

Territorios 52 / Bogotá, 2025, pp. 1-31
ISSN: 0123-8418
ISSNe: 2215-7484

Paisajes sonoros: propuesta metodológica en el borde sur de Bogotá*

Soundscapes: Methodological Proposal in the Southern Border of the City of Bogotá

Paisagens sonoras: proposta metodológica na fronteira sul da cidade de Bogotá

En memoria de Adriana Parias Durán**

Andrés Salcedo Fidalgo***

Manuel Suárez****

Federico Serna^β

Gabriela Bravo^{ββ}

León David Cobo^{βββ}

María Alejandra Peñalosa^{ββββ}

Recibido: 31 de marzo de 2024

Aprobado: 19 de diciembre de 2024

<https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.14337>

Para citar este artículo

Salcedo Fidalgo, A., Suárez, M., Serna, F., Bravo, G., Cobo, L. D., & Peñalosa, M. A. (2025). Paisajes sonoros: propuesta metodológica en el borde sur de Bogotá. *Territorios*, (52), 1-31. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.14337>

Sección general

* Agradecemos especialmente a Argenis Hernández y a Johanna Rivera, integrantes de la Organización Audiencia Pública Popular, quienes coordinaron y convocaron a los participantes provenientes de las zonas urbanas y apoyaron de inicio a fin todo el proceso. Agradecemos, igualmente, a María Camila Marín, coordinadora de lo/as participantes de las zonas rurales e integrante de la Mesa Usmeke; a Harold Villay y Carolina Díaz de la Mesa Usmeke por el apoyo recibido para la realización de las actividades del proyecto.

El proyecto se desarrolló a lo largo de 2021 con el apoyo de la Convocatoria Nacional de Extensión Solidaria 2020 de la Vicerrectoría de Investigación

⇒

Palavras-chave

Paisaje sonoro; borde; auralidad; escucha, sonido; ordenamiento territorial; Bogotá; Colombia.

Palabras clave

Soundscape; border; aurality; listening, sound; territorial planning; Bogotá; Colombia.

Keywords

Paisagem sonora; fronteira; auralidade; escuta, som; ordenamento territorial; Bogotá; Colômbia.

RESUMEN

El borde sur de Bogotá es una zona donde convergen lógicas de explotación del territorio y presiones ejercidas por la expansión urbana que han generado tensiones y divisiones entre pobladores campesinos y pobladores de nuevas urbanizaciones. De manera participativa y junto con las organizaciones Usmeke y Audiencia Pública Popular, adelantamos a lo largo de 2021 un proceso de construcción de paisajes sonoros que comprendían talleres lúdicos de sensibilización y formación en la escucha y el sonido, tres recorridos en los cuales recogimos registros sonoros y fotográficos, escucha del material recogido, sistematización y producción de varias piezas sonoras presentadas mediante curaduría en una instalación sonora abierta al público. El propósito de este proceso era emplear una metodología participativa y sensible para construir un archivo sonoro en el que pudieran albergarse las demandas de los/as participantes para proteger el patrimonio ambiental, cultural y arqueológico del borde mediante un ordenamiento territorial socialmente construido.

ABSTRACT

The southern border of the city of Bogotá is an area where the logics of territorial exploitation and urban expansion have created tensions and divisions among rural inhabitants and urban residents who live in the newly created residential complexes. We conducted through 2021, along with the social organizations Usmeke and Audiencia Pública Popular a participatory process of producing soundscapes that included ludic sensory awareness and training sessions, three walks in which we collected sonic and visual records and the production of various sonic pieces that we presented through a curatorial process in a sonic installation open to the public. The purpose of this process was to use a participatory and sensitive methodology to build a sonic archive keeping participants' demands to protect the environmental, cultural and archeological patrimony of the border through a socially built territorial planning.

RESUMO

A fronteira sul de Bogotá é uma área onde a lógica da exploração territorial e as pressões exercidas pela expansão urbana convergem, gerando tensões e divisões entre os colonos camponeses e os habitantes das novas urbanizações. De forma participativa e em conjunto com as organizações Usmeke e Audiencia Pública Popular, ao longo de 2021, realizamos um processo de construção de paisagens sonoras que incluiu oficinas lúdicas de sensibilização e formação em escuta e som, três passeios em que coletamos registros sonoros e fotográficos, escuta do material coletado, sistematização e produção de diversas peças sonoras apresentadas por meio de um processo de curadoria em uma instalação sonora aberta ao público. O objetivo desse processo foi empregar uma metodologia participativa e sensível para a construção de um arquivo sonoro em que as demandas dos participantes pudessem ser acolhidas, a fim de proteger o patrimônio ambiental, cultural e arqueológico da fronteira por meio de um planejamento territorial socialmente construído.

Introducción

Al hablar del borde sur de la ciudad de Bogotá, nos remitimos a lo que la geografía urbana ha definido como una “porción de territorio que rodea, circunscribe el perímetro urbano” (Toro *et al.*, 2005, p. 57), espacio de confluencias, límite y separación entre zonas rurales de la ciudad y zonas donde inicia lo construido, que, por lo general, ha estado subordinado a los requerimientos de las políticas de vivienda y expansión urbana (Sánchez, 2011, p. 13).

Martha Bernal (2020, p. xi) prefiere afirmar que los bordes se “desbordan” al ser multiterritorialidades dotadas de diversos significados, con múltiples formas de control, de carácter discontinuo, sin

límites definidos y en constante cambio. Según el Plan de Ordenamiento Territorial, los bordes deberían contener los procesos de conurbación, tener una función de conservación ecológica y articular los procesos de ciudad-región.

El borde sur de Bogotá conecta el páramo de Chingaza con el páramo de Sumapaz, una de las mayores reservas de agua de la región. El hallazgo arqueológico de la Hacienda El Carmen reveló la importancia del lugar al haber sido necrópolis prehispánica, epicentro de peregrinajes y prácticas rituales durante más de ocho siglos, acervo histórico que llevó a la población actual a exigir la declaración de esta área como de protección arqueológica y así detener, en parte, la expansión urbana.

←

de la Universidad Nacional de Colombia, programa que busca apoyar proyectos de intervención con incidencia social y enfoques participativos.

*** Quisiéramos dedicar este artículo a Adriana Parías, codirectora del proyecto, profesora del Instituto de Estudios Urbanos de la Universidad Nacional, colega y amiga que nos dejó en cada momento compartido grandes lecciones de compañerismo, solidaridad, rigor y respeto.*

**** Profesor Asociado, Departamento de Antropología, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Correo electrónico: asalcedofi@unal.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2679-3937>*

***** Antropólogo de la Universidad de Los Andes con estudios complementarios en proyectos culturales. Actual candidato a magister en Arte y estudios sonoros de la UNTREF. Correo electrónico: manuel.suarez16@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9525-873X>*

⁵ Antropólogo de la Universidad de los Andes. Sonidista, director de Tembe Laboratorio Sonoro. Correo electrónico: fedserna93@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-7663-3125>

⁶⁵ Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia y actual estudiante de la Maestría Pluralismo Culturale Mutamento Sociale e Imgrazioni de la Università di Padova. Correo electrónico: gbravo@unal.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0108-035X>

⁶⁵⁶⁵ Músico y artista sonoro independiente. Correo electrónico: leon.co.david@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7154-3773>

⁶⁵⁶⁵ Artista, diseñadora y especialista en Fotografía de la Universidad Nacional de Colombia. Correo electrónico: mapenalosar@unal.edu.co. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-4183>

Ha sido un territorio de conflictos entre hacendados, colonos, arrendatarios y organizaciones campesinas, a donde, desde mediados del siglo XX, llegaron muchas familias campesinas a trabajar en ladrilleras, canteras y areneras (Barreto, 2015). Como bien lo explica la codirectora del proyecto: “[...] a partir de mediados del siglo XX cobra fuerza la comercialización ilegal de lotes vendidos a cuotas y sin servicios ni equipamientos y la ardua lucha de sus compradores por acceder a servicios públicos, obtener el reconocimiento y la legalización de sus barrios” (p. 110).

Recientemente, la localidad también ha visto florecer un mercado de construcción capitalista de vivienda de interés social, cuyos intereses económicos priman sobre el buen vivir, las dinámicas locales y la pervivencia cultural y ambiental de la localidad.

La disputa territorial entre las comunidades campesinas y los proyectos de expansión urbana en la localidad de Usme han fortalecido los procesos organizativos cobijados por preocupaciones comunes como el cuidado del ecosistema y el agua, una vocación de vida campesina, el respeto por la memoria ancestral y su patrimonio. Sin embargo, esta confrontación entre la defensa de una vida campesina y las políticas desenfundadas de producción de vivienda ha instaurado una división maniquea entre ‘buenos’, que defienden la vida campesina, y ‘malos’, poblaciones que por necesidad llegan a habitar en los edificios y ciudadelas recién construidos.

En el año 2011 los autores trabajaron con un grupo de mujeres y organizaciones de los barrios El Oasis, La María y Ciudadela Nuevo Usme, y crearon el concepto de “cultura popular del hábitat”, que significaba una cultura política autónoma planteada desde sus propias creencias, conocimientos y tradiciones, para proteger, gestionar y transformar su entorno. Con el ánimo de salirse de los marcos tradicionales de las reuniones propias de la práctica política tradicional, planteaban la importancia de despertar los sentidos para sensibilizar a los habitantes ante las problemáticas ambientales y sociales de la localidad y su gestión.

Luego de siete años, los mismos profesores, junto con los antropólogos y sonidistas (coautores del artículo), volvieron y organizaron recorridos con su equipo de grabación de audio para probar la escucha y el paisaje sonoro como fuentes de inspiración metodológica, a fin de reunir organizaciones sociales urbanas y rurales en un ejercicio territorial común. De esta manera, surge el proyecto “Paisajes sonoros y procesos formativos para la integración social, ambiental y política del borde urbano rural de Usme”.

En el año 2021 invitamos a maestras, investigadoras, lideresas, estudiantes jóvenes, integrantes de organizaciones que trabajan en defensa del patrimonio y del medio ambiente del borde y a personas interesado/as en un ordenamiento territorial de la localidad sostenible y participativo a un espacio de formación y

sensibilización para comprender el sonido y el desarrollo de la escucha como motor de integración y sensibilización ambiental. Para esto conformamos un equipo interdisciplinar de personas formadas en antropología, urbanismo, artes, experiencia en patrimonio y acción popular, y creamos canales de articulación entre organizaciones de base con voces provenientes de las zonas rurales y urbanas de la localidad.¹

El punto de partida del equipo fue pensar, desde diferentes orillas, el sonido y la escucha como una forma de relacionarnos, conocer e interpretar un territorio. Urbanismo, antropología y arte comunitario confluyeron para esbozar nuestro procedimiento metodológico y reflexionar sobre la importancia del sentido de la escucha, que permanece poco visible, pero que cobra cada vez más notoriedad en el ámbito de la creación y la investigación.

El paisaje sonoro es un campo de investigación y creación que les permite a los estudios urbanos ampliar sus horizontes para la comprensión de diversas categorías como la de borde e identificar elementos del paisaje que son relevantes para las personas que lo habitan. La escucha en tanto práctica activa es inherente a todo proceso de reconocimiento de un territorio a través de sus sonidos, pero también es una invitación a disponerse a escuchar la diferencia y a generar espacios de diálogo en escenarios de conflicto territorial. Más que buscar un resultado concreto, el valor del proyecto se anida en

que fue un proceso colectivo que permitió la apropiación de herramientas sensibles que incluían otras voces alrededor del tema de un ordenamiento situado y más justo de su territorio.

Llegamos allí con el propósito de generar un espacio pedagógico de disposición a la escucha en medio de la pluralidad de voces que se disputaban el liderazgo social ante las amenazas de la expansión urbana. La apuesta metodológica fue identificar las riquezas y amenazas del borde a través de la escucha, la grabación y la edición de diversos paisajes sonoros. En otras palabras, el proceso buscaba tener una incidencia en la articulación de organizaciones sociales que coincidían en la defensa ambiental, política y social del borde desde una metodología sensible transmitida a organizaciones de base.

Luego de una convocatoria inicial, acudieron 25 participantes que se distribuyeron en dos grupos: los jóvenes de 17 a 29 años hicieron parte del grupo de formación y las personas más adultas y con trayectoria se sumaron al grupo de recorridos, aspecto metodológico en el que más adelante nos detendremos a explicar. De manera gradual y dialógica desarrollamos 4 módulos en 18 talleres.

El primero titulado “Sensibilización al sonido y la escucha” fue la base y el punto de partida para despertar en los participantes una curiosidad por su entorno a través de sus sonidos y las múltiples dimensiones posibles de la escucha. Desde la pedagogía musical, integramos conceptos

¹ Al inicio del proyecto produjimos tres podcasts que hacen parte del programa “Relatos de gobierno urbano” del Instituto de Estudios Urbanos en alianza con UN radio:

- Primer podcast: “El valor ambiental y productivo del borde sur de Bogotá”, <http://ie.u.unal.edu.co/medios/noticias-del-ieu/item/somoriadiounalpodcast-el-valor-ambiental-y-productivo-del-borde-sur-de-bogota>

- Segundo podcast: “El borde sur de Bogotá, territorio de interrelaciones en cambio”, <http://ie.u.unal.edu.co/medios/noticias-del-ieu/item/somoriadiounalpodcast-el-borde-sur-de-bogota-territorio-de-interrelaciones-en-cambio>

- Tercer podcast: “El paisaje sonoro, una construcción colectiva del territorio”, <http://ie.u.unal.edu.co/medios/noticias-del-ieu/item/podcastradiounal-el-paisaje-sonoro-una-construccion-colectiva-del-territorio>

² *Música concreta*: “Una expresión musical basada en la composición, a partir de sonidos grabados en cinta y manipulados posteriormente a diferentes niveles mediante el fonógrafo y el magnetófono. Las fuentes sonoras de este tipo de música pueden ser de origen natural, como gritos, música experimental o simplemente anecdóticos” (Schaeffer, 1952, p. 62, en Castañeda, 2017, p. 78).

³ *Panauralidad*: la habilidad de comprender la ubicuidad de todos los sonidos, incluyendo lo más tenazmente inaudible, e impedir que se disipen (traducción nuestra). En el original: “The ability to comprehend the ubiquity of all sounds, including the most tenaciously inaudible, and to prevent them from dissipating” (Kahn, 1999, p. 200).

de la plástica sonora para la identificación de las cualidades físicas y acústicas de los sonidos, para pasar, posteriormente, a ejercicios de escucha profunda que involucraron una disposición atenta para la identificación de las fuentes sonoras, pero también las memorias, afectos y reflexiones que podían despertar esos sonidos (Connor, 2004). Finalmente, se llevaron a cabo ejercicios de cartografía sonora en los que empleamos distintos elementos gráficos para representar las experiencias individuales y colectivas.

El segundo módulo lo llamamos “Caminar y registrar”. A este le destinamos un primer momento a la formación de los participantes en técnicas de grabación y en la construcción de un reporte de sonido detallado. Para ello utilizamos diferentes dispositivos de grabación, equipos profesionales de audio y la aplicación RecForge II Audio Recorder, para garantizar la independencia creativa de los participantes fuera de los talleres. Posteriormente, realizamos tres recorridos diseñados por los integrantes de la comunidad en función de los aspectos más relevantes de su ejercicio político. En estos recorridos comentados, empleamos las técnicas de grabación aprendidas para el registro y la clasificación de los audios.

En el tercer módulo, “Reproducción y edición dialógica”, escuchamos los audios registrados de manera colectiva para desencadenar una serie de reflexiones sobre el ordenamiento territorial. Aquí, las posibilidades que permiten la grabación

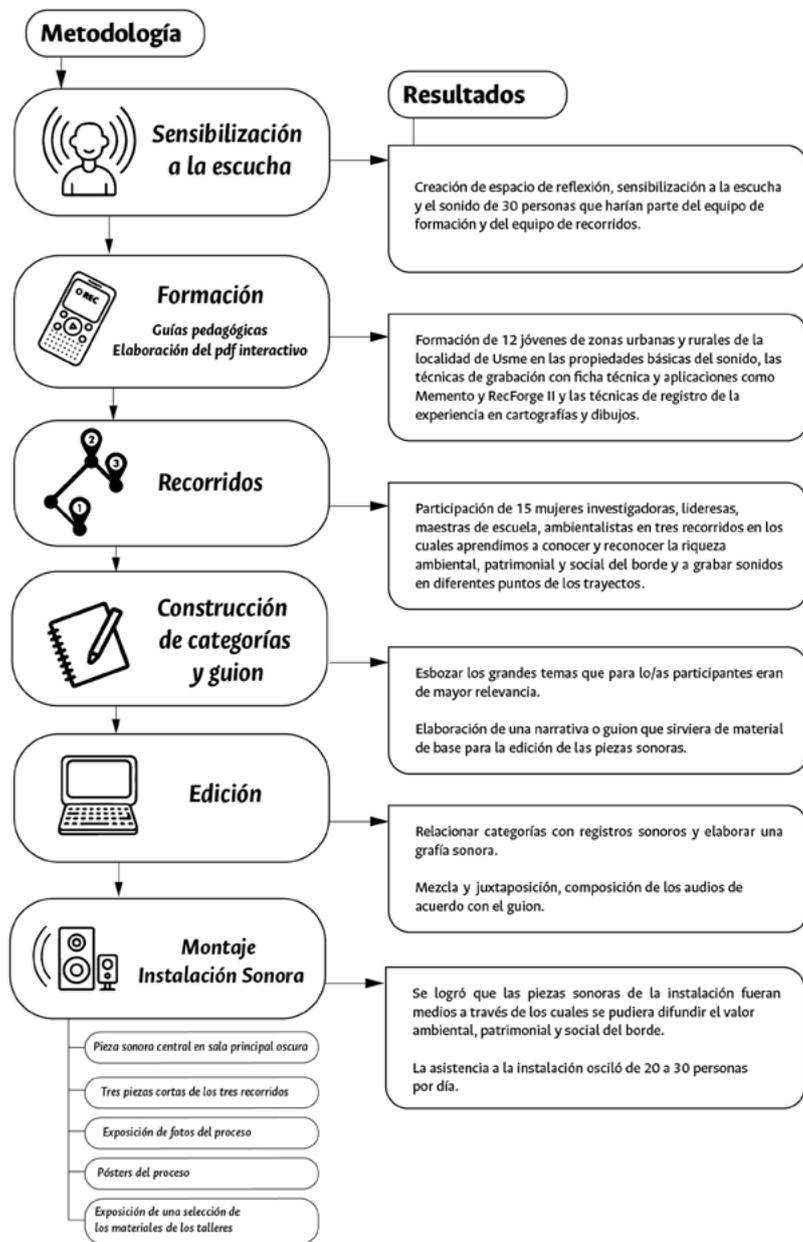
y reproducción de los sonidos como formas de registrar lo acontecido y revivir la memoria (Brady, 1999), pero también para imaginar y proyectar, nos llevaron a un escenario de reflexión creativa para la articulación de voces, humanas y no humanas. El resultado de esta etapa fue la construcción de unidades de sentido que servirían de guía para la edición de cuatro piezas sonoras resultantes del proceso.

En un cuarto módulo, “Instalación y comunicación”, diseñamos y montamos una instalación sonora en la Alcaldía de Usme como presentación final del proyecto, en la que se recogió toda la experiencia y se quiso mostrar cada etapa del proceso participativo. Fue la oportunidad para poner en diálogo con la comunidad usmeña la idea de un futuro posible, integrado a las necesidades y reivindicaciones del patrimonio vivo de la localidad (figura 1).

Sensibilización a la escucha y al sonido

Aplicamos una pedagogía musical para despertar el sentido de la escucha. Liderados por uno de los coautores, buscamos que las y los participantes trabajaran desde la indagación y el sentido común. Dejamos que las mismas personas fueran descubriendo ‘la expansión del sonido’, que en algunos casos puede parecer una tarea compleja y abstracta. Inspirados en la *música concreta*² y en la *panauralidad*³ de John Cage, que propone la escucha como práctica activa y creativa, comenzamos

Figura 1. Diagrama metodología-resultados



Fuente: elaboración de los autores.

⁴ *Agradecemos a Adriana Rendón, supervisora del Aula Ambiental de Cantarrana, por gestionar oportuna y amablemente los permisos ante la Empresa de Acueducto que nos permitieron trabajar en el aula del parque a lo largo del año 2021.*

a identificar las propiedades materiales de los sonidos que nos rodeaban: volumen, timbre, altura, duración y los elementos físicos de los cuales depende cada uno.

Esta aproximación permitió hacer conciencia de los sonidos que nos rodeaban tratando de no dejar intervenir los juicios de valor con los que solemos acompañar la escucha de los sonidos. Todos escuchamos desde un cuerpo, desde una biografía y como colectividad, desde un lugar situado cultural e históricamente. La escucha está siempre mediada por el universo individual y colectivo de una persona o un grupo. Claramente el proyecto estaba orientado a las dimensiones sociales, políticas y afectivas de los sonidos. Sin embargo, en esta primera etapa la *escucha reducida* fue una buena herramienta para agudizar el oído y para consolidar unos conceptos base entre los participantes.

Para realizar esta ‘inmersión’, establecimos como sede principal del trabajo el parque Cantarrana⁴ (figura 2). Nos reuníamos en círculo y, por períodos de 1 a 2 minutos, cerrábamos nuestros ojos para escuchar de manera atenta el entorno mientras uno de los asistentes o miembros del equipo guiaba la atención hacia los sonidos que escuchaba: sonidos ubicados más lejos o más cerca, su cantidad, el tamaño de las fuentes sonoras, su naturaleza, su materialidad y su comportamiento en el espacio.

Entendimos que el silencio no existe en el plano físico y que, para escuchar atentamente, debíamos entrar en una

disposición particular, sin el ruido interno que produce nuestra mente. Cuando hablamos de inmersión nos referimos a abrir nuestro cuerpo y mente para aceptar otros esquemas sensoriales y otras posibilidades de ver, escuchar, probar, tocar, “una disposición y una capacidad de descartar la distancia y confiar en la subjetividad” (Van Ede, 2009, p. 65). En estos espacios de *armonización*, el silencio se convertía en el umbral hacia una escucha consciente que abarcaba la atención plena del espacio. Escuchamos elementos del paisaje que pasaban desapercibidos, pero también la voz de cada uno/a de los participantes a través de ejercicios de escucha guiada.

En un primer momento, propusimos ejercicios de escucha estáticos y, posteriormente, una escucha atenta en movimiento. Como lo define uno de los coautores, un paisaje sonoro es un recorte espacio-temporal que puede registrarse con tecnologías de audio o no, y depende del recorrido y el tiempo en el que escuchamos atentamente. Inspirados en los *soundwalks* impulsados por Westerkamp (1999, 2007), esta primera etapa de sensibilización estuvo destinada a escuchar un ambiente permitiendo un estado de conciencia aurales con apertura al afuera y a su vez al adentro en cuanto a *observar* y hacer conciencia de la escucha.

En estos primeros paseos sonoros por el parque Cantarrana, nos compenetramos auralmente con la noción de borde como ese espacio múltiple, diverso, en transición y de frontera que, a pesar de

los conflictos, los participantes quieren y defienden. Caminamos por la ronda del río Tunjuelo y subimos por el barrio Mochuelo para llegar nuevamente al salón donde efectuamos los talleres. Anduvimos en silencio, sin equipos de grabación y acudiendo al silencio y la memoria para registrar y estimular la escucha consciente.

Los andares que propusimos se asemejaron a las derivas propuestas por el movimiento surrealista de volver la experiencia cotidiana una experiencia estética, sin un objetivo preciso, pero desde un extrañamiento que cuestionaba el cotidiano. Les pedimos a las y los participantes dibujar sobre el papel de manera libre lo que acababan de escuchar permaneciendo en un lugar determinado o a lo largo de un recorrido, tratando en lo posible de diferenciar con colores o formas las imágenes e impresiones que asociaban a la experiencia (figura 3).

En estas cartografías se plasmaron las nociones aprendidas anteriormente. Aparecieron claramente elementos del paisaje como el río, los pájaros, las vías de acceso, la música proveniente de los apartamentos, hasta los propios sonidos corporales, los pasos, la respiración, la ropa. El ejercicio, además de identificar las fuentes sonoras, aludían a su intensidad, la cantidad, su alcance de resonancia, sus patrones rítmicos, entre otros elementos, a través de un esquema de colores, formas y texturas con las que se dibujaron.

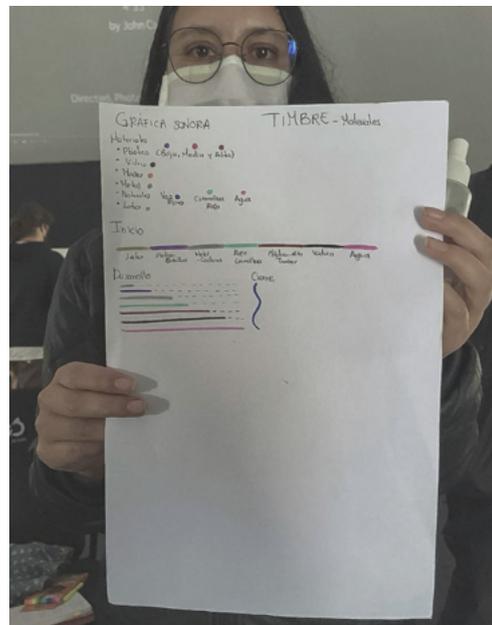
Sin embargo, aquello que se plasmó en el papel no solo era una representación

Figura 2. Ejercicio de escucha profunda, parque Cantarrana



Fuente: foto de María Alejandra Peñalosa (19 de junio de 2021).

Figura 3. Primer taller de sensibilización, auditorio CREA



Fuente: foto de los autores (22 de mayo de 2021).

Figura 4. Taller sobre cartografía sonora, parque Cantarrana



Fuente: foto de María Alejandra Peñalosa (5 de junio de 2021).

visual de la percepción sonora. Como mencionamos anteriormente, toda escucha está atravesada por un sentir y pensar el territorio (Nancy, 2007). Surgieron, por ejemplo, memorias de la ronda del río Tunjuelo antes de la urbanización como espacio de esparcimiento sano, el copetón como marcador sonoro del sentirse en casa o el mugido de las vacas y el freno chillón de un SITP que configuran el borde-urbano rural. Estos sonidos desataron a menudo conversaciones sobre qué significaba ser habitante del borde, los usos del espacio y poco a poco a ser ese disparador de afectos, memorias y pensamiento crítico desde la escucha (figura 4).

En el equipo usamos los mapas técnicos del borde para ubicarnos y reconocer

hitos del territorio, pero partíamos de que las cartografías eran formas de conocimiento construidas socialmente que no estaban desprovistas de valor ni de pretensiones de verdad, como suele pasar con los mapas técnicos (Harley, 2005). Plasmar emociones en relación con el espacio de manera colectiva rompía con las formas geométricas y lineales, como se suele representar convencionalmente el espacio. La escucha tomó un papel protagónico como disposición sensorial y corporal, y pasamos de inmersiones e interpretaciones individuales gestadas desde la percepción de sonidos ambientales a diálogos que interpelaban la apreciación corporal e, incluso, nos permitían discutir temas vinculados al ordenamiento del territorio.

Esta experiencia nos planteó entonces una problematización del concepto de paisaje sonoro en dos vías. En su primera acepción, el paisaje sonoro piensa el espacio como algo dado, ajeno, medible y escuchable, pero la imposibilidad de desligar el carácter afectivo, emocional y crítico de la percepción sonora (Nancy, 2007) nos invita a pensar que estamos en un proceso relacional de construcción de ese paisaje desde la percepción de sus habitantes. El mismo recorrido, ese mismo recorte espacio-temporal que realizamos del parque Cantarrana fue interpretado de múltiples maneras en la medida en que la escucha de cada participante era única, a veces en resonancia y a veces en conflicto con otras escuchas.

En ese sentido, más allá de identificar las fuentes sonoras del paisaje y su descripción, la metodología comenzó a tomar un vuelco hacia la escucha como una forma de reconocer el entorno en la medida en que hacemos conciencia de nuestra propia escucha, de nuestra propia historia, de nuestra propia realidad y la del otro (Truax, 2006). Nos dispusimos entonces a escuchar las historias de cómo escuchaba cada participante y a identificar los sonidos más relevantes para el grupo y su posterior registro. Para ello llevamos a cabo tres recorridos en función de tres ejes fundamentales para la comunidad: el agua, el patrimonio y la vocación campesina (figura 5).

Caminar y registrar

Figura 5. QR que remite al material “Usme, paisajes sonoros. Universidad Nacional”, alojado en este sitio web del programa Patrimonios en Plural del IDPC



Fuente: elaboración de los autores.

En un primer momento, organizamos un taller de formación en técnicas de grabación enfocado en aprender físicamente el proceso de transducción del sonido. Durante el taller, abordamos los distintos tipos de micrófonos y sus respectivas polaridades, considerando cómo estos elementos influyen en los objetivos de grabación planteados. Nuestro reto era poder registrar voces, sonidos espaciales y también detalles sonoros. Por lo tanto, empleamos microfónica estéreo y monofónica⁵ con polaridades principalmente cardioideas e hipercardioideas.⁶

Por cuestiones de accesibilidad, utilizamos los celulares con un micrófono sencillo para aprender nociones de monitoreo gracias a una aplicación que permitía manipular la ganancia.⁷ Después de realizar unas pruebas en la sede del parque Cantarrana y de aprender también a completar la ficha técnica a través de la aplicación Memento, les dejamos ejercicios de grabación libre durante la semana. Así, se afianzaron los conocimientos técnicos y poco a poco se fue construyendo un archivo sonoro de manera colectiva en una carpeta de acceso libre.

Para los recorridos nos inspiramos en Timothy Ingold *et al.* (2012), autor que plantea que la vida misma es un caminar y una larga conversación, y en Luis Guillermo Vasco (2010), quien, por su parte, aprendió en Guambía (Cauca) que para conocer había que caminar, recorrer y recoger los conceptos en la vida. Caminar despertando todos los sentidos del

⁵ *Microfonía estéreo: modo de grabación de sonido que simulando las dos orejas graba en dos canales, derecho e izquierdo; se usa para grabar ambientes y generar una espacialidad mayor.*

Microfonía monofónica: modo de grabación que utiliza un solo canal para grabar marcadores sonoros puntuales y detalles.

⁶ *Polaridad cardioidea significa que los micrófonos captan los sonidos de la parte frontal; cuando estos cuentan con un ángulo de aceptación grande, se les denomina hipercardioideas.*

⁷ *Ganancia: cantidad de sonido que entra a una grabadora o dispositivo de grabación.*

Figura 6. Taller sobre grabación, parque Cantarrana



Fuente: foto de María Alejandra Peñalosa (10 de julio de 2021).

cuerpo y con una mayor conciencia del entorno acústico es una profunda práctica social que implica movimiento y poner en sintonía los pies, los pasos y las voces de quienes hacen parte de un recorrido.

Recorrer es una forma de conocer que involucra observar, pensar, recordar, escuchar, sentir y resonar con los movimientos de otros. De ahí que quienes caminaban compartieran lo que sabían de sus entornos y la historia de sus luchas (figura 6). Esta metodología también invitó a reflexionar sobre la forma como ha sido gestionado el borde y a imaginar cómo habitar y conservar ecosistemas naturales y sociales.

Diseñamos diferentes trayectos con paradas que nos permitieran rastrear sonidos y conectarnos con las dinámicas de

la vida de personas que nos encontrábamos en el camino o nos acogían. Estos trayectos buscaban abordar los temas que lo/as participantes consideraban debían atenderse con urgencia: el agua, el patrimonio, la tierra, la soberanía alimentaria, las ciudadelas. Fuimos definiendo una forma de orientar la escucha a aquellos sonidos que constituían el espíritu de un lugar y su relevancia en relación con la historia política, ambiental y sociocultural de la localidad.

A pesar de estar abiertos a dejarse sorprender en el camino, se sintonizó y orientó al grupo mediante propuestas de recorridos por parte de algunos participantes voluntarios. En cada recorrido participaron de 20 a 30 personas organizadas en grupos con diferentes roles: una persona grababa, otra diligenciaba la ficha técnica y otra georreferenciaba nuestra ubicación según los puntos establecidos para la construcción del archivo sonoro base del proyecto.

Inspirados en el concepto de *virtual field studio* de Feld (2004, 2013), efectuamos registros de un mismo lugar desde diferentes planos sonoros, con el objetivo de lograr una reconstrucción espacial. Luego de ubicarnos en un espacio determinado, nos repartimos en el sitio y presionábamos el botón de grabar seguido de un aplauso a modo de claqueta para poder, posteriormente, sincronizar los audios. Así, lográbamos tener una aplicación acústica, tendiendo diferentes perspectivas de un mismo espacio sonoro.

Emprendimos el primer recorrido en el páramo de Cruz Verde en la frontera entre la localidad de Usme y la localidad de San Cristóbal Sur, y lugar donde nacen cinco quebradas que irrigan estas localidades. En esta zona de borde colinda un área de protección de páramo en cuyas faldas se incrustan dos ecobarrios, una porción habitada está legalizada y la otra no.

Este recorrido no solo supuso un reto, también generó un gran aprendizaje para entender la importancia que las y los participantes le dan al agua como ordenadora de territorio. Bordeamos la planta y las esclusas de la planta de acueducto Las Violetas. Allí quedamos embelesados por sonidos fuertes de las cascadas de agua, sonidos suaves de chorros de agua cayendo en pozos profundos, agua burbujeando, sonidos relajantes del agua cristalina que corre sin parar de manera escalonada. Estos sonidos del agua resonaron con lo que planteaba nuestra colega Dolly Palacio cuando la entrevistamos sobre la importancia que han tenido en el borde los acueductos comunitarios, manejados en un inicio por las juntas de acción comunal y luego por asociaciones de usuarios mediante un acompañamiento de la Empresa de Acueducto (Palacio *et al.*, 2018).

Subimos al páramo de Cruz Verde hasta el sitio denominado la Cueva de los Murciélagos. Iniciamos el descenso y nos empezamos a perder y a no poder encontrar el punto desde el cual habíamos

Figura 7. Río Tunjuelo, Recorrido 2

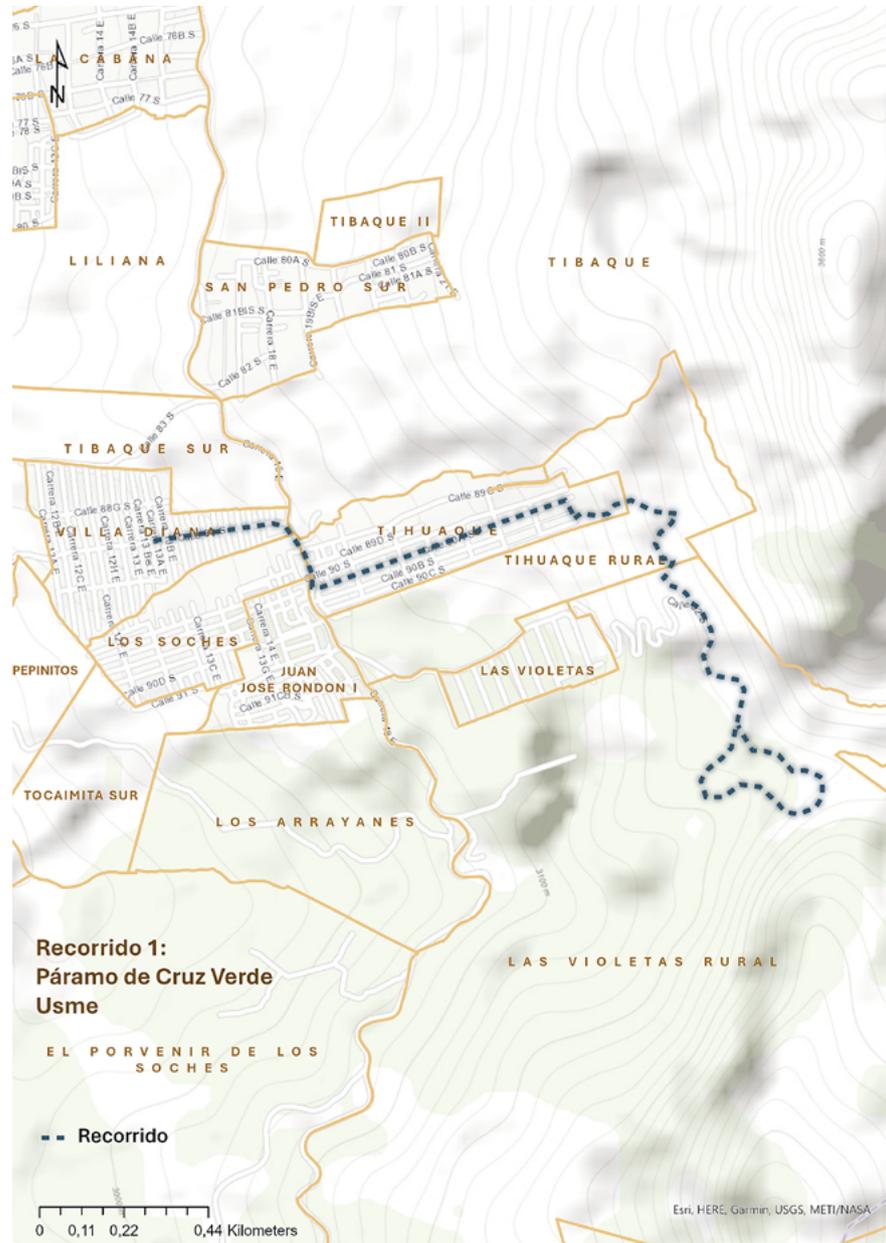


Fuente: foto de María Alejandra Peñalosa (21 de agosto de 2021).

remontado la quebrada Yomasa. Luego de horas de desorientación y angustia, cada grupo caminó y gateó como pudo por el fangoso terreno hasta volver a hallar el camino de vuelta. Se podría decir que sentimos nuestros cuerpos impregnados de agua, viento y vegetación de páramo, como lo demostraban los registros de sonidos de botas encharcadas. Sin duda fue un evento que reforzó lazos de compañerismo, pero también un llamado de atención para organizarnos mejor para los siguientes recorridos (figuras 7 y 8).

El raudal del río Tunjuelo en el que convergen los diferentes cuerpos de agua que describimos en el recorrido anterior

Figura 8. Mapa del primer recorrido



Fuente: elaboración de Laura Godoy, Tembe Laboratorio Sonoro y El Cauce.

se manifestó el día que realizamos el segundo recorrido con la fuerza de su corriente chocando con las rocas. María Camila Marín de la Mesa de Patrimonio Usmeke, acompañada por integrantes del equipo, diseñó este trayecto con el propósito de resaltar la defensa del territorio desde la declaración de la Hacienda El Carmen como patrimonio arqueológico en 2014.

Iniciamos el recorrido bordeando el río Tunjuelo desde el parque Cantarrana, donde se encuentran urbanizaciones de interés social recién construidas. Focalizando el sentido del oído, recogimos el contraste entre la imponente sonoridad del río Tunjuelo y aquellas que salían de las ventanas de las ciudadelas: niños, música de reguetón que solían indicar la presencia de jóvenes que, en muchos casos, llegan desplazados de otras partes del país, viven con sus familias en espacios reducidos, con pocas oportunidades de empleo y suelen ser estigmatizados como agentes generadores de la violencia y la inseguridad.

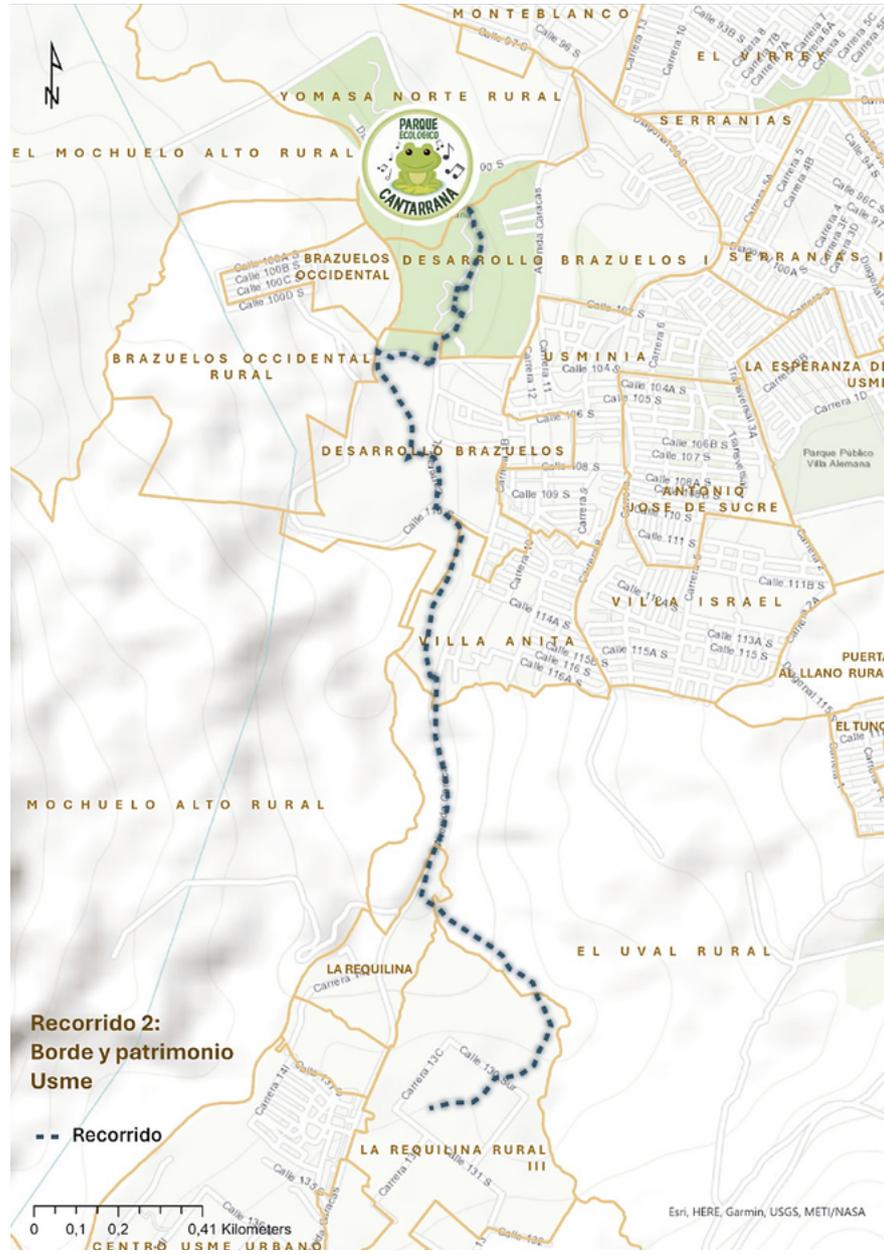
Seguimos el recorrido atravesando el predio La Lira, subiendo por la quebrada La Fucha en medio de la lluvia hasta llegar a nuestro destino a la Hacienda El Carmen. Mientras nos alejábamos de las ciudadelas, la presencia humana fue desapareciendo del espectro sonoro. Pasamos a un espacio de calma donde el protagonista fue el viento sobre el pasto crecido y las copas de los árboles. Al llegar a la Hacienda El Carmen, nuestra

noción temporal se borró. El silencio o, más bien, el sonido del viento y las aves permitió conectarse con ese lugar, donde la Mesa Usmeke desató una conversación sobre los pictogramas que dejaron las poblaciones muiscas en esa región como huellas de un pasado que no se ha registrado lo suficiente. ¿Cómo sonaría este lugar si no se hubieran encontrado estos vestigios muiscas?

En medio del sonido del viento, la experiencia de estar caminando sobre un sitio en el que las voces del pasado cobraban vida a través de las voces de aquellos que seguían en pie, proyección a futuro de este espacio donde, como lo decía Ruth, maestra y lideresa, se erigirían más de 20 000 viviendas si no se hubieran levantado los muertos en defensa del territorio. Por eso, ese lugar de enterramientos y de vivienda por más de 800 años es un hito histórico para los pobladores del borde, que les ha proporcionado los instrumentos legales para frenar la expansión urbana y una subjetividad política que cobró sentido en el silencio de la zona. De esta manera, nos concentramos en la importancia de documentar la historia, sentir el silencio y el registro de su sutileza (figura 9).

Jaime Beltrán, a quien honramos en este artículo, fue el líder social campesino que invitó a la Universidad Nacional para realizar el Plan de Manejo Arqueológico necesario para la patrimonialización del predio de la Hacienda El Carmen y gestor de la arqueología preventiva como una forma de defender la tierra y la vocación

Figura 9. Mapa del segundo recorrido



del suelo campesino ante la expansión urbana. Es así como surgió la idea del tercer trayecto, que buscaba reconocer la importancia de la tierra, la vocación campesina, la soberanía alimentaria y la producción de alimentos sin agroquímicos de esta localidad.

Este recorrido, liderado por Argenis Hernández de la Audiencia Pública Popular, buscaba cubrir varias de las veredas del borde amenazadas por el Plan Parcial Tres Quebradas, donde habitan personas dedicadas a la producción de leche, lana, papa, alverja, acelga, lechuga, cebolla, quinua y alchachofa, entre otros. En el camino nos encontramos con otros actores que trabajan la tierra y han liderado procesos de protección ambiental y saberes campesinos.

Iniciamos el trayecto en la plaza fundacional de Usme pueblo, lugar del

mercado de alimentos que reúne a productores de toda la zona. Se escuchaban los pregones de las personas vendiendo sus productos, en un escenario con dinámicas en las que confluyen el campo y la ciudad. En esta plaza se encuentra la Alcaldía y, a su vez, la iglesia San Pedro de Usme, fundada en 1718.

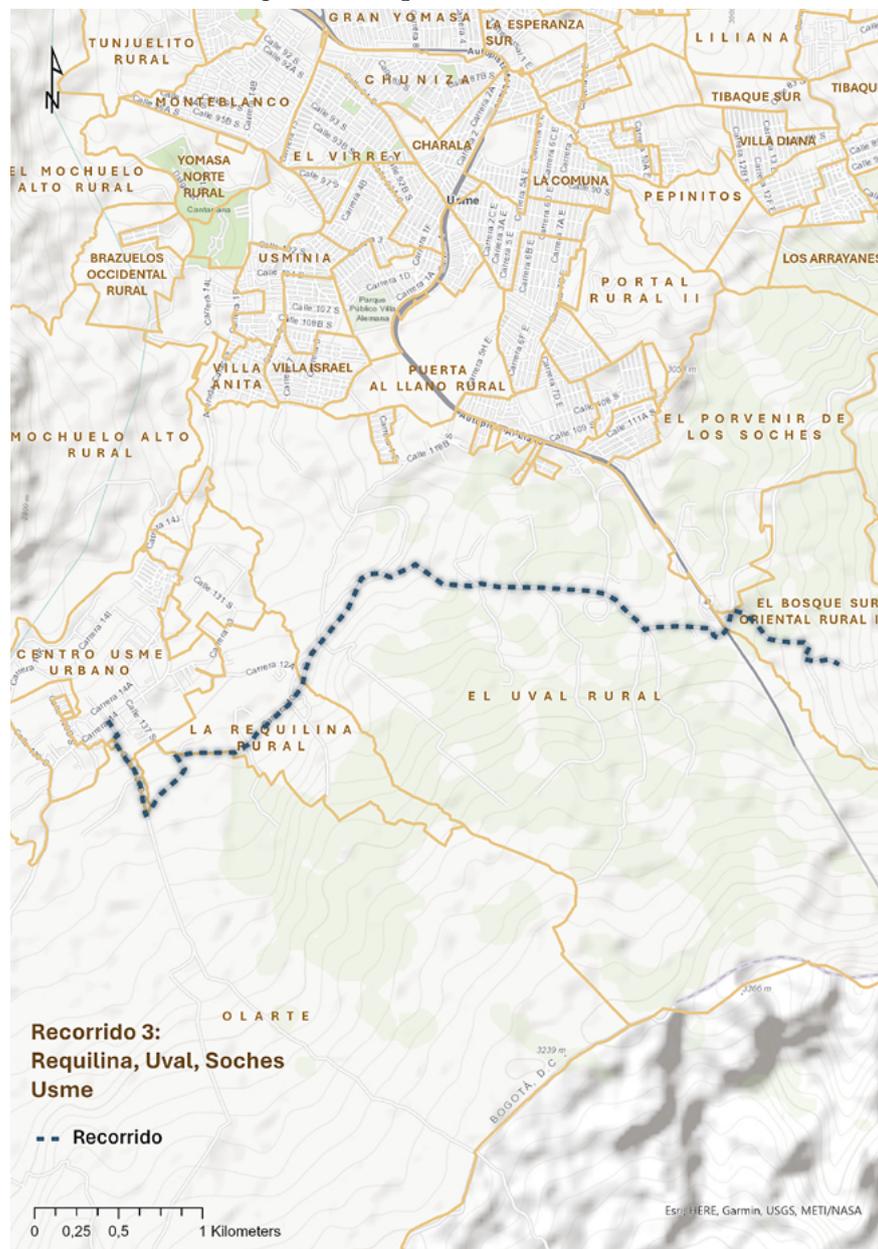
La presencia de piqueteaderos y el tránsito vehicular fue quedando atrás a medida que subíamos hacia las zonas veredales. Antes de llegar al mirador de Corinto, caminamos por una calle de casas con patios que hacían las veces de corrales. Patos, gansos, gallinas y hasta ovejas se escuchaban por aquella calle donde ya cada vez importaba menos su denominación numérica. La gente se saludaba con gracia, en tono amigable y con acento diferente (figuras 10 y 11).

Figura 10. Una de las paradas en frente del Plan Tres Quebradas, tercer recorrido



Fuente: foto de los autores (9 de octubre de 2021).

Figura 11. Mapa del tercer recorrido



Fuente: elaboración de Laura Godoy, Tembe Laboratorio Sonoro y El Cauce.

Equipados con nuestros aparatos de grabación y en grupos como en los recorridos anteriores, se fueron haciendo los registros de aquellas transformaciones sonoras al universo rural. La calidez y, a su vez, la templanza de las voces, sus comentarios que quedaban atrás al grabar en movimiento, el cuac cuac de los patos, la lealtad y territorialidad de los perros ante un extraño que se acerca con un micrófono a una casa ajena, así como el balido de las ovejas y el cacareo de las gallinas. Bordeamos la quebrada La Taza y la antigua estación de tren de La Requilina, desde donde a mediados del siglo XX se transportó carbón hasta el barrio El Restrepo, hoy centro cultural y comunitario.

En este punto los jóvenes del proyecto ya estaban más familiarizados con los equipos de grabación. Algunos se dejaban adelantar por camiones que transportaban alimentos y otros por campesinos que lo hacían a la antigua, arreando mulas y ganado. Estas sonoridades en el camino fueron registradas por los participantes y cuando veían una situación estática podían permanecer más tiempo y emplear el ejercicio de planos sonoros. Tal es el caso del cultivo del azadón contra la tierra, un sonido que fue marcando el recorrido, al igual que el aspersor para el riego de las parcelas. Seguimos el recorrido por la vereda El Uval, desde donde se divisaba el cerro de la Cuchilla del Gavilán.

El presidente de la junta nos contó que la ERU les compraba la tierra a familias campesinas a precios que solo les

alcanzaba para habitar un apartamento de las ciudadelas recién construidas, donde no tenían de qué vivir y se morían de tristeza. Nos detuvimos en otro mirador en el que divisamos claramente lo que lo/as participantes llamaron ‘elefante blanco’ con vías que no llevaban a ningún lado y que, a futuro, será la vía denominada Circunvalar del Sur. Luego, pasamos al lado de varios agricultores que se encontraban sacando papa mientras escuchaban “El campesino embejucao” de Óscar Gómez y la agrupación Los de Mejor Familia.

Finalmente, luego de tres horas de caminata, llegamos al restaurante Los Sochunos, que hace parte de la iniciativa del Agroparque Los Soches, creada en 1992 por Belisario Villalba, persona que logró liderar un proceso que en 1996 cambió el uso del suelo de ese terreno de expansión urbana a zona rural. Hoy en día, su hija Martha Villalba adelanta un proceso de literatura, danza, teatro con mujeres, y el parque promueve prácticas y conocimientos campesinos y caminatas ecológicas para fomentar el cuidado del medio ambiente.

Reproducción y edición dialógica

Las grabaciones realizadas y su posterior reproducción estimulaban a los participantes a involucrarse activamente con los diferentes sonidos. Esta acción permitió la documentación de eventos y situaciones, posibilitando su reproducción para crear una representación mental detallada

y facilitar el análisis posterior. Las grabaciones tienen ese poder de recrear la intensidad de la inmersión inmediata en la experiencia local, de repetir, expandir y compartir ese “haber estado allí” (Feld & Palombini, 2001).

Así, la escucha de los audios que grabamos durante los recorridos como aquellos que grabamos de manera independiente desataron grandes conversaciones sobre el ordenamiento del territorio. Las grabaciones de campo muchas veces fueron registradas de manera espontánea, pero había una intencionalidad en registrar elementos particulares como las voces, el trabajo de la tierra, el agua en su múltiples dimensiones. Esos sonidos representan aquello que las organizaciones de base comunitaria defendían ante las amenazas de la expansión urbana, pero también las voces, discursos y relatos de las personas que se están viendo amenazadas.

La grabación nos lleva a pensar críticamente los mecanismos y tecnologías que involucran lo sonoro, la relación entre tiempo y lugar, los grados de similitud entre lo que se grabó y la realidad que fue grabada (Brady, 1999; Katz, 2004). Desde luego esta realidad no solo se componía de lo que se escuchaba o de lo que lograba capturar el micrófono. Por ejemplo, la imaginación jugó un papel importante en los espacios en los que volvíamos a escuchar los audios.

Una vez eran aclarados aquellos sonidos, imaginados y descontextualizados,

se dotaban de significado y de emociones consecuentes. Al escuchar las diversas interpretaciones, se iban creando puntos de convergencia, momentos de extrañamiento, pero el diálogo sembraba todo un mundo amplio de posibilidades respecto a una misma grabación. Esa infinidad que desataba la singularidad del sonido fue un pilar fundamental tanto para la concentración sobre la escucha como para el trabajo comunitario. Socializar lo grabado y, posteriormente, compartir lo sentido desde lo que ocurría en el territorio supuso una dirección que señalaba la apuesta por lo compartido, que se dirigía hacia acciones frente a lo común: el territorio.

Luego de la primera sesión de grabación, les pedimos a quienes habían integrado el equipo de formación que grabaran con sus celulares o lo que tuvieran a la mano un minuto con tema libre. Estos archivos los reproducimos al inicio del segundo taller técnico, y, para sorpresa del equipo, su escucha nos ocupó la mayoría del tiempo del taller.

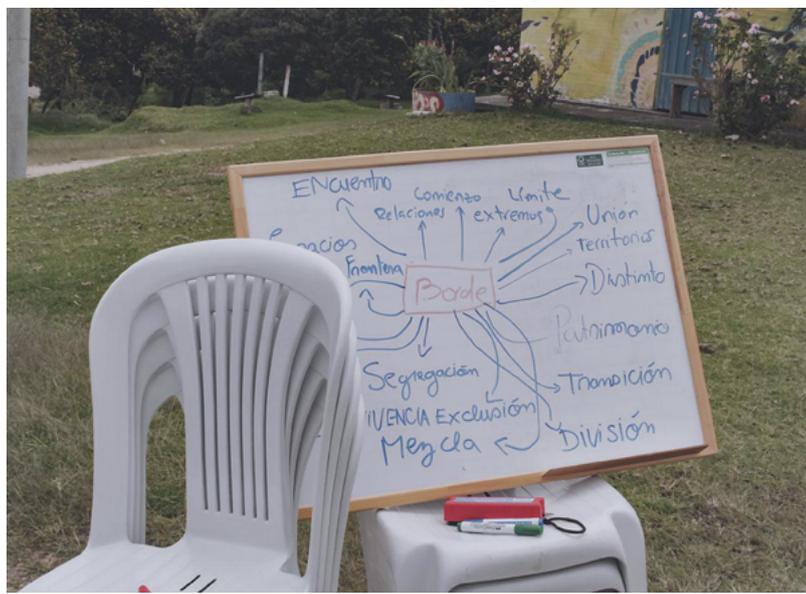
Un audio en particular no solo hizo retumbar las paredes, sino también los corazones de todos los participantes. María Camila reprodujo lo que había grabado y comenzó a sonar a lo lejos algo que giraba tenuemente. Libardo oyó al inicio como un avión; Diego, una autopista; Argenis, un motor. Mientras más cerca estaba el sonido, más reconocible era; se creó una tensión en la sala y al final el sonido de un helicóptero de la Policía estalló en nuestros tímpanos y nuestras

almas. Estábamos en un momento neurálgico para el país, el estallido social de 2021, y escuchar esa grabación nos puso a todos alerta. María Camila contó que este registro lo hizo en la puerta de su casa y fue “muy álgido”, pues en Usme la Policía estaba agrediendo a la gente y justo esa semana habían asesinado a un joven de la localidad.

Luego de que María Camila leyera la ficha técnica, se creó una discusión interminable sobre la vigilancia, sobre lo que estaba pasando en Usme, sobre la vulnerabilidad de los jóvenes, en particular de quienes conforman las ‘primeras líneas’, que son extensas y muy fuertes en Usme. En la socialización llamó nuestra atención la capacidad del sonido para generar emociones y sentimientos profundos. Esta pieza sonora no duró más de un minuto, pero provocó sensaciones en el público de miedo y angustia.

Un desafío para el proyecto era encontrar su aplicación práctica. ¿Cómo relacionar todo lo que habíamos hecho con la propuesta de un guion que hablara de un ordenamiento territorial que respondiera a las expectativas políticas de lo/as participantes a través de lo sonoro? Ese dilema, que en esencia es metodológico —y de voluntad política—, orientó el proceso de edición del paisaje sonoro: una pieza evocativa y, a su vez, crítica para narrar el borde urbano rural y evidenciar las problemáticas históricas, sus riquezas y resistencias.

Figura 12. Taller de formación, parque Cantarrana



Fuente: foto de María Alejandra Peñalosa (19 de junio de 2021).

Tras culminar los recorridos y reunir los registros sonoros del borde urbano rural, Adriana Parías lideró un taller titulado “Sistema territorial”, en el que propuso discutir cuatro dimensiones del borde urbano rural: la dimensión socioeconómica y productiva, la sociocultural, la socioambiental y la político-institucional (figura 12).

El eje transversal de este taller fueron los sonidos que anteriormente habíamos grabado y categorizado. Con base en este archivo, comenzamos a hacernos las siguientes preguntas: ¿cuáles son los sonidos más importantes dentro del imaginario usmeño y cómo se relacionan con

una propuesta de ordenamiento territorial? ¿Qué sonidos hacen parte de una actividad económica y cómo nos hablan de una vocación del suelo? ¿Qué silencios nos dan calma y cuáles nos angustian?

Partiendo de que los sonidos son identificadores concretos de situaciones y de que tienen la facultad de generar percepciones, afectos y sensaciones (Connor, 2004), fuimos construyendo los bloques de sentido más relevantes de la experiencia encontrando sus correlatos en los sonidos grabados. Teniendo presente las propiedades de los sonidos (altura, timbre, volumen, textura) y la capacidad que tienen los sonidos que anteceden a otros para influenciarlos, logramos crear escenas y atmósferas que dieran cuenta de las categorías más importantes de la experiencia.

Es así como llegamos a cinco categorías amplias que estructuraron el guion/partitura del paisaje sonoro. Pueden entenderse como actos o estrofas de una composición musical: la categoría de territorio que comprende el agua, la tierra y el trabajo; la categoría de patrimonio inmaterial; el poder de las organizaciones; la vocación campesina y la vida en las ciudadelas. A partir de los registros efectuados, buscamos convergencias entre nociones derivadas de lo que habíamos caminado, la realidad y lo sonoro.

Para ilustrar tomamos las categorías semánticas más importantes, que fueron estructurando la narrativa: en el caso de la subcategoría que titulamos ‘agua’, las percepciones y atmósferas fueron la frescura

en la montaña y el páramo, y la transparencia y la tranquilidad en la llamada Laguna del Viejo y la planta del acueducto; sus correlatos en sonidos fueron: el aleteo de pájaros, el viento en los árboles, los sonidos de cisterna. Esta dupla agua-páramo nos llevó a discutir sobre la omnipresencia del agua y los problemas de accesibilidad a este recurso por la expansión urbana y el desplazamiento permanente de otras poblaciones al borde.

A pesar de que esta región ha sido desde inicios del siglo XX reserva de agua que ha nutrido varias plantas del acueducto, es frecuente que a los pobladores rurales no les llegue agua potable, aunque dependen de esta para el riego de lo que cultivan; para las poblaciones de las zonas urbanas el agua es vital, pero se vuelve contaminante con su vertimiento y canalización de aguas sucias al río Tunjuelo.

En el caso de la categoría de patrimonio, la atmósfera estuvo dada por las voces de los integrantes de la Mesa Usmeke, quienes nos enseñaron que el patrimonio está vivo cuando es herramienta política y social, y cuando se recorre en silencio y con respeto. Para la mayoría de participantes, los restos de antepasados que yacen debajo constituyen un legado ancestral que es motivo de orgullo y les permite dar la vuelta a las justificaciones técnicas desde las cuales se han implementado las políticas públicas de volver el sur pobre de la ciudad en zona de expansión, explotación y botadero. Los sonidos que se resaltaron para el recorrido por la Hacienda

El Carmen fue el silencio acompañado del trino de pájaros y de ráfagas de viento.

Para la categoría de tierra y trabajo en relación con la de vocación campesina, las percepciones y atmósferas de ambiente alegre y vibrante y los sonidos de fogón de leña, agua hirviendo, gallos, tejo, ovejas, mugidos de vacas, azadón, aspersor, tractor, baile y carranga nos llevaron a reflexionar sobre la soberanía alimentaria, el borde como despensa y fuente de sabiduría culinaria y gastronomía local.

Este territorio se encuentra amenazado por futuras relocalizaciones o expulsiones que seguramente vendrán de la mano de la construcción a gran escala de más ciudadelas, donde, en términos de una de las lideresas, “los seres se enmudecen” y “la pobreza se encierra en ladrillos”, y de la pavimentación de vías contempladas en el Plan Tres Quebradas, pero también por canteras y con sonidos estruendosos que lo/as participantes asociaron a la presencia de canteras y retroexcavadoras.

Derivada de este malestar que produce la destrucción del territorio, emerge la categoría del poder de las organizaciones y la resistencia con alusiones a lugares que cobraron en ese momento una importancia crucial, como el Puente de la Dignidad, y a atmósferas asociadas al miedo, a la vigilancia, pero también a la esperanza y a la unidad: los sonidos de helicópteros, aplausos, gases, aturdidoras, pitos, arengas, manifestaciones, perifoneo, ruidos provenientes de ventas ambulantes.

Posproducción

Después de concertar las escenas sonoras que le daban un sentido aural al territorio y su ejercicio político, accedimos al archivo construido con los participantes del proyecto. Ese primer momento fue fundamental porque contábamos con más de 250 registros que pudieron navegarse de manera eficiente por medio de las categorías. Este material sonoro fue la base para la composición de 4 piezas sonoras que constituyeron el insumo sonoro de la instalación: el paisaje sonoro de 30 minutos derivado del guion construido con los participantes, y 3 piezas sonoras correspondientes a los tres recorridos que realizamos a lo largo del proyecto.

En un primer lugar, concebimos el ejercicio de composición de los paisajes sonoros como una forma de narrar el territorio. Este ejercicio discursivo desde lo sonoro, que representaba el sentir, el reconocimiento y las apuestas políticas de los participantes, fue la materialización de un proceso de escucha atenta del territorio y su registro sonoro. Al identificar los marcadores sonoros de cada una de las escenas y poner en diálogo su significado para cada uno de los participantes, fue posible llegar a ese esqueleto que les permitió a los sonidistas del equipo llegar a la edición del paisaje sonoro de 30 minutos.

La práctica de la composición de paisajes sonoros ha estado siempre abierta a

⁸ Cabe aclarar que al inicio del proyecto firmamos el Convenio IDPC-CI-431-2021, mediante el cual trabajamos de manera conjunta con la Subdirección de Gestión Territorial del Patrimonio y el equipo de comunicaciones Patrimonios en Plural del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural en la formación, activación y divulgación de patrimonios integrados alrededor de la construcción de un paisaje sonoro en el borde urbano rural de Usme. La memoria de esa colaboración se puede consultar en el siguiente enlace: <https://idpc.gov.co/patrimonios-en-plural/#paisajes>

consideraciones y apuestas éticas y estéticas diversas: hay quienes consideran que los paisajes sonoros deben ser fieles al espacio-tiempo en el que se grabaron, sin intervenciones ni manipulaciones; otros apelan a una posibilidad de componer a través de la sucesión, superposición y manipulación de los registros.

En este caso, elegimos la segunda por varios motivos. El primero es que el archivo resultante del proyecto es un archivo sonoro lo suficientemente rico y bien categorizado que entendimos como un producto en sí mismo, al que personas de la localidad, quienes hicieron parte del equipo, y otras entidades interesadas, como el Instituto Distrital de Patrimonio, tienen acceso.⁸

Sirve para congelar en el tiempo, al igual que la fotografía, una realidad dada, y así ser un insumo de comparación ante los cambios acelerados en el ambiente. La fonografía en tanto índice de la realidad usmeña tiene su lugar con el archivo sonoro y nos mantuvimos fieles a la idea del World Soundscape Project de salvaguardar esos registros, dándole el rigor necesario que implica la construcción de un archivo, en el caso eventual de que esos ambientes sonoros desaparezcan.

Sin embargo, para la construcción del material sonoro de la instalación fue fundamental manipular, superponer, acomodar y articular voces y sonidos de manera armónica. Estos cinco actos mencionados anteriormente narran los universos de sentido que tuvieron relevancia política

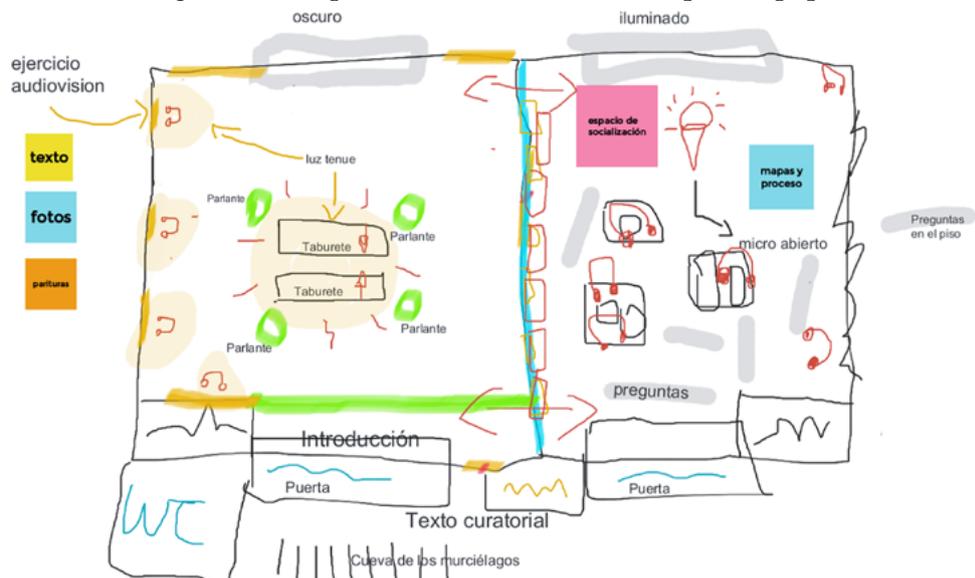
en defensa del territorio y en la cultura popular del hábitat de Usme. Para ello era indispensable:

Instalar y comunicar

El proceso de diseño y montaje de la instalación “Voces y sonidos del borde” se llevó a cabo también de manera participativa (figura 13). A través de ejemplos, pensamos en las posibilidades que había para disponer los paisajes sonoros en el espacio. Seleccionamos el lugar más conveniente en términos acústicos, de iluminación y de dotación, pero no necesariamente el más querido por la gente: el auditorio localizado en la planta baja de la Alcaldía de Usme (figura 14).

Esta elección pudo haber sido acertada en términos técnicos, pero las personas fueron reacias a montar la instalación en un espacio oficial. Hubieran preferido hacerlo en un espacio que ello/as mismos/as se hubieran apropiado, pero tampoco dieron los pasos necesarios para concretar el lugar de manera oportuna. Aquí chocaron dos versiones muy distintas de lo que significan las instituciones y el Estado. Para nosotros, la Alcaldía era la instancia que representaba a los habitantes de la localidad y a las y los participantes, el auditorio era de todo/as. No sopesamos lo suficientemente el hecho de que esta localidad se caracteriza por una larga historia de resistencia y que hay una profunda desconfianza en las instituciones de poder. Adicionalmente, muchas de las

Figura 13. Croquis de la instalación realizada por el equipo



Fuente:

Figura 14. Instalación sonora, auditorio Alcaldía de Usme



Fuente: foto de los autores.

Figura 15. Pieza sonora central sala inmersiva, auditorio Alcaldía de Usme



Fuente: foto de María Alejandra Peñalosa (4 de diciembre de 2021).

personas no querían que los representantes del Estado se apropiaran de procesos realizados por integrantes de manera autónoma y con apoyo de la universidad.

Sin embargo, el tiempo apremiaba y decidimos finalmente hacerlo ahí. Lo visitamos, lo fotografiamos, lo medimos. Diseñamos unos croquis (véase figura 6) y planos de cómo nos imaginábamos la instalación en diálogo con ese espacio que tenía el potencial de oscurecerse y adecuarse para una escucha inmersiva.

La instalación se organizó en dos salas: en la primera decidimos mostrar el

proceso de creación a través del material resultante de los talleres. Dispusimos las cartografías sonoras que hicimos, también diseñamos tres mapas bordados con un hilo rojo que marcaba los recorridos que realizamos. Acompañados de fotografías del proceso, frente a los mapas colocamos tres mesas con un reproductor MP3 y audífonos mediante los cuales el/la visitante podía escuchar las tres piezas sonoras de 7 minutos de duración que ponían en diálogo las voces y el movimiento a lo largo de los tres recorridos.

La segunda sala fue el área donde instalamos la pieza sonora mezclada para cuatro parlantes. Controlamos la iluminación con luz tenue y, en círculo alrededor de los cuatro parlantes, dispusimos unas 30 sillas.

Sentarse a escuchar una pieza sonora de 30 minutos era una experiencia desconocida para las y los participantes y para el público en general (figura 15). Varios de las y los asistentes se reconocían en algunas de las piezas que sonaban, ya sea porque habían aportado con reflexiones para su realización o porque su voz quedó registrada. Pudimos ver a varias personas ‘entregadas’ a la escucha.

En el cuaderno que dejamos a la entrada el día de la instalación, algunos visitantes dejaron plasmadas sus impresiones: “El borde urbano rural suena a resistencia. Tener más en cuenta la parte de los conjuntos (residenciales). Nos sentimos solos por las administraciones locales y

distritales”; “Maravilloso viaje sonoro por el territorio del agua y las luchas por el territorio y la vida”; “Una posibilidad de ampliar y expandir la imaginación. La sensibilidad desde el sonido, llegar a los otros sentidos”. Esta instalación, abierta al público, buscaba generar una política de la auralidad (Samuels, 2010), alternativas de sensibilidad, percepción y consciencia de lo propio y del contexto del territorio desde el sonido y la escucha.

Buscábamos que la instalación se convirtiera en espacio de interacción con las obras, en escenario que posibilitara diálogos, alianzas e interacciones entre personas interesadas en comunicar la importancia de la protección y defensa del territorio mediante los paisajes sonoros. Propusimos dos conversatorios: el primero con el equipo de formación y recorridos en el que las y los participantes compartieron cómo habían vivido la experiencia; el segundo, con las personas conocedoras del territorio de borde y del ordenamiento urbano que habíamos entrevistado al inicio del proyecto para la producción de tres pódcast sobre valor ambiental, productivo y político del borde (véase nota al pie 4). Al evento acudieron los/as participantes, sus familias, madres con sus hijos pequeños, colegas, amigo/as de todo el equipo. Las y los funcionarios de las secretarías de Planeación, Educación, Hábitat, Medio Ambiente, así como los funcionarios de la Alcaldía, fueron los grandes ausentes.

Cierre

El proceso reflexivo, participativo y pedagógico que adelantamos desde el arte sonoro en el borde sur de Bogotá nos permitió compenetrarnos con un lugar cruzado por las tensiones entre políticas exógenas de expansión urbana y unas lógicas de autogestión, ocupación y cuidado del patrimonio ambiental y cultural. Escuchamos cómo sonaba el territorio, las voces que se levantaban en contra de planes parciales que pretenden pasar por encima de necesidades y maneras de reivindicar que “este territorio no está en venta”, en palabras de Jaime Beltrán. Este proyecto comprendió un arduo trabajo de sistematización y de composición de piezas sonoras que, desde lo individual y lo colectivo, lograron generar narrativas poéticas y procesos creativos.

Tuvimos que sortear toda clase de dificultades. Además de las restricciones, evitación del contacto y reclusión relacionados con varios picos de contagio de la pandemia del Covid-19 ya mencionados en el artículo, el estallido social que inició en abril del año 2021 impregnaba el ambiente de agitación y confrontación. Fue difícil mantener viva la participación y la asistencia a lo largo de un tiempo tan largo, ya que las y los participantes tenían otras responsabilidades laborales, familiares y comunitarias que no daban espera.

Si bien la intención del proyecto era generar puntos de encuentro entre los sectores rurales y urbanos, se dieron

fracturas generacionales y conflictos entre liderazgos ajenos al proyecto que, a pesar de todo, afectaron algunas de las actividades. En ocasiones era importante pero difícil saber leer y entender las reticencias y desconfianzas frente a un poder institucional oficial que pudiera apropiarse de esta iniciativa, lo que frenó una mayor afluencia de público el día de la instalación.

En términos de aprendizajes y de las posibilidades de replicar la experiencia en otros contextos, podríamos resaltar que trabajar desde la sensibilidad al sonido y a la escucha nos permitió comprender que somos parte de las fuentes vivas del entorno. Los espacios de conversación y reflexión sobre lo vivido y lo percibido fomentaron el estar dispuestos a escuchar al otro. La indagación nos permitió incitar al diálogo y logramos ‘tocar’ la sensibilidad de quienes formaron parte del proceso con dinámicas lúdicas, intuitivas y amigables.

Desde el arte sonoro y pedagógico hubo una gran dosis de experimentación y de transformación a través del sonido; desde la antropología, hubo una inmersión de las personas y sus familias con el entorno y en momentos de aprendizaje y esparcimiento; y desde el urbanismo, tuvimos la oportunidad de conectar los sonidos con las dimensiones concretas de ordenamiento territorial.

Fuera de las alianzas establecidas con los equipos de gestión del patrimonio y comunicaciones del Instituto Distrital

de Patrimonio Cultural (IDPC), algunos integrantes del equipo estrecharon lazos de confianza con varios participantes por fuera del proyecto, y continuaron trabajando de la mano con diferentes organizaciones de la comunidad, como la Mesa Usmeke, Quinto Elemento y el colectivo CAC. Este trabajo conjunto derivó en dos proyectos: Sonsonete Usmeño, realizado en 2022, que impulsó la difusión de narrativas locales; y Sonsonete Caminante, una emisora comunitaria popular creada en 2024 en colaboración con la escuela rural para difundir y comprometerse con las historias y voces locales de Usme.

En palabras de María Camila Marín Gualtero, quien en su momento integró la Mesa Usmeke, el impacto del proyecto podría resumirse como sigue:

[...] le dio visibilidad y valor al borde urbano rural de Usme. Nos permitió entender que la territorialidad va más allá de un solo sector, que también allí converge la diversidad y el entendimiento de las múltiples vías que podemos coexistir dentro de Usme. Estos escenarios son de suma importancia porque, aparte de que nos permite juntarnos con otros y otras a construir, también nos demuestra otras formas de poder comunicar, de poder denunciar y de poder seguir resistiendo y luchando por la territorialidad y la dignidad de nuestra localidad, Usme.

Argenis Hernández, de la organización Audiencia Pública Popular, por su

parte, compartió su balance de la siguiente manera:

También se recorrió, se escuchó, se sintió el territorio con los recorridos realizados, escuchamos a Usme. Su zona urbana, su zona rural, cómo suena el río, cómo suena lo popular, cómo suena la naturaleza que, con el tema de ordenamiento territorial, se va desapareciendo de nosotros, con el tema de la expansión urbana han muerto muchas partes de las zonas ambientales de Usme. Los recorridos se hicieron partícipes de ese aprender a escuchar tanto a los seres humanos como al territorio en sí.

Enlace a tres producciones sonoras editadas por dos de los coautores: <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1uIA1OWkr94PYlr5KrJxJDJ8uPGNp7FHb>

Referencias

- Barreto, J. E. (2015). *Proceso de urbanización de la localidad de Usme (1972-2000): contraste entre el pensamiento moderno de ciudad y la marginalidad social urbana* [trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/10742>
- Bernal, M. I. (2020). *Multiterritorialidades en los bordes urbano-rurales de Usme Bogotá, Colombia* [tesis de Maestría en Geografía, Universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/77775>
- Brady, E. (1999). *A spiral way: how the phonograph changed ethnography*. University Press of Mississippi.
- Castañeda, L. M. (2017). Una aproximación a los procesos de la música experimental en la obra de Pedro Rincón Ortiz, autor del proyecto “rotativa lab”: proyecto. *Estesis*, (2), 70-90. <https://doi.org/10.37127/25393995.15>
- Connor, S. (2004). Sound and the self. In M. M. Smith (Ed.), *Hearing history: a reader* (pp. 54-66). University of Georgia Press.
- Feld, S. (2013). Una acustemología de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(1), 217-239. <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105029052010.pdf>
- Feld, S., & Brenneis, D. (2004). Doing anthropology in sound. *American Ethnologist*, 31(4), 461-474. https://www.academia.edu/87577212/Doing_anthropology_in_sound
- Feld, S., & Palombini, C. (2001). Thoughts on recording soundscapes: Steven Feld interviewed by Carlos Palombini. *Leonardo Reviews*. https://www.researchgate.net/publication/267631955-Thoughts_on_Recording_Soundscapes_Steven_Feld_Interviewed_by_Carlos_Palombini
- Harley, J. B. (2005). Mapas, conocimiento y poder. En P. Laxton (Comp.), *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía* (pp. 79-112). Fondo de Cultura Económica.

- Ingold, T., Flores, A., Alves Días de Andrade, J. A., Queiroz Testa, A., & De Yuri Bassichetto, T. (2012). Wayfaring thoughts: life, movement and anthropology. *Ponto Urbe: revista do núcleo de antropologia urbana da USP*, 11, 1-15. https://www.researchgate.net/publication/276468605_Wayfaring_thoughts_Life_Movement_and_Anthropology
- Kahn, D. (1999). *Noise, water, meat: history of voice, sound, and aurality in the arts*. The MIT Press.
- Nancy, J.-L. (2007). *Listening*. Fordham University.
- Palacio, D., Van der Hammen, M. C., & De Urbina, A. (Eds). (2018). *Fuentes vivas en el borde: investigación y experiencias colaborativas para la gobernanza de un sur sostenible en Bogotá*. Universidad Externado de Colombia.
- Samuels, D., Meintjes, L., Ochoa, A. M., & Porcello, T. (2010). Soundscapes: toward a sounded anthropology. *Annual Review of Anthropology*, 39, 329-345. https://www.academia.edu/37975397/Soundscapes_Toward_a_Sounded_Anthropology
- Sánchez, A. (2011). *Construcción del borde urbano rural en Usme: proceso de participación y diálogo entre comunidad y distrito* [trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia]. <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/62791-construccion-del-borde-urbano-rural-en-usme-proceso-de-participacion-y-dialogo-entre>
- Schaeffer, P. (2003). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.
- Schafer, M. (1977). *The tuning of the world*. Alfred Knopf.
- Southword, M. (1969). The sonic environment of cities. *Environment and Behavior*, 1(1), 49-70. <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Sonic-Environment-of-Cities-Southwo-rth/8805db23d11f36012905fb5eff7f72df284881a4>
- Toro, C., Velasco, V., & Niño, A. (2005). El borde como espacio articulador de la ciudad actual y su entorno. *Revista Ingenierías*, 4(7), 55-65. <https://www.redalyc.org/pdf/750/75004705.pdf>
- Truax, B. (2006). *La composición de paisajes sonoros como música global*. Soundscape Conference, July 1st 2000, Trent University, Peterborough, Ontario.
- Van Ede, Y. (2009). Sensuous anthropology: sense and sensibility and the rehabilitation of skill. *Anthropological Notebooks*, 15(2), 61-75. https://www.researchgate.net/publication/228425949_Sensuous_Anthropology_Sense_and_Sensibility_and_the_Rehabilitation_of_Skill
- Vasco, L. G. (2010). *Recoger los conceptos en la vida: una metodología de investigación solidaria*. Seminario taller “Pensamiento propio, universidad y región”, Instituto Andino de Artes Populares, Universidad de Nariño, Pasto, Colombia. <http://luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=85>

Westerkamp, H. (1999). *Speaking from inside the soundscape*. From Awareness to Action, Proceedings from Stockholm Hey Listen! Conference on Acoustic Ecology, junio 9-13, 1998, The Royal Swedish Academy of Music, Estocolmo, Suecia.

Westerkamp, H. (2007). Soundwalking. In C. Angus (Ed.), *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, 49. https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking