

Habana Sonora. Radio documental para narrar, registrar y socializar la memoria auditiva de los habitantes del barrio San Isidro, ubicado en La Habana Vieja

Autora: Lic. Mirtha Esther Guerra Moré

Coautores: Lic. Dra. Magda Resik, Msc. Sandra Paul, Dra. Hilda Saladrigas y Msc. Rolando Rensoli

Resumen: *Habana Sonora* como investigación pretende develar las huellas del devenir económico, cultural y social del barrio habanero San Isidro, a partir de la utilización del sonido como recurso cognitivo para comprender, acercarse y palpar la evolución de un espacio. El estímulo de la *memoria auditiva* como repositorio subjetivo donde confluyen recuerdos y sensaciones en torno a una sonoridad pasada o presente, permitirá encontrar historias, escenas y personajes característicos de una *identidad sonora*.

Palabras Claves: Paisaje sonoro, Identidad sonora, Comunicación, Patrimonio, Interpretación.

Tabla de contenidos:

INTRODUCCIÓN

1.1 ¿Cuál es el sonido que más extrañas?

San Isidro: la persistencia de una memoria sonora

Habana Sonora: narrar y registrar la identidad acústica de un barrio

Técnicas de recogida y procesamiento de la información

DESARROLLO

1.2 Paisaje sonoro: la armonía de una orquesta universal

1.2.1 Marca sonora: la sinfonía de una identidad

1.2.1.1 Memoria, espacio y significación: la construcción de identidades sonoras

1.2.1.2 Documento fonográfico: registrar las huellas de un sonido

1.2.1.3 Medios para Comunicar el Patrimonio: la socialización de un patrimonio sonoro

1.2.1.4 Interpretación del Patrimonio (IP): una táctica para sensibilizar

1.2.1.5 Radiodocumental: un lenguaje idóneo para sensibilizar

RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

INTRODUCCIÓN

1.1 ¿Cuál es el sonido que más extrañas?

Una pregunta movilizaría a cientos de cibernautas mexicanos en la última semana de mayo de 2011: ¿Cuál es el sonido que más extrañas? Para contestar la encuesta electrónica emitida por la Fonoteca Nacional de México, un total de mil votantes apuntaría hacia un universo sonoro en estado de extinción en el país: el paso del tren, el silbido rítmico de un afilador de cuchillos, el canto de una golondrina.

Con el propósito de conocer los espacios acústicos más extrañados alrededor de una práctica humana, un animal, una tecnología, un ecosistema, el sondeo realizado en Internet develaría la pérdida de una ciudad en el tiempo: los trenes de pasajeros hacía dos décadas que solo circulaban en las rutas

turísticas, los afiladores de cuchillos ahora recorrían las calles en bicicletas y los pregones del merengero ya no retaban a *echarse un volado*, o sea, apostar a cara o cruz por los dulces.

Existen sonidos que nos dan un entorno diferente al actual, y que se están perdiendo, tal vez las generaciones futuras ya no tendrán ese referente, afirmaba Álvaro Hegewisch, director de la Fonoteca Nacional de Conaculta para la BBC. (Nájar, 2011)

La nostalgia por el trino del tzenzontle, el recuerdo de una nana cantada por un abuelo, el aviso dado por la campanilla de un vendedor de helado y el ruido producido por un módem telefónico a la hora de conectarse a Internet, también conformarían la lista de sonoridades añoradas por los mexicanos.

Para Perla Olivia Rodríguez, directora de Promoción y Difusión del Sonido de la Fonoteca Nacional de México, los universos sonoros son espacios efímeros, los cuales conforman y distinguen la identidad de una cultura, aunque siempre estén en constante proceso de cambio. (Alejo, 2011)

La rana de árbol yucateca y el manatí, el vendedor de globos en las plazas públicas, el merengero y el afilador están en estado de extinción en México. Actualmente, el oficio de sacar filo a los cuchillos resulta una rareza urbana. La carne ya llega cortada y empaquetada a su destino. (Vanguardia, 2011)

La Fonoteca Nacional de México tiene como propósito la salvaguarda y promoción del sonido, tarea que expresa una política de Estado para incidir directamente en el valor y preservación del patrimonio sonoro de la nación mexicana.

Mucha gente ya no podrá tocar un animal o verlo en su hábitat, pero al menos podrá escucharlo, apuntaría Álvaro Hegewisch, director de la institución en una entrevista para BBC. (Nájar, 2011)

Con más de 20.000 horas de sonidos digitalizados y casi 400.000 documentos sonoros, la experiencia alcanzada por la Fonoteca Nacional de Conaculta carece, hasta el momento, de referentes en el resto de los países latinoamericanos, incluyendo Cuba.

San Isidro: la persistencia de una memoria sonora

El radio documental *Habana Sonora* pretende utilizar el sonido como recurso fragmentario y sensitivo para acercarse, comprender y palpar el devenir económico, cultural y social del barrio habanero San Isidro, ubicado en el Centro Histórico de La Habana Vieja, declarado Patrimonio de la Humanidad en 1982.

La barriada de San Isidro desde su propio origen como zona *intramuros* de la villa de San Cristóbal de La Habana, acogería habitantes de diversas procedencias étnicas, culturales y socio-económicas. La convivencia de indios Campeches, negros libertos, artesanos, talabarteros, albañiles, tabaqueros, obreros del puerto, de los muelles y del ferrocarril; dotaría este espacio de una riqueza de hábitos, maneras y costumbres particulares.

Actualmente, según una encuesta realizada por el Taller Experimental para la Revitalización Integral del Barrio de San Isidro, la vida cultural de esta zona habanera conserva la impronta de las clases sociales que enriquecieron el desarrollo de su historia¹.

De ahí que la interpelación de los recuerdos y estímulos de la *memoria auditiva* como repositorio donde confluye el recuento personal y subjetivo de la evolución de un ambiente acústico, permitiría establecer las *marcas*, adaptaciones y proyección de uno de los barrios más antiguos de La Habana Vieja.

La búsqueda de un sonido en extinción o el hallazgo de una sonoridad que ha cambiado sus significados para los habitantes de la comunidad habanera, no solo permitiría a la investigación *Habana Sonora* develar maneras y prácticas que han desaparecido del ambiente acústico de San Isidro, sino también conllevaría al encuentro de una identidad presente, a través, de la revelación de historias, personajes, escenas y conflictos que reflejen el desarrollo de dicho espacio urbano.

Habana Sonora: narrar y registrar la identidad acústica de un barrio

Atendiendo a la naturaleza sensitiva del tema, el radio documental *Habana Sonora* se propone un acercamiento y tratamiento de la realidad desde una mirada creativa que articula los códigos del periodismo y el documental, para establecer nexos entre un lenguaje artístico y una indagación que se apropia de herramientas como la observación, la entrevista, la revisión bibliográfica, un registro de lo real a partir del contraste de fuentes y la preocupación por la veracidad.

De ahí que la concepción de un radio documental que establezca un diálogo con los habitantes de una comunidad, se apropia de un lenguaje intermedio entre la expresión artístico-autoral y las exigencias del periodismo como profesión-discurso claro y atractivo, junto a la satisfacción de necesidades informativas.

Sin embargo, los esfuerzos por contar la *identidad sonora* de un barrio no tendrían sentido, sin una propuesta que conciba la salvaguarda del acervo acústico para su posterior uso social, debido a que el patrimonio sonoro está relacionado directamente con la documentación e investigación de archivos.

El estudio de un documento sonoro sería una herramienta importante para que un historiador, etnólogo, sociólogo, economista, así como los más

diversos grupos sociales identifiquen qué elementos han sido más representativos para una comunidad en un momento determinado.

La Oficina del Historiador de La Habana (OHCH), creada en 1938 con el propósito de rescatar y conservar el patrimonio material e inmaterial de La Habana Vieja, si bien posee un *Archivo Histórico* donde se resguarda una colección de *Actas Capitulares*, *Actas de la Junta Municipal de la Habana* y *Reales Cédulas Trasuntadas*, así como otros documentos de valor histórico, adolece de una fonoteca donde se preserven y socialicen las *marcas sonoras* de la ciudad.

No obstante, la creación de la emisora *Habana Radio* en enero de 1999, con un perfil orientado, principalmente, a la comunicación y registro del patrimonio cultural de La Habana Vieja, permite la existencia de un archivo gráfico, sonoro y audiovisual de los acontecimientos más importantes que suceden en el Centro Histórico, desde las obras de rehabilitación hasta las actividades culturales. (Robreño, 2011)

De esta manera, el radio documental *Habana Sonora* se inserta como iniciativa de la emisora *Habana Radio* para dejar un registro de la identidad acústica del barrio habanero de San Isidro. Sin embargo, el patrimonio sonoro excede las fronteras del simple almacenamiento de datos, la necesidad de abrir un diálogo entre los habitantes de una comunidad y una herencia acústica en constante movimiento, exige una socialización que estimule esfuerzos para salvaguardar un acervo acústico determinado.

Si bien los contenidos originales del proyecto toman como centro la realidad inmediata del barrio habanero San Isidro, las transmisiones de la emisora *Habana Radio* extendidas hacia las villas fundacionales de la Isla como

Baracoa, Bayamo, Trinidad, Sancti Spíritus, Santiago de Cuba y Camagüey; permitirán interactuar con comunidades heterogéneas.

Técnicas de recogida y procesamiento de la información

Investigación bibliográfica documental

El primer acercamiento hacia cualquier temática demanda una profunda indagación en torno a los presupuestos teóricos que la sustentan y al tratamiento anterior de la misma. Y ante un proyecto de producción, se añaden las consultas a obras con formatos o temáticas similares, que permitan definir inspiraciones, apropiarse de ellas y establecer nuevos caminos creativos.

La revisión bibliográfica-documental, entendida como la detección, obtención y consulta de literatura y otros materiales de variados formatos, permitirá a cualquier investigación acercarse, extraer y recopilar información importante acerca de un objeto de estudio.

La técnica bibliográfica-documental permitirá al proyecto *Habana Sonora* acercarse a las características y contextos que acompañaron a una sonoridad específica en el pasado y de esta manera, encontrar las huellas del desarrollo social, cultural y económico de San Isidro.

Entrevista individual en profundidad

Los recuerdos emanados de la memoria auditiva conforman el recuento personal y subjetivo de la evolución de un espacio sonoro. De ahí que el testimonio oral y la mirada íntima constituyen un soporte fundamental para nutrir cada una de las historias del radio documental. El uso de esta técnica no solo permitirá ampliar la información recopilada desde las fuentes

documentales, sino también el acceso a datos, anécdotas personales y testimonios inéditos.

Entrevista individual estructura

El uso de cuestionarios para la consulta a expertos, definirá un diálogo con intereses particulares, para desde una mirada histórica, antropológica, sociológica, económica y cultural construir el devenir de un espacio sonoro. El esquema indagatorio de cada una de las conversaciones estará en función de los aportes específicos de una ciencia al objeto de estudio.

Observación participante y Caminata Sonora

Mientras que la entrevista individual -tanto en profundidad, como estructurada-, representará la técnica de recogida de información más pertinente para la producción del radio documental, el registro observacional y la interacción con la realidad a intervenir, marcarán el tono discursivo de ambos productos comunicativos.

Sin embargo, teniendo en cuenta los objetivos de la presente investigación, la observación participante se complementará con el *soundwalk* o caminata sonora, una técnica utilizada por los *soundscapers* a la hora de familiarizarse y captar los universos acústicos de un espacio urbano o natural.

La técnica del *soundwalking* o caminar sonoro puede ser entendida *como cualquier excursión cuyo principal propósito es escuchar un ambiente, exponiendo nuestros oídos a todos los sonidos que nos rodean dondequiera que estemos*

Individuales o en grupo, las caminatas sonoras no poseen una estructura cerrada ni se articulan siguiendo pautas fijas e invariables- sino que se

conciben como procesos abiertos donde *la escucha silenciosa permitan detectar sin interferencias la experiencia acústica del medio.* (Dietze, 2000)

DESARROLLO

1.2 Paisaje sonoro: la armonía de una orquesta universal

A principios de la década de 1970, la progresiva contaminación sonora en Vancouver y la necesidad de crear conciencia en torno a la salvaguarda del ambiente acústico, estimularían la creación del *Proyecto Mundial de Paisajes Sonoros* en la universidad canadiense Simon Fraser. Con la dirección del músico y profesor R. Murray Schafer, el grupo comenzaría a estudiar el sonido ambiental, a partir de su comportamiento y roles comunicativos con los miembros de una comunidad.

De ahí que el *soundscape* o paisaje sonoro derivado del término de *landscape* o paisaje terrestre, *se podría definir como la variedad de sonidos originados por diferentes fuentes, ya sea de procedencia natural, antropogénica, urbana o rural que componen el ambiente acústico de cada área en específico.* (Truax cit por Papadimitriou, 2009)

Sin embargo, dentro de los estudios sobre el paisaje sonoro, *el sonido no es entendido como un simple componente físico del ambiente, sino como un elemento de información y de unión con el mismo.* Para Barry Truax, profesor de la Escuela de Comunicación y del centro para las Artes Contemporáneas en la Universidad Simon Fraser, *la relación entre hombre, sonido y medio conforman un sistema de comunicación.* (Truax cit por Carles, 2004)

El modelo de *comunicación acústica* desarrollado por Truax supera la concepción mecanicista de *estímulo-respuesta* con que era analizada una sonoridad desde algunas ciencias como la ingeniería y la psicología clásicas,

para comprender al sonido como una *mediación* entre el individuo y su entorno, donde las afectaciones pueden ocurrir en ambas direcciones.

La situación comunicativa puede ser modificada tanto por un cambio producido en el ambiente físico en sí mismo, como por una simple transformación en las maneras de percepción del oyente. (Truax, 1993)

Sin embargo, cuando la noción de *contexto* aparece ignorada dentro de los modelos tradicionales, para la teoría de la *comunicación acústica la información sonora no solo depende de la naturaleza propia del sonido, sino también de las características de su contexto. (Truax, 1993)*

De esta manera, el paisaje sonoro puede ser comprendido en su totalidad como *la manifestación acústica de lugar, en donde los sonidos dan a los habitantes un sentido del entorno que los rodea y al mismo tiempo, la calidad acústica del área adquiere la forma de las actividades y el comportamiento de dicha población. Los significados del espacio se crean a partir de la interacción entre el medio acústico y los oyentes. (Westerkamp, 1994)*

Los sonidos de un paisaje permitirían develar matices y ritmos de un espacio determinado: el bullicio de los parques, plazas y avenidas de la vida urbana, o el sosiego de la naturaleza en las zonas rurales. Al mismo tiempo, una sonoridad podría indicar a los miembros de una comunidad, la llegada de una hora del día o memento específico del año.

No obstante, en cuanto el paisaje sonoro expresa la suma de sonidos característicos de un área definida, *un cambio en las condiciones sociales, económicas, políticas, tecnológicas y naturales de dicho espacio, podría provocar transformaciones en el medio ambiente sonoro. (Westerkamp, 1994)*

De ahí que cuando la arquitectura de una ciudad podría tardar décadas en adoptar nuevas formas y estilos, los ambientes sonoros mutan a la par del

transcurso del día, el abandono de una costumbre, la evolución en la sociedad, la economía, el arte, el desarrollo de la inventiva humana.

Para la compositora alemana-canadiense Hildegard Westerkamp, una de las fundadoras del *World Soundscape Project*ⁱⁱ, la comprensión de los significados de un sonido permitiría entender lo que un lugar, una sociedad están diciendo de sí mismos. (Westerkamp, 1994)

El medio ambiente acústico general de una sociedad puede entenderse como un indicador de las relaciones sociales, de las cuales es consecuencia, y que a través suyo podemos conocer algunas cosas acerca de la dirección de desarrollo de dicha sociedad (Schafer, 1977)

1.2.1 Marca sonora: la sinfonía de una identidad

Los sonidos pueden entenderse como las huellas que deja tras sí un movimiento, una práctica humana, un animal, una tecnología, un ecosistema. Cada espacio desde su propio origen desarrolla un *paisaje sonoro* en particular: el pregón de un vendedor ambulante, el ruido de un transporte público, las expresiones de una lengua autóctona o el canto de un ave nativa.

La evolución de una cultura en el tiempo no solo implica la construcción de una arquitectura propia, cada comunidad desde su mismo origen desarrolla determinadas manifestaciones sonoras que la convierten en un referente único en el mundo.

Para el investigador y compositor canadiense Murray Schafer, creador del *World Soundscape Project* como mismo existen *marcas terrestres* reconocidas y respetadas por los miembros de una comunidad al estilo de una iglesia o torre muy antiguas, también cada ciudad genera *marcas sonoras*, las cuales han estado en un espacio durante mucho tiempo. (Schafer, 2009)

Sin embargo, cuando dentro del ambiente acústico de cada ciudad existe una mezcla de *sonidos claves* y *marcas sonoras*; los primeros, pueden tener una significación arquetípica en cuanto recogen sonoridades creadas por la geografía y el clima; las segundas, encierran cualidades únicas que las hacen ser reconocidas por los habitantes de dicho comunidad. (Schafer cit por Cruz2, L. S. R, 2011)

Entonces, las *marcas sonoras* se podrían definir como aquellos sonidos que han acompañado el ambiente de un espacio durante mucho tiempo y que, al mismo tiempo, agradan a los habitantes de una comunidad porque forman parte de una identidad.

Para la soundscaper Luz María Sánchez, *si por identidad se entiende el conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás, y la conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a los demás, los sonidos producidos por este individuo o esta colectividad, así como la conciencia de estos sonidos, pueden y deberían conformar esa identidad sonora.* (L. M. Sánchez, 2009)

De esta manera, la *identidad sonora* puede ser entendida como el conjunto de rasgos sonoros característicos de un lugar que permiten a quien lo habita, *reconocerlo*, nombrarlo, pero también *identificarse* con dicho espacio, es decir, sentirse parte de él al tiempo que es capaz de hacerlo propio.

De ahí que *el concepto de identidad sonora expresa como hipótesis inicial que los espacios urbanos, las plazas, calles, rincones y patios generan constantemente ambientes vivos, sensibles y representativos, los cuales permiten reconocer e identificar una ciudad de otras.* (J. L. Carles, C.P, 2004)

El sonido dentro de sus diversas funciones informativas, estéticas y emocionales podría contribuir a determinar la identidad de un objeto,

producto, lugar e incluso ciudad. Sin embargo, *en el contexto urbano actual, la globalización en curso tiende cada vez más a uniformizar y estandarizar las señales de identidad sonora de una localidad.* (Atienza, 2007)

Para el escritor Kendall Wrightson, uno de los miembros fundadores de la *Comunidad Paisaje Sonoro de Inglaterra e Irlanda (UKISC)*, desde la Revolución Industrial ha ido aumentando el número de paisajes sonoros *únicos* que han desaparecido completamente o quedado sumergidos dentro del *ruido anónimo* de la ciudad contemporánea. (Wrightson, 2000)

Los cambios producidos dentro del ambiente acústico durante el período post-industrial, darían origen a los llamados paisajes sonoros *lo-fi* o de *baja fidelidad*, como expresión *de la competencia y hegemonía, donde las especies sonoras más fuertes aniquilan al resto.* (Schafer cit por Cornejo, 2009)

Si bien durante la etapa pre-industrial, los paisajes sonoros *hi-fi* o de *alta fidelidad* conservaban un *horizonte acústico* que reforzaba el *sentido de espacio y posición* para los habitantes de una comunidad, la ulterior propagación de sonidos mecánicos reduciría el *espacio aural* de cada individuo hasta el extremo de impedir la escucha de su propio movimiento o conversación. (Wrightson, 2000)

Mientras que en los paisajes sonoros *hi-fi*, *los sonidos se superponen con menor frecuencia y existe una perspectiva acústica (primer plano y fondo)*, en los ambientes *lo-fi* prevalece *un empaste de los distintos planos y resulta difícil discernir figuras o fondos claros.* (Schafer cit por Rocha, 2009)

De ahí que en los paisajes sonoros *lo-fi* característico de las grandes ciudades, se origina una especie de *muralla sonora* que aísla a los sujetos del entorno acústico circundante, convirtiendo las señales identitarias de un sonido en una anti-información, descontextualizada por el ruido.

1.2.1.1 Memoria, espacio y significación: la construcción de identidades sonoras

La percepción puede ser entendida como la capacidad que permite relacionar a un sujeto con el medio circundante. De ahí que el acto perceptivo implica diversas operaciones mentales como la exploración, selección y comparación a la hora de procesar una información determinada.

La capacidad perceptual analizada desde el sentido del conocimiento está determinada por tres dimensiones: *sensorial, psicológica y racional. Solo la conjugación de la sensación (reacción física), el sentimiento (reacción afectiva) y el conocimiento (reacción mental), permite completar y contextualizar el acto perceptivo, primando la mente sobre la materia prima.*(Cabrelles, 2006)

Dentro de la percepción sensorial, *la capacidad auditiva interviene directamente en la captación de los denominados paisajes sonoros, aunque teniendo en cuenta el carácter social y cultural de las percepciones sonoras que constantemente llegan a los sentidos, cada oyente asimila la información en función de una manera personal de percibir.* (Cabrelles, 2006)

Si se admite que los estímulos percibidos desde el medioambiente no son recibidos por nuestros sentidos en forma pasiva, la memoria no constituirá una réplica exacta del mundo exterior, y por tanto, corresponderá a una interpretación basada en cómo comprender el entorno y la supervivencia. (Daniel cit por Barrie, 2007)

De ahí que si bien la experiencia directa o indirecta del mundo expresa una construcción de la realidad, también la experiencia interna como resultado de la cognición de lo percibido se transforma en sentido y significado. *El proceso de conversión a la realidad parte de la existencia de operaciones e*

interpretaciones de lo real, modificando las condiciones de las cosas, y transformando los hechos; convirtiéndose, finalmente, en realidad. (Camacho cit por Fernández, 2011)

Entonces, cuando se habla desde una perspectiva relacional entre el individuo y el entorno, construido o no, estamos hablando de un proceso de identificación, pero cuando se refiere a la posición relativa del individuo respecto a los conceptos derivados de su cognición, se trata a todas luces de un proceso de construcción de identidad. (Fernández, 2011)

De esta manera, la memoria auditiva puede ser comprendida como el repositorio personal y subjetivo donde se construye la evolución de un ambiente acústico. *La escucha de un sonido podría desencadenar asociaciones inconscientes y hacer emerger impresiones e imágenes sonoras pertenecientes a una vida pasada. (J. L. Carles, C.P, 2004)*

Una sonoridad puede ser un estímulo cargado de significados para un individuo o comunidad. *La escucha de una canción, una voz o un sonido vinculado con el pasado puede hacer emerger con fuerza sentimientos, sensaciones y recuerdos que por su riqueza y expresividad podrían superar la realidad inmediata. (J. L. Carles, C.P, 2004)*

Para el músico, compositor y profesor canadiense Murray Schafer, como mismo un testigo ocular podría reportar lo visto en un momento del pasado, un persona que vivió en una época determinada donde se producían sonidos de los cuales no se conservan registros, podría convertirse en un testigo auditivo y decir exactamente aquello que escuchaba. (Schafer, 2009)

1.2.1.2 Documento fonográfico: registrar las huellas de un sonido

A partir de 1980 la UNESCO declara por primera vez la recomendación sobre la salvaguarda y conservación de las obras audiovisuales y sonoras, y

posteriormente, en 1992 esta organización crea el programa *Memoria del Mundo*, una iniciativa internacional para conservar y promover el acceso al patrimonio histórico documental de la Humanidad

El patrimonio sonoro está relacionado directamente con la documentación e investigación que genera archivos, un trabajo que hasta ahora los especialistas han realizado, pero no solo estos tienen la obligación de realizarlos y preservarlos, sino todo aquel que esté interesado en coadyuvar a las acciones para el rescate del patrimonio inmaterial de la humanidad.

De acuerdo con la Norma Mexicana de Catalogación y las reglas de la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), el documento fonográfico puede ser entendido como *el registro de cualquier sonido mediante un procedimiento electroacústico en un soporte físico, reconocido como un producto cultural que transmite conocimientos, ideas, emociones y testimonios de hechos.*

Conformado por un contenido sonoro y una presentación (soporte, formato y diseño), el documento fonográfico o fonograma constituye una arista importante dentro de la memoria colectiva y el patrimonio cultural de una nación. Para que el material sonoro cumpla con su función social debe ser sometido a *un proceso de selección, ordenamiento, descripción, preservación y difusión.*

De esta manera, los *archivos sonoros* pueden ser entendidos como *las organizaciones o departamentos de una institución que se dedican al acopio, la gestión y preservación de una colección de medios sonoros, así como a facilitar el acceso de los mismos.*(Edmondson, 2004)

Sin embargo, en cuanto *la razón de ser del documento y el motivo de su preservación es la comunicación del contenido y que éste sea asequible de*

manera permanente, el acceso entendido como cualquier forma de consulta de un acervo o conocimiento constituye el propósito fundamental de dicha conservación. (Edmondson, 2009)

Entonces, la *preservación* puede ser comprendida como la totalidad de elementos necesarios para garantizar el acceso permanente y eterno de un documento sonoro con la máxima integridad. *Comprende todas las actividades económicas y administrativas, que incluyen el depósito y la instalación de los materiales, la formación del personal, los planes de acción, los métodos y técnicas referentes a la conservación de los materiales de archivos y a la información contenida en los mismos. (Allo, 1997)*

Sin embargo, en cuanto el documento fonográfico implica la materialización de una parte importante del patrimonio intangible de cada nación, donde queda plasmado el acervo sonoro como testimonio histórico, normalizar la gestión de los contenidos adquiere relevancia dentro del proceso de preservación.

De ahí que la *catalogación* constituye uno de los procesos esenciales de las disciplinas documentales, el cual consiste en describir de acuerdo con criterios especializados no solo la parte física de un documento, sino también su contenido, facilitando su control y registro mediante instrumentos de consulta o catálogos.

El documento sonoro funciona como *Sampleoⁱⁱⁱ*, técnica musical que se considera como única cita fiel al paisaje sonoro. *La inserción de un producto audiovisual, una canción, una instalación sonora dentro de determinados marcos espaciales y temporales, permitiría crear un vínculo entre distintas generaciones y culturas. (Cruz2, 2011)*

1.2.1.3 Medios para Comunicar el Patrimonio: la socialización de un patrimonio sonoro

Los medios de comunicación devenidos en un sistema institucional dedicado a conservar y socializar el patrimonio de una comunidad o nación, adoptan una serie de encargos y discursos sociales que hacen reconocer y particularizar sus funciones dentro del complejo entramado mediático de una sociedad.

Los *medios para comunicar el patrimonio* no solo deben plantear el tema de la conservación en la agenda pública, sino también redescubrir para las comunidades y naciones, las costumbres, tradiciones, modos de vivir, sentido de la creatividad, manifestaciones del arte y la literatura, la historia y los recursos naturales que pasan muchas veces inadvertidos, aun cuando se trata de bienes de interés cultural dentro de la vida cotidiana. (M. R. Aguirre, 2010)

Con el propósito de estimular un proceso de retroalimentación, a través, de la participación ciudadana, la comunicación del patrimonio debe establecer un diálogo con los habitantes de una localidad, el cual permita clarificar y convertir los conocimientos adquiridos en *productos comunicables y comunicados*, rebasando la simple estrategia *pedagogizante*. (M. R. Aguirre, 2010)

De ahí que los *medios para comunicar el patrimonio* deben ser vistos como un espacio de construcción simbólica, en cuanto desde su función *enculturizadora* proveen a los habitantes de una comunidad de relatos orales, escritos y visuales como expresión de una mirada interpretativa del entorno.

Desde su influencia cognitiva, los medios destinados a comunicar el patrimonio deben *dotar a los ciudadanos de herramientas que les permitan apreciar la trascendencia de cada uno de los bienes de interés cultural*

característicos del entorno, incluidas las insignias del patrimonio inmaterial de las cuales son portadores vivos y actuantes. (H. K. Aguirre, 2009)

De esta manera, no se puede excluir el proceso de construcción dentro de la comunicación con fines patrimoniales, debido a que *los bienes, paisajes, territorios y prácticas* que integran la identidad de un espacio, *no existen como tal hasta el momento en que se produce un reconocimiento social de los mismos.* (Sánchez, 2011)

1.2.1.4 Interpretación del Patrimonio (IP): una táctica para sensibilizar

El carácter motivador de los medios de comunicación no debe ser desdeñado de la difusión patrimonial, sobre todo teniendo en cuenta el fenómeno de desconexión que existe entre los individuos y el Patrimonio. (Cano, 2004)

En la Convención de París para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial se emplearía el término de sensibilización vinculado a las acciones comunicativas, tal y como se recoge en su artículo 14: *Educación, sensibilización y fortalecimiento de capacidades: educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público, y en especial a los jóvenes.* (C. G. Sánchez, 2011)

La Interpretación del Patrimonio (IP) entendida entre sus múltiples definiciones como el proceso creativo de comunicación estratégica, *diseñado para producir conexiones intelectuales y emocionales entre el visitante y el recurso interpretado*, podría ser una herramienta eficaz para ayudar a cambiar, a través de la sensibilización, la forma que tiene un sujeto de verse a sí mismo y al mundo.

De ahí que la interpretación como disciplina necesita conocer al destinatario, sus expectativas, satisfacciones y respuestas, para desde *un lenguaje*

atractivo, breve, directo y claro, revelar el significado de un objeto, artefacto, paisaje o sitio.

La interpretación, sea a través de charlas o por otros medios, es exactamente lo que la palabra quiere decir: la traducción del lenguaje técnico y a menudo complejo del ambiente, a una forma no técnica-sin por ello perder su significado y precisión-, con el fin de crear en el visitante una sensibilidad, conciencia, entendimiento, entusiasmo y compromiso. (Risk cit por Parrondo, 2010)

De esta manera, la información en su estado original no puede ser nombrada como interpretación, debido a que esta última constituye una *revelación basada en información aunque son cosas completamente diferentes. Sin embargo, toda interpretación incluye información.* (Tilden, 2006)

Como instrumento eficaz de gestión que merece ser bien planificación, la interpretación transforma la información o el conocimiento en historias o relatos que provocan el interés del visitante, para desde la provocación reducir los impactos negativos e infundir unas actitudes y comportamientos positivos para con el patrimonio.

1.2.1.5 Radiodocumental: un lenguaje idóneo para sensibilizar

Cuando existen múltiples definiciones para acercarse y comprender el género del documental radial, la noción de estar presente ante una *pieza radiofónica* intermedia entre *la comunicación objetiva y subjetiva, lo periodístico y lo artístico*, no puede ser excluida de una primera aproximación conceptual. (Pérez, 1992)

La combinación de géneros periodísticos como la crónica, el comentario, el testimonio y la entrevista; no solo permite colocar el lenguaje del radiodocumental fuera de los esquemas de la programación informativa, sino

también concebir *una de las formas más elevadas del arte radial*. (Carcomo cit por Pérez, 1992)

Sin embargo, el refinamiento poético no puede eximir al radiodocumental de poseer cierta connotación social que conlleve a la reflexión. De ahí que muchos especialistas asocien la finalidad informativa del reportaje con este género. Aunque el primero debe hacer énfasis en hechos de actualidad y el segundo está libre de condiciones temporales, ambos tienen como rasgo común la objetividad.

De esta manera, una de las características principales del documental radiofónico radica en el tratamiento de un tema de la realidad desde el mayor número de ángulos posibles, para poder capturar momentos vivos y significativos en torno a un hecho real. El diálogo íntimo con los personajes, y el manejo creativo de los recursos radiales, permiten mantener los vínculos con la audiencia.

No obstante, aunque el género del radiodocumental posee una libertad considerable a la hora de utilizar determinados recursos técnicos y narrativos, este no debe separarse de ciertos códigos radiales como el ordenamiento lógico que posibilite la comprensión y reflexión alrededor del tema abordado.

De ahí que el lenguaje del radiodocumental puede ser concebido como una herramienta idónea para interpretar un hecho o valores patrimoniales a los miembros de una comunidad. La revelación de una idea o mensaje, a través, de diversos recursos expresivos podría sensibilizar y provocar actitudes favorables para salvaguardar un acervo cultural.

RECOMENDACIONES

El acercamiento a los estudios del paisaje sonoro con el propósito de hallar un soporte teórico que acogiera y diera una validación científica a las intenciones

del radio documental *Habana Sonora*, conllevaría a las siguientes recomendaciones:

□ El estudio interdisciplinario de los paisajes sonoros como herramienta cognitiva que permite acercarse al devenir económico, político y cultural de una sociedad, debería ser incluido dentro del perfil de estudio de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana con fines narrativos.

□ La grabación y descripción de los paisajes sonoros no solo como documento de consulta para los múltiples grupos sociales, sino también como referente importante para reconocer e identificar las huellas de una identidad sonora, debería motivar la creación de una Fonoteca Nacional en Cuba.

Las emisoras locales deberían resguardar, en su fonotecas, aquellos sonidos que ayuden a nombrar y diferenciar una comunidad de otra

CONCLUSIONES

La interpelación de la memoria auditiva podría conllevar al hallazgo de aquellas marcas sonoras que la Historia no pudo grabar a tiempo. Los recuerdos y asociaciones de los habitantes de una comunidad, podría develar las huellas de una identidad sonora. Los habitantes de San Isidro se identifican y reconocen, a través, de determinadas marcas sonoras como el sonido de las campanas o la doble explosión del vapor La Coubre.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Acosta, L. (2004). *Otra visión de la música popular cubana*. . La Habana: Letras Cubanas.

Aguirre, H. K. (2009). Guía para la cobertura periodística sobre el Patrimonio La cultura en los medios: una vía para la protección del patrimonio

Aguirre, M. R. (2010). *Medios para comunicar el patrimonio: la experiencia de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana*. Universidad de Granada, España.

Allo, M. M. (1997). Teoría e historia de la restauración de documentos. *Revista General de Información y Documentación*, vol 7, no 1.

Alonso, M. G. (2004). *El ámbito musical habanero de los 50*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Juan Marinello.

Alonso, M. M., H.S. (2006). *Teoría de la Comunicación, una introducción a su estudio*. La Habana: Editorial Pablo de la Torriente.

Atienza, R. (2007). *Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana*. Paper presented at the I Encuentro Iberoamericano de Paisajes Sonoros, Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Barnet, M. (1964). El billettero en el siglo XIX. *Biblioteca Nacional José Martí Revista*, 3-4, jul-dic.

Cabrelles, M. S. (2006). El paisaje sonoro: una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano. *Revista de Folklore*, 26a.

Cano, L. R. (2004). La difusión del patrimonio a través de las nuevas tecnologías. Nuevos entornos para la educación patrimonial histórico-artístico.

Carles, J. L. (2007). *El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido*

Paper presented at the I Encuentro Iberoamericano de Paisajes Sonoros, Auditorio Nacional de Música, Madrid.

Carles, J. L., C.P. (2004). Identidad sonora urbana. *Estudio de Música Electroacústica*.

Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores*. París: INA/Bochet-Chastel.

Cid, M. S. (2012). Paisaje sonoro, un patrimonio cultural inmaterial desconocido. [www.Instalia.eu](http://www.instalia.eu). Retrieved from http://www.instalia.eu/es/notices/2012/02/paisaje_sonoro_un_patrimonio_cultural_inmaterial_desconocido_1813.php

Cruz2, L. S. R. y. L. J. A. C. (2011). *Mapeo sonoro, una exploración de las tecnologías digitales en el proceso de diseño*. Paper presented at the Coloquio de diseño, México.

Daniel cit por Barrie, L. (2007). *Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro*. Paper presented at the I Encuentro Iberoamericano de Paisajes Sonoros, Auditorio Nacional de Música.

Dietze, L. (2000). Learning is living, acoustic ecology as pedagogical ground a report on experience. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology, Volume 1, 36*.

Dufour, F. (2008). "Musique Concrète" as one of the Preliminary Steps to Acoustic Ecology. . *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology, Volume 8, number 1, fall/ winter*.

Edmondson, R. (2004). *Filosofía y principios de los archivos sonoros y audiovisuales*: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Paris.

Edmondson, R. (2009). *Fundamentos filosóficos de los archivos audiovisuales en la era digital*. Paper presented at the La salvaguarda del patrimonio sonoro y audiovisual: un reto mundial.

Cuarto Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales.,
Fonoteca Nacional de México.

Feijoo, S. (1973). El fabuloso folklore del billetero ambulante cubano. *Signos, sept-dic.*

Fernández, S., C.G. (2011). La investigación sonora: de la significación del espacio a la construcción de las identidades. El caso de la Sonoteca de México. *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC XVIII*

México: Universidad Autónoma de Baja California.

Fraginals, M. M. (1964). *El Ingenio. El Complejo Económico Social Cubano del Azúcar.* La Habana: Comisión Nacional de la UNESCO.

García, A., N.H. (2011). *En sintonía con La voz del patrimonio cubano. Acercamiento al proceso de recepción de la programación de la emisora Habana Radio. Un estudio en las otroras villas de San Cristóbal de La Habana y Santa María del Puerto Príncipe.* . Universidad de La Habana.

García, J. R. (2008). *Manual sobre el manejo técnico de los museos adscritos al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural.* Cuba: Ministerio de Cultura.

Gil, E., R.R. (2000). *La verdad útil.* Universidad de La Habana.

Glass, I. (2004). Ira Glass s Manifiesto, Part One. *The Transom Review, 4,* 100.

Herrero, H. (2003). Estudio de las comunidades *Comunicación y comunidad*
La Habana: Félix Varela.

Leuchsenring, E. R. d. (1935). Las puertas de la muralla y el cañonazo de las
9. *Carteles.*

Luis, J. G. (2004). *La regulación de la prensa en Cuba: referentes morales y deontológicos.*, Univerisdad de La Habana.

Martínez, A. O. (2004). *El son no se fue de Cuba, claves para una historia 1959-1973.*: ACS.

Martínez, G. G. (2006). *La resonancia pública de una ciudad patrimonial.*, Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.

Pérez, G. (1992). *El documental radial* (Vol. 19). Quito, Ecuador: Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación Social para América Latina (CIESPAL).

Redondo, Y. D. (2004). Desarrollo comunitario: de la coordinación a la integración. *La participación. Diálogo y debate en el contexto cubano.* La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Ricardo, R. S. (2000). *De Compostela a Espada, vicisitudes de la Iglesia Católica en Cuba.* La Habana: Editorial Ciencias Sociales.

Risk cit por Parrondo, A. R. (2010). Interpretación y difusión: dos formas diferentes de ver el patrimonio. *@rqueología y Territorio n° 7*

Robreño, A. V. (2011). *Habana Radio: la voz del patrimonio en la web.* La Habana.

Samón, M. G. (2010). *Escuchar el ayer. Un acercamiento al proceso de comunicación mediática del programa de radio Parece que fue ayer de la emisora Habana Radio dedicado a públicos de la tercera edad.* . Universidad de La Habana, La Habana.

Sánchez, C. G. (2011). *La comunicación en el proceso de construcción del patrimonio: percepciones y mediaciones*.

Sánchez, L. M. (2009). *Soinoumapa.net: Paisaje sonoro y construcción de identidad*. Paper presented at the Foro Mundial de Ecología Acústica, México.

Schafer cit por Cornejo, A. (2009). *Presas y predadores: estudio de las interrelaciones sonoras en espacios urbanos*. Paper presented at the Foro Mundial de Ecología Acústica, México.

Schafer cit por Rocha, M. (2009). *Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico*. Paper presented at the Foro Mundial de Ecología Acústica, México.

Serrano, M. M. (2009). *La Producción Social de la Comunicación* (Vol. I y II). La Habana: Editorial Félix Varela.

Socarrás, E. (2004). Participación, cultura y comunidad *La Participación. Diálogo y debate en el contexto cubano*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.

Sonnex cit por Monro, G. (2003). *A Personal Report on a Complex Event:acoustic ecology....an international symposium*. Paper presented at the Foro Mundial de Ecología Acústica, Victorian College of the Arts (VCA), Melbourne, Australia, March 19-23.

Thompson, J. B. (1991). La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología. *Versión. Estudios de comunicación y política, 1*.

Tilden, F. (2006). *La interpretación de nuestro patrimonio: Asociación para la Interpretación del Patrimonio*, Sevilla.

Truax, B. (1993). Acoustic Communication. *The Soundscape Newsletter*, March, No. 5.

Valentín, Á. F. (1993). *Dr. Felipe José de Trespalacios y Verdeja*: ed.Datum.

Violich cit por Herrero, H. (2003). Estudio de las comunidades. *Comunicación y comunidad*. La Habana: Félix Varela.

Westerkamp, H. (1994). *Bauhaus y estudios sobre el paisaje sonoro. Explorando conexiones y diferencias*. Paper presented at the Wrightson, K. (2000). An introduction to acoustic ecology. *Soundscape. The Journal of Acoustic Ecology*, Volume 1, number 1, Spring.

De la Bauhaus al paisaje sonoro. Retrieved from <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/westerkamp.html>

i El 1 de julio de 1996 se crea por iniciativa de la Oficina del Historiador, el Taller Experimental para la Revitalización Integral del Barrio de San Isidro, el cual radica actualmente en la Calle Habana, entre Desamparados y San Isidro. La encuesta mencionada se aplicó a 769 personas en edad laboral.

ii El Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (WSP) generado en torno al compositor, educador musical e investigador R. Murray Schafer, tenía como objetivo principal documentar y archivar paisajes sonoros, describirlos y analizarlos, así como promover el incremento de la conciencia pública acerca del sonido ambiental a través de la audición y el pensamiento crítico.

iii Esta técnica surge en la década de los cuarenta con el desarrollo de la *Música Concreta* por parte de Pierre Schaeffer (posteriormente llamada *Música Electroacústica*). Schaeffer definió a sus composiciones como "concretas" por utilizar objetos sonoros específicos y cotidianos, ya que "trataba de recoger el

concreto sonoro de dondequiera que procediera y abstraer de él los valores musicales que contenía en potencia”