	

Párrafos de los relatos según la clasificación.											
Elementos intertextuales.	Nuntios tuos facis ventos, Ministros tuos ignem ardentem PSALMI, CIV, 4		Vísperas de Pentecostés.								El cuarto versículo del salmo CIV de David, Las danzas de Pentecostés.
Elementos sonoros en el relato.		Músicos extranjeros con tambores, panderos, violas, flautas y laúdes irrumpieron en la nave mayor de la catedral de Durham.	. Unos gemelos bailaban entre ellos y cantaban en su dulce idioma.	Enormes ruedas de baile; luego, hombres y mujeres trajeron sus instrumentos y bailaron con regocijo ante los músicos.	Para que la música y el baile continúaran.	Encendieron fogatas.	Desaparecían riéndose.			Crepitar del incendio aumentó, oyeron una música familiar.	
Elementos discursivos no sonoros en el relato.		La catedral de Durham.					Como bolas de luz o fuegos fatuos que desaparecían.	Riéndose, jugaban con un agua luminosa que arrojan sobre las ventanas.	Se incendiaron las casas vecinas a la catedral y todos los niños del pueblo jugaron abrazados y corrieron en las llamas sin dañarse.	Vieron salir de las llamas pequeños animales de fuego de color violeta y rojo, que corrían por el pueblo.	
Traducción intersemiótica											
Conservación							Bolas de fuegos fatuos.			Crepitar del fuego.	
Cambio		Los músicos y sus instrumentos cambian por danzantes y tambores. La Catedral cambia.				En general se sustituye por el fuego del evento de pentecostés.	Desaparecían riéndose / gritos de multitud		Este elemento se cambió por el sonido de los cerdos, evocando el suceso de pentecostés.		
Exclusión			Este elemento se		Este elemento se			Este elemento se		Este elemento se	

			excluyó		excluyó			excluyó.			excluyó.	
Adición de elementos textuales	La traducción del salmo y el significado de Pentecostés, Da como resultado la utilización de sonidos diversos para la resignificación sonora del evento.											
Elementos de Paisaje sonoro												
Hi-Fi / Lo-Fi	Desde la audición ficticia del relato y por el marco temporal que maneja se puede inferir es un paisaje de tipo Hi-Fi, pero si integramos todo el evento sonoro alrededor de las danzas, entonces se podría decir es un paisaje tipo Lo-Fi, en donde los sonidos de la música y el pueblo se enmascaran en un bullicio total. La grabación de caminata sonora que se usó da paso a interpretar un paisaje de tipo Lo-Fi, donde diferentes sonidos de grupos danzantes se mezclan en momentos percibiéndose como una masa sonora.											
Señal sonora (sound signal)							Bolas de fuego.				Bolas de fuego.	
Sonidos tónicos (keynote sounds)						Fogatas.				Crepit ar del fuego		
Marcas sonoras (soundmarks)		Sonido de campana de iglesia.										
Terreno (ground) (fondo y de figuras)									Incendio			
Campo												
Técnicas de música electroacústica												
Síntesis granular									Incendio y cerdos.	Crepit ar del fuego		
Sonido en reversa	Sonido de campana.											
Cambio de duración comprimiendo o expandiendo el audio.												
Aplicación de filtros	Campanas de Catedral y Misión		Sonidos de ambiente y									

efectos	de Guadalup e.		matachi nes se combin an.									
Difusión		Danzant es.					Bolas de fuego.					

Fuente: Elaboración propia, 2020, basada en Torop (2002), Bejarano (2015), Schafer (1977), Truax (s/f), Rocha (2013).

Al utilizar el modelo de análisis de traducción intersemiótica, se ponen en evidencia las referencias sonoras, los elementos discursivos no sonoros y, especialmente en esta pieza, elementos intertextuales. En el capítulo anterior se mencionó el origen de este elemento, que es importante señalarlo ya que aporta varias ideas para la narrativa de la pieza y los sonidos a utilizar. En el último apartado, se anotaron cada uno de los sonidos a utilizar para crear la composición de paisaje sonoro y las técnicas que se manejaron para transformar los sonidos (de estos procesos se hablará más adelante).

Antes de ello, todo el proceso del que se ha hablado da paso a la tabla 16, donde se puede observar de manera más clara la transposición de los sonidos y los conceptos intertextuales que ayudaron a definir parte del carácter de la composición.

Tabla 16. Elementos para la transposición: Danza.

Elementos para transposición	Conceptos y sonidos resignificados
Epígrafe del salmo. Este hace alusión a la transformación en fuego del mensaje o los mensajeros.	"Nuntios tuos facis ventos, ministros tuos ignem ardentem" Psalmi CIV :4 Traducción: Mensajeros del viento, ministros ardientes del fuego.
La Catedral de Durham.	Representada por las campanas de la Misión de Guadalupe y de la Catedral en Cd. Juárez, Chihuahua.
Los músicos.	Tambores de danzantes.
Hombres y mujeres bailaron con regocijo.	Matachines y sonidos de personas hablando y gritando.
Los gemelos corriendo como bolas de fuegos fatuos.	Sonido modificado del crepitar con síntesis granular y con un efecto de reverberación convolutiva, añadiendo dos frecuencias a los lados generando una sonoridad de acorde menor.
Pentecostés.	Pentecostés es la celebración de los cincuenta días después de la pascua, conmemora la venida del Espíritu Santo sobre los apóstoles, está referida en la Biblia en Hechos 2: 1-4. Cuando llegó el día de Pentecostés, estaban todos juntos en el mismo lugar. ² De repente, vino del cielo un ruido como el de una violenta ráfaga de viento y llenó toda la casa donde estaban reunidos. ³ Se les aparecieron entonces unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos. ("Hechos 2", s/f)
El incendio de las casas vecinas a la catedral.	Representado por el sonido del fuego que inicia.
El crepitar del incendio, música familiar que	Estos dos elementos se conjugaron en el crepitar del fuego y

atormentaba los oídos. Pequeños animales de fuego de color violeta y rojo.	el sonido de los chillidos de cerdos. Además, el fuego es relacionado con San Lorenzo, Diácono y Mártir de Roma, ya que él fue martirizado con fuego. La tradición popular afirma que, si no cumples la promesa o manda ofrecida al Santo a cambio de un favor, beneficio o bendición, te quema.
En el pórtico esculpieron el cuarto versículo del salmo CIV de David, recordando las danzas de Pentecostés y profetizando las últimas.	Este elemento solo se resignifica como el final de la pieza sonora, con el sonido de campana en reversa y con la duración modificada.

Fuente: elaboración propia, 2020.

3.2.3.1. Diseño y composición del paisaje sonoro: Danza.

En el caso del relato “Danza” la construcción de la pieza se cimenta en el registro de los paisajes sonoros de la festividad de San Lorenzo Diácono y Mártir y la danza que ejecutan los matachines (danzantes provenientes de las tradiciones de grupos nativos de la región). La fiesta se celebra los días 9 y 10 de agosto, para el registro en la investigación se llevó a cabo en el año 2022. La duración aproximada de la pieza, resultado del registro sonoro, es de 7:55 minutos.

Las grabaciones de campo se llevaron a cabo en forma fija y en movimiento, en una caminata sonora (soundwalk) dentro del perímetro que delimita las actividades culturales y religiosas de la festividad (Figura 8). Considerando la grabación base del espacio abierto, se añadieron diversos sonidos a fin de integrar la pieza o paisaje sonoro.



Figura 8. Registro sonoro de matachines en la festividad de San Lorenzo, Cd. Juárez, Chihuahua.
Fuente: Elaboración propia, 2022.

Para adicionar una marca sonora de la localidad, se utilizó el registro sonoro de la campana de la Misión de Guadalupe y la de la Catedral de Nuestra Señora de Guadalupe en

Ciudad Juárez (Figura 9). Asimismo, se añadieron registros sonoros de un banco de sonido (<https://freesound.org/>).



Figura 9. Registro sonoro en Misión de Guadalupe y Catedral, Cd. Juárez, Chihuahua.
Fuente: Elaboración propia, 2022.

A continuación, en la tabla 17 se observa un listado de los sonidos utilizados. Se detalla una relación con el texto fuente y la forma en la que se transformaron y la condición en que se esgrimieron durante el proceso de traducción o transposición.

Tabla 17. Sonidos utilizados y traducción intersemiótica: Danza.

Sonidos utilizados en la composición		Texto fuente	Traducción intersemiótica
Campana 1	Campana de la Misión de Guadalupe	Catedral de Durham	Se usan al inicio juntando los dos sonidos C1 y C2 C2 modificada al final con audio elástico y en reversa.
Campana 2	Campana de Catedral		
Pájaros y ambiente	Grabaciones del paisaje sonoro sin matachines.	Los músicos, hombres y mujeres bailaron con regocijo.	Se combina con los sonidos de matachines.
Matachines	Grabaciones diversas de Matachines.		Grabaciones fijas modificadas para sensación de movimiento, combinadas con otras grabaciones en movimiento, combinaciones de ambas.
Gente hablando	Grabaciones diversas del entorno.		
Gente gritando	Sonidos tomados de bancos de sonido.		
Fuego de fondo		Incendio de las casas	Modificado con síntesis

			granular.
Fuego en movimiento		Los gemelos corriendo como bolas de fuegos fatuos.	
Crepitar de fuego		El crepitar del incendio, música familiar que atormentaba los oídos.	Modificado con síntesis granular.
Cerdos	Sonidos tomados de bancos de sonido.	Pequeños animales de fuego de color violeta y rojo.	

Fuente: elaboración propia, 2023.

La organización de la pieza sonora está vinculada con los hechos que se narran en el relato Danza: como argumento trascendental el festejo de Pentecostés y el arribo de músicos a la catedral para celebrar durante todo el día y toda la noche, conjuntamente con la gente que ocupaba el lugar. Ese acto se repite por seis años consecutivos, hasta que al cumplirse el séptimo año no llegan los músicos y se origina un incendio de forma espontánea. Dicho incendio no daña a nadie y ellos lo festejan, pero se presentan sonidos que lastiman sus oídos. Finalmente, sobresale que se escribió en el pórtico el versículo 4 del salmo CIV, recordando las danzas de Pentecostés.

La pieza que corresponde a “Danza” está integrada por una introducción, el desarrollo, un momento climático con sonidos que refieren a la parte del incendio en el texto y la salida, recuperando el sonido que emite la danza de los matachines como un recuerdo para finalizar en un segundo pasaje climático. Parte de esta organización se consideró de un bosquejo sonoro primario que se realizó con los registros sonoros capturados con el celular personal, el 11 de diciembre de 2019 en los festejos de la Virgen de Guadalupe en la Catedral de Ciudad Juárez (Figura 10).



Figura 10. Registro sonoro de matachines en la festividad de la Virgen de Guadalupe, Cd. Juárez, Chihuahua.
Fuente: Elaboración propia, 2019.

La introducción de la pieza se construyó presentando el sonido de campanas, aves y el diálogo entre las personas asistentes a la celebración del día de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre). Se percibe el sonido de los matachines acercándose, posteriormente se presenta el sonido que se genera entre los danzantes y la gente, con el interés de arribar a una parte emotiva (clímax) e introducir sonidos que representen el incendio que narra el texto y los sonidos que lesionan los oídos.

Acto seguido, ingresa otro pasaje para sellar la salida de la obra sonora, recuperando el sonido de los danzantes (matachines) como una evocación y los gritos de la gente festejando, para concluir con un segundo clímax narrativo. Véase tabla 18.

Un paisaje de sonidos de Ciudad Juárez se ve reflejado en la composición sonora basada en el relato “Danza” de Montemayor, por lo que ofrece una intertextualidad con los diferentes elementos sonoros hallados en el propio relato. Por ejemplo, el fuego como símbolo de los enviados de Dios, que menciona el Salmo, como una cita paratextual al comienzo del relato y que, a su vez, señala a San Lorenzo Diácono y Mártir, debido a que la tradición popular menciona que el Santo quema a las personas que no cumplen con la manda o promesa que le han hecho a cambio de un favor o protección.

De esta manera, la traducción intersemiótica formula una obra sonora a partir de un proceso creativo, artístico y de diseño que, en este contexto, sitúa a quien escucha ante el reconocimiento de tradiciones y sonidos propios de la cultura fronteriza por la relación entre dos países (México y Estados Unidos de América), debido a que a la festividad del día de San Lorenzo (10 de agosto) asisten juarenses y habitantes de otras regiones del país, así como de Texas y Nuevo México, Estados Unidos de América.

Tabla 18. Estructura y sonidos de la composición "Danza".

Estructura paisaje sonoro electroacústico "Danza"			
Llegada	Danza	Clímax, Incendio.	Salida
Sonidos de ambiente, gente y campana de catedral.	Grabaciones diversas de Matachines en San Lorenzo.	Sonidos diversos, crepitar, fuego de antorcha y cerdos modificados con reverberación convolutiva.	Grabaciones diversas de Matachines en San Lorenzo y campana de catedral.

Fuente: Elaboración propia con el resultado sonoro, 2023.

En la figura 11, se pueden observar claramente las intensidades y los cambios de secciones en la pieza. Al inicio, la campana se ve representada cinco veces, mientras se va creciendo en intensidad la masa sonora creada por el sonido de los matachines, en el minuto 1:30 se nota el crecimiento en la intensidad de frecuencias agudas arriba de los 7 kHz, que es cuando se escucha el sonido de las sonajas. En el minuto 4:50 concluye la primera parte de los danzantes con un golpe de tambor, para dar paso al fuego y su crepitar, extendiéndose al llanto de los cerdos. Esto en el espectrograma se puede ver con más intensidad en las frecuencias graves en color amarillo, y el sonido de los cerdos en color amarillo en las frecuencias medias en el minuto 5:35. Va decreciendo la sección hasta el sonido de la gente y volver al sonido de los danzantes que en un crescendo casi súbito termina con un tambor y el sonido modificado de la campana de la catedral.

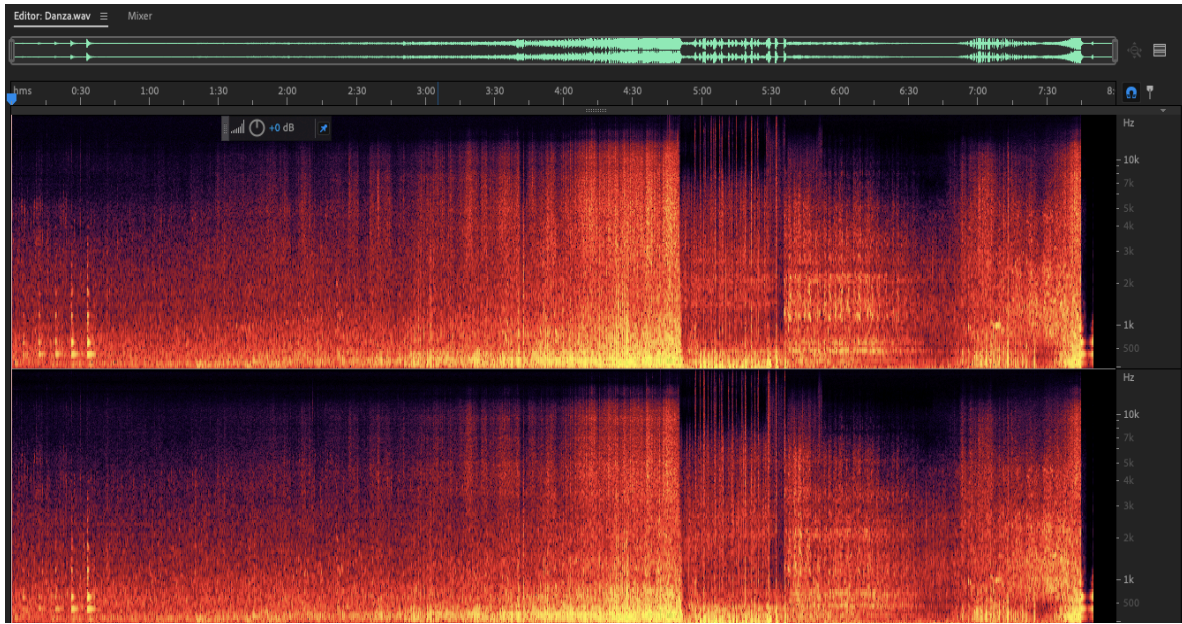


Figura 11. Espectrograma de la composición de paisaje sonoro “Danza”.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

Puede consultarse la obra sonora en <https://sonocreativo656.webnode.mx/danza/>

3.2.4. Traducción intersemiótica y composición del paisaje sonoro: Monodia.

En este apartado procedemos al análisis del relato “Monodia”, por ello en la tabla 19 se observan, en las primeras columnas, las dos ediciones del relato (las diferencias entre estos están detalladas en el capítulo 2.1.3); en seguida está la columna con los elementos intertextuales, aunque en este caso no se encontró alusión a otro texto. La cuarta columna contiene las referencias sonoras, en este caso son seis, y cuatro elementos en la quinta columna relativa a los elementos discursivos no sonoros.

Tabla 19. Referencias sonoras y elementos discursivos no sonoros: Monodia.

Monodia Edición 1985	Monodia Edición 1997	Elementos intertextuales	Referencias sonoras	Elementos discursivos no sonoros.
En la ventana cubierta por las ramas de las higueras, Askatares trató de mirar la senda que pasaba junto a la iglesia; los insectos llenaban la noche caliente.	En la ventana cubierta por las ramas de la higuera, el anciano Andreas trató de distinguir la senda que pasaba junto a la iglesia; los insectos llenaban la noche cálida.		Los insectos llenaban la noche cálida.	

Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.	Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.		Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.	
El anciano Martesis levantó la cabeza al oír la voz nítida.	El anciano levantó la cabeza al oír la voz nítida.			
Las higueras impedían ver quién cantaba cerca de allí.	Las higueras impedían ver quién cantaba cerca de allí.			Las higueras impedían ver quién cantaba cerca de allí.
Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar.	Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar.		Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar.	
Askatares lloraba sin darse cuenta.			Askatares lloraba sin darse cuenta.	
Después la voz canto más potente y dulce, bajo la ventana, sumergiéndose en la angustia de la belleza.	Después la voz cantó más potente y dulce bajo la ventana, sumergiéndose en la angustia de su belleza.		Después la voz canto más potente y dulce.	Sumergiéndose en la angustia de la belleza.
Luego, la voz se escuchó en la habitación.	Luego se escuchó en la habitación: el anciano falleció al cabo de varios días, enloquecido.		Luego, la voz se escuchó en la habitación.	
Askatares no pudo comprender; después de quince días de locura lo sacaron muerto.				Después de quince días de locura lo sacaron muerto.
Mucho tiempo quedó clausurada la habitación.	Los frailes clausuraron ese aposento de la iglesia de Hosios Lucas.			
La música ejecutada en la katholicón de la iglesia de Hosios Lucas por varios monjes hacía pensar en la sonrisa de Martesis, cuando brotaba aquella voz.				
Hay momentos del año en que los ángeles caídos sienten nostalgia de antes de su destierro y buscan	Quizás comprendieron que hay momentos del año en que los ángeles caídos cantan porque			Hay momentos del año en que los ángeles caídos cantan porque desean la paz que vivieron antes de su

la paz, como si el cielo que los arrojó los hubiese ya perdonado, pero no se resisten a cantar y el hombre que los oye es arrastrado a una belleza y nostalgia incomprensibles, a un arrepentimiento incomprensible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él también hubiese caído para siempre.	desean la paz que vivieron antes de su destierro, pero el hombre que los oye siente la nostalgia, el arrepentimiento incomprensible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él hubiese caído también para siempre.			destierro, pero el hombre que los oye siente la nostalgia, el arrepentimiento incomprensible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él hubiese caído también para siempre.
---	---	--	--	--

Fuente: elaboración propia, 2020.

Los elementos sonoros encontrados en el análisis refieren a un paisaje sonoro Hi-Fi, donde cada sonido puede interpretarse como sonido no enmascarado, y el personaje del relato escucha claramente el sonido de los insectos como fondo, para después percibir un canto que intermitente juega con los insectos y se vuelve más cercano y potente, hasta escucharse dentro de la habitación del anciano Askatares en la primera edición, Andreas en la segunda. Los componentes sonoros importantes, haciendo reducción, son dos, pero los elementos discursivos no sonoros dan la información necesaria para la ubicación temporal y de distancia de las señales sonoras, como se puede observar en la tabla 20.

Tabla 20. Modelo de análisis de traducción intersemiótica del relato "Monodia".

Título	Monodia, elementos tomados de la primera edición.									
Descripción general										
Información de tablas primarias.										
Párrafos de los relatos según la clasificación										
Elementos intertextuales.										
Elementos sonoros en el relato	Los insectos llenaban la noche cálida.	Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.		Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar	Askatares lloraba sin darse cuenta.	Después la voz canto más potente y dulce.		Luego, la voz se escuchó en la habitación.		

				ar.						
Elementos discursivos no sonoros en el relato			Las higueras impedían ver quién cantaba cerca de allí.				Sumergiéndose en la angustia de la belleza.		Después de quince días de locura lo sacaron muerto.	Hay momentos del año en que los ángeles caídos cantan porque desean la paz que vivieron antes de su destierro, pero el hombre que los oye siente la nostalgia, el arrepentimiento incomprendible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él hubiese caído también para siempre.
Traducción intersemiótica										
Conservación	Insectos			Se conserva el elemento completo.	Se conserva el elemento completo.	Se conserva el elemento completo.	Se conserva el elemento completo.	Se conserva el elemento completo.	Se conserva el elemento completo.	Se conserva el elemento completo.
Cambio		Canto dulcísimo./ Canto emulado con guitarra.								
Exclusión										
Adición de elementos textuales			Elemento que aporta Distancia y direccionalidad.	Aporta elemento estructural a la narrativa sonora.	Aporta carácter, atmósfera y color.	Este elemento aporta dinámica a la pieza.	Elemento que temporalidad	Este elemento se toma para dar atmósfera oscura y nostálgica a la pieza.	Elemento que temporalidad	Este elemento se toma para dar atmósfera oscura y nostálgica a la pieza.
Elementos de Paisaje sonoro										
Hi-Fi / Lo-Fi	Hi-Fi									
Señal sonora (sound)	El canto.									

signal										
Sonidos tónicos (keynote sounds)										
Marcas sonoras (soundmarks)										
Terreno (ground) (fondo y de figuras)										
Campo	Desde la perspectiva del personaje, dentro de un cuarto y el sonido del canto se mueve.									
Técnicas de música electroacústica										
Síntesis granular	Sonidos de insectos.									
Sonido en reversa		Grabación de guitarra emulando canto gregoriano								
Cambio de duración comprimiendo o expandiendo el audio.		Grabación de guitarra emulando canto gregoriano								
Aplicación de filtros o efectos		Reverberancia para intesificar la representación del canto.								
Difusión	Quadrafónico salida del patch modificado de síntesis granular creado por Nobuyaso Sakodna.									

Fuente: Elaboración propia 2020, basada en Torop (2002), Bejarano (2015), Schafer (1977), Truax (s/f), Rocha (2013).

Como ya se describió en el párrafo anterior, los elementos encontrados funcionaron como detonantes para la construcción de la pieza. De manera casi minimalista

se puede pensar en este paisaje sonoro electroacústico, con los dos elementos ya expuestos y la experimentación de algunos en el patch de síntesis granular cuadrifónico (figura 12) y efecto de reverberancia.

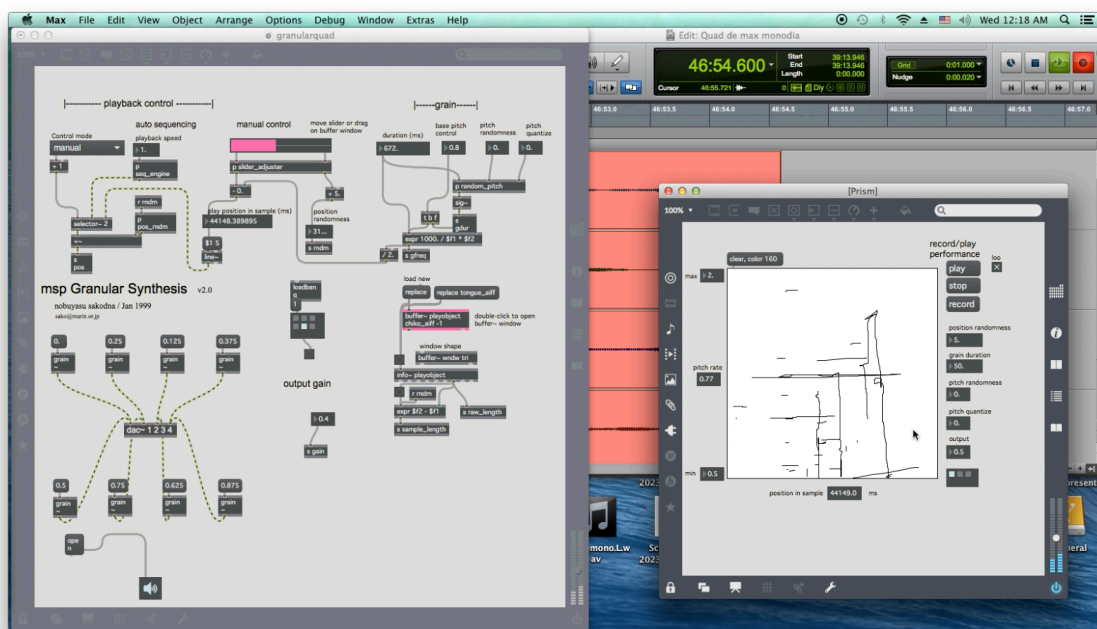


Figura 12. Experimentación con sonido de grillos.
Fuente: Elaboración propia, 2023.

En la tabla 21, donde se puede observar la transposición de los sonidos y los conceptos intertextuales que ayudaron a definir parte del carácter de la composición.

Tabla 21. Elementos para la transposición: Monodia.

Elementos para transposición	Conceptos y sonidos resignificados.
Los insectos llenaban la noche cálida.	Sonidos de insectos, chicharra y grillos grabados en verano de 2021 y 2022.
Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar.	
Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.	Grabación de guitarra imitando el estilo de canto gregoriano y procesado al revés para que el ataque sea lento imitando el sonido de una voz.
Askatares lloraba sin darse cuenta.	Este elemento se toma para dar atmosfera oscura y nostálgica a la pieza.
Después la voz canto más potente y dulce	Este elemento aporta dinámica a la pieza.

Sumergiéndose en la angustia de su belleza.	Este elemento se toma para dar atmosfera oscura y nostálgica a la pieza.
Luego, la voz se escuchó en la habitación.	Elemento que aporta direccionalidad y presencia.
Después de quince días de locura lo sacaron muerto.	Elemento que temporalidad
Hay momentos del año en que los ángeles caídos cantan porque desean la paz que vivieron antes de su destierro, pero el hombre que los oye siente la nostalgia, el arrepentimiento incomprensible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él hubiese caído también para siempre.	Este elemento se toma para dar atmosfera oscura y nostálgica a la pieza.

Fuente: elaboración propia, 2020.

3.2.4.1. Diseño y composición del paisaje sonoro: Monodia.

El acercamiento al relato “Monodia” no es diferente al de los demás, la primera lectura es decisiva ya que es donde el lector imagina los sonidos o se pregunta cómo es el sonido del canto de un ángel caído, situando al lector en una situación de escucha, preguntarse: ¿de dónde viene el sonido? ¿qué tan lejos o cerca está? ¿lo está escuchando en su mente? ¿qué escuchó que lo llevó a la muerte? ¿qué se imaginó sonoramente el autor? Todas estas preguntas detonan un proceso de búsqueda que se complementa no solo con las referencias sonoras encontradas en el texto sino en las palabras usadas para expresar el estado de ánimo del personaje o los adjetivos que da al canto que se está escuchando, pero uno de los puntos de partida es el título: Monodia.

La monodia es un canto monofónico, una sola melodía cantada por una persona o por varias, pero al mismo tiempo sin ningún acompañamiento o voz contraria que haga una polifonía, con este dato se pensó en hacer una melodía imitando al canto gregoriano, no siguiendo reglas estrictas de composición sino haciendo alusión a la sonoridad a la imitación del canto.

El proceso para el diseño de este elemento fue mediante la experimentación con efectos en la guitarra eléctrica acompañada de un pedal, que en su mayoría hace efectos de reverberancia, grabación de loops que pueden modificarse a sonido en reversa. Después de la búsqueda de ese sonido se experimentó grabando con la guitarra acústica una serie de notas alusivas al estilo ya mencionado y después en el editor de audio se procesó al revés para que el sonido del ataque fuera lento, al agregar efecto de reverberancia sonó más parecido a lo que se buscaba y ese fue el elemento sonoro con el que se trabajó.

Aunque el título alude a una forma no polifónica, se decidió experimentar con el mismo audio expandiéndolo al doble de la duración, para hacer cuatro capas con el mismo motivo, en una especie de canon (figura 13) y agregando efectos del plug-in “Space” que está dentro de la suite de efectos de Pro Tools, reverberancias con transformación convolutiva, para que auditivamente sea más parecido a una voz.

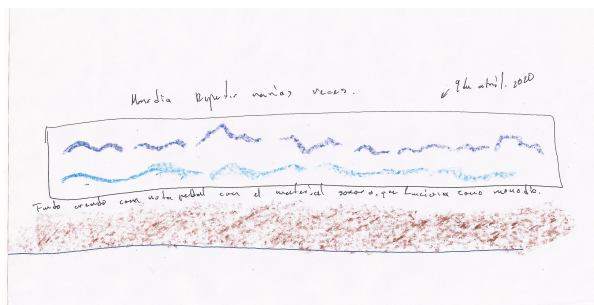


Figura 13. Bosquejo sobre sonido de guitarra como canto.
Fuente: Elaboración propia, 2020.

Este elemento formó parte de la narrativa de la pieza, al igual que la experimentación hecha en el programa autónomo (*standalone*) MacPOD¹⁹ (figura 14), desarrollado por Chris Rolfe y Damian Keller para la granulación de archivos de sonido (Roads, 2002, p. 115).

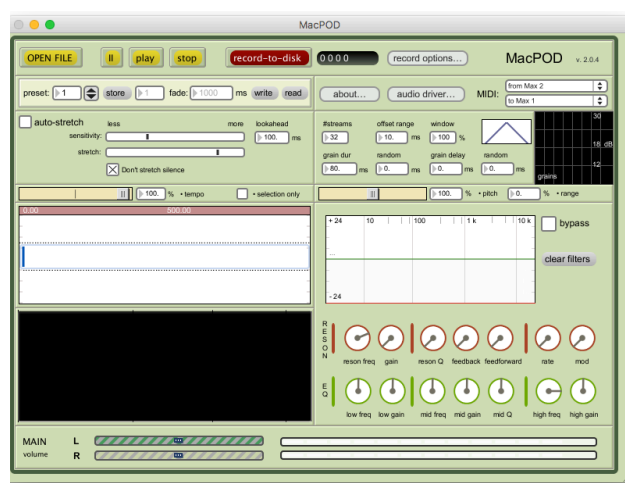


Figura 14. Interfaz del sintetizador granular MacPOD v. 2.0.4
Fuente: Elaboración propia, 2023.

¹⁹ Consultar la página www.thirdmonk.com/MacPOD.html, para descargar el programa.

El resultado sirvió para la creación de los sonidos de los insectos mencionados en el relato, con grabaciones de una chicharra (figura 15) y mi voz cantando la monodia.

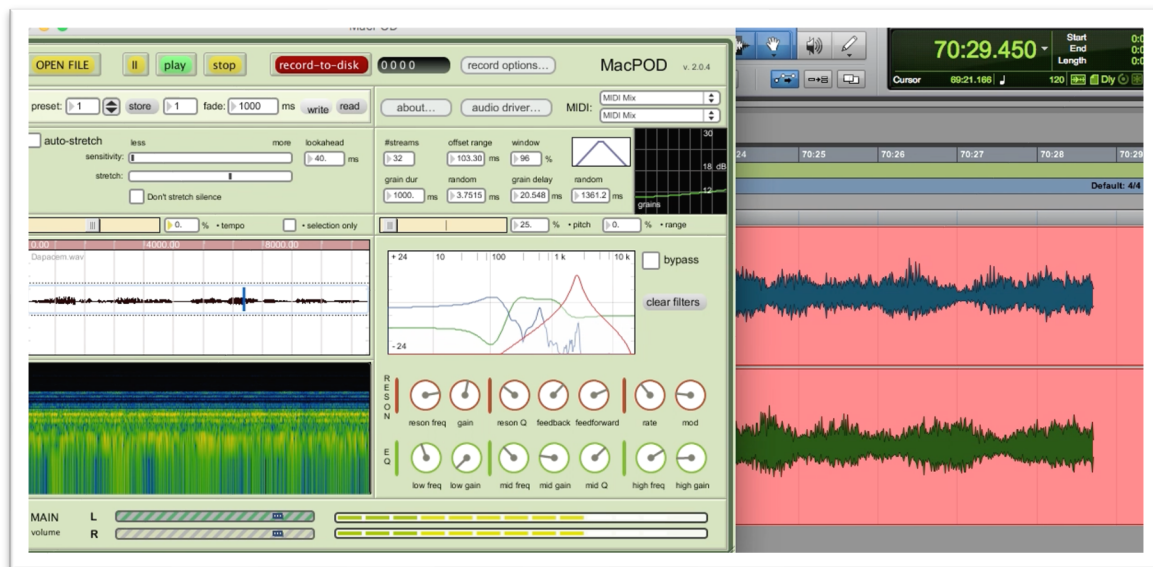


Figura 15. Experimentación con MacPOD y resultado grabado en Pro Tools.
Fuente: Elaboración propia, 2023.

En la tabla 22 se presenta el ejercicio de traducción intersemiótica utilizando sonidos específicos que resignifiquen al texto original.

Tabla 22. Sonidos utilizados y traducción intersemiótica: Monodia.

Sonidos utilizados en la composición		Texto fuente	Traducción intersemiótica
Grillos 1 al 8	Sonidos de insectos, chicharra y grillos grabados en verano de 2022, 2023 y 2024.	Los insectos llenaban la noche cálida.	Sonidos reales y modificados con síntesis granula con salida cuadrafónica.
Chicharra		Al cabo de unos instantes cesó el canto y los insectos y el ruido de la noche caliente volvieron a comenzar.	
Canto	Grabación de mi voz, cantando la primera parte de la antífona “Da Pacem Domine”	Un canto dulcísimo llegó hasta la habitación.	Modificados con síntesis granula con salida cuadrafónica, para lograr diferentes texturas y sonidos.
		Askatares lloraba sin darse cuenta.	
		Después la voz canto más potente y dulce	
		Sumergiéndose en la angustia de su belleza.	
		Luego, la voz se escuchó en la habitación.	

Campana		Después de quince días de locura lo sacaron muerto.	
Guitarra eléctrica		Hay momentos del año en que los ángeles caídos cantan porque desean la paz que vivieron antes de su destierro, pero el hombre que los oye siente la nostalgia, el arrepentimiento incomprensible, y ese canto, aunque dulcísimo, lo atormenta como si él hubiese caído también para siempre.	Guitarra eléctrica con efectos.

Fuente: elaboración propia, 2023.

Durante la investigación y como práctica constante, he registrado distintos sonidos con el uso de la grabadora TASCAM DR40, aplicando la práctica de escucha para identificar y analizar el entorno sonoro. Un aspecto particular, es que durante el verano he notado la presencia del canto de la chicharra durante el día y al caer la noche el de los grillos. Estos últimos, sin embargo, ya no son tan constantes en mi entorno inmediato. La chicharra, por ejemplo, ha sido frecuente en uno de los árboles afuera de mi casa, donde logré capturar su canto. Por otro lado, el sonido que producen los grillos fue registrado afuera del Centro Universitario de las Artes de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, durante el atardecer. Si bien las fotografías de estos insectos (figura 16) no fueron tomadas en el momento exacto de la grabación, fueron capturadas posteriormente para no interrumpir el registro sonoro.



Figura 16. Registro sonoro de chicharra y grillos.
Fuente: Elaboración propia, 2023.

La estructura de la pieza se tomó de las secciones sonoras del relato como se puede observar en la tabla 23.

Tabla 23. Estructura y sonidos de la composición "Monodia".

Estructura paisaje sonoro electroacústico "Monodia"						
Introducción de la noche cálida.	Primer canto	Segunda audición de insectos.	Segundo canto	Locura	Muerte	Salida
Sonido de voz Modificado y sonido de grillos.	Transformaciones en síntesis granular.	Sonido chicharra modificado.	Transformaciones en síntesis granular. Transformaciones en síntesis granular.		Transformaciones en síntesis granular de sonido de campana.	Sonido de guitarra transformada.

Fuente: elaboración propia, 2023.

En la figura 17 se pueden observar, muy claro, las partes de las que está compuesta la pieza, al inicio con un sonido realizado con síntesis granular predominante en las frecuencias graves y medias, el cual sirve de cama para la presentación del sonido de los grillos, que es la sección que se ve con una separación de los sonidos graves y se presenta de 4 kHz hacia arriba. En el minuto 4:00 aparece la primera presentación del canto que fue realizado con la grabación de la guitarra y modificado en reversa, se desvanece mientras entra otra textura sonora que acompaña al sonido de las chicharras que ingresan en el minuto 7:17, hasta que se introduce de manera violenta la voz del ángel caído, en el minuto 10:17, acompañado del sonido de las campanas. Esta sección culmina con sonidos de campanas modificadas por audio elástico en el minuto 13:18 y sirve como puente para enlazar de nuevo el tema que se realizó con la guitarra, pero ya desarrollado con acompañamiento de atmósferas creadas con la misma materia sonora.

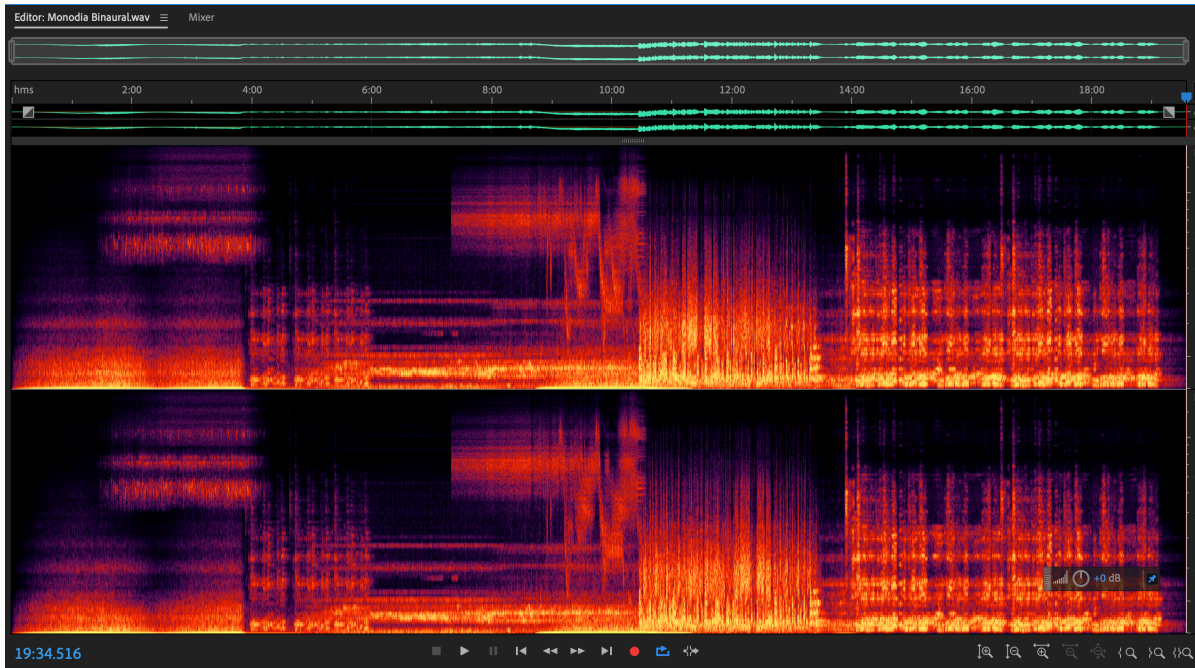


Figura 17. Espectrograma de la composición de paisaje sonoro "Monodia".
Fuente: Elaboración propia, 2025.

Puede consultarse la obra sonora en <https://sonocreativo656.webnode.mx/monodia/>

3.3. Resultados generales de la investigación de campo.

Durante el proceso de la investigación se grabaron paisajes sonoros en diferentes localidades, así como hallazgos de sonidos para tratarlos de forma aislada y para ser usados en la creación de las piezas sonoras.

Una de las cosas importantes a rescatar, es el ejercicio de salir a efectuar grabaciones de campo tanto en puntos fijos como en paseos sonoros (soundwalks), estos ejercicios tuvieron tres propósitos:

1) La práctica de la fonografía, adquirir la experiencia de grabar lo que se escucha o lo que interesa resaltar del entorno sonoro que se está escuchando; buscando el posicionamiento, en este caso, de la grabadora Tascam DR40, para tener en eje los sonidos que captaron la atención.

2) La escucha del entorno de manera natural y cómo los sonidos rodean a la persona, desde qué punto se escucha un sonido y cómo se desplaza. Si es que está en movimiento, percibir si se mueve de derecha a izquierda o viceversa, o si es frontal y viaja

hacia atrás, si proviene de arriba o de abajo. Esto permite una recreación apropiada para la difusión de los sonidos en el formato binaural y cuadrafónico con el que se estuvo trabajando. El efecto para espacialización binaural Ambeo de Senheiser funciona adecuadamente, aunque no siempre se percibe tan realista; hay sonidos que lucen muy bien en esa espacialización, pero otros no. Cabe señalar que algunos sonidos procesados con el patch de síntesis granular buscan generar un efecto donde los sonidos viajan en diferentes direcciones, pero no tratando de simular la realidad sino creando una atmósfera o carácter en la pieza.

3) El reconocer en el paisaje sonoro de Ciudad Juárez, las marcas sonoras que dan identidad a la región, los sonidos que tiene la ciudad y su interpretación desde lo social a lo ambiental; como los sonidos característicos del centro de la ciudad donde ahora se escucha al vendedor de arepas o las distintas y características formas de hablar de los migrantes. En lo ambiental se descubrió que hay muchos sonidos que no se escuchan tanto como sucedía años atrás: el sonido de las chicharras ya no es tan constante, el sonido de los grillos aún está, pero ha disminuido, en la época de lluvia ya no se escuchan los sapos que solían salir en los grandes terrenos donde se hacían lagunas, etcétera.

Estos referentes permiten aludir a lo que Di Liscia (2010, p. 159) llama la espacialidad del sonido, a la que le atribuye tres rasgos principales: 1) la localización de las fuentes sonoras (dirección y distancia), 2) los entornos acústicos y 3) la directividad de las fuentes sonoras; que deben ser estimados en el proceso creativo enfocado a resignificar la narrativa o la construcción sonora por medio de la traducción intersemiótica, tal como se ha llevado a cabo en esta investigación.

Todas estas prácticas facilitaron la reconstrucción significativa del sonido propio de las fuentes sonoras, de los contextos y de sus relaciones para reproducirlos, recrearlos y darles otro sentido. En ello, la percepción acústica, mediada por un ambiente o espacio sonoro (Truax, 2012) es trascendental para el análisis de la escucha, la composición de objetos sonoros y su transmisión.

Dentro de este marco de realización sonora, se identificó que la traducción intersemiótica o transposición resulta en una transformación directa y precisa al resignificar el texto literario a la narrativa sonora, el cual fue objetivo del presente estudio, como lo

describe Camacho (1999) ese “acto de poder trasladar una obra de un medio a otro, manteniendo la identidad del original... [que deviene en] efectos nuevos e inesperados que ponen en evidencia nuevos aspectos y valores...” (p. 64) para crear una naciente obra con raíces en su antecesora.

Lo que conlleva el proceso de intertextualidad, a decir de Zavala (1999):

La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor; también depende, principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa en una determinada perspectiva: justamente la perspectiva del observador. (p. 27)

Por su parte, Vázquez (2004) afirma que la intertextualidad “es un concepto que sobrepasa otros como los de *préstamos*, *citas*, *fuentes* o *influencias* [...] hace referencia a todos los aspectos de una obra, así afecta a la estructura, a la recepción y la emisión, al código” (p. 1016). De esta manera abre paso a las resignificaciones, donde los textos se interrelacionan o generan otros, entendiendo con Bejarano (2010, p.3) el estudio de la creación a partir de obras previas que resultan propuestas adaptativas y transpositivas.

En tal sentido, utilizar la literatura como un medio inicial de contenido, considerando las cualidades expresadas por Kozak (2015), “literatura es decir aquello que el libro contiene [...] sinónimo de una serie de signos convencionales que remiten a un contenido sin importar demasiado los atributos sensibles derivados de su propia materia.” (p.4); ese contenido es puerta de entrada a la significación de la sustancia primaria y a la resignificación de la propia hacia el sonido, ejercicio de la transposición o traducción intersemiótica. Lo que en este trabajo llevó a la construcción y reconstrucción de ambientes sonoros que aportan diversas narrativas, diversos productos sonoros y musicales, enriquecidos por los elementos sonoros correlacionados.

La transposición, para Vitarelli (2008, pp. 62-63), describe la reflexión de la textualización como elemento que inquiere al sujeto, al objeto y al contexto. En este orden de ideas, recapacitando que la literatura es un texto en sí, la búsqueda de referencias a sujetos, objetos y contextos aparecen en la obra primigenia, es decir, en los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de Carlos Montemayor; los cuales viabilizan una resignificación de

la escritura como primer componente en el proceso de traducción intersemiótica y a los sonidos o marcas sonoras de la identidad propia de la región (Ciudad Juárez), interpretados social, cultural o ambientalmente, como elementos que establecen un paisaje sonoro particular al ser contrapuestos con la fuente primaria de significado, y con ello llevarlos a un tercer significado producto de esas interrelaciones y traducciones semióticas.

La experiencia de este ejercicio sonoro afianza el proceso de traducción de lo textual a lo no verbal. “El propio concepto de traducción atraviesa, como metáfora universal, todas las lenguas y culturas [...] La traducción es metáfora y paradigma de la comunicación humana.” (Santaemilia, 2009, p. 214). De eso se desprende la consideración de la textualidad para la resignificación al objeto sonoro.

Se hace necesario resaltar lo que Echaury (2018, p. 313), citando a Lesler y Delisle a través de Munday (2012), refiere sobre el proceso de traducción, del cual afirma se compone de las etapas: lectura y comprensión, deverbalización, reexpresión y verificación, considerados pasos clave para aspirar a una traducción correcta. Lo anterior, involucra, como arguye Zavala (2009) “el estudio de las similitudes y diferencias de naturaleza formal, y no solamente en la dimensión temática e ideológica del proceso de adaptación.” (p. 47)

como práctica intertextual, incorpora un potencial creativo en la composición del paisaje sonoro multicanal para la propuesta de otras narrativas, otras significaciones, otros sentidos de la literatura.

3.4 Reflexiones sobre el proceso general

Al inicio de la investigación y adentrándome al tema con la guía del doctor Pablo Alonso Herráiz y la doctora Gloria Olivia Rodríguez, me presentaron el concepto de la traducción intersemiótica, transposición e intertextualidad, como uno de los ejercicios muy recurrentes en el ámbito del cine y la intertextualidad en las letras, para entender el origen de una obra que se crea a partir de otra o con influencia de esta.

Siendo un ejercicio muy recurrente en la composición musical, y que se puede observar en obras de diferentes épocas, no había escuchado el término de transposición y tampoco el de traducción intersemiótica. Consultando entre los colegas compositores y

músicos parecía que también para ellos la terminología les resultaba extraña, ya que de manera general se usan los términos de obras “basadas en” o “inspiradas en”.

Durante el periodo de pandemia tuve oportunidad de acceder a entrevistas con compositores que se basan en obras literarias o pictóricas y la pregunta recurrente era el cómo se llegó a ese resultado. Hace algunos años los compositores no hablaban de sus procesos creativos, las personas les preguntaban por la inspiración; cómo se había inspirado para llegar a componer tal o cual melodía. Algunos eran reticentes a hablar de esa parte, pero hubo otros que, dentro del ámbito de la música contemporánea o de vanguardia, se denominaban creadores y no compositores; con ello se empezó a hablar de obras sonoras y creación sonora y de los procesos que estas involucraban.

Mucho después de la búsqueda del estado del arte, encontré un libro editado por el CMMAS y coordinado por el compositor Daniel Quaranta; un artículo de la autoría de este compositor habla sobre la traducción intersemiótica como proceso creativo. En el propone una serie de pasos para la transposición a partir de una obra literaria, hacia una composición musical, tanto acústica como electroacústica. Se coincide en algunos puntos de su proceso, pero éste toma en cuenta otras características de la obra y no solo las sonoras, además, sin pensar en la creación de una composición de paisaje sonoro. Hago esta anotación porque, si bien, se está haciendo uso del concepto de traducción, los procesos para llegar a un resultado sonoro siempre son diferentes, ya que cada creador busca sus formas desde su experiencia y desde un enfoque en particular.

En este estudio, el proceso creativo de las tres piezas tiene un inicio general, el cual consistió en la primera lectura de todo el libro, después se seleccionaron los tres relatos en los cuales se trabajó para crear las composiciones de paisaje sonoro o paisajes sonoros electroacústicos. Al momento de seleccionar los relatos se tuvo en consideración principalmente el que en la lectura hubiera descripciones de sucesos sonoros, los cuales pudieran dar elementos para encuadrar dentro de los que menciona Schafer (1977) acerca del paisaje sonoro o también elementos que mencionaran una acción o descripción de un lugar y que se pudiera inferir algún gesto sonoro a partir de ellos.

De forma general el proceso fue el siguiente: la búsqueda de los elementos antes mencionados no era solo el de ubicarlos, sino que al momento de la lectura se reaccionara a

ellos con una imagen sonora, una escucha en el oído interno, escuchar sonidos que no están físicamente, y a eso refiere el título de la investigación, las sonoridades en la obra de Montemayor. De esta manera se inicia con la búsqueda de ¿qué es lo que se escucha? ¿cómo lo imaginamos y cómo podría sonar en la vida real? Esto como un primer paso.

El siguiente paso fue crear una tabla con las dos versiones de los relatos, la cual incluyó la separación por párrafos y ubicar los elementos sonoros y los elementos discursivos no sonoros, además de las relaciones intertextuales que pudieran tener de forma explícita con otros textos y que de esto se pudiera generar algo más.

Al pensarse como una traducción intersemiótica o transposición había que hacer un análisis donde todo se pudiera encuadrar, como ya se mencionó, con el paisaje sonoro en un inicio de manera teórica; y un bosquejo de los sonidos que se utilizaron y con qué técnicas, aplicadas al sonido, de las descritas por Barry Truax y las técnicas de la música electroacústica. La traducción intersemiótica, como lo menciona Jacobson, es el fenómeno de ir de una obra elaborada dentro de un sistema de signos verbal a uno de signos no verbales, en este caso el sonido, no la música, entendiendo el sonido como la materia prima de la composición de paisaje sonoro y como un elemento que puede generar una narrativa y un discurso dependiente de los significados que se les pueda dar a cada elemento.

La transposición de una obra genera otra obra que pasa por un proceso, al cual se le puede llamar apropiación, y con diferentes mecanismos para llegar a este. En el caso de esta investigación no solo es el pensar en la transformación a sonido sino el “qué sonidos utilizar”, para esto se tomó en cuenta el cambiar totalmente la situación geográfica y el cronotopo de los relatos, que nos situaban en lugares distantes a nuestra época y geográficamente ubicados en Inglaterra, Francia y Grecia.

El tema del paisaje sonoro no es solo el de la escucha de los sonidos que habitan el entorno sino de entender, principalmente, la situación ambiental, las cuestiones políticas, las actividades económicas y religiosas de una región. En este trabajo, no se profundiza en estos temas, pero sí roza con algunos elementos que se pueden detectar; como las aves que habitan mayormente en Ciudad Juárez, metáforas al tema de la migración con las aves migrantes que cruzan por nuestro estado. El otro elemento era usar las marcas sonoras de la

ciudad, incluyendo el sonido de las campanas de la Catedral, la Misión de Guadalupe y la festividad de San Lorenzo.

La manera en la que se integraron estos elementos en cada pieza es diferente, pero con la propuesta de un modelo de análisis para la transposición o traducción intersemiótica de la literatura al paisaje sonoro se puede ayudar para tener una secuencia y entender cada uno de los elementos. Este modelo o ficha surge de la tabla primaria de la que se habla en el estudio en el que, para Torop, existen cuatro elementos fundamentales en el ejercicio de transposición (cabe mencionar que la transposición no es un sistema sino un fenómeno que cada creador tendrá en sus procesos y determinará elementos y parámetros para realizar un ejercicio donde se produzca una obra de diferente materialidad a la del origen).

El modelo de análisis puede ser considerado una aportación dentro de las investigaciones de la traducción intersemiótica, ya que no solo es una forma de análisis sino traza el camino para la creación de obra sonora nueva con la temática antes expuesta. El modelo de análisis da respuesta a las preguntas que se plantearon al inicio de la investigación y cumple con los objetivos trazados.

Los alcances de esta investigación permitieron la creación de talleres para fomentar tanto la cultura de la escucha, el paisaje sonoro y la creación de obra sonora que pudiera llamarse composición de paisajes sonoro, paisaje sonoro electroacústico o simplemente obras con narrativa sonora. Este se ha puesto a prueba en las clases de Producción de Audio que dicto en la licenciatura en Diseño Digital de Medios Interactivos de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez; una de las unidades del curso es sobre el paisaje sonoro y la escucha de obras basadas en paisajes sonoros, y la creación de un concepto para desarrollarlo y realizar una obra sonora.

CONCLUSIONES

Esta investigación se centró en explorar los elementos que interactúan en la traducción intersemiótica para generar composiciones de paisaje sonoro a partir de los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” del libro *Cuentos Gnósticos* de Carlos Montemayor. Se concluye que la traducción intersemiótica o la transposición, es un proceso complejo y multidimensional que permite la creación de nuevas obras a partir de textos literarios mediante la transformación de elementos verbales en sonidos.

En primer lugar, se identificaron y seleccionaron los elementos sonoros presentes en los relatos. A través de una lectura detallada, se destacaron aquellos sucesos que describían acontecimientos sonoros, siguiendo los principios establecidos por Schafer (1977). Estos elementos, interpretados como sonoridades, se tradujeron efectivamente para la creación de composiciones de paisajes sonoros multicanal.

Además, los elementos discursivos no sonoros de los relatos, como descripciones de lugares, acciones y conceptos generados a partir del análisis intertextual se tradujeron en marcas sonoras específicas. Estas marcas no solo facilitaron la creación de un paisaje sonoro coherente, sino que, también, permitieron mantener la esencia narrativa de los textos originales en las composiciones sonoras.

Para la creación de estas composiciones, se utilizaron diversas técnicas y elementos de la música electroacústica, edición de audio y síntesis de sonido. La espacialización sonora y la difusión fueron claves para crear una experiencia auditiva inmersiva. Síntesis granular aplicada a las grabaciones y otras técnicas propias de la música electroacústica, se implementaron para transformar las grabaciones de campo que se usaron en la composición de paisajes sonoros.

El ejercicio de traducción intersemiótica aportó significativamente a la composición de paisajes sonoros, proporcionando un marco teórico y práctico para la creación de nuevas obras. Este proceso no solo permitió una comprensión más profunda de los relatos de Montemayor, sino que también enriqueció la manera en que surgió la nueva obra, la obra de llegada a partir de una obra fuente, demostrando que la intertextualidad y la transposición son herramientas poderosas para generar nuevas narrativas a través del sonido.

El modelo de análisis propuesto se presenta como una contribución importante a la creación mediante la traducción intersemiótica, ofreciendo una metodología clara para el desarrollo de composiciones de paisaje sonoro (*soundscape compositions*) basadas en literatura. Este modelo ha demostrado su aplicabilidad en talleres y clases universitarias²⁰, fomentando la cultura de la escucha y la creación de paisajes sonoros, y validando su impacto positivo en la formación académica y profesional de nuevos creadores sonoros-paisajistas sonoros.

En conclusión, esta investigación ha logrado responder a las preguntas planteadas, demostrando que la traducción intersemiótica o la transposición son fundamentales para realizar un camino como proceso creativo para la realización de obras sonoras y de paisaje sonoro a partir de textos literarios. Los resultados obtenidos no solo cumplen con los objetivos iniciales, sino que también abren nuevas vías para futuras investigaciones y aplicaciones prácticas en el ámbito de la creación sonora.

²⁰ Consultar el Anexo B para referencias de los talleres y clases donde se ha aplicado el modelo.

REFERENCIAS

- Araujo, M. (2016). López Cano, Rubén y Úrsula San Cristóbal Opazo. 2014. Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fondo para la Cultura y las Artes de México e la Escola Superior de Música de Catalunya, 259 páginas. [Reseña]. *El oído pensante*, 4(2), 1-8.
- Arias, F. G. (2012). *El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica*. Caracas: Episteme.
- ASALE, R.-, & RAE. (s/f). Obra | Diccionario de la lengua española. Recuperado el 14 de marzo de 2025, de «Diccionario de la lengua española»—Edición del Tricentenario website: <https://dle.rae.es/obra>
- Baca, J. (2005). El signo sonoro. En *La comunicación sonora, Singularidad y caracterización de los procesos auditivos* (pp. 103–141). Biblioteca Nueva.
- Barthes, R. (1993). *El placer del texto, seguido por: Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977* (Séptima; N. Rosa & O. Terán, Trads.). México: Siglo XXI.
- Bejarano, C. (2015). *Ficha de cátedra: Mecanismos básicos de la transposición*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67619>
- Bejarano, C. (2010). Transposición audiovisual: Universos del diálogo. *Razón y Palabra*, 15(71), 1–18. Redalyc. Recuperado de Redalyc.
- Biografía. (2012, octubre 1). Recuperado el 21 de noviembre de 2019, de Cátedra Intercultural Carlos Montemayor website: <https://catedracarlosmontemayor.org/semblanza/biblio/>
- Camacho, L. (1999). *La imagen radiofónica* (Primera edición). México: Editorial McGraw Hil.

- Carrillo, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista mexicana de investigación educativa*, 20(64), 219–240.
- Chion, M. (1982). *La musique électroacoustique*. Presses Universitaires de France.
- Chion, M. (1999). *El Sonido*. España: Ediciones Paidós Ibérica, S. A..
- Di Liscia, O. P. (2010). Algunas reflexiones sobre la espacialidad del sonido en el marco de la producción discográfica comercial y la música electroacústica [Dossier]. *LIS*, III(5), 158-162.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta* (segunda). México: Artemisa.
- Echauri G., B. (2018). «A tu texto meta le falta color»: la traducción intersemiótica como herramienta didáctica. Actas do XIII Congreso Internacional de Lingüística Xeral, Vigo 2018, 312-319.
- Enríquez, C. (1987). *Historia del Templo de San Lorenzo y Misiones Aledañas*. Chihuahua: Editorial Camino.
- Entrevista a Carlos Montemayor 2-5. (s/f). [Video]. Recuperado de Silvia Lemus entrevista en Canal 22. Dirección Silvia Lemus, Producción Alejandra Islas. Programa de entrevistas "Tratos y Retratos" <https://www.youtube.com/watch?v=kNtoM-KGIs8>
- Estrada, J. (1990). *El sonido en Rulfo* (1a. edición.). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Gaitán M., J. A. & Piñuel R., J. L. (1998). *Técnicas de Investigación en Comunicación Social*. Madrid: Síntesis.
- García, G. (1982). *Ojos de perro azul* (6a. edición Colombiana). Bogotá, Colombia.: Editorial Oveja Negra, Ltda.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos, La literatura en segundo grado* (C. Fernández, Trad.). España: Taurus.

Hechos 2:1-4 NVI;NBV - El Espíritu Santo desciende en—Bible Gateway. (s/f).

Recuperado el 13 de noviembre de 2020, de

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Hechos%20%3A1-4&version=NVI;NBV>

Hernández S., R.; Fernández C., C.; & Baptista L., P. (2010). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill.

Hernández S., R.; Fernández-Collado., C.; & Baptista L., P. (2008). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill.

Jakobson, R. (1959). On linguistic aspect of translation. En R. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Kozak, C. (2015). Literatura digital y materialidad. Cómo se lee. *Artnodes*, 15, 1-9.

Kristeva, J. (2001). *Semiótica 1* (Cuarta). Fundamentos.

Miyara, F. (2014). *El sonido y el ruido en la literatura*. Asociación Uruguaya de Acústica.

Recuperado de

<https://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/El%20sonido%20y%20el%20ruido%20en%20la%20literatura.pdf>

Montemayor, C. (2010). *Las Llaves de Urgell* (segunda edición). siglo veintiuno editores.

Montemayor, C. (1984). *Finisterra* / (Segunda edición.). Tlahuapan, Puebla, México : Premiá Editora de Libros,.

Mortenay, M. O. (1985). *Cuentos gnósticos* (1a. edición.). México, D.F.: Premiá editora de libros, s.a.

Oliveros, P. (2019). *Deep listening: Una práctica para la composición sonora* (1ra ed.; A. Courtis & J. P. Martese, Trans.). Buenos Aires Argentina: Dobra Robota.

- Quaranta, D. (2017). Creación académica e investigación musical / Creación musical e investigación académica. En *Creación musical, investigación y producción académica: Desafíos para la música en la universidad*. (Primera, p. pp 156-199). México: CMMAS.
- Roads, C. (2002). *Microsound*. London, England: MIT Press.
- Rocha, M. (2013). *El eco está en todas partes*. Alias.
- Rocha, M. (2017). *Desde la escucha* (1.^a ed.). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rodríguez, R. (2021). Documental sonoro y arte radiofónico. *Historia y Comunicación Social*, 26, 441–451. <https://doi.org/10.5209/hics.79152>
- Rubio, T. (2020). *Laboratorios sonoros no. 4* — Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=iEdbiSFPv3g&list=PLnT9Ou57tbdTj7Chi26DoGogb2a5_JCF4&index=4
- Santaemilia, J. (2009). Releyendo a Jakobson o todo es traducción: Tres estampas del discurso público contemporáneo. Proyecto de investigación FFI2008-04534/FILO (Ministerio de Ciencia e Innovación) ‘Género y (des)igualdad sexual en las sociedades española y británica contemporáneas: Documentación y análisis discursivo de textos socio-ideológicos’, 214-228.
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. (A. Cabezón, Trad.). España: Alianza.
- Schafer, R. M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Estados Unidos de América: Destiny Books.
- Schiffman, H. (2001). *La Percepción Sensorial*. Limusa Wiley.
- Síntesis granular. (s/f). Recuperado el 24 de marzo de 2021, de Apple Support website: <https://support.apple.com/es-lamr/guide/logicpro/lgsife419a20/mac>

- Torop, P. (2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. *Cuicuilco*, 9(25), 0.
- Truax, B. (1988). Real-Time Granular Synthesis with a Digital Signal Processor. *Computer Music Journal*, 12(2), 14.
- Truax, B. (2008). Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape*. *Organised Sound*, 13(2), 103–109.
<https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>
- Truax, B. (2012a). *From soundscape documentation to soundscape composition*. Acoustics. Recuperado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00811391>
- Truax, B. (2012b). Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17(3), 193–201. Cambridge Core. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000380>
- Truax, B. (s/f-a). POD. Recuperado el 2 de junio de 2024, de <https://www.sfu.ca/~truax/pod.html>
- Truax, B. (s/f-b). Soundscape Composition [Educational]. Recuperado el 11 de diciembre de 2022, de <https://www.sfu.ca/~truax/scomp.html>
- Vargas, J. (2020, febrero 29). La Jornada: Carlos Montemayor, 10 años de ausencia. Recuperado el 19 de marzo de 2021, de <https://www.jornada.com.mx/2020/02/29/opinion/016a1pol>
- Vázquez N., M. M. (2004). Beltenebros y la intertextualidad. *Volver a Comunicaciones*, s.d., X Congreso de la Asociación Española de Semiótica. Universidade de A Coruña, 1015-1023.
- Vitarelli, M. F. (2008). Transposición epistemológica en la textualización. *Diálogos pedagógicos*, VI(12), 62-67.
- Zavala, L. (1999). Intertextos e hipertextos. Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de Literatura*, V(10), 26-52.

Zavala, L. (2009). La traducción intersemiótica en el cine de ficción. *CIENCIA ergo sum*, 16-1, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, México, 47-54.

ANEXOS



Anexo A. Bitácoras

Registro de actividades del proceso creativo y exploratorio (trabajo de campo).




Bitácora 1. Síntesis granular

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Síntesis granular	Fecha	17 de octubre 2019
		Hora	10:00 p. m. a 3:00 a. m.
		Duración	5 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> • Experimentar con los parámetros del Patch granulizador de Max • Aplicado a un fragmento de audio con la voz de Michel de Certau. • Metamorfosar la materia sonora. 		<ul style="list-style-type: none"> • Computadora Macbook Air 4G Ram • Software Max 7, Audacity y Pro Tools. • Interfaz Firestudio Project PreSonus 2 bocinas Alesis Elevate 4 	
Actividades.			
<p>Para una tarea en la clase Taller de Procesos Creativos I, se aprovechó para experimentar con el programa Max y la síntesis granular. Se utilizó un fragmento de la entrevista hecha a de Certeau en radioscopie por Jacques Chancel en 1975. El pequeño fragmento habla de la disciplina que debe tener un Jesuita, para el proceso de cambio del audio se utilizó el programa MAX con el patch granulizador, este contiene varios parámetros modificables para generar diferentes texturas resultado de cambios de velocidad, altura y punto en el tiempo del archivo de audio. Se transformó en tiempo real y se grabó en el programa Audacity, el siguiente paso fue importarlo al programa Pro Tools donde se automatizaron los efectos de retardos y reverberación para generar movimiento a la transformación del audio titulada Eldrich Tuma.</p>			
Evidencia.			
Resultados y observaciones.			
<p>El resultado sonoro se llamó Eldrich Tuma, un anagrama de Michel de Certeu omitiendo letras repetidas y la textura sonora lograda nos da la sensación de una transformación del sonido de la voz en agua, en la sensación del tiempo es como entrar a una burbuja donde se detiene o se acelera el tiempo.</p> <p>El audio se puede escuchar en esta página. https://literaturasonora2.webnode.com/</p>			

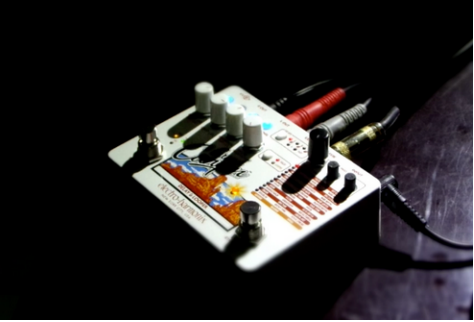

Bitácora 2

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Caminatas sonoras 1	Fecha	11 de diciembre 2019
		Hora	6:00 p. m. a 8:00 p. m.
		Duración	2 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Reconocer el paisaje sonoro de catedral y la captura del sonido de la danza matachín, como material para la transposición del relato “Danza”. 		<ul style="list-style-type: none"> Celular Moto g6 Wave Editor app de grabación en formato mono o estéreo. 	
Actividades.			
Caminata desde el Centro Municipal de las Artes (CMA) hacia la entrada de catedral caminando por la calle 16 de septiembre, para lograr captar la grabación desde lo lejos e ir acercándome para caminar entre la gente y llegar hasta los danzantes.			
Evidencia.			
			
Matachines_2019-12-11_185247210.wav		Dec 11, 2019, 6:56 PM	34.6 MB Wavef...m audio
Matachines2_2019-12-11_190006239.wav		Dec 11, 2019, 7:05 PM	54.6 MB Wavef...m audio
Matachines3_2019-12-11_191853846.wav		Dec 11, 2019, 7:19 PM	1.3 MB Wavef...m audio
Resultados y observaciones.			
En ese día terminé de dar clase en el CMA aproveché que estaban los festejos para hacer grabación de la danza matachín, el resultado fue interesante ya que se logra la sensación de acercamiento, pero conforme se llegó a lo más cercano de los tambores y danzantes la grabación se distorsiona, los golpes más fuertes ya no son captados con la claridad que se requiere y se satura el sonido.			



Bitácora 3

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Caminatas sonoras 2	Fecha	19 de diciembre 2019
		Hora	1:00 p. m. a 7:00 p. m.
		Duración	6 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Reconocer el paisaje sonoro de los lugares que más frecuento como ejercicio de escucha activa y reconocimiento del espacio. 		<ul style="list-style-type: none"> Celular Moto g6 Wave Editor app de grabación en formato mono o estéreo. 	
Actividades.			
<p>Caminata en el área del centro comercial Río Grande, desde la tienda Sanborns en dirección a San Lorenzo, entrando al centro comercial haciendo un recorrido por las tiendas desde la entrada de la tienda <i>Sounds</i> y salir por la puerta de la farmacia Benavides, en el recorrido hacia San Lorenzo había un músico saxofonista tocando “La vida en Rosa” en la esquina de Calle Adolfo de la Huerta y Paseo Triunfo de la República. De ese punto se caminó hasta la parte trasera de la iglesia de San Lorenzo y ahí concluí la caminata.</p>			
Evidencia.			
 Paisajesonoro121219_2019-12-12_155320870.wav		Dec 12, 2019, 4:19 PM	
 Paisajerosa_2019-12-19_141513544.mp3		Dec 19, 2019, 2:18 PM	
 Paisajesonoro2019-12-19_1711135645.mp3		Dec 19, 2019, 5:13 PM	
Resultados y observaciones.			
<p>Durante el trayecto solo se escuchó el sonido del tráfico, carros, el sonido del motor de los camiones, el paso de estos más cercano a mi era de atrás hacia delante. Dentro del centro comercial cambia el sonido, aunque con sus particularidades por los sonidos de cada tienda y la dinámica de las personas dentro del centro comercial, aún así el sonido no es tan estridente como lo es en la calle. En esta caminata no se escuchó el canto de algún ave. Se grabaron algunos momentos de la caminata, también para probar la calidad de la grabación con el celular, mientras no halla mucho viento la grabación es aceptable, con calidad, pero no la misma que con micrófonos especializados.</p>			



Bitácora 4

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Experimentación sonora 1	Fecha	14 de marzo de 2020
		Hora	10:00 p.m. a 3:00 a.m.
		Duración	5 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> • Generar texturas y atmósferas sonoras que puedan ser utilizadas en la construcción de los paisajes sonoros, mediante la exploración del pedal de delay y looper Grand Canyon de Electro Harmonix, experimentando con los parámetros que tiene el pedal de efectos. 		<ul style="list-style-type: none"> • Computadora Macbook Air 4G Ram • Software Pro Tools. • Interfaz Firestudio Project PreSonus • 2 bocinas Alesis Elevate 4 • Guitarra eléctrica • Pedal de delay Grand Canyon Electro Harmonix • 	
Actividades.			
<p>Experimentación libre con guitarra eléctrica en busca de texturas sonoras y atmósferas por superposición de sonidos utilizando el looper.</p> <p>La duración de la experimentación fue de aproximadamente 5 horas de 10:00 p.m. a 3:00 a.m.</p>			
Evidencia.			
			
Resultados y observaciones			
<p>Los tipos de delays (efectos de retardo y repetición de notas) que se usaron fueron:</p> <ul style="list-style-type: none"> • MOD (Delay con efectos de modulación) • DMM (Deluxe Memory Man, con modulación) • TAPE (Emulación de los delays basados en cinta) <p>Se decidió usar estos tipos de delays por ser reactivos a los parámetros de feedback (cuantas repeticiones) y delay (en que intervalo de tiempo)</p> <p>El resultado sonoro en algunos casos es parecido al de la síntesis granular.</p> <p>Observación, me gusta el resultado y puede ser usado para la creación de la pieza sonora. El audio se puede escuchar en esta página. https://literaturasonora2.webnode.com/</p>			


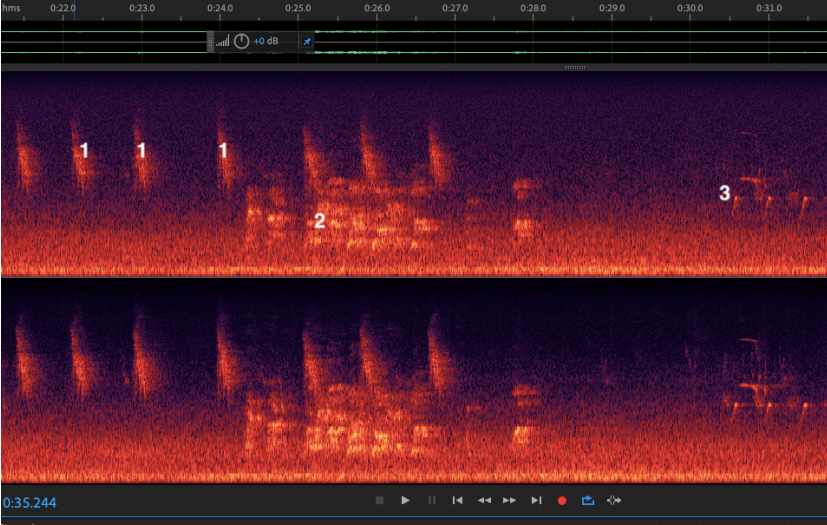
Bitácora 5

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Experimentación sonora 2	Fecha	21 de marzo de 2020
		Hora	9:00 p. m. a 1:00 a. m.
		Duración	4 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> • Generar texturas y atmósferas sonoras que puedan ser utilizadas en la construcción de los paisajes sonoros, mediante la exploración del pedal de delay y looper Grand Canyon de Electro Harmonix, experimentando con los parámetros que tiene el pedal de efectos. 		<ul style="list-style-type: none"> • Computadora Macbook Air 4G Ram • Software Pro Tools. • Interfaz Firestudio Project Presonus • 2 bocinas Alesis Elevate 4 • Guitarra eléctrica • Pedal de delay Grand Canyon Electro Harmonix 	
Actividades.			
<p>Experimentación libre con guitarra eléctrica en busca de texturas sonoras y atmósferas por superposición de sonidos utilizando el looper.</p> <p>La duración de la experimentación fue de aproximadamente 4 horas de 9:00 p.m. a 1:00 a.m.</p>			
Evidencia.			
			
Resultados y observaciones			
<p>Los tipos de delays (efectos de retardo y repetición de notas) que se usaron fueron:</p> <ul style="list-style-type: none"> • MOD (Delay con efectos de modulación) • DMM (Deluxe Memory Man, con modulación) • TAPE (Emulación de los delays basados en cinta) <p>Se decidió usar estos tipos de delays por ser reactivos a los parámetros de feedback (cuantas repeticiones) y delay (en que intervalo de tiempo)</p> <p>El resultado sonoro en algunos casos es parecido al de la síntesis granular.</p> <p>Durante el proceso pensé en imitar el sonido de alguna bestia felina, el resultado se puede escuchar ejemplo número dos de Experimentación sonora 2.</p> <p>El audio se puede escuchar en esta página. https://literaturasonora2.webnode.com/</p>			

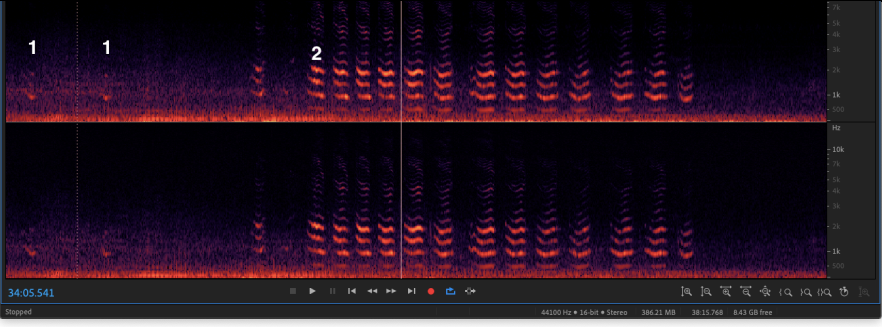
Bitácora 6

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Pájaros y palomas – Paisaje sonoro.	Fecha	24 de abril de 2020
		Hora	2:00 p. m. a 2:25 p. m.
		Duración	25 minutos
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Grabación de campo del paisaje sonoro desde mi ventana, en la búsqueda de sonidos de pájaros. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook MacMini Interfaz Firestudio Project PreSonus Software Pro Tools Par de micrófonos condensador cardioide MXL 840. Barra estéreo Rode. Audífonos Senheiser HD 280 Pro. 	
Actividades.			
Se grabó durante un lapso de 13 minutos con los micrófonos MXL 840 en posición XY estéreo conectados a la interfaz de audio Firestudio Project de PreSonus, la ubicación de los micrófonos fue desde la ventana del cuarto que utilizo como estudio en INFONAVIT Fidel Velázquez. La dirección de los micrófonos apunta hacia la calle.			
Evidencia.			
			
Micrófonos MXL 840 y barra estéreo Rode.		Captura de audio en Pro Tools	
Resultados y observaciones			
<p>Desde el punto en el que se grabó el paisaje sonoro, el sonido de aves, si se escuchó, pero no con la suficiente focalización de estos sonidos como se pretendía, se escucha el sonido de vecinos, sonidos de avión y de autos. El objetivo era captar el sonido de los pájaros como yo los escucho, pero ese no es el resultado sonoro. Lo que yo escucho, no es lo mismo que se escucha cuando se queda el registro sonoro. Ya que este estuvo en un punto fijo dentro de la casa, es importante realizar grabaciones situándose en lugar externo.</p> <p>El audio se puede escuchar en esta página. (el nombre del archivo en la página refiere a fecha 27 de abril, no se pudo cambiar el error por permisos de la página)</p> <p>https://literaturasonora2.webnode.com/</p>			

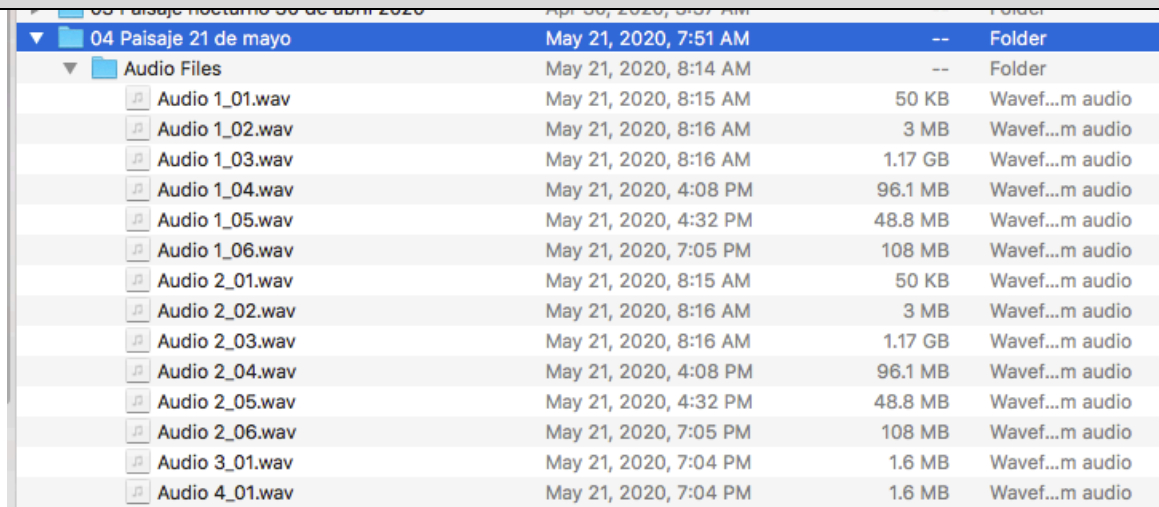
Bitácora 7

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Paisaje sonoro. Lunes en la mañana.	Fecha	27 de abril de 2020
		Hora	8:00 a. m. a 9:10 a. m.
		Duración	4 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Grabación de campo del paisaje sonoro desde mi ventana, en la búsqueda de sonidos de pájaros. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook MacMini Interfaz Firestudio Project PreSonus Software Pro Tools Par de micrófonos condensador cardioide MXL 840. Barra estéreo Rode. Audífonos Senheiser HD 280 Pro. 	
Actividades.			
Se grabó durante un lapso de 55 minutos con los micrófonos MXL 840 en posición XY estéreo conectados a la interfaz de audio Firestudio Project de PreSonus, la ubicación de los micrófonos fue desde la ventana del cuarto que utilizo como estudio en INFONAVIT Fidel Velázquez. La dirección de los micrófonos apunta hacia la calle.			
Evidencia.			
			
<p>1 Sonido de chilero 2 Sonido de perro french puddle. 3 Sonido más agudo, posiblemente de zanate.</p>			
Resultados y observaciones			
Por el horario en que el que se realizó la grabación, se escuchan más claros los sonidos de las aves, los pájaros que llaman chileros y más al fondo los zanates, combinado con ladridos de perros intermitentemente y el vaivén de los carros cual olas del mar, unos más fuertes que pareciera que alborotan a las aves a querer cantar más fuerte. De manera intermitente aparece el sonido de las palomas.			


Bitácora 8

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Paisaje sonoro nocturno	Fecha	30 de abril de 2020
		Hora	4:00 a. m. a 5:00 a. m.
		Duración	1 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Grabación de campo del paisaje sonoro desde dos puntos diferentes: Ventana de cuarto. Ventana de pasillo planta alta. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook MacMini Interfaz Firestudio Project Presonus Software Pro Tools Par de micrófonos condensador cardioide MXL 840. Barra estéreo Rode. Audífonos Senheiser HD 280 Pro. 	
Actividades.			
<p>Se grabó durante un lapso de 38 minutos con los micrófonos MXL 840 en posición XY estéreo conectados a la interfaz de audio Firestudio Project de Presonus, la ubicación de los micrófonos fue desde la ventana del cuarto que utilizo como estudio en INFONAVIT Fidel Velázquez. La dirección de los micrófonos apunta hacia la calle en la ventana del cuarto, en la ventana de pasillo planta alta, los micrófonos están dirigidos hacia el Boulevard Cuatro Siglos y justo en esa ventana está la azotea de otro cuarto y el de la casa que colinda con la parte trasera.</p>			
Evidencia.			
			
<p>1 Maullido corto del gato, va llegando cerca de mi ventana. 2 Maullido largo y con variantes, se puede observar el movimiento de la altura en el dibujo del espectrograma.</p>			
Resultados y observaciones			
<p>Se escuchan los sonidos a la distancia, se grabaron varios fragmentos y se experimentó con la ganancia de entrada, en cualquiera de los casos, aunque si cambió la sonoridad de los elementos, no cambió la sensación de la distancia. Se escucharon perros a lo lejos y un gato que, si estuvo maullando en la azotea, por lo cual, su sonido es más presente, mas enfrente. Los sonidos de los pocos autos que pasaron, en su mayoría camiones, eran distantes, los que pude observar en el Cuatro Siglos, pero se escuchaban otros, esos eran sonidos que provenían de El Paso Tx, ya que vivo a 300 metros del Río Bravo, del otro lado hay una carretera.</p>			

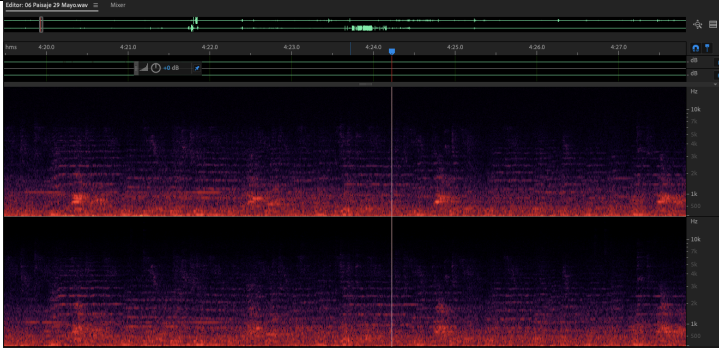
Bitácora 9

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Paisaje sonoro un día de pandemia.	Fecha	21 de mayo de 2020
		Hora	8:00 a. m. a 8:00 p. m.
		Duración	12 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Grabación de campo del paisaje sonoro desde mi ventana. Analizar los sucesos sonoros durante el día. Creación de una pieza para la materia Seminario de Creación. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook MacMini Interfaz Firestudio Project Presonus Software Pro Tools Par de micrófonos condensador cardioide MXL 840. Barra estéreo Rode. Audífonos Senheiser HD 280 Pro. 	
Actividades.			
<p>Se grabaron diferentes lapsos de tiempo durante 12 horas, con los micrófonos MXL 840 en posición XY estéreo conectados a la interfaz de audio Firestudio Project de Presonus, la ubicación de los micrófonos fue desde la ventana del cuarto que utilizo como estudio en INFONAVIT Fidel Velázquez. La dirección de los micrófonos apunta hacia la calle.</p>			
Evidencia.			
 <p>The screenshot shows a file explorer window with the following structure:</p> <ul style="list-style-type: none"> Folder: 04 Paisaje 21 de mayo (May 21, 2020, 7:51 AM) Folder: Audio Files (May 21, 2020, 8:14 AM) Files: Audio 1_01.wav to Audio 1_06.wav (May 21, 2020, 8:15 AM to 7:05 PM) Files: Audio 2_01.wav to Audio 2_06.wav (May 21, 2020, 8:15 AM to 7:05 PM) Files: Audio 3_01.wav (May 21, 2020, 7:04 PM) Files: Audio 4_01.wav (May 21, 2020, 7:04 PM) 			
Resultados y observaciones			
<p>Hubo diferentes sucesos desde el sonido de las aves, el trabajador que hacía reparaciones en mi casa, el sonido de mis gatos, mis actividades durante el día, el sonido de los vendedores de tamales y el carrito de las nieves. Se hizo una captura total de 245 minutos tomados en diferentes horas del día como se puede ver en la imagen del apartado anterior.</p>			

Bitácora 10

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera																																		
Tema	Paisaje sonoro 5	Fecha	27 de mayo de 2020																																	
		Hora	1:00 p. m. a 6:20 p. m.																																	
		Duración	4 horas 20 minutos																																	
Objetivo		Materiales																																		
<ul style="list-style-type: none"> Grabación de campo del paisaje sonoro desde mi ventana. Analizar los sucesos sonoros durante el día. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook MacMini Interfaz Firestudio Project Presonus Software Pro Tools Par de micrófonos condensador cardioide MXL 840. Barra estéreo Rode. Audífonos Senheiser HD 280 Pro. 																																		
Actividades.																																				
Se grabaron diferentes lapsos de tiempo durante 4 horas, con los micrófonos MXL 840 en posición XY estéreo conectados a la interfaz de audio Firestudio Project de Presonus, la ubicación de los micrófonos fue desde la ventana del cuarto que utilizo como estudio en INFONAVIT Fidel Velázquez. La dirección de los micrófonos apunta hacia la calle.																																				
Evidencia.																																				
 <table border="1"> <thead> <tr> <th>Nombre de archivo</th> <th>Fecha y hora</th> <th>Tamaño</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Paisaje 27 de mayo.ptx</td> <td>May 27, 2020, 1:08 PM</td> <td>86 KB</td> </tr> <tr> <td>Audio Files</td> <td>May 27, 2020, 1:08 PM</td> <td>--</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_01.L.wav</td> <td>May 27, 2020, 1:46 PM</td> <td>298.6 MB</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_01.R.wav</td> <td>May 27, 2020, 1:46 PM</td> <td>298.6 MB</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_02.L.wav</td> <td>May 27, 2020, 2:07 PM</td> <td>899.9 MB</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_02.R.wav</td> <td>May 27, 2020, 2:07 PM</td> <td>899.9 MB</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_03.L.wav</td> <td>May 27, 2020, 3:10 PM</td> <td>440.8 MB</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_03.R.wav</td> <td>May 27, 2020, 3:10 PM</td> <td>440.8 MB</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_04.L.wav</td> <td>May 27, 2020, 5:10 PM</td> <td>89.7 MB</td> </tr> <tr> <td>Paisaje_04.R.wav</td> <td>May 27, 2020, 5:10 PM</td> <td>89.7 MB</td> </tr> </tbody> </table>				Nombre de archivo	Fecha y hora	Tamaño	Paisaje 27 de mayo.ptx	May 27, 2020, 1:08 PM	86 KB	Audio Files	May 27, 2020, 1:08 PM	--	Paisaje_01.L.wav	May 27, 2020, 1:46 PM	298.6 MB	Paisaje_01.R.wav	May 27, 2020, 1:46 PM	298.6 MB	Paisaje_02.L.wav	May 27, 2020, 2:07 PM	899.9 MB	Paisaje_02.R.wav	May 27, 2020, 2:07 PM	899.9 MB	Paisaje_03.L.wav	May 27, 2020, 3:10 PM	440.8 MB	Paisaje_03.R.wav	May 27, 2020, 3:10 PM	440.8 MB	Paisaje_04.L.wav	May 27, 2020, 5:10 PM	89.7 MB	Paisaje_04.R.wav	May 27, 2020, 5:10 PM	89.7 MB
Nombre de archivo	Fecha y hora	Tamaño																																		
Paisaje 27 de mayo.ptx	May 27, 2020, 1:08 PM	86 KB																																		
Audio Files	May 27, 2020, 1:08 PM	--																																		
Paisaje_01.L.wav	May 27, 2020, 1:46 PM	298.6 MB																																		
Paisaje_01.R.wav	May 27, 2020, 1:46 PM	298.6 MB																																		
Paisaje_02.L.wav	May 27, 2020, 2:07 PM	899.9 MB																																		
Paisaje_02.R.wav	May 27, 2020, 2:07 PM	899.9 MB																																		
Paisaje_03.L.wav	May 27, 2020, 3:10 PM	440.8 MB																																		
Paisaje_03.R.wav	May 27, 2020, 3:10 PM	440.8 MB																																		
Paisaje_04.L.wav	May 27, 2020, 5:10 PM	89.7 MB																																		
Paisaje_04.R.wav	May 27, 2020, 5:10 PM	89.7 MB																																		
Resultados y observaciones																																				
El archivo resultante tiene una hora de duración, por el horario en el que se capturó es realmente silencioso, poco ruido de carros, de fondo se escucha el sonido de la televisión de un vecino, sonido de viento ambiente y al final se escucha el carrito de la nieve.																																				

Bitácora 11

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Paisaje sonoro 6	Fecha	29 de mayo de 2020
		Hora	11:10 p. m. a 1:20 p. m.
		Duración	2 horas 10 minutos
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> • Grabación de campo del paisaje sonoro desde mi ventana. • Analizar los sucesos sonoros durante el día. • 		<ul style="list-style-type: none"> • Computadora Macbook MacMini • Interfaz Firestudio Project Presonus • Software Pro Tools • Par de micrófonos condensador cardioide MXL 840. • Micrófono AKG P420 • Barra estéreo Rode. • Audífonos Senheiser HD 280 Pro. 	
Actividades.			
<p>Se grabaron tres tomas en diferente horario durante un lapso de 2 horas y 10 minutos, con los micrófonos MXL 840 en posición XY estéreo conectados a la interfaz de audio Firestudio Project de PreSonus, la ubicación de los micrófonos fue desde la ventana del cuarto que utilizo como estudio y en el cuarto contiguo coloqué el micrófono AKG P420, ambos en el segundo piso. en INFONAVIT Fidel Velázquez. La dirección de los micrófonos apunta hacia la calle. Grabación con tres micrófonos, en las dos ventanas de los cuartos para abrir el campo estéreo.</p>			
Evidencia.			
			
Espectrograma de la parte donde suenan los músicos.			
Resultados y observaciones			
<p>La grabación resultante tiene una duración de 1 hora y 20 minutos aproximadamente. Esta empieza con el sonido de una avioneta al parecer y hace transición al sonido de un carro, los perros empiezan a ladrar, hay canto de pájaros de fondo al igual que un poco del sonido de las hojas movidas por un viento muy ligero y a lo lejos se escuchan los músicos, una tambora y trompeta, transición a sonido de carros y después aparece el sonido de un taladro en la casa de mis vecinos. El segundo fragmento que se grabó cabe señalar que se capturó el momento cuando pasa el camión de basura, tanto se escucha el ladrido de los perros, como al personal de aseo gritando, sonido de los tambos de basura y los gritos del camión recolector al prensar la basura que va recogiendo.</p>			

Bitácora 12

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Fauna de lugares Parte 1 Fauna de Puy de Dome	Fecha	27 de agosto de 2020
		Hora	10:00 p. m. a 3:00 a. m.
		Duración	5 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Se busca la fauna de los lugares donde se desarrollan los cuentos de Carlos Montemayor para hacer una reinterpretación de los sonidos a los que se refieren los relatos. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook Air 4G Ram 	
Actividades.			
Búsqueda en internet, en páginas turísticas.			
Evidencia.			
Resultados y observaciones			
<p>La información obtenida fue la siguiente:</p> <p>Descubre Puy-de-Dôme Francia Los lagos, los ríos y las fuentes del departamento, están repletos de luciopercas, lucios, salvelinos, percas e incluso truchas comunes y arcoíris... Un paraíso para los pescadores. El Parque regional de Livradois-Forez en la frontera del Alto Loira y de Puy-de-Dôme, te desvelará todos los secretos de la flora (álamos, fresnos, encinas, orquídeas, abetos, tilos, azucenas, etc.) y la fauna (garzas reales, corzos, jabalíes, mochuelos, mariposas endémicas). En el Parque Natural Regional de los Volcanes de Auvernia, con sus 395 hectáreas de vegetación sembradas de bosques, volcanes, glaciares y lagos, tendrás unas bellas vistas de los reflejos de Puy-de-Dôme. La cordillera de Puys (14.000 hectáreas) está clasificada como "espacio protegido" por el Ministerio de Medioambiente que impide la urbanización de este espacio natural.</p>			


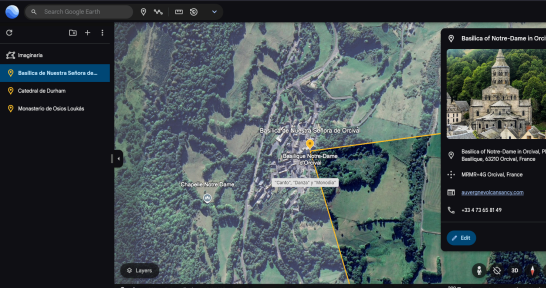
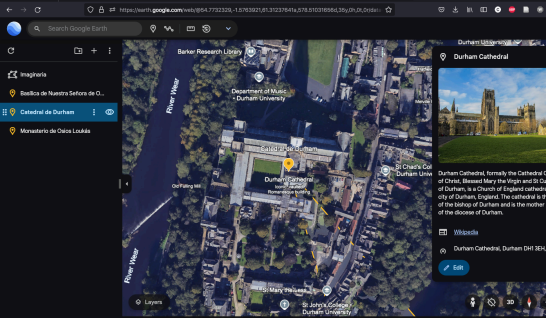
Bitácora 13

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Fauna de lugares Parte 2 Sonidos de aves	Fecha	27 de agosto de 2020
		Hora	10:00 p. m. a 3:00 a. m.
		Duración	5 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none">Se buscan grabaciones de las aves que habitan en los lugares donde suceden los relatos de Montemayor.		<ul style="list-style-type: none">Computadora Macbook Air 4G Ram	
Actividades.			
Búsqueda en internet, en páginas especializadas.			
Evidencia.			
Resultados y observaciones			
<p>En la búsqueda de los sonidos de las aves de los lugares descritos en los relatos, no se encuentran registros sonoros de los lugares en específico solo del país del que son parte, en algunos casos algunos archivos sonoros relativamente cerca de los lugares.</p> <p>En diferentes páginas se describe en general de las aves que habitan el país.</p> <p>Se encontraron las siguientes páginas con archivos sonoros y en algunas con fotografías.</p> <p>http://datazone.birdlife.org/home</p> <p>https://experiments.withgoogle.com/ai/bird-sounds/view/</p> <p>De la revisión de estas páginas se logra obtener sonidos de aves que habitan en el país, pero no específicamente de la región que estamos buscando.</p>			

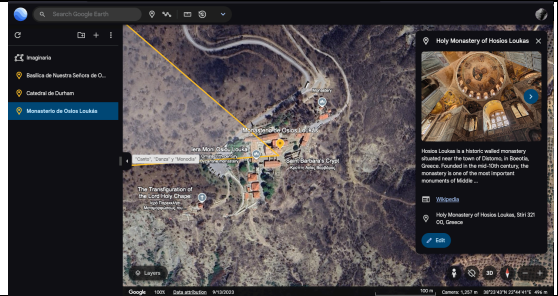
Bitácora 14

Bitácora de campo		Carlos Alfredo González Olvera	
Tema	Fauna de lugares Parte 3 Fauna de Inglaterra	Fecha	27 de agosto de 2020
		Hora	10:00 p. m. a 3:00 a. m.
		Duración	5 horas
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Se buscan grabaciones de las aves que habitan en los lugares donde suceden los relatos de Montemayor. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook Air 4G Ram 	
Actividades.			
Búsqueda en internet, en páginas especializadas.			
Evidencia.			
Resultados y observaciones			
<p>Aves</p> <p>En general la avifauna de Gran Bretaña es similar a la de Europa, que incluye gran parte de las especies paleárticas. Podemos encontrar especies como el petirrojo europeo (<i>Erithacus rubecula</i>), el ruiseñor (<i>Luscinia megarhynchos</i>), el jilguero (<i>Carduelis carduelis</i>), el herrerillo común (<i>Cyanistes caeruleus</i>), el mirlo (<i>Turdus merula</i>), el pinzón vulgar (<i>Fringilla coelebs</i>), la curruca mosquitera (<i>Sylvia borin</i>), el reyezuelo sencillo (<i>Regulus regulus</i>), el papamoscas gris (<i>Muscicapa striata</i>), el arrendajo (<i>Garrulus glandarius</i>) y varios córvidos, entre otras. Al ser una isla, tiene menos especies reproductoras que Europa continental, con algunas especies, como la cogujada común (<i>Galerida cristata</i>), que crían muy cerca (norte de Francia), pero no han colonizado Gran Bretaña. Los inviernos suaves permiten que muchas especies que no pueden hacer frente a duras condiciones puedan invernar en Gran Bretaña, y también que hay una gran afluencia de aves invernantes procedentes del continente. Hay alrededor de 250 especies registradas en Gran Bretaña, y otras 300 que aparecen de forma esporádica o accidental. Otras especies de aves que habitan Gran Bretaña son el gallo lira (<i>Tetrao tetrix</i>), el pito real (<i>Picus viridis</i>), la paloma torcaz (<i>Columba palumbus</i>), la garza real (<i>Ardea cinerea</i>), el ánade real (<i>Anas platyrhynchos</i>), el cisne vulgar (<i>Cygnus olor</i>), el somormujo lavanco (<i>Podiceps cristatus</i>), el ganso común (<i>Anser anser</i>), la focha común (<i>Fulica atra</i>), la (Gallinula chloropus), el halcón peregrino (<i>Falco peregrinus</i>), el gavilán (<i>Accipiter nisus</i>), el cernícalo vulgar (<i>Falco tinnunculus</i>), el esmerejón (<i>Falco columbarius</i>), el milano real (<i>Milvus milvus</i>), el águila ratonera (<i>Buteo buteo</i>), el búho chico (<i>Asio otus</i>), el búho campestre (<i>Asio flammeus</i>), el cárabo común (<i>Strix aluco</i>), la lechuza común (<i>Tyto alba</i>), el vencejo común (<i>Apus apus</i>), la golondrina común (<i>Hirundo rustica</i>). En muchos parques y grandes jardines podemos ver especies introducidas por su valor estético como el pato mandarín (<i>Aix galericulata</i>), el ganso del Nilo (<i>Alopochen aegyptiacus</i>) y la barnacla canadiense (<i>Branta canadensis</i>).</p>			

Bitácora 15

Tema	Los lugares de los relatos.	Fecha	08/07/2021
Objetivo		Materiales	
<ul style="list-style-type: none"> Se busca fotografía de los lugares donde se desarrollan los relatos “Canto”, “Danza” y “Monodia” de Carlos Montemayor, como información adicional para el desarrollo de las composiciones. 		<ul style="list-style-type: none"> Computadora Macbook Air 4G Ram Navegador Firefox. Página Google Earth. 	
Actividades y duración.			
<p>Búsqueda en Google Earth de los lugares donde se desarrolla la trama de los relatos. Consulta y manejo de la página dos horas de las 2:10 A.M. a las 3:30 A.M.</p>			
Resultados y observaciones			
<p>Se hizo una búsqueda de los lugares en los que se desarrollan los relatos:</p>			
<p>En la siguiente liga, puedes hacer el recorrido de los lugares.</p>	<p>https://earth.google.com/earth/d/1gRJVUIhu_eQ9VYnE-8WWye1K-ai5DV6E?usp=sharing</p>		
<p>“Canto”, que se desarrolla en Puy de Dome, Francia, en la iglesia de Arcival, el lugar real se llama Basílica de Nuestra Señora de Orcival.</p>			
<p>“Danza” se desarrolla en la nave mayor de la catedral de Durham, en Inglaterra.</p>			

“Monodia” se desarrolla dentro del monasterio de Hosios Lucas (Hosios Loukas, Osios Loukás) y al final menciona la Iglesia dentro del monasterio.



Nombre	Carlos Alfredo González Olvera
---------------	--------------------------------

Anexo B. Talleres y clases en educación superior.

Talleres

En el transcurso del proyecto de investigación también se realizaron diversas actividades para la transposición y la construcción de paisaje sonoro que resultaron ejercicios para la aproximación al contexto de la misma.

Particularmente, diferentes talleres enfocados a promover: El paisaje sonoro, la escucha, la composición de paisaje sonoro, y la creatividad desde lo sonoro y la transposición.

1.- Paisajes Sonoros

El primer taller se llevó a cabo del 05 de septiembre al 24 de octubre del 2023, ocho sesiones los martes de 5:00 a 7:00 p.m. Este taller se centró en la práctica de escucha de paisaje sonoro, la divulgación de la música electroacústica y la composición de paisajes sonoros de compositores nacionales y extranjeros, y la escucha de estos en formato cuadrafónico.

Formación y Creación de Públicos UACJ
En Formación y Creación de Públicos organizamos talleres y cursos recreativos que fo...

Figura 18. Formación y creación de públicos UACJ.

Fuente: Elaboración propia, 2024.

2.- Paisajes Sonoros: Transposiciones

El segundo taller se llevó a cabo del 28 de febrero al 08 de mayo del 2024, ocho sesiones los miércoles de 5:00 a 7:00 p.m. Este taller se centró en la práctica de escucha de paisaje sonoro, ejemplos de transposiciones dentro del arte, la grabación de campo y técnicas de edición de audio para la composición de paisaje sonoro.



Figura 19. Taller Paisaje sonoro: Transposiciones.
Fuente: Elaboración propia, 2024.



Figura 20. Fotografías tomadas en el proceso del taller.
Fuente: Elaboración propia, 2024.

3.- Memoria Sonora y Creatividad.

El taller “Memoria Sonora y Creatividad” fue parte del proyecto “El relato de los abuelos: memoria sonora de Ciudad Juárez de 1950 a 1970” apoyado por el Fondo Transborder. Dirigido a adultos mayores, para reconectar con su creatividad a través de la memoria sonora.

A lo largo de las sesiones, se exploraron los sonidos del pasado, música, sonidos del entorno y recuerdos auditivos personales, que despertaron emociones y activaron su memoria y se fomentó la expresión creativa.

A través de ejercicios de escucha activa, creación de paisajes sonoros y dinámicas grupales, los participantes no solo fortalecieron sus capacidades cognitivas, sino que también descubrieron nuevas formas de expresar sus vivencias y recuerdos, potenciando su bienestar emocional y su imaginación.



Figura 21. Cartel del taller "Memoria Sonora y Creatividad".
Fuente: Elaboración propia, 2024



Figura 22 Fotografía de actividades del taller día 1.
Fuente: Elaboración propia, 2024.



Figura 23. Taller día 4: Grabación de sonidos.
Fuente: Elaboración propia, 2024.



Figura 24. Taller día 5: Grabación relatos.
Fuente: Elaboración propia, 2024.



Figura 25. Taller día 5: Grabación de sonidos 2.
Fuente: Elaboración propia, 2024

Liga a paisaje sonoro resultado del taller.

https://drive.google.com/file/d/1L8AeKNfFpdwr4JWMM9LckbTWv38p1AZI/view?usp=drive_link

Clases en educación superior

En el Programa de licenciatura en Diseño Digital de Medios Interactivos de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, dicto la clase de Producción de Audio (DIS-9859-15), en la cual uno de los temas centrales es la narrativa sonora, en ella se ven los temas de paisaje sonoro y diseño sonoro. Para el examen parcial número dos se realiza una pieza sonora que producen los alumnos a partir de un concepto, lo experimentan desde lo visual para llevarlo a lo sonoro, se hace un proceso en el cual ellos van asignando un sonido o características de este, para narrar una historia. El otro proceso es desde la escucha del paisaje sonoro y se hace la edición de este, pero siempre desde un concepto o historia que ellos mismos relatan desde su experiencia de vida. Se revisan ejemplos de ejercicios transpositivos en música y arte, así como la escucha de composiciones de paisaje sonoro y/o música electroacústica.

Algunos de los trabajos se pueden escuchar en el siguiente perfil de Soundcloud:

<https://soundcloud.com/producciondeaudioddmi>

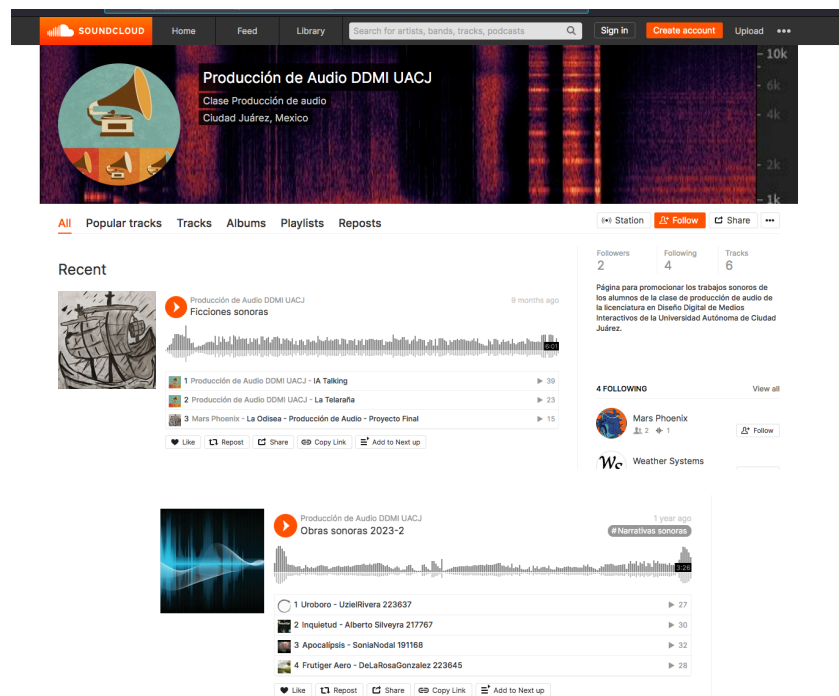


Figura 26. Perfil de "Producción de audio DDMI-UACJ" en Soundcloud.
Fuente: Elaboración propia, 2025.