

**EXPLORACIÓN DE LA DIMENSIÓN SONORA Y ESPACIAL. UNA EXPERIENCIA DE ESCUCHA CONSCIENTE EN LOS ESPACIOS INTERMEDIOS DE LA ANTIGUA CASA DE REPOSO Y SALUD EL CAMPITO DE SAN JOSÉ / EXPLORING THE SOUND AND SPATIAL DIMENSIÓN. AN EXPERIENCE OF CONSCIOUS LISTENING IN THE IN-BETWEEN SPACES OF THE FORMER EL CAMPITO HEALTH AND REST HOME IN SAN JOSÉ / EXPLORAÇÃO DA DIMENSÃO SONORA E ESPACIAL. UMA EXPERIÊNCIA DE ESCUTA CONSCIENTE NOS ESPAÇOS INTERMEDIÁRIOS DA ANTIGA CASA DE SAÚDE E REPOSO EL CAMPITO, EM SAN JOSÉ**

**ALEJANDRO VÉLEZ AGUDELO**

Universidad de los Andes, Departamento de Arquitectura, Bogotá, Colombia

[j.veleza@uniandes.edu.co](mailto:j.veleza@uniandes.edu.co)  0009-0006-4142-4143

**CRISTINA ALBORNOZ RUGELES**

Universidad de los Andes, Departamento de Arquitectura, Bogotá, Colombia

[calborno@uniandes.edu.co](mailto:calborno@uniandes.edu.co)  0000-0001-7264-3521

**JORGE GREGORIO GARCÍA MONCADA**

Universidad de los Andes, Departamento de Música, Bogotá, Colombia

[jgarcia@uniandes.edu.co](mailto:jgarcia@uniandes.edu.co)  0000-0001-8210-1902

## RESUMEN

Este artículo aborda el fenómeno de lo sonoro en espacios intermedios desde un ejercicio de escucha consiente que evoca la memoria y la atmósfera de un lugar. Para contribuir a trabajos de investigación y creación en los que se involucran lo sonoro y lo espacial, se hace necesario identificar conceptos sobre la percepción sonora desde diferentes modos de escucha, vincularlos a un espacio concreto y ofrecer una experiencia centrada en lo sonoro. Para lograrlo se desarrollaron tres tipos de aproximación que involucran un marco de referencias, un análisis de los elementos y tipos de espacios y la inmersión en la experiencia sonora. En el primer apartado se expone el marco de referencias que aportan conceptos clave sobre el carácter sonoro y los modos de escucha. En la segunda parte se justifican las condiciones que ofrecen los espacios intermedios y los criterios de selección del caso de estudio: El Campito de San José en el campus de la Universidad de los Andes en Bogotá, Colombia. En la tercera parte se describe el trabajo de campo, los testimonios y los requerimientos técnicos utilizados en los registros sonoros

necesarios en la composición de la pieza electroacústica. Los criterios conceptuales, los datos obtenidos del lugar y la experiencia sonora de la pieza electroacústica que se concretan en este documento, trascienden contenidos textuales y visuales y ofrecen una experiencia sonora que da cuenta del efecto del sonido en la percepción y la memoria del espacio.

**Palabras clave:** carácter sonoro, espacios intermedios, pieza electroacústica, Campito de San José.

## ABSTRACT

This article addresses the phenomenon of sound in intermediate spaces through an exercise of conscious listening that evokes memory and atmosphere of a place. In order to contribute to research and creative works that involve sound and space, it is necessary to identify concepts about sound perception from different listening modes, connect them to a specific space and offer an experience focused on sound. To achieve this, three types of approach were developed, involving a frame of reference, an analysis of the elements and types of spaces and immersion in sound experience. The first section presents a frame of reference, providing key concepts about sound character and modes of listening. The second section justifies conditions offered by intermediate spaces and selection criteria for the case study: El Campito de San José, located on a campus of the Universidad de Los Andes in Bogotá, Colombia. The third section describes the fieldwork, testimonies and technical requirements used in sound recordings necessary for the composition of an electroacoustic piece. Conceptual criteria, data obtained from the site, and the sound experience of the electroacoustic piece described in this document transcend textual and visual content, offering a sound experience that reflects the effect of sound on perception and memory of space.

**Keywords:** sound character, intermediate spaces, electroacoustic piece, Campito de San José.

## RESUMO

Este artigo aborda o fenômeno do som em espaços intermediários a partir de um exercício de escuta consciente que evoca a memória e a atmosfera de um lugar. Para contribuir com pesquisas e trabalhos criativos que envolvam som e espaço, é necessário identificar conceitos sobre percepção sonora a partir de diferentes modos de escuta, conectá-los a um espaço específico e oferecer uma experiência focada no som. Para isso, foram desenvolvidos três tipos de abordagem que envolvem um quadro de referências, uma análise dos elementos e tipos de espaços e imersão na experiência sonora. A primeira seção apresenta um quadro de referências que fornece conceitos-chave sobre o caráter sonoro e os modos de escuta. A segunda parte justifica as condições oferecidas pelos espaços intermediários e os critérios de seleção do estudo de caso: El Campito de San José, localizado em um campus da Universidad de Los Andes em Bogotá, Colômbia. A terceira parte descreve o trabalho de campo, depoimentos e requisitos técnicos utilizados em gravações sonoras necessárias para a composição da peça eletroacústica. Os critérios conceituais, os dados obtidos no local e a experiência sonora da peça eletroacústica especificados neste documento transcendem o conteúdo textual e visual e oferecem uma experiência sonora que reflete o efeito do som na percepção e na memória do espaço.

**Palavras-chave:** caráter sonoro, espaços intermediários, peça eletroacústica, Campito de San José.

*Dedicado In memoriam a Jorge Guillermo García Moncada*

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

El trabajo de investigación-creación pretende hacer evidente la incidencia del sonido en el espacio mediante las nociones de escucha consciente en espacios intermedios. Alcanzar este objetivo requiere identificar conceptos claves que permitan entender la dimensión sonora del espacio desde un enfoque sensorial, perceptual y anecdótico. También se hace necesario reconocer las características de los espacios intermedios para identificar elementos arquitectónicos que den cuenta de las particularidades del carácter sonoro de un lugar. Por último, para demostrar la relación entre conceptos sonoros y situaciones espaciales, es ineludible un registro en audio que interprete la documentación acopiada en el proceso investigativo e involucre el campo de la creación. *Campos de San José* es una pieza electroacústica compuesta expofeso en marco de esta investigación para reconstruir la memoria sonora del lugar. Así se logra una inmersión en el espacio en la que lo audible en su autonomía, sin imágenes de por medio, recrea la historia y las vivencias de un lugar que ha tenido diferentes facetas a lo largo del tiempo.

El resultado se expone en tres partes. La primera parte aborda los conceptos involucrados en el fenómeno de lo sonoro. El sonido emana, propaga, comunica, agita, para dar a cuerpos vibrantes y pulsantes características únicas en el espacio. Las maneras para entender el carácter del sonido y su relación con el espacio pueden ser objetivas en tanto que el ser humano es capaz de describir sus características físicas, puede nombrar y reconocer y medir atributos como altura, duración, timbre, volumen, claridad, resonancia, reverberación. De otra parte, para entender el componente emotivo que el sonido imprime en el espacio, se requiere otro tipo de acercamiento que se puede entender como un acercamiento subjetivo. El sonido incide en la experiencia del espacio y no se requieren conocimientos especializados para dar cuenta de la manera en que el sonido afecta lo emocional. Adicional a las consideraciones objetivas y subjetivas mencionadas hay un tercer acercamiento a la relación entre sonido y espacio, denominado anecdótico por Luc Ferrari, músico, compositor y cofundador del *Groupe de Recherches Musicales* (en adelante GRM). Por medio del acercamiento anecdótico el sonido opera como un elemento narrativo que suscita recuerdos de eventos importantes que marcados en la memoria de lo cotidiano (1960, 46).

En la segunda parte se introduce el concepto de espacios intermedios y se describe históricamente el caso de estudio: El Campito de San José, en el campus de la Universidad de Los Andes en Bogotá, Colombia. Por lo general, los estudios que vinculan sonido y espacio se llevan a cabo en espacios controlados, como auditorios, iglesias, teatros, salones o aulas. En estos espacios es preponderante el rango visual y la fuente sonora está ubicada intencionalmente en un lugar específico, un escenario, un púlpito, un podio para asegurar la visibilidad y la emisión unidireccional y sinusoidal del sonido hacia la audiencia. Esta investigación se interesa por otro tipo de espacios que, por lo contrario, no tienen función programática ni mediciones acústicas predefinidos. Se trata de espacios intermedios o intersticiales, denominados en inglés, *spaces in between*. Son espacios que se encuentran entre lo público y lo privado, entre el adentro y el afuera, entre lo de arriba y lo de abajo. Los espacios intermedios no tienen una geometría clara y ofrecen características que benefician el movimiento libre del sonido, del aire, la luz y las personas. Estos espacios ofrecen condiciones espontáneas en las que la arquitectura establece relaciones imprevistas con la naturaleza, con

<sup>1</sup> Este artículo es resultado de la tesis *El carácter sonoro en espacios intermedios*, llevado a cabo en el marco de la investigación en la maestría en arquitectura de la universidad de los Andes, defendida por Alejandro Vélez Agudelo, dirigida por Cristina Albornoz Rugeles y codirigida por Jorge Gregorio García Moncada.

otros espacios, con los hábitos de manera que su carácter sonoro tiene condiciones particulares. El Campito tiene una amplia variedad de espacios intermedios, zaguanes, atrios, escalinatas, puentes, portales, corredores, patios, en los que hay vestigios de otras sonoridades y dinámicas espaciales de un pasado irreconocible en la actualidad.

La tercera parte describe los insumos y los pasos llevados a cabo en la composición de la pieza electroacústica. A partir de los conceptos enunciados sobre el carácter sonoro, la escucha consciente, las características de los espacios intermedios y las particularidades del caso de estudio, el trabajo se concreta en la composición de una pieza electroacústica en la que se combinan los criterios de aproximación hacia la escucha con el carácter sonoro propio del lugar. La narrativa histórica, el recorrido por el lugar, los registros in situ en varias horas y días del año, los testimonios, las tomas de audio complementarias, los ensambles y las transiciones, recomponen la atmósfera sonora y dan cuenta de diferentes etapas en el tiempo y de las múltiples cualidades sonoras que se identifican con el espacio antes y ahora.

La pieza resultante y la investigación que le antecede buscan hacer consciente la dimensión sonora que tanto se ignora en los análisis de la arquitectura y que hace parte fundamental de la identidad de los lugares. La documentación, el análisis y la composición ejemplifican una de las posibles maneras de relacionar el espacio y su identidad sonora con la memoria histórica, colectiva o individual. La escucha consciente, el conocimiento de un lugar y la experiencia sonora desarrolladas en este trabajo demuestran que el sonido es un material intangible que transforma la percepción del espacio y enriquece su entendimiento.

## 2. METODOLOGÍA

La revisión bibliográfica se centra en la identificación de conceptos claves para entender la dimensión sonora del espacio. Incluye aproximaciones que asumen la dimensión sonora como parte fundamental del habitar. Entre los autores estudiados se encuentran artistas sonoros, compositores, sociólogos, musicólogos y filósofos, que han indagado sobre el sonido, la escucha, los cuerpos sonoros, la resonancia, el objeto sonoro y la dimensión auditiva. Estas referencias permiten describir cómo y de qué manera una serie de relaciones dan cabida al carácter sonoro del espacio. Los autores citados señalan atributos espaciales avocados a la escucha que no requieren habilidades auditivas especiales. La escucha consciente, que no es ajena a nadie, ofrece al ser humano fundamentos para acercarse al espacio y al evento sonoro para así entender, recordar y poner en valor el papel fundamental del carácter sonoro.

El componente espacial se abordó desde dos puntos de partida. El primero atiende en términos generales las características físicas y espaciales de los espacios intermedios y su importancia en el habitar. Estas características determinan la verificación de los conceptos sonoros en los lugares seleccionados con el criterio de ser intersticiales. El segundo punto de partida se centra en las especificidades de La Casa de Reposo y Salud El Campito de San José que ofrece una diversidad de espacios intermedios que dan cuenta de un carácter sonoro rico y significativo para la comunidad. El portal, el atrio, el zaguán, el corredor y el patio son espacios intermedios con potencial sonoro óptimos para el desarrollo de la investigación. El análisis de los elementos arquitectónicos seleccionados permite establecer un recorrido entre ellos guiado por el correlato de los actores sonoros del presente y del pasado lugar. Estos insumos sonoros se soportan en la escucha atenta y también en fuentes bibliográficas, testimoniales, audiovisuales del lugar.

La composición de la pieza electroacústica se apoya y también nutre el proceso investigativo y solicita los insumos sonoros que se detectan como necesarios para ensamblar la pieza. El trabajo documental y de campo orientan la narrativa del proceso creativo sobre el acuerdo de un orden cronológico y un recorrido espacial implícito. Las grabaciones reúnen registros en sitio con y sin personas en diferentes horas del día y épocas del año, testimonios de quienes tienen alguna relación biográfica con el lugar, la presencia audible de los elementos naturales y urbanos que pasan desapercibidos en la cotidianidad, grabaciones en otros lugares que evocan condiciones pasadas y también sugieren situaciones imaginadas, hacen parte del repertorio de grabación. El autor realiza el trabajo de composición y edición en varios tipos de software con los que manipula las grabaciones para sintetizar en 19:55 minutos la pieza *Campos de San José*. Cada segundo de la pieza obedece a muchas horas de escucha consiente y atenta antes de iniciar el trabajo de producción. Creada para ser escuchada en una sala con especificaciones técnicas para reproducir en formato octofónico, con ocho canales de audio y ocho altavoces. Para la reproducción, los altavoces se colocan en un círculo alrededor de los oyentes. Las configuraciones típicas de los altavoces son ocho espaciados en un círculo de 45° o los vértices de un cubo para crear una configuración cuadrifónica doble con elevación. Estas características ofrecen al oyente una sensación de altura y profundidad, es decir, una experiencia espacial.

### 3. RELACIONES RECÍPROCAS ENTRE SONIDO Y ESPACIO Y MODOS DE ESCUCHA

El estudio de las relaciones entre los espacios y la experiencia de lo sonoro ha abierto líneas de exploración que estudian su carácter sonoro y contribuyen al resaltar la escucha reducida y la consciencia sonora en el entendimiento del espacio. Todo espacio tiene características que determinan su carácter sonoro. Las geometrías y superficies absorben, reflejan, amplifican o acallan el sonido. Los materiales se contraen o se expanden por el efecto del sonido. Los cuerpos vivos y objetos sonoros resuenan de acuerdo con su cualidad pulsante y vibrante. El conjunto de características físicas y espaciales definen el carácter sonoro en la arquitectura. En la mayoría de los casos, el carácter sonoro ocurre de forma accidental o inconsciente, no se anticipa el efecto que tendrá en sus habitantes, en la percepción del espacio o en la memoria e identidad del lugar (Blessner y Salter 2009, 5).

Murray Schafer, compositor, escritor y pedagogo musical, indica que los sonidos no pueden percibirse de la misma manera que se percibe lo que se ve. A diferencia de la vista, el sentido del oído no puede ser cerrado a voluntad. No hay párpados. Schafer compara la visión, que es analítica, sitúa las cosas una al lado de la otra, con lo sonoro que en cambio es polivalente, no permite contar las voces de un coro, o cuántos pájaros cantan a la vez en el atardecer (1994, 12). El evento sonoro deviene de relaciones que ocurren a la vez en una amplia dimensión auditiva. Ana Estrada afirma que, aunque el sonido es aquello que no se ve, puede formar parte de los materiales visuales, incluso una obra pueda constituirse por medio del puro sonido. Los sonidos requieren cierta materialidad objetual o concreta para reproducirse, amplificarse y propagarse. Una obra no se constituiría sólo por el sonido, pero sí puede estructurarse en torno a él como eje principal (Estrada 2016, 73).

El cuerpo humano se manifiesta en el espacio a través del sonido que produce su movimiento al transitar, respirar o detenerse. El espacio también reconoce al cuerpo humano y puede conservar la energía sónica durante algún tiempo según su materialidad. En términos sonoros, la arquitectura es dinámica, reactiva y envolvente. Al apagar la fuente sonora el espacio continúa resonando. La dimensión temporal del sonido produce una respuesta compleja en la arquitectura, según la

intensidad y la secuencia temporal de los sonidos. El sonido es tiempo experimentado a través de la resonancia del cuerpo humano (Blesser y Salter 2009, 16).

Tan pronto como un sonido existe y se propaga, pone en vibración todo a su alrededor y los efectos sónicos brindan contexto y sentido a las dimensiones físicas y humanas. El sonido y su efecto resultan ser actitudes y representaciones de lo colectivo y rasgos de lo individual (Augoyard 2006, 32).

### 3.1. LA RESONANCIA

El sociólogo francés Jean-Paul Thibaud, investigador principal del Centro de Investigación del Espacio Sónico y el Medio Urbano –CNRS, señala que los truenos o las percusiones fuertes retumban en el diafragma que vibra como una cámara de resonancia por los estímulos del entorno inmediato. A su vez, al caminar y golpear las superficies, el cuerpo humano crea sonidos percutivos que generan una relación sonora con el entorno a medida que se circula por el espacio.

En la resonancia se debe entender la doble ruta de la percepción, la manera en que se interpreta el sonido del mundo y también la que relaciona el cuerpo con el mundo sonoro que lo envuelve. Cuando se transita por un lugar, es inmediata la respuesta sonora del cuerpo al lugar. El cuerpo tiende a adoptar su ritmo y su tonalidad. El ambiente al que el cuerpo accede se apodera de él antes de que pueda identificar la situación (Thibaud 2011, 8).

La escritora estadounidense Lucy Lippard, pionera en abordar la obra desmaterializada, habla de la riqueza que la obra de arte gana cuando pierde los aspectos materiales y aboga hacia lo intangible, valora la palabra hablada como procreadora de experiencias que reviven memorias. Las palabras habladas pertenecen al orden de lo sensible, pueden ser percibidas. El fenómeno perceptible se propaga a través del espacio-tiempo, sale del marco del espacio y crea relaciones sociales entre la comunidad y el espacio (1972, 15).

Michel Chion, compositor y crítico cinematográfico francés, resalta la capacidad del sonido para desbordar de una manera temporal y espacial los límites de lo visual. Para el sonido no hay marco, pueden escucharse en un espacio tantos sonidos como se quiera de forma simultánea, el mismo sonido puede escucharse varias veces resonar al mismo tiempo según las superficies en las que rebota y reverbera.

La resonancia es una cualidad que le permite tanto al espacio como al cuerpo manifestarse de manera recíproca, es la cualidad en la que se apoya el diálogo entre cuerpo y espacio. El movimiento del cuerpo siempre produce una consecuencia compleja a la que la arquitectura responde, esta respuesta se fuga del espacio contenido por lo visual, toma el marco contenedor y lo extiende, lo deforma y lo envuelve en una conversación resonante, donde es difícil que alguno de los dos tenga el poder de acallarse de manera mutua ya que la serie de fenómenos vibratorios y sonoros se desbordan y enriquecen un espacio expandido (Chion 2014, 20).

### 3.2. EL CARÁCTER SONORO

Para José Luis Carles, músico, docente y ecologista sonoro y Cristina Palmese arquitecta y paisajista sonora, este el carácter sonoro permite reconocer, diferenciar, recordar y valorar un lugar. El conjunto de sonidos ordinarios de la vida cotidiana se identifica con los habitantes. Del mismo modo que cada

cultura produce una arquitectura propia, un lenguaje y patrimonio musical, también elabora con el paso del tiempo unas manifestaciones sonoras diferenciadoras (Carles y Palmese, 1991).

En un enfoque interdisciplinar Blesser y Salter, involucran de manera integral el trabajo de ingenieros de sonido, etnomusicólogos, arquitectos, artistas y académicos para estudiar el resultado que arroja el evento sonoro donde numerosas superficies, materiales, cuerpos vibrantes, objetos y geometrías, interactúan a través de sonidos de múltiples fuentes (Blesser y Salter 2009, 3). El sonido está vinculado de una manera directa a las características del entorno construido y las condiciones físicas de audición (Augoyard 2006, 32).

### 3.3. MODOS DE ESCUCHA

La manera más precisa para que el cuerpo humano perciba el espacio de una forma simultánea y 360° a su alrededor es a través de su sentido de la escucha. Barry Truax, compositor y parte del WSP, resalta que escuchar implica un papel activo que involucra diferentes niveles de atención: escuchar para, no solo escuchar. El nivel de atención puede ser casual y distraído, o en un estado de preparación para una exploración atenta del entorno. La escucha puede controlarse de manera consciente y producir categorías de inmediatez perceptual como fondo y primer plano (Truax 1996, 53).

Se pueden definir dos modos de escucha en el ámbito común de habitar el espacio. Uno es denominado por Chion como el modo natural y cultural de escucha, también llamada la manera semántica de escucha. Es una escucha ordinaria que va de forma inmediata a la causalidad del sonido y su origen en el espacio, puede ser la escucha que se utiliza cuando se da significado a lo que se dice en un idioma determinado. Sin importar mucho las cualidades del sonido, se da valor a lo que significa la palabra y su valor semántico (2014, 24).

La otra escucha es especializada, que se concentra en un objetivo particular y puede determinar la naturaleza de la señal física. Es el caso de los músicos, mediante esta escucha pueden identificar agrupaciones rítmicas, por ejemplo. La escucha especializada trata de llevar todo a su propio dominio, porque toda actividad auditiva especializada da lugar a prácticas objetivas sobre y a través del sonido en el espacio según el interés del oyente (Chion 2014, 25).

### 3.4. ESCUCHA REDUCIDA Y OBJETO SONORO

Por otra parte, se habla de una escucha reducida cuando se escucha el sonido por sí mismo, como objeto sonoro, al tratar de eliminar su fuente real o supuesta. La intención de la escucha reducida apunta al entendimiento del objeto sonoro en sí mismo, desligado de su fuente sonora, de su significado o de su capacidad de evocar imágenes sonoras.

El objeto sonoro se refiere a todo fenómeno y evento sonoro percibido como un todo, contemplado a través de la escucha reducida, de forma independiente de su origen. El objeto sonoro se define como el correlato de la escucha reducida, no existe en sí mismo, sino a través de una determinada intención. Es una unidad sonora percibida en su material, su particular textura, sus propias cualidades y dimensiones perceptivas. El objeto sonoro no es la señal física, ni un fragmento grabado, de hecho, el mismo fragmento, leído a diferentes velocidades por varios equipos, o de diferentes maneras, por ejemplo, hacia adelante o hacia atrás, pueden escucharse como objetos

sonoros diferentes. Por lo tanto, el objeto sonoro se puede analizar y describir, dándole una objetividad a su contemplación (Chion 2014, 25).

### 3.5. LO ANECDÓTICO EN LA ESCUCHA



Audio 1 les Anecdóticos, Luc Ferrari. 2001.  
 Disponible en: <https://noname1111.bandcamp.com/album/1-les-anecdóticos>  
 Último acceso: 28,10,2024

Luc Ferrari trabajó desde una audición consciente la posibilidad de revelar en el lugar y en el tiempo la escucha afectiva como una actuación sensible que desarrolla empatía entre el habitante y el espacio. Ferrari fue músico, compositor y cofundador del GRM. Para Ferrari la escucha afectiva se produce a través de un flujo constante de sonido. El oyente consume aspectos y eventos de interés a medida que circula entre espacios. La escucha del oyente y su percepción permiten un registro de campo que se convierte en una historia inmediata. La grabación en campo permite poner en valor la memoria donde hay un compromiso con la voluntad profunda de escuchar. El relato sonoro, ahora contenido en la grabación, refleja voluntad de entender el espacio y todas sus complejidades.

La aparición de sonidos reales dentro de obras musicales permitió mirar las realidades comunitarias, al revelar cuestiones que exploran tanto las características de los sonidos grabados como las complejidades de las experiencias en el espacio. A partir de la metodología de grabar en campo, el oyente reconoce materiales, cadencias, tiempos y movimientos para verter sus vivencias subjetivas en el momento de una escucha consiente (Reyna 2020, 46). La escucha consciente sirve para valorar el componente anecdótico manifestado en el espacio por medio del sonido. En las piezas electroacústicas de Schaeffer y Ferrari se puede revivir, reinterpretar y reorganizar la experiencia del espacio a través del sonido (Reyna 2020, 43).

## 4. CARACTERÍSTICAS SONORAS EN LOS ESPACIOS INTERMEDIOS. CASO DE ESTUDIO EL CAMPITO DE SAN JOSÉ

Para el artista y teórico del sonido estadounidense Brandon LaBelle, en un espacio intermedio la experiencia auditiva se abre hacia un ámbito de múltiples interacciones donde se encuentran una infinidad de cuerpos y objetos sonoros: el ir y venir de transeúntes, los sonidos de la lluvia, el viento, los pájaros y los ecos de objetos sonoros que, aunque de apariencia estática, siempre están en continua vibración y resonancia. El sonido no se emplaza en el marco o geometría de los elementos arquitectónicos. La dimensión sonora ocurre de forma difusa y discurre entre interior y exterior, oscila entre distintos ritmos que vienen a orquestrar el transcurrir dinámico y el intercambio sonoro que cada cuerpo aporta a una resonancia común. En los espacios intermedios el sonido ignora las delineaciones visuales y materiales. Al contrario, difumina los límites entre el interior y el exterior. El espacio acústico se crea a sí mismo, no tiene un punto de enfoque privilegiado, no está



Fig. 1. Panorámica reciente de El Campito, 2023. De izquierda a la derecha, antigua fábrica de sombreros Richard, hoy Bloque R. En el centro antigua capilla de El Campito, hoy biblioteca satelital de la Facultad de Arquitectura y Diseño. A la derecha antigua recepción de El Campito y oficina de la madre superiora, hoy farmacia, café y oficinas de profesores. Fuente: producción propia

encajonado. Por lo tanto, un sonido se encuentra en más de un lugar, aparece en varias partes a la vez, fluye como una corriente ambiental, deja atrás objetos y cuerpos para recoger otros en su movimiento. En los espacios intermedios se vincula además el medio urbano y el natural gracias a las condiciones particulares de propagación del sonido que favorecen la deslocalización de las fuentes sonoras (LaBelle 2010, 7).

De ahí que los espacios intermedios sean idóneos para asumir el carácter sonoro de una forma sensorial, perceptual y anecdótica. En los espacios intermedios el sonido envuelve todo a su paso desde diferentes direcciones, el movimiento de habitar y los actores sonoros, materiales y superficies resuenan y vibran entre sí, orquestan un evento sonoro que en la dimensión auditiva se extiende entre espacios.

Un lugar rico en espacios intermedios, con superposición de capas históricas, propicio para hacer mediciones y tomar registros, significativo para diferentes comunidades, se encuentra en el campus de la Universidad de los Andes en la ciudad de Bogotá. El Campito de San José es el nombre con el que se conocen las construcciones más antiguas del campus, situadas en la parte baja del cerro tutelar de Guadalupe y en lo que fue un sector de periferia de la ciudad antes de su expansión y de la instalación de la universidad. Prostíbulos, cervecerías, cárcel, orfanato, fábricas, casa de reposo, convento, casas de hacienda, hospital, se concentraban en este lugar en el que hoy difícilmente se reconocen sus huellas (Fig. 1).

En los aspectos asociados a los eventos sonoros en El Campito participan elementos naturales y contruidos. En el caso de los naturales se pueden mencionar las abundantes fuentes hídricas en

el pie del cerro de Guadalupe. La atmósfera y paisaje sonoro se componen a partir de la relación del movimiento del agua, del viento que baja del cañón, del crujir de los árboles de gran talla, el canto de los pájaros y croar de las ranas que usaban los cuerpos de agua como corredores bióticos entre los cerros, la parte llana y el piedemonte de la sabana. Las edificaciones como hechos construidos transforman el paisaje sonoro por sus usos, tipología, materialidad, manera de emplazarse en la topografía y la manera de conectarse con los diferentes habitantes. La superposición de los componentes naturales, construidos y de los diferentes habitantes del lugar son las claves que configuran el carácter sonoro particular y único de El Campito.

#### 4.1. HISTORIA DE LOS HECHOS CONSTRUIDOS Y SUS EVENTOS SONOROS

Los españoles radicados en el Nuevo Reino de Granada generaron una enorme demanda de granos. Uno de los molinos ubicado sobre el pie del boquerón entre los cerros Monserrate y Guadalupe fue el Molino Los Cristales, que aprovechaba el agua de la quebrada del Hoyo del Venado. Hoy canalizada, corre debajo de El Campito y se conoce como quebrada La Leona. Más abajo derivaba en una acequia construida para mover los molinos que se ubicaban al occidente de Los Cristales. Sobre esta acequia se construyó más tarde la calle 19A, límite por el norte del campus universitario y borde urbano por el que se accedía a El Campito en tiempos de casa de salud (Carrasquilla 1991, 78) (Fig. 2).

En términos construidos, el molino es la primera intervención sonora. Cambió la velocidad y el movimiento del agua de la quebrada y soterró un tramo del cauce original que corría a cielo abierto por la falda del terreno. En consecuencia, el túnel formó una caja de resonancia que dio un nuevo carácter sonoro a la quebrada. La trituración del grano, el movimiento de las ruedas del molino, el uso de empaques, herramientas y animales para el cargue y descargue, modificó las dinámicas sonoras a diferentes horas del día.



Fig. 2. Superposición de usos del antiguo Campito sobre situación actual, 2023. Fuente: Gerencia del Campus Universidad de Los Andes, con modificaciones de elaboración propia.

Más tarde, en la primera mitad del siglo XIX en Bogotá, se empezaron a establecer talleres artesanales y fábricas locales, ubicadas en sectores perimetrales de la ciudad. Los barrios Las Nieves, Las Aguas, Las Cruces fueron epicentro de esta dinámica. En el año 1836, en el mismo predio donde antes estaba ubicado el molino Los Cristales, se construyó la fábrica de Tejidos Richard (Carrasquilla 1991, 78).

La dinámica industrial de las fábricas ubicadas en los cerros orientales trajo nuevos cambios sonoros en el lugar donde se emplazaría el futuro Campito. Las demás fábricas de la zona fueron de papel, jabones, cerveza, velas y ladrilleras. Además de contribuir al deterioro y contaminación de las fuentes hídricas, crearon un carácter sonoro conjugado entre máquinas, labores artesanales y nuevas dinámicas de movilidad y logística de productos e insumos.

En medio de una crisis económica y ambiental el señor Jacobo Sánchez, director de la fábrica de tejidos, vendió una parte de los lotes y terrenos. El momento coincide con la llegada al país de la francesa Zélie Huguenin, el 15 de noviembre de 1875, quien en septiembre del mismo año hizo profesión de fe y adoptó el nombre como religiosa de Mére Marie Bertille, o Madre Bertilda (Álvarez 1990, 986). Fue esta religiosa quien obró en representación de la Congregación para la firma de la escritura de compra del predio que pertenecía a la fábrica de tejidos. Años después se fundó La Casa de Reposo y Salud de El Campito de San José. El 30 de abril de 1883 abrió sus puertas y fue regida por las Hermanas de la Presentación de Tours como convento, a su vez prestó el servicio de refugio de religiosas ancianas y enfermas, de niñas huérfanas, de mujeres desprotegidas y de enfermas mentales.

El carácter sonoro de El Campito se transformó en un escenario híbrido, donde se sumaron la solemnidad, el silencio y la oración, la enfermedad, el dolor y el abandono, y del otro lado del muro, la operación de la fábrica con sus máquinas y sus dinámicas industriales. Entre 1899 y 1902 estalló en Colombia la que se conoce como la Guerra de los Mil Días. Parte de la casa de salud se convirtió en una sala de emergencias y un quirófano que determinó el nacimiento a la Sociedad de Cirugía de Bogotá conformada por un pequeño grupo de diez médicos que aportaron dineros para la Casa de Salud El Campito de San José (Albornoz 2003, 18).

#### 4.2. LOS PORTALES DE EL CAMPITO DE SAN JOSÉ, FÁBRICA RICHARD Y VILLA PAULINA

Entre los siglos XIX y XX, el paramento sobre la calle 19A era un muro permeado por portales y la calle una ruta accesible para la comunidad del barrio Las Aguas. Por esta calle de fuerte pendiente al pie del cerro de Guadalupe, se daba acceso a las edificaciones. De oriente a occidente la primera edificación era la Villa Paulina. Esta edificación surgió a partir de la división en 1875 del lote original de la Fábrica de Tejidos. Su dueño, Jacobo Sánchez, subdividió el predio entre varios familiares y adjudicó a su esposa Paulina Ponce de León de Sánchez, el área que ocupa la quinta que lleva su nombre. En 1923 los terrenos de la antigua fábrica de tejidos pasaron a ser propiedad de las Hermanitas de los Pobres por voluntad de la familia Sánchez. Por petición de los donantes, esta casa debía tener como destino el cuidado y la ayuda de ancianos. Villa Paulina no cambiará de dueño hasta el año de 1965, fecha en que la universidad compró el terreno (Morales, 2019).

Descendiendo por la calle 19A se encontraba a continuación el portal de la antigua Fábrica Richard. Hoy, el portal de entrada a Villa Paulina y la Fábrica Richard mantienen cualidades permeables favorables al paso del sonido, las batientes conservan las rejas ornamentadas originales, lo que permite a los transeúntes escuchar y tener un registro visual del interior.



Fig. 3. Localización portales Campito de San José, año 2023. Fuente: Gerencia del Campus Universidad de Los Andes, con modificaciones de elaboración propia.

Cuesta abajo se encuentra un tercer portal que daba acceso a la antigua Casa de Reposo y Salud Campito San José. Funcionó como acceso principal a la casa de reposo, construido en ladrillo tolete de chirical. Las pilastras resaltan el acceso y sobre el dintel se encuentran el letrero en forma de arco. Hoy en día está incrustado en el Bloque S1, Enrique Cavalier, edificio diseñado por el arquitecto Daniel Bermúdez y construido en el año 2015. Ahora es solo un rastro de la entrada a la casa de salud.

Estos tres portales marcaban la diferencia entre el adentro y el afuera, el paso de lo público a lo privado, operaban como un borde permeable para la luz, el sonido y el viento, los trabajadores, pacientes, comerciantes y religiosas. En los portales se conjugaba un paisaje sonoro expandido entre los patios, corredores internos de las edificaciones y el eco de un murmullo urbano del Paseo Bolívar, las fábricas, el río y el viento del boquerón entre Monserrate y Guadalupe (Figs. 3 y 4).



Fig. 4. Estado actual del portal Villa Paulina, de la Fábrica Richard y del Campito San José, año 2023. Fuente: producción propia

#### 4.3. ATRIO DE LA CAPILLA DE LAS HERMANAS DE LA CARIDAD DE LA PRESENTACIÓN

Una vez sorteado el portal, se llega a un atrio en el que convergen varios ejes de circulación que permiten descubrir el espacio desde múltiples perspectivas. El atrio levanta la capilla sobre una plataforma elevada por diez escalones que lo separan de la plataforma inferior y que enlaza con los senderos que suben hacia la parte alta del campus. En el pavimento se ve la huella de la quebrada La Leona marcada con piedras de labor que se diferencian del entramado de ladrillo. La huella de la quebrada se pierde en el patio inglés del Bloque S1 y a partir de ahí se pierde su cauce.

El atrio reunía los sonidos de oración desde la capilla, estruendos y el bullicio de las fábricas, diálogos, rezos, quejidos y lamentos, en ocasiones, el apacible sonido del agua de la quebrada La Leona, el trinar de los pájaros que tomaban un segundo aire en los techos y árboles de El Campito, antes de continuar su viaje hacia o desde los imponentes cerros tutelares.

Una vez adquirido El Campito por la universidad, la capilla fue auditorio y salón de clases. En 1995, los arquitectos Carlos Campuzano Castelló y Gustavo Duque, adecuaron la capilla para Biblioteca de Arquitectura. Esta intervención ganó el Premio Internacional en Rehabilitación Urbana en la X Bial Panamericana de Arquitectura de Quito (1996) y mención de honor en la Categoría Recuperación de Patrimonio en la XVII Bial Colombiana de Arquitectura en el año 2000 (Morales 2019, 19).

El atrio ha servido de escenario para el coro de la universidad, obras de teatro, la tuna uniandina, quemas de cerámica, lugar de encuentro y de actividades lúdicas y culturales. Esta convergencia de volúmenes lograba un espacio de congregación que guardaba relación directa con el



Fig. 5. Izquierda, atrio Campito hacia el año 1967. Fuente: Administración Documental, archivo Germán Téllez. Derecha, estado actual del atrio y la zona de El Campito en la Universidad de los Andes, año 2023. Fuente: producción propia



Fig. 6. Estado actual zaguán, año 2023 Fuente: producción propia

telón de fondo que componen la fachada de la antigua capilla y la silueta de los majestuosos cerros tutelares Monserrate y Guadalupe, hasta la aparición del Bloque TX y su fachada de vidrio en 2015.

#### 4.4. ZAGUÁN DE LA RECEPCIÓN DE LA MADRE SUPERIORA

El zaguán era un espacio de transición que comunicaba el acceso a El Campito con el bloque principal de celdas y zonas comunes al que se subía por una pronunciada escalera. La edificación es simétrica y ortogonal, conformada por dos salones que albergan hoy una farmacia y una cafetería en el primer piso. Cabe mencionar que este espacio da lugar a una transición suave y tranquila entre biblioteca, talleres de artes, aulas de clase, café, cubículos de piano y salones de música. En sus orígenes, en este zaguán la transición era radical. Convergían el mundo de los sanos y de los enfermos, de la cordura y de la locura, era el lugar donde las familias entregaban a sus hijas, sus esposas, al cuidado de las religiosas. A partir de ese momento y lugar, quien pasara del zaguán sólo habitaría el mundo aislado de El Campito. El zaguán permite el movimiento libre de la luz, sombra, del olor y del viento, de los gritos y las risas, y también impide el movimiento libre de las personas, que una vez recluidas, no tenían posibilidad de regreso (Fig. 6).

#### 4.5. LOS CORREDORES

Los corredores de El Campito son de varios tipos. Algunos se abren al patio por uno de sus flancos, otros son interiores y cerrados en doble crujía y otros son abiertos en los segundos pisos provistos de barandas en macana. Conectan aulas de clase, auditorios, estudios de grabación, patios, jardines, plazoletas y escalinatas. Permiten visuales en múltiples direcciones. Mientras se caminan los corredores de El Campito se descubren lugares y perspectivas hacia el centro de Bogotá, los cerros tutelares, el Eje Ambiental y el barrio Las Aguas. En los corredores resuenan los pasos de

transeúntes, se oye la lluvia, los pájaros, la ciudad, al mismo tiempo, los ensayos, acordes de piano, las polifonías de coros, los ensambles de cuerdas y vientos acompañados de ricas percusiones.

#### 4.6. EL PATIO EL CAMPITO SAN JOSÉ

El patio principal de El Campito es un lugar de encuentro que usan con intensidad los miembros de la comunidad universitaria. Este espacio enlaza varios bloques mediante corredores y zaguanes a los que alimenta sonoramente. Es un lugar emblemático dentro del entorno auditivo. El patio que una vez estuvo rodeado de celdas de castigo y clausura hoy alberga los cubículos para prácticas vocales y de una infinidad de instrumentos musicales, salas de estudio y de ensayo para piano, coro y orquesta. Sus techos en teja de barro privilegian la vista hacia el occidente de la sabana de Bogotá y hacia los cerros orientales. La vegetación y densas materas floridas de los corredores y el patio que cuidaron las monjas, se eliminaron para dar paso a una superficie dura de tablón donde se disponen sillas, mesas y sobresalen un buxus, (*Buxus microphylla*), una Eugenia (*Myrtifolia*) y dos cerezos negros (*Prunus serotina* Ehrh (Fig. 7)).

El patio es el lugar seleccionado para culminar este recorrido y exploración sonora. Este lugar de planta rectangular y abierto hacia el atardecer es un nodo que enlaza las relaciones sonoras de la mayoría de los espacios intermedios de una manera orquestal. Lo configura un corredor perimetral al que llegan otros corredores perpendiculares desde otros patios, zaguanes y corredores. El patio es otro de los espacios intermedios de mayor dinamismo y riqueza acústica.

El lugar que hoy ocupa El Campito ha mutado de usos y habitantes de tantas maneras, que, aunque parece irreconocible cada pasado, se pueden revivir para contar un fragmento de la historia de Bogotá que es también la historia de una sociedad. En el carácter sonoro de los espacios intermedios de El Campito, portales, el atrio, el zaguán, corredores y el patio se conjugan paisajes y pasados sonoros. En este lugar que fue de un molino, una fábrica, reclusión, oración y castigo, donde



Fig. 7. Derecha, antiguo patio de El Campito en tiempo de casa de salud, 1965. Fuente: Gerencia del Campus, archivo Germán Téllez, <http://gerenciacampus.uniandes.edu.co> Izquierda, estado actual de patio, 2023. Fuente: producción propia



Fig. 8. Localización espacios intermedios seleccionados para estudio y registros sonoros en El Campito, año 2023. Fuente: Gerencia del Campus Universidad de Los Andes, con modificaciones de elaboración propia

habitó la demencia, habitan los estudiantes de la universidad, en particular los de arquitectura, diseño, música y arte.

Los espacios intermedios de El Campito son el escenario propicio para evidenciar la capacidad del sonido, de situar al ser humano y a la arquitectura en un lugar donde la experiencia del espacio y su dimensión sonora se abre, es permeable y permite, a partir de la composición de una pieza electroacústica, evocar la memoria individual y colectiva (Fig. 8).

A partir de la recolección y clasificación cronológica de mapas, se sintetizan en un sólo gráfico las transformaciones físicas del lugar, las evidencias de sucesos socio culturales y ambientales que marcaron hitos en El Campito. La síntesis gráfica incluye proyecciones planimétricas, textos, datos, líneas de tiempo durante, características del movimiento del sonido, puntos de quiebre manifestados en cambios de uso del espacio o eventos históricos.

Además, por medio de esta información y el trabajo de campo se identifican y localizan en los gráficos las marcas sonoras, *les marqueurs* sonoros o *Soundmarks*. Estos sonidos son los característicos de un área específica, aquellos que adquieren un valor simbólico y afectivo. También se identifican los tonos del espacio, en el lenguaje del paisaje sonoro se definen como sonidos de fondo, *keynotes*. La síntesis gráfica sirve además para planificar las sesiones de grabación y localización de los dispositivos para los registros (Fig. 9).

## 5. PIEZA ELECTROACÚSTICA CAMPOS DE SAN JOSÉ

La composición sonora, una pieza electroacústica, cumple con el objetivo de ordenar los recursos acopiados en una narrativa no textual y no visual y así potenciar las posibilidades de percepción referidas al espacio. Un trabajo de composición de este tipo obliga a identificar, seleccionar y priorizar elementos del contexto sonoro acopiados en el proceso de investigación para dar cuenta del carácter sonoro del presente y también reconstruir experiencias acústicas del pasado. La pieza

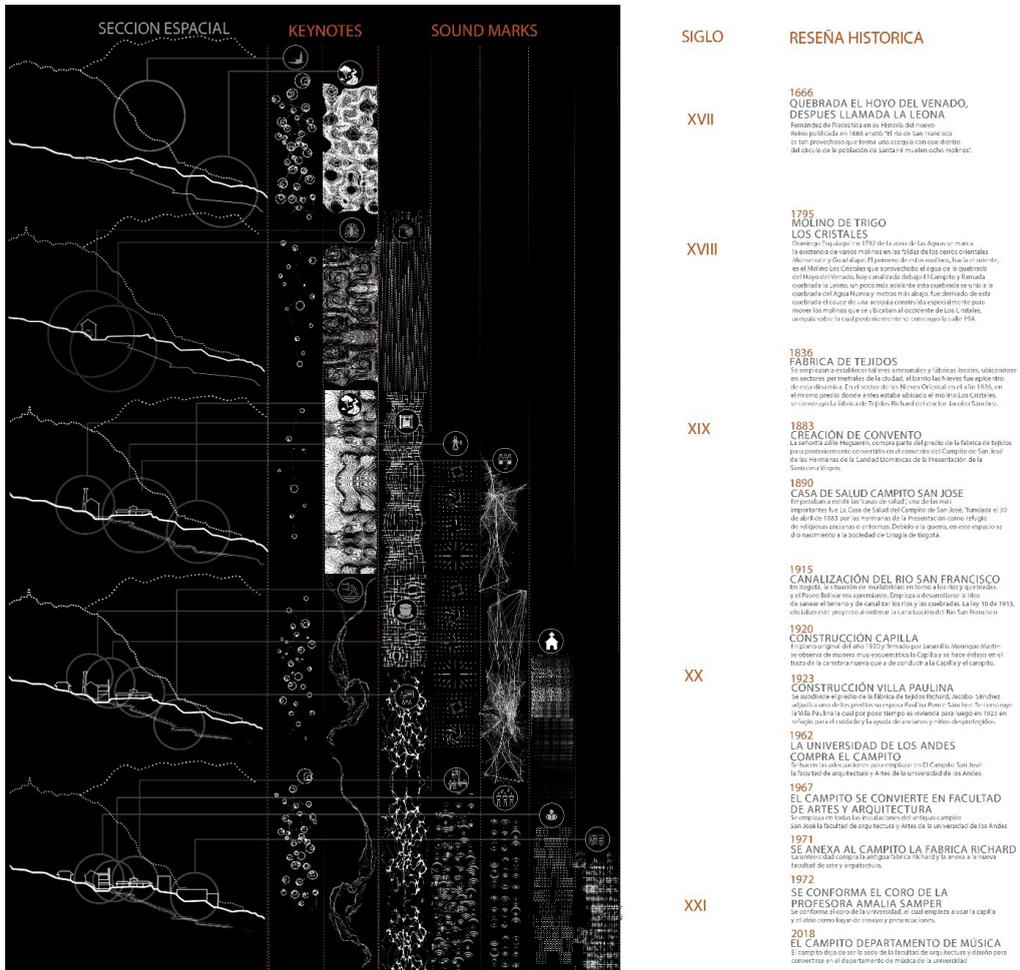


Fig. 9. Síntesis gráfica para pieza electroacústica. Fuente: producción propia

estimula y es estimulada por la condición performática del espacio, conjuga sonido, movimiento y tiempos involucrados en los portales, atrios, zaguanes, corredores y patios. La pieza sonora potencia la conexión afectiva de la comunidad con los espacios, que, en el caso de El Campito, involucra diferentes tipos de actores y habitantes y logra hacer consciente la dimensión sonora de los espacios intermedios seleccionados,

El título de la pieza en plural, Campos de San José, da cuenta de varias realidades superpuestas. La pieza no tiene un carácter documental, es una obra sonora que se alimenta por el documento de la investigación y que interpreta las diferentes versiones que ha adquirido este lugar en el tiempo. La recopilación de la información funciona como mapa compositivo. Los textos, planos, mapas,

fotografías, síntesis gráficas y testimonios dan al compositor pautas. La documentación permite identificar recorridos para hacer los registros sonoros, determinar a qué horas, en qué lugares ubicarse y qué periodos y hechos históricos son los que más afectaron el carácter sonoro de los espacios.

Con técnicas de grabación de *ambisonics*, sonidos captados en el ambiente de captura esférica, se captan los registros sonoros para la composición. Otras fuentes sonoras para la pieza incluyen grabación en otros lugares, evocaciones a condiciones pasadas y también a situaciones imaginadas. La escucha reducida que se enuncia en el primer apartado de este documento orienta el propósito de los registros sonoros. La escucha reducida opera en dos sentidos, la requerida por los investigadores para dar cuenta del carácter del lugar y también en los oyentes que participan de la experiencia sonora.

El proceso seguido para la creación de la pieza parte de los conceptos clave para la aproximación sonora al espacio enunciados en el primer apartado de este documento y de la revisión de archivos, documentos históricos, bibliográficos, fotografías y registros audiovisuales que se describen en el segundo apartado de este documento. Adicionalmente, se incorporaron testimonios que pudieran dar cuenta de las realidades no son reconocibles de El Campito. Se seleccionaron tres testimonios excepcionales porque cada uno de ellos da cuenta de una vivencia única

La familia Duarte, aporta los testimonios mediante una entrevista semiestructurada que se hizo durante un recorrido en lugar, el 11 de marzo de 2023. Los testimonios de la familia Duarte son los de la esposa y los hijos de quien fuera celador de El Campito recién la universidad anexó los predios al campus. Los Duarte vivieron la infancia en El Campito y ofrecen un testimonio inédito del lugar.

Camilo Méndez, estudiante de pregrado de arquitectura en el momento de la entrevista realizada el 30 de marzo de 2023, se encontró en su primer semestre de estudios en los salones en el que según sus familiares había sido reclusa su bisabuela. Indagó con sus tíos los recuerdos de las visitas a su madre mientras estuvo reclusa y reconstruyó en parte su historia familiar.

Germán Téllez Castañeda, siendo profesor de la Facultad de Arquitectura, fue el encargado de recibir las locaciones de El Campito para adecuarlas como salones e integrarlas al campus. Admirador de la arquitectura de El Campito, dio conferencias a los estudiantes de primer semestre de arquitectura décadas después sobre la memoria de este lugar que encontró habitado por monjas y mujeres con enfermedades mentales. Las grabaciones realizadas en el primer semestre de 2018 y septiembre 10 de 2019 en el marco del curso Composición 1, recuperan su voz, su testimonio y las palabras leídas en las conferencias.

La primera sesión de grabación, los días 19 y 20 de diciembre de 2022, se llevó a cabo durante el cierre del campus y sin actividades académicas en curso. Se requería registros intermitentes en las 24 horas del día con espacios en blanco de dos horas. Los lugares seleccionados estaban previamente identificados como puntos clave en la cartografía del campus.

La segunda sesión de grabación se llevó a cabo el 7 de enero de 2023, antes de la apertura del campus al año académico. Revisado el material de la primera sesión, se reconocieron ausencias en los registros necesarios para la composición. Enero resultó menos ruidoso en la ciudad y permitió captar sonidos del paisaje sonoro natural.

Una tercera sesión se hizo necesaria para incorporar la atmósfera religiosa del lugar. El 31 de enero de 2023 se llevó a cabo el registro en el convento y casa provincial Santa Luisa de las hermanas Vicentinas de la Milagrosa, fuera del campus. El registro se hizo durante el rosario y la eucaristía para recrear el ritual equivalente al que pudo haber ocurrido en El Campito durante la época en que estuvo habilitada la capilla y el convento.



Fig. 10. Ubicación dispositivos de captura sonora para identificar los soundmarks y keynotes. Fuente: Gerencia del Campus Universidad de Los Andes, con modificaciones de elaboración propia

Los registros sonoros se hicieron bajo la orientación experta del coautor de este artículo. Las especificaciones y equipos empleados fueron las grabadoras VR, ambisonics, tomas en B-Format / Zoom h6 grabación en XY, formato de los archivos, WAV 48.000 SR, 24 bit. Todos los equipos usaron windshield para grabaciones de campo en exteriores (Fig. 10).

En el proceso de composición entrelaza el estudio previo del lugar con los testimonios de personas entrevistadas, registros sonoros estacionarios, sonidos de recorridos, sonidos extraídos de grabaciones de personas que no están pero que tuvieron que ver con El Campito. Es a partir de una sinergia, entre el material bibliográfico, los relatos, y los imaginarios, que el compositor involucra en el proceso creativo. El documento de investigación sugiere sonoridades y bloques formales a la pieza. Así, el diseño sonoro busca dar cuenta de lo relevante al surgir un espacio acústico que se manifiesta en la experiencia sonora.

Para el oyente, no es necesario conocer El Campito o su historia para identificar el tipo de espacios y de habitantes a los que refiere la pieza. Podrá reconocer una atmósfera cambiante y las transiciones entre las diferentes etapas. La elocuencia de los silencios permite que afloren por un momento sensaciones imprevistas. El carácter performático del espacio estimula la pieza, expande las relaciones entre portales, atrios, zaguanes, corredores y patios, conjuga el sonido con el movimiento y con el tiempo. La pieza sonora propicia además la conexión afectiva de la comunidad con los espacios, que, en el caso de El Campito, son apreciados y rememorados por muchos.

Como se mencionó en la metodología, la pieza sonora Campos de San José se presenta en un formato octofónico. Así permite al oyente una sensación de inmersión en la dimensión sonora. En



Audio 2. Campos de San José, García Jorge. 2023. Disponible en: <https://soundcloud.com/jorge-garcia/campos-de-san-jose-reduccion-en-estereo>. Último acceso: 28,10,2024

este caso, el sonido no está proyectado desde un escenario al frente del oyente. La audiencia está envuelta en un plano horizontal para aprovechar su capacidad multisensorial. Los movimientos de los sonidos se dan en múltiples direcciones, la resolución permite escuchar con mayor definición y tener una sensación de espacialidad. La percepción es similar a la de habitar espacios intermedios como los que se han descrito de El Campito.

## 6. CONCLUSIONES

La palabra escrita y el relato oral se complementan para la reconstrucción de algún tipo de memoria. Lo acontecido en un evento importante para una comunidad se transmite en los documentos de una manera formal y precisa. Cuando el mismo suceso se rememora en términos sonoros, se expresa de una manera imperfecta, pero se diría, más humana. Lo sonoro da detalles que permiten entender elementos del espacio y del contexto sociocultural desde lo sensorial. Este trabajo se enfrenta a los dos escenarios, el escrito y el sonoro, que vistos de manera aislada se pueden interpretar como insuficientes. Pero reunidos en un mismo ejercicio, se potencian entre sí.

En el primer apartado de este documento se abordó el trabajo desarrollado por Schaeffer y Ferrari, en los años sesenta y setenta del siglo XX, y el enfoque mediante el cual se aproximaron al sonido como elemento narrativo y de memoria de sucesos importantes que marcan el devenir de la vida. También se expuso lo anecdótico entendido en términos sonoros que sitúa al oyente enfrentado a lo que ocurre en su entorno habitual y cotidiano. El resultado de este trabajo no aspira a transmitir una idea de realidad y veracidad absoluta. Privilegia la riqueza del relato humano, los detalles anecdóticos, las descripciones de lo trivial, los apegos y las nostalgias que se evocan cuando se recuperan las memorias de un lugar.

El papel final de la pieza electroacústica no es generar una reconstrucción histórica, ni validar o ser validada como una interpretación de la historia del lugar. La pieza pretende crear un imaginario a partir otros imaginarios, plantear diálogos entre áreas de conocimiento. Esta multidisciplinariedad enriquece la experiencia sonora y espacial. Gracias a las cualidades de los espacios intermedios de El Campito de San José, su permeabilidad, su pasado y las relaciones de transición entre usos y habitantes, es posible poner en valor su importancia y riqueza patrimonial a través de la conversación entre sonido y espacio. Al caminar y escuchar de manera consciente, la dimensión sonora de El Campito permite dilucidar una memoria entrañable que todavía resuena en la arquitectura y sus habitantes.

La escucha reducida en espacios intermedios expande el espacio narrativo al sugerir que existe una realidad fuera del espacio percibido desde lo visual, lo que da lugar a la posibilidad de confrontar lo conocido y lo desconocido y cuestionar desde lo audible el marco de referencia que se percibe de manera visual.

## REFERENCIAS

- Albornoz Plata, A. 2003. *Temas Médicos*, vol. XVI. Academia Nacional de Medicina, 18–19.
- Álvarez Gómez, B. 1990. “Labor humana, cultural y evangelizadora de las Dominicas de la Presentación en los Llanos de Casanare.” En *Actas del II Congreso Internacional sobre los Dominicos y el Nuevo Mundo*, 986–990.
- Augoyard, J. F. 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Editado por H. Torgue. McGill-Queen’s University Press.
- Blacking, J. 2006. *¿Hay música en el hombre?* Edited by Francisco Cruces. Alianza Editorial.
- Blessner, B., y L.-R. Salter. 2009. *Spaces Speak, Are You Listening?* Vol. 1. Massachusetts Institute of Technology.
- Carles, J. L., y C. Palmese. 1991. “Identidad sonora urbana.” *Estudio de Música Electroacústica*, 7–10.
- Carrasquilla Botero, J. 1991. “La sede de la Universidad de los Andes.” *Historia Crítica* 1 (5): 77–97.
- Chion, M. 2014. *La Audiovision*. Edited by A. López Ruiz.
- Cox, C. L. 2006. “Listening to Acousmatic Music.” Columbia University.
- Estrada, A. M. 2016. “El arte sonoro y su materialidad invisible.” *Revista de Teoría del Arte* 18: 71–77.
- García Moncada, Jorge Gregorio. 2023. “Campos de San José: Reducción en estéreo.” In *SoundCloud*. Audio, 19:55. <https://soundcloud.com/jorge-garcia/campos-de-san-jose-reduccion-en-estereo>.
- Gayou, E. 2007. “The GRM: Landmarks on a Historic Route.” *Organised Sound*, 207.
- Labelle, B. 2010. “Chapter 3: Sidewalk: Steps, Gait, and Rhythmic Journey-Forms.” In *Acoustic Territories*. Continuum.
- Lippard, L. 1997. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. Vol. 1. University of California Press.
- Morales Ferraro, A. 2019. *Estudios técnicos e históricos del bloque U: Capilla Campito de San José, Universidad de los Andes*.
- Reyna, A. 2020. “La experiencia narrada como vehículo de construcción colectiva en la música de Luc Ferrari.” *Revista del Instituto Superior de Música* 17: 43–59.
- Satizábal, A. E. 2004. *Molinos de trigo en la Nueva Granada: Siglo XVII y XVIII*. Universidad Nacional de Colombia.
- Thibaud, J.-P. 2011. “A Sonic Paradigm of Urban Ambiances.” *Journal of Sonic Studies* 1: 7–14.
- Truax, B. 1996. “Soundscape, Acoustic Communication, and Environmental Sound Composition.” *Contemporary Music Review* 15 (1): 53–55.
- Walls, I. 2022. “El patio: Una abertura al cielo.” *Landuum*. <[www.landuum.com/historia-y-cultura/el-patio-una-abertura-al-cielo/](http://www.landuum.com/historia-y-cultura/el-patio-una-abertura-al-cielo/)>.

## BREVE CV

**Alejandro Vélez Agudelo.** Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (2007), con Maestría en Arquitectura por la Universidad de Los Andes en Bogotá (2023) y formación en música como violonchelista e integrante de la orquesta sinfónica infantil y juvenil de Medellín. Ha trabajado profesionalmente en entidades públicas y privadas en proyectos de espacio público, vivienda, equipamientos, arquitectura efímera, teatro y música. Su línea de investigación académica y profesional busca identificar y dar importancia a la conciencia sonora en la apropiación del espacio.

**Cristina Alborno Rugeles.** Arquitecta de la Universidad Javeriana, Bogotá, (1990) con especialización en Arquitectura y Ciudad (2008) y Maestría en Arquitectura (2012), ambas de la Universidad de los Andes. Directora del grupo de investigación Pedagogías del Hábitat y de lo Público. Su línea de investigación se centra en la educación en arquitectura en la que ha explorado la relación entre la obra del reconocido arquitecto colombiano Rogelio Salmona con la historia de la arquitectura. Como investigadora además ha desarrollado proyectos en los que se relaciona música, arquitectura y acústica en edificios patrimoniales estudiando en detalle las Capillas de Santa Bárbara en Barichara, Santander y Sora, Boyacá, Colombia. Es profesora asociada del Departamento de Arquitectura de la Universidad de los Andes, donde ha enseñado o por más de veinte años.

**Jorge Gregorio García Moncada.** Músico Compositor de la Universidad de los Andes (2000) con maestría en Teoría y Composición Musical, en Texas Christian University, Fort Worth, Texas (2003) y PhD por el Departamento de Música de la Universidad de Birmingham en el Reino Unido (2013). Su investigación doctoral se centra en la composición por medios electroacústicos, bajo la supervisión del Dr. Scott Wilson y del profesor Jonty Harrison. Desde 2008 se encuentra vinculado al Departamento de Música de la Universidad de los Andes, donde labora como docente e investigador en las áreas de composición por medios instrumentales, electroacústicos y mixtos, así mismo como en diferentes asignaturas teóricas. Es fundador y director artístico y administrativo del proyecto BLAST – Teatro de Sonido de Bogotá, Universidad de los Andes.