

**Música, arquitectura y paisajes sonoros en búsqueda de
la composición de nuevas identidades interculturales**

*Music, Architecture and Soundscapes in Search of the
Composition of New Intercultural Identities*

Laura Chaverri-Flores

DOI 10.15517/es.v82i1.51996



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Música, arquitectura y paisajes sonoros en búsqueda de la composición de nuevas identidades interculturales

Music, Architecture and Soundscapes in Search of the Composition of New Intercultural Identities

Laura Chaverri-Flores¹
Universidad de Costa Rica
Instituto Tecnológico de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 11 de marzo de 2021

Aprobado: 21 de agosto de 2021

Resumen

En América, se ha desarrollado un discurso eurocéntrico en la práctica de la música y en la conformación espacial. Este artículo analiza la repercusión que ha tenido la música y la arquitectura en la construcción de nuestra identidad. La metodología contempló estudios de caso que involucran el paisaje sonoro para la comprensión de fenómenos sociales potenciadores de relaciones de dominación. Se analizaron dinámicas hegemónicas de la música “clásica” en el Teatro Nacional de Costa Rica, así como ejemplos y propuestas latinoamericanas relacionados con la ruptura de composiciones artísticas eurocéntricas que fomentan la transculturación. Se explora la música de la naturaleza, el paisaje sonoro y la memoria, considerando diferentes patrones biofílicos como alternativas hacia la descolonización que, por medio del conocimiento local, fomenten la interculturalidad. Para reconfigurar nuevos discursos, no se pretende despreciar los aportes culturales europeos, sino comprender cómo muchos de estos *habitus* han provocado actitudes de desvalorización contra lo autóctono.

¹ Docente e investigadora en las Escuelas de Arquitectura y Estudios Generales, Sede Rodrigo Facio y en la Escuela de Arquitectura y Urbanismo del Instituto Tecnológico de Costa Rica. Máster en Paisajismo y Diseño de Sitio por la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0002-1939-1895. Correo electrónico: laura.chaverri@ucr.ac.cr

Palabras clave: cultura; descolonización; diseño; habitus; paisaje

Abstract

In America, a Eurocentric discourse has developed in the practice of music and spatial conformation. This work analyzes the impact that music and architecture have had on the construction of our identity. The methodology included case studies that involve soundscapes to understand the social phenomena that enhance relations of domination. Hegemonic dynamics of “classical” music were analyzed in the National Theater of Costa Rica, as well as Latin American examples and proposals related to the rupture of eurocentric artistic compositions that promote transculturation. The article explores the music of nature, the soundscape, and the memory, considering different biophilic patterns as alternatives towards decolonization that, through local knowledge, promote interculturality. To re-configure new discourses, it is not necessary nor right to demonize European cultural contributions, but rather to understand how many of these *habitus* have led to devaluation attitudes against the autochthonous.

Keywords: culture; decolonization; design; habitus; landscape

Introducción

En Costa Rica y en muchos países colonizados y colonizadores del mundo, se ha asociado la cultura con “modos de vida” que involucran tradiciones, espacios y música provenientes de Europa. Es común escuchar afirmaciones que relacionan la cultura con el conocimiento de la música “clásica” europea o con la asistencia a espacios como los teatros neoclásicos, diseñados bajo paradigmas occidentales. A partir de la Conquista, se ha desarrollado un discurso de cultura superior que sobrevalora estas tradiciones y que minimiza, invisibiliza y destruye expresiones de culturas autóctonas como lenguas, música, arquitectura, bailes y tradición oral.

El piano ha sido el instrumento de la burguesía por excelencia que ha invisibilizado la importancia de otros instrumentos musicales como la marimba o el quijongo. El castellano ha opacado y destruido al inglés criollo y las lenguas indígenas habladas en Costa Rica. La vegetación exótica, como el laurel de la India, ha desplazado de nuestro contexto a árboles nativos como el *Ficus aurea* (higuerón blanco). Nos preguntamos de esta forma, ¿cómo podríamos deconstruir este discurso de poder que sobrevalora al piano sobre la marimba, al vals sobre el swing criollo, al español sobre el bribri, a los teatros neoclásicos sobre los *usüre*? ¿Cómo lograríamos evitar la desacreditación de lo popular, lo periférico, lo nativo, que fomenta discursos excluyentes y violentos?

La cultura dominante en nuestro país y en muchos países del mundo ha desarrollado un discurso eurocéntrico desde la práctica de la música “clásica” hasta la conformación de espacios con modelos coloniales e internacionales. De esta manera, nuestras conductas, gustos y formas de vida se han visto influenciadas por diversos espacios hegemónicos que segregan a la población. En este contexto, se generan dinámicas de poder y se crean *habitus* excluyentes, mitos y naturalización de discursos.

El objetivo de este artículo es analizar la repercusión que ha tenido la música y la conformación del espacio en la construcción de nuestra identidad latinoamericana. El estudio de algunos ejemplos musicales, arquitectónicos y espaciales que involucran el paisaje sonoro serán nuestra herramienta metodológica para comprender los fenómenos sociales que potencian relaciones de poder y dominación. Adicionalmente, se estudian algunas posturas teóricas relacionadas con alternativas hacia la descolonización.

Música y paisaje sonoro

A diferencia de otras culturas, la occidental le ha dado un mayor valor al sentido de la vista (Palacios, 2014). Importantes investigadores han estudiado cómo los sentidos no visuales influyen en la percepción y en el confort que podamos tener de un espacio. El antropólogo Edward T. Hall (1966) citado en Gehl (2009) define “dos categorías del aparato sensorial: los receptores de distancia (ojos, oídos y nariz) y los receptores inmediatos (piel, membrana, músculo)” (p. 74). Para Jan Gehl (2009), los sentidos están muy relacionados con la percepción del espacio en donde existe una relación entre la cantidad de sentidos activados durante un recorrido y la percepción de placer.

Estos receptores sensoriales tienen diversos grados de especialización. Los receptores de distancia provocan estímulos que nos motivan a acercarnos a determinados espacios. Entre mayor sea la distancia, menor será la capacidad auditiva. El oído se desarrolla eficazmente hasta siete metros; a los 35 metros se logra mantener una comunicación de preguntas y respuestas sin mantener una verdadera conversación (Gehl, 2009). La experiencia del espacio está muy relacionada tanto con la distancia a la que uno se encuentre como con la velocidad en la que se transporte: entre 5 y 15 km se logran percibir los detalles, mientras que a velocidades mayores de 15 km esto disminuye (Gehl, 2009).

A pesar de que todos los sentidos no visuales son de suma importancia, este artículo se enfoca en el sentido del oído, relacionado con el paisaje sonoro. Sobre esto, el compositor, pedagogo y ambientalista canadiense Raymond Murray Schafer (1977) lo define como cualquier parte del entorno sónico considerado como un campo de estudio. Para este autor, el término puede referirse a entornos reales o a construcciones abstractas como la música, las composiciones y los montajes de cintas, particularmente cuando se consideran como un medio ambiente. Dentro del ámbito de los paisajes sonoros urbanos, Grijalba-Obando y Paül-Carril (2018) señalan que el paisaje sonoro se compone de características físicas y perceptuales, diferenciándose del entorno acústico, ya que el primero se refiere a un constructo perceptual y el segundo a un fenómeno físico.

Estos autores citan la norma ISO 2014 que define al paisaje sonoro como “el entorno acústico percibido, experimentado y/o entendido por una persona o varias personas, en el contexto [en el que se produce]” (Grijalba-Obando & Paül-Carril, 2018, p. 72). De esta forma, la evaluación del paisaje sonoro se relaciona íntimamente con la información encontrada en el entorno y con los significados culturales asumidos por el espectador.

Con respecto al término música, como plantea de la Ossa (2013), es difícil definirlo ya que se encuentra dentro del ámbito de las emociones y los sentimientos. Sin embargo, desde la perspectiva de este autor, la música es una actividad social desarrollada en un tiempo, por lo que absorbe y refleja las características de ese momento. De esta manera, está íntimamente vinculada con la sociedad y cultura dentro de un periodo determinado. De acuerdo con Custodio y Cano-Campos (2017), la música puede definirse como un lenguaje formado por tonos, intervalos y acordes encaminado a comunicar, evocar y reforzar emociones.

Dinámicas del poder a través de la música clásica en el Teatro Nacional de Costa Rica

La música ha funcionado como un dispositivo político y colonizador. En la época colonial, se prohibieron diversas manifestaciones musicales traídas por los esclavos africanos en América (Barriga, 2004) y se impuso música europea, así como religión, idioma, arquitectura y formas de vida. Los nuevos centros de encuentro fueron las iglesias, convertidas en hitos y símbolos de poder en el espacio urbano.

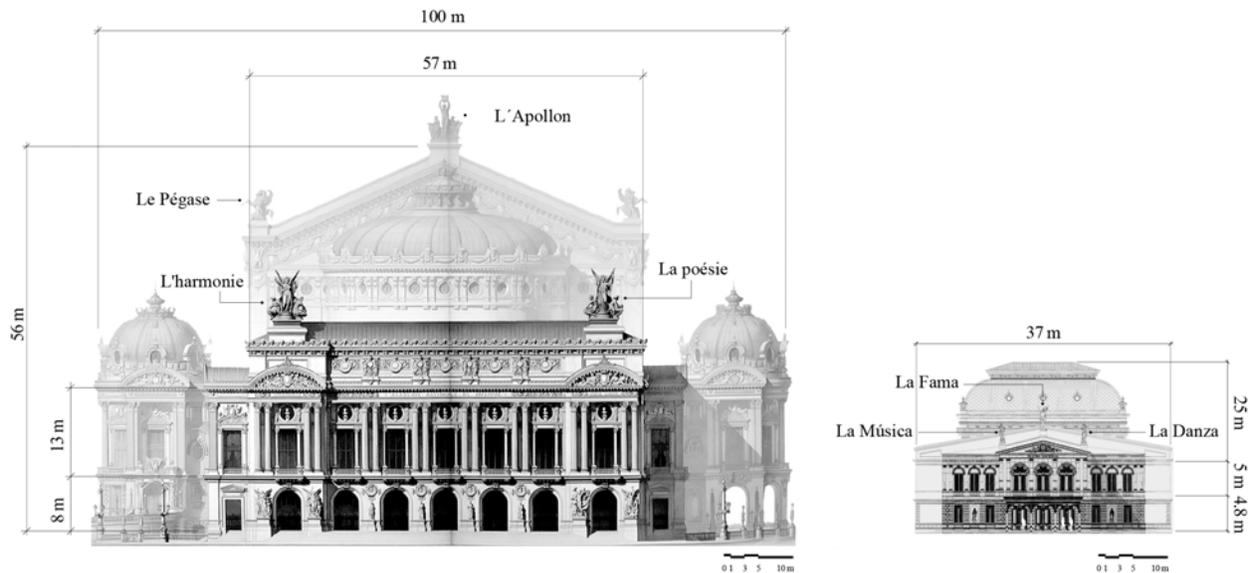
Muchos de los teatros de Latinoamérica, como el Teatro Nacional de Costa Rica, fueron erigidos por la burguesía con el fin de alcanzar ideales de vida bajo el modelo y dominio europeos. A mediados del siglo XIX, siendo Costa Rica independiente, comienza un proceso de construcción de la nacionalidad, impulsado por la oligarquía cafetalera que tenía el poder político en ese momento (Quesada, 2015). Se construyeron una serie de edificios “nacionales” para formar una identidad fundamentada en la “europeización” del pueblo, como el Museo Nacional (1887), la Biblioteca Nacional (1888) y el Teatro Nacional (1897) (Fumero, 2009).

La arquitectura josefina de esta época se basaba en estilos de influencia europea como el neoclásico, neocolonial y victoriano, entre otros (Sanou, 2010). La construcción del Teatro Nacional comenzó en 1890 y fue inaugurado en 1897, gracias a fondos públicos (Zamora & Vargas, 2009). La intención era contar con un teatro de estilo europeo que sirviera como sitio de diversión de los burgueses, por lo que fue diseñado para el disfrute de eventos de ópera y conciertos de música clásica. En ese momento, este fue el edificio más costoso y jerárquico de San José: símbolo de “cultura” y desarrollo (Quesada, 2015).

Como ya hemos visto, las alusiones a Europa en la conformación de esta obra arquitectónica son variadas. El teatro se ha comparado con la ópera de París (Imagen 1).

Por esta razón, no es de extrañar que fuera la ópera de esta misma ciudad la que inaugurara el teatro con la presentación de *Fausto* de Gounod. En la Imagen 1, se aprecian las fachadas principales de las dos edificaciones, así como las esculturas que decoran la fachada evocando el arte clásico.

Imagen 1. Montaje comparativo de la fachada del Teatro Nacional y la Ópera Garnier de París



Fuente: Elaboración propia basado en www.guiapracticaparis.com y levantamiento digital del Estado del edificio del Departamento de Restauración del Teatro Nacional de Costa Rica (octubre 2001).

Adicionalmente, el inmueble es ecléctico con una marcada influencia del neoclasicismo alemán (Sanou, 2010). En el interior, predomina el estilo neobarroco, adornado por escultura y pinturas de mármol realizadas por artistas europeos. Por ejemplo, uno de los murales más importantes del teatro – la *Alegoría del Café y del banano* – fue realizado por el artista milanés Aleano Villa (1865-1906). En esta pintura, se observan agraciadas y voluminosas campesinas de apariencia europea recolectando café cerca de la costa. Al ser una obra de estilo realista, es confuso que se representara al campesino cargando los bananos por delante y no por detrás como se realiza en el país, proyectando un error de contextualización del autor. Es así como este tipo de pinturas han marcado por mucho tiempo nuestra identidad nacional basada en paisajes provenientes de la imaginación de europeos que se han consolidado en el imaginario costarricense.

Si se entiende al patrimonio como una invención y construcción social y no como un objeto (Prats, 1998; Dormaels, 2011), no es de extrañar que el Teatro Nacional fuera de los primeros en patrimonializarse en 1965. Este proceso depende de los poderes políticos, económicos y sociales. En el caso del Teatro Nacional, no fue el edificio en sí mismo lo que fue patrimonializado, sino la significación simbólica que le dio el grupo social con el poder político del momento. En este periodo histórico, la identidad costarricense se fundamentó en discursos excluyentes basados en la homogeneidad étnica y vallecentrista, en detrimento de la diversidad y las zonas periféricas. Bautizar al teatro como “nacional” no significó que este espacio fuese democrático, sino, por el contrario, promovió la segregación social y geográfica, pues la inversión en teatros fue predominante en la capital del país.

El músico e investigador José Manuel Rojas González (2015), desde una visión autotnográfica, afirma que el teatro ha sido sacralizado y que “la cultura hegemónica en Costa Rica ha mantenido un único discurso excluyente, eurocéntrico y repetitivo, a través de la música “clásica” durante cuarenta años” (p. 24). En este contexto, la música “clásica” se asocia con lo culto, selecto, fino, blanco y europeo (Rojas, 2015), por lo cual tiene una fuerte carga ideológica.

Al investigar los repertorios o el conjunto de composiciones que se eligen para hacer un concierto durante el periodo de 1971 a 2011 - incluyendo el análisis de las Temporadas de la Orquesta Nacional (1971-2011), el Festival Internacional de la Música (1990-2010) y del Martes por la Noche de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica -, se muestra que frecuentemente son interpretados autores europeos (Rojas, 2015). Las composiciones de Beethoven (1770-1827), Mozart (1761-1791) y Brahms (1833-1897) fueron las más interpretadas. Asimismo, de los 54 compositores interpretados con frecuencia en ese periodo, todos son masculinos, 45 de ascendencia europea y solo nueve del continente americano (Rojas, 2015).

En relación con la problemática expuesta, Rojas (2015) investiga el papel histórico del Teatro Nacional en Costa Rica y su centralidad en la exhibición de la música “clásica”, muchas veces denominada “cultura superior”. Sobre esto, se determina que el espacio del teatro ha generado una serie de otros sitios destinados a verse y ser vistos, donde la apariencia, los vestidos y trajes utilizados eran parte de la “performatividad” generada (Rojas, 2015).

Su trabajo se centra en el concepto de la construcción de *habitus* asociados a la práctica de la música clásica. Este lo define como una “forma de pensar, sentir y actuar originada por el lugar que la persona ocupa en la estructura social” (Rojas, 2015, p. 80). Además, hace referencia a Bourdieu, quien explica cómo “un grupo social fija conductas socialmente aprobadas y revela desde cuáles esquemas las clases dominantes perciben y aprecian lo real” (Rojas, 2015, p. 24).

Rojas (2015) también diferencia el contraste del espacio de “adentro”, en donde el ingreso del sujeto involucra una transformación desde un espacio de distinción interno, y el espacio de “afuera” del teatro, en donde aparecen personas de la cotidianidad josefina que no tienen acceso a este. El exterior presenta fachadas neoclásicas y una reja perimetral que impide el fácil acceso de todos los transeúntes.

En relación con lo anterior, podríamos diferenciar tres espacios vestibulares de acceso que separan al peatón del teatro. El primero es el espacio externo de las rejas ubicado en la Plazoleta Juan Mora Fernández y la Plaza de la Cultura, en donde las palomas y los josefinos deambulan libremente (Imagen 2). El segundo espacio vestibular es el recibidor externo con un pequeño jardín de diseño formal y plantas exóticas, que podríamos considerar semi-público, a pesar de que el portón genera una división. La mayoría de las esculturas externas evocan la escultura clásica, como las estatuas alegóricas a la Música, la Danza y la Fama (Imagen 3). El tercer espacio vestibular, ya en el interior, es la antesala, en donde encontramos puertas coronadas con frontones, columnas corintias de mármol y un inspector que regula el acceso al teatro. Además, dentro de él existen espacios de espera como “el foyer”, en donde se debe pasar por dispositivos de seguridad para su disfrute (Imagen 4).

Imagen 2. Montaje de foto aérea y planta del Teatro Nacional representando el primer, segundo y tercer espacio vestibular



Fuente: Elaboración propia basado en Google Earth y levantamiento digital del Estado del edificio del Departamento de Restauración del Teatro Nacional de Costa Rica (octubre 2001).

Imagen 3. Fachada del Teatro Nacional con esculturas



Fuente: Elaboración propia (20 de marzo del 2017).

Imagen 4. El foyer del Teatro Nacional



Fuente: Elaboración propia (25 de mayo del 2011).

Este difícil acceso, que pasa por tres filtros de seguridad, acrecienta la separación interior-exterior. En su interior encontramos un espacio principal conformado por las lunetas, las butacas, la platea y el palco en forma de herradura que mira hacia el escenario, mientras que alrededor se aprecian tres niveles de galerías que amplifican la división social. De acuerdo con Rojas (2015), para la cultura oficial hegemónica, este teatro representa la máxima expresión arquitectónica y artística y “se presenta como el único espacio capaz de acoger cultura” (p. 82). Esto explica por qué la cultura hegemónica no se ha preocupado por construir otros teatros contemporáneos con la misma capacidad de usuarios en otras zonas del país o en la misma capital.

Se ha preferido adecuar el teatro a las nuevas tecnologías y se han dejado de lado los grandes problemas de acústica y acondicionamiento a obras de arte contemporáneas que necesitan mayor versatilidad en el espacio. Hoy, este edificio no deja de tener protagonismo icónico: se ha democratizado su uso promoviendo espectáculos gratuitos a medio día, así como actividades culturales diversas como baile popular y música costarricense. Sin embargo, sigue siendo un símbolo de poder que muchos costarricenses no conocen por dentro.

Hacia la ruptura de composiciones artísticas y arquitectónicas eurocéntricas

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), la composición desde el punto de vista musical se define como “parte de la música que enseña las reglas para la creación de una obra” (2017). Rojas (2015) nos explica cómo en la cultura occidental la tonalidad de la música clásica encarcela a la composición en una serie de leyes o reglas que han “ordenado” el oído occidental. Adicionalmente, la dominación y la rigidez no se observa solo en su creación, sino también en las normas establecidas para su disfrute y ejecución. El músico, casi siempre vestido con traje formal, interpreta de manera estática y obediente. Los espectadores, por su parte, petrificados en sus asientos, solamente se expresan bajo las normas establecidas a través de sus aplausos. Desde el punto de vista de Rojas (2015), “la música clásica se vincula con la inmovilidad y la música latinoamericana con la danza” (p. 37).

La RAE (2017) también define la composición como “arte de agrupar las figuras y combinar los elementos necesarios para conseguir una obra plástica lo más armoniosa y equilibrada posible”. La composición arquitectónica y paisajística occidental tiene una historia antigua que ha incorporado una racionalidad marcada con el uso de proporciones matemáticas que definen la belleza. Dentro de este marco, el dominio del ser humano sobre la naturaleza ha sido notorio en la conformación de los jardines de trazado geométrico.

De acuerdo con Torres (2003), en el periodo comprendido entre la disolución de la cultura grecolatina por los pueblos bárbaros y su resurgimiento en el Renacimiento, los únicos jardines que existieron fueron los huertos cerrados, limitados al perímetro de las ciudades amuralladas para su defensa o a los claustros eclesiásticos y de los castillos (p. 14). Bajo el discurso de la dominación católica, se han instituido normas de belleza para estos jardines formales o claustros, comparados con jardines del paraíso. Los grandes diseños de jardines en la cultura occidental antes del siglo XVIII estuvieron en su mayoría relacionados con fuerzas religiosas o monárquicas y fueron disfrutados por una minoría (Torres, 2003). La simetría y la repetición van a ser características fundamentales de esta composición, en donde los setos, árboles y plantas son podados y amoldados a formas geométricas determinadas bajo proporciones establecidas, lo que termina generando cánones estéticos de gran formalidad.

De este modo, la belleza y la forma de valorar el paisaje son una construcción social. Burckhardt (2012) considera que el paisaje es también una construcción y no se encuentra en fenómenos ambientales, sino en quien lo mire. Lo que observamos está influenciado

por nuestra formación educativa y cultural: “to identify a landscape as charming is insofar synonymous with the endeavor to “filter out” whatever we actually do see in the place visited, so as to be able to integrate the outcome in our preconceived, idealized image of the charming place” [identificar un paisaje como encantador es sinónimo del esfuerzo por “filtrar” lo que realmente vemos en el lugar visitado, a fin de poder integrar el resultado en nuestra imagen preconcebida e idealizada del lugar encantador] (Burckhardt, 2012, p. 134). Desde la posición de estos autores, evaluar un sitio como atrayente se relaciona con la historia de vida de cada quién. Sin embargo, existen construcciones comunes determinadas por la cultura, como por ejemplo las evocaciones literarias de nuestra niñez. Es así como la interpretación que le damos a un sitio y a una obra artística, paisajística, arquitectónica o musical, depende del impacto emocional que tiene sobre nosotros.

En este punto nos preguntamos si hemos sido formados bajo discursos de dominación en donde la belleza responde a construcciones hegemónicas y en donde los diseños espaciales nos condicionan hacia conductas de sumisión y control. ¿Es posible deconstruir tantos siglos de reglas que aún hoy se encuentran vigentes? Con la crisis del paradigma mecanicista cartesiano y la destrucción de gran parte de nuestro hábitat bajo discursos de dominación, el ser humano se ha cuestionado y se ha propuesto nuevas alternativas de composición, tanto musical como artística y de diseño de paisaje. A pesar de la gran vigencia de la música “clásica” y sus rituales asociados, se han desarrollado importantes géneros musicales como la salsa, el calipso o la cumbia, que nacen de fusiones de nuestra multiculturalidad latinoamericana.

Desde el punto de vista del arte plástico, los esfuerzos por contraponerse al arte inspirado en el concepto de belleza occidental del siglo XX tuvieron repercusiones en varios artistas nacionales. Con la escultura “La Madre”, tallada en 1935, Francisco Zúñiga (1912-1998) recibió enormes críticas que lo llevaron a dejar el país e irse a México (Araya, 2010). En esta obra, representó expresiones precolombinas con piedra granito en lugar de utilizar el mármol, material empleado como símbolo de lo europeo (Araya, 2010). El artista Max Jiménez (1900-1947) también fue muy criticado y tuvo que trasladarse a Chile al romper con la pintura tradicional, en donde se inclinó por representaciones de negros y escenas tropicales. Sin embargo, poco a poco estos artistas han salido del olvido y se ha revalorizado su trabajo.

Con respecto al quiebre de la composición tradicional arquitectónica occidental, podemos citar a Frank Gehry (1929, Toronto) quien, desde la arquitectura deconstructivista,

rompió con la composición simétrica y la concibió como un “ensamblaje de diferentes fragmentos” (Curtis, 2009). El Walt Disney Concert Hall, por ejemplo, está compuesto por espacios no convencionales utilizando la fragmentación y las metáforas como inspiración para su concepción. Con el diseño de este teatro, Gehry se opuso a los modelos del siglo XIX, como el Teatro Nacional que utilizó una simetría perfecta y una cargada ornamentación en su interior. En esta propuesta, las formas y la geometría determinan el espacio sin necesidad de ornamentación adicional. Los volúmenes metálicos monumentales con formas onduladas característicos de este arquitecto, comparados con las velas de una embarcación, forman parte del exterior (Imagen 5).

El interior está compuesto de una serie de espacios con formas variadas que evocan una embarcación. Además, presenta un auditorio bañado de luz natural con asientos alrededor de la orquesta (Imágenes 6 y 7). El diseño acústico fue una premisa fundamental para la creación de esta obra al buscar sonidos nítidos, con el asesoramiento del experto en acústica Yasuhisa Toyota. Sin embargo, aún existe la controversia sobre hasta qué punto el edificio logró atraer un crisol étnico y diverso y si contribuiría a la vida urbana de una ciudad que ha sido planeada para el automóvil.

Imagen 5. Exterior del Walt Disney Concert Hall



Fuente: Julián Chaverri Polini (02 de abril del 2005).

Imagen 6. Interior del Walt Disney Concert Hall



Fuente: Julián Chaverri Polini (11 de enero del 2018).

Imagen 7. Interior del Walt Disney Concert Hall



Fuente: Julián Chaverri Polini (11 de enero del 2018).

Sobre este tema, el caso de Medellín ha sido bastante interesante en cuanto a la democratización de los espacios de arte. Se han edificado diez parques biblioteca para la recuperación del tejido urbano que contribuyen al fortalecimiento del capital social (Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín, s.f.). Su localización fue geoestratégica, ya que se ubican en zonas de altas densidades poblacionales con condiciones de habitabilidad precarias, déficit de equipamiento y de espacios públicos (Alcaldía de Medellín, 2011). El teatro Metropolitano de Medellín, del arquitecto Óscar Mesa, inaugurado en 1987, fue financiado por empresas privadas. La monumentalidad e imponente volumetría no pasa desapercibida. Se le dio una relevancia al diseño acústico con la utilización de ladrillos que conforman planos y con plafones en concreto y madera.

Los parques biblioteca, por su parte, fueron diseñados según las demandas de las comunidades y, en el caso de algunas de ellas, se incorporaron anfiteatros. Sin embargo, en la mayoría de los casos se realizaron espacios multifuncionales en donde es posible generar espectáculos. En contraposición a todos los ejemplos mencionados, la Ópera de París, el Teatro Nacional, el Teatro Metropolitano de Medellín y el Walt Disney Concert Hall, que poseen un importante componente de monumentalidad y poder, estos edificios ofrecen una más agradable escala humana y una mejor relación interior-exterior.

En la Imagen 8, se observa el Parque Biblioteca La Quintana, que presenta una explanada exterior con propósitos multiuso, así como una significativa permeabilidad que aprovecha las visuales panorámicas del sitio. El Parque Biblioteca San Cristóbal, con una conformación mucho más cerrada, alberga un pequeño auditorio que consideró el diseño acústico y que permite espectáculos artísticos a esta comunidad (Imagen 9). El contraste de los colores utilizados, rojo y negro, le da una interesante atmósfera surrealista (Imagen 10).

Imagen 8. Parque Biblioteca La Quintana Tomás Carrasquilla



Fuente: Elaboración propia (14 de octubre del 2012).

Imagen 9. Exterior del Parque Biblioteca San Cristóbal



Fuente: Elaboración propia (25 de marzo del 2013).

Imagen 10. Interior del auditorio del Parque Biblioteca San Cristóbal

Fuente: J. Maurice Lewis Fisher (25 de marzo del 2013).

Entre la composición espacial y el paisaje sonoro

El paisaje sonoro puede ser cualquier campo de estudio acústico como una composición musical, un programa de radio o un medio ambiente acústico (Schafer, 1977). La relación entre el individuo y el ambiente sonoro se considera como un diálogo “simbólico” mediante el cual el sonido transmite significados que constituyen el marco de referencia en cuanto a las acciones e interacciones de los sujetos con el entorno (López, 2001). A pesar de la relación interdisciplinar entre individuo y ambiente sonoro, se enfatizan más las características físicas que “los aspectos subjetivos implicados en la aprehensión y representación” (López, 2001, p. 450).

Aunque el sonido es un componente fundamental del sentido y de la experiencia, constituye una variable olvidada en las políticas de planificación y diseño urbano (López, 2001). Eso se debe a la asociación que se hace del paisaje sonoro con el ruido, evaluando intensidades y no sensaciones que nos provocan ciertos sonidos. Por debajo de 85 decibelios, “el determinante fundamental de la satisfacción con el ambiente sonoro es el “ajuste” o la “conciencia” entre las características de la situación y las expectativas y necesidades del sujeto” (López, 2001, p. 454).

Además, López (2001) ha determinado que, tanto el silencio (carencia de referencias sonoras) como el exceso de ruido, se asocian con el sentimiento de peligro, inquietud e inseguridad. Para esta autora, es importante “incluir los criterios subjetivos en los indicadores de la calidad sonora, como un complemento de los criterios objetivos ligados esencialmente a los niveles sonoros” (López, 2001, p. 464). Argumenta cómo “el diseño de un lugar incide en los usos y prácticas sociales de un espacio, determinando ambas variables el tipo de fuentes sonoras presentes en el lugar” (López, 2001, p. 452). Asimismo, explica de qué manera, con el diseño, se puede armonizar o distorsionar un espacio generando una interacción entre las formas construidas, el medio ambiente sonoro y la percepción auditiva del espacio (López, 2001).

A pesar de que los diseñadores han incursionado poco en la composición con sonido y otros sentidos no visuales, los comerciantes, desde una visión capitalista, han sabido sacarle provecho a este recurso. No es casualidad que los supermercados, por ejemplo, envuelvan el espacio con música que apoye el consumo. Mientras que estos establecimientos que van dirigidos a la población más adinerada en Costa Rica utilizan ritmos suaves y contemporáneos, los supermercados de la clase popular incluyen música más alegre como la cumbia. De este modo, se adapta la preferencia musical de cada clase social y se estimula la estadía en el lugar. Asimismo, es común encontrar tiendas de ropa con ritmos acelerados para incentivar la compra veloz.

Además de estructuras históricamente elitistas como los teatros, se han formado otras estructuras para el movimiento. Las discotecas y los salones de patines son ejemplos de estos sitios destinados a la diversión de la cultura popular. El salón de Patines Music, con 59 años de existencia, es un espacio dispuesto para el movimiento. A pesar de que su diseño no es muy ambicioso, utiliza diferentes estímulos como la iluminación difusa y cambiante y, por supuesto, la música. Aunque el lugar no ha sufrido transformaciones tecnológicas a través del tiempo, sigue siendo un espacio vigente y conocido para el esparcimiento

de los josefinos (Imágenes 11, 12 y 13). Es así como constatamos el hecho de que la conformación de espacios puede potenciar la inmovilidad o el movimiento. En el caso de los teatros tradicionales, se fomenta la estaticidad, mientras que los espacios abiertos con planta libre y música alegre pueden permitir mayor movimiento.

Imagen 11. Salón de patines Music



Fuente: Elaboración propia (19 de mayo del 2018).

Imagen 12. Salón de patines Music



Fuente: Elaboración propia (19 de mayo del 2018).

Imagen 13. Salón de patines Music



Fuente: Elaboración propia (19 de mayo del 2018).

Para poder comprender mejor la relación del ser humano con el espacio sonoro, su percepción y apropiación, Rey y Barrigón (2017) realizaron entrevistas y encuestas sobre el contexto sonoro de Cáceres, España, y determinaron el nivel de molestia de sonidos en las percepciones del ambiente. En general, el nivel de contrariedad hacia el paisaje sonoro fue bastante bajo, ya que la mayoría de los rangos reflejaron ausencia y poca molestia. En el caso de los residentes, los sonidos que produjeron más molestias fueron la construcción, la vida nocturna y el sonido del tráfico (Rey & Barrigón, 2017).

La molestia por festivales o actividad nocturna fue solo percibida por los residentes y no los transeúntes. En cambio, a pesar de que las incomodidades por cantos de pájaros fueron de las más bajas, los residentes percibieron menos molestias que los transeúntes (Rey & Barrigón, 2017). En este sentido, se recalca la importancia de la subjetividad en la percepción. Podríamos interpretar este resultado asumiendo que los residentes están más habituados a los sonidos de la naturaleza. Un ejemplo desde mi experiencia profesional es que el sonido del agua de lluvia en los techos de zinc de los costarricenses provoca, por lo general, un placer muy importante en la población nacional, mientras que los turistas se sienten algunas veces abrumados por su intensidad, por lo que a menudo prefieren aislantes de sonido. Lo mismo pasa con el arrullador sonido de los grillos en las noches, que podría ser perturbador para quien no esté habituado. Desde la perspectiva del ambiente sonoro:

La relación sujeto entorno puede ser altamente interactiva (cuando el ambiente sonoro es congruente con la imagen que se posee del lugar), favoreciendo el bienestar y las relaciones con el lugar en el que es escuchado, o por el contrario opresiva y alienante como ocurre en las situaciones caracterizadas por altos niveles de ruido, llevando en esta situación a la insatisfacción y al desarraigo con el entorno (López, 2001, p. 451).

Por su parte, la contaminación sónica es un problema frecuente del ser humano actual, puesto que la planificación modernista le ha dado prioridad al vehículo, en detrimento de la calidad de los espacios de encuentro y socialización. La calidad de los espacios diseñados depende en gran medida de la calidad acústica; sin embargo, se piensa más en métodos de mitigación de sonido, con árboles frondosos que lo amortigüen y que funcionen como pantallas de prevención, y en la acentuación de sonidos que provoquen identidad. Los materiales y formas arquitectónicas o de paisaje son capaces de propagar o apaciguar los sonidos.

Gracias al sonido, los ambientes se convierten en lugares diferenciados que evidencian el tiempo en el espacio. Las características sonoras cambian continuamente en el tiempo, diferenciándose sonidos diurnos y nocturnos. Por todas estas razones, la incorporación de la dimensión del sonido, tanto a nivel arquitectónico como de paisaje, es un reto que se debe incorporar en el diseño de espacios.

Propuestas descolonizadoras: hacia la transculturación de la música, la arquitectura y la creación de historias propias

Como ya hemos visto a lo largo de este ensayo, la colonización europea potenció que en los países latinoamericanos fuéramos adquiriendo un gran número de *habitus* e imaginarios basados en la supuesta supremacía occidental. Asimismo, en contextos latinoamericanos como el Teatro Nacional de Costa Rica, se ha promovido la interpretación de la música clásica europea en detrimento de otras propuestas autóctonas. Como respuesta a esto, para el sociólogo peruano Jiovanny Samanamud (2012), la descolonización es el “desmontaje del sistema hegemónico de dominación capitalista que impone prácticas excluyentes. A la vez, implica construir una institucionalidad capaz de enfrentar los nuevos desafíos” (p. 24). Además, plantea que este concepto no es una simple recuperación de la identidad, sino que implica un planteamiento político de construcción y no solo de crítica (Samanamud, 2012).

En muchos países latinoamericanos, se ha comenzado un proceso de descolonización. De acuerdo con Samanamud (2012), se debe considerar “la educación intercultural como un aspecto clave en el fortalecimiento de sujetos capaces de plantearse un giro civilizatorio” (p. 24). Nos propone la interculturalidad como una forma de lucha contra el colonialismo, en donde es posible la reconstrucción, así como la “construcción de lo común”.

La transculturación, por su parte, entrecruza dos culturas, ambas activas, cooperantes y contribuyentes al acontecimiento de una nueva realidad de civilización, y excluye la implicación en donde una cierta cultura debe tender hacia otra (Malinowski, 1940). De esta manera, se propone la transculturación como una alternativa para potenciar el proceso de descolonización.

Chandra Mohanty (2008), profesora hindú, subraya la importancia del conocimiento local para poder comprender la globalidad e incentiva el conocimiento de las particularidades de cada pueblo para poder analizar las conexiones, ya que los límites geográficos, para

ella, no son totalizadores. El estudio de estos conocimientos particulares, pero conectados, potenciará el surgimiento de nuevos discursos basados en las pequeñas historias que se entrelazan en los pueblos del llamado “tercer mundo”. Para Silvia Rivera (2010), socióloga boliviana, “la descolonización no puede ser solo un pensamiento o una retórica, porque las palabras suelen desentenderse de las prácticas” (p. 6). La académica critica a algunos autores, tanto latinoamericanos como europeos, que trabajan “estudios postcoloniales” dejando fuera la cotidianidad y el activismo político.

Dentro de este marco, se ejemplifica la transculturación desde la hibridación musical, tendencia explorada en los últimos tiempos. Por ejemplo, el cantante, arreglista y compositor X Alfonso (1972, Cuba) realiza fusiones musicales incorporando ritmos tradicionales cubanos y ritmos contemporáneos en sus composiciones. También mezcla la música con otros artes visuales, utilizando la imagen para transmitir la música de manera más fluida. Algunos otros grupos que han explorado con la transculturación musical son el Grupo Irakere de Cuba, el jazzista Roberto Fonseca (1975, Cuba) y Bobby McFerrin (1950, Estados Unidos). Este último ha mezclado ritmos africanos con rap y música clásica.

En el contexto costarricense, durante los últimos años se han conformado nuevos grupos musicales que revalorizan nuestra identidad y mezclan diferentes instrumentos y géneros musicales. El Quinteto Miravalles, por ejemplo, representa una propuesta diferente que rompe con la práctica dominante de la música “clásica”. Por medio de flauta, oboe, clarinete, corno francés y fagot, este grupo de cámara costarricense interpreta y transmite música clásica (sin comillas) latinoamericana y costarricense. En este sentido, el grupo ha logrado deconstruir el término clásico, ligado solo a lo europeo, mediante la incorporación de ritmos como el mambo, el cha-cha-cha, la salsa y otros.

Para Rojas (2015), es urgente un cambio en la práctica de la música clásica: además de incorporar compositores costarricenses y latinoamericanos en su interpretación, es necesario provocar un diálogo intercultural entre comunidades y músicos. Así, el músico, obediente y técnico del instrumento, pasaría a convertirse en un ser creativo que revaloriza lo propio y que crea nuevas composiciones desde lo local. Walter Flores Mora (1971, Costa Rica) es un ejemplo de esta propuesta de músico. Este compositor, arreglista, pianista, flautista, director de orquesta y productor, ha compuesto diversos géneros desde

lo experimental hasta la salsa, el jazz, la trova y la música clásica. En su canción “Alma y corazón” (Flores, 2013), compuesta, grabada, mezclada e interpretada por él mismo, utiliza diferentes instrumentos como el piano, la batería, las congas, la flauta, el acordeón y el *shekere*, instrumento originario de África del Norte.

Los grupos colombianos Bomba Estéreo y Systema Solar han traído a la mesa una propuesta muy innovadora de transculturación musical. El primer grupo, nacido en Bogotá, fusiona la cumbia y la champeta colombiana, género musical de origen afrocolombiano, con música electrónica, rock, reggae y rap. En su vídeo *Internacionales* (2017), el mensaje y la letra nos recuerdan la fusión de culturas que existe en América al repetir el estribillo “yo soy un colombiano, yo soy americano, yo soy un ciudadano del mundo. Yo soy un mexicano, yo soy un dominicano de la misma raza del mismo color” (Bomba Estéreo, 2017, 1m 45s). También se afirma un discurso de diversidad cultural y respeto a las diferencias latinoamericanas con su lírica “Mezclaos somos mezclaos, la misma historia con otro sabor...mezclaos de todos laos, cambiando somos piel y corazón” (Bomba Estéreo, 2017, 1m 17s). El video muestra a una agente de viajes que se arriesga a conocer el mundo, en donde se observa cómo la música y el baile pueden eliminar fronteras virtuales construidas por el ser humano. Para este grupo, el baile, el color y el movimiento se vuelven premisas ideológicas.

Por su parte, el colectivo Systema Solar, formado en el 2006, se ha caracterizado por combinar su música con espectáculos visuales influenciados por la verbena o fiesta popular y los sistemas de sonidos. Fusionan ritmos latinoamericanos como el fandango, la champeta y la cumbia con estilos y ritmos contemporáneos como el house, hip hop, techno y break. Las imágenes 14, 15 y 16 muestran su presentación en la Plaza Roosevelt durante el Festival de las Artes. Ahí se puede observar cómo la pantalla acompañaba la música con diferentes videos y un llamativo juego de iluminación.

Imagen 14. Concierto de Systema Solar, Festival Internacional de las Artes (FIA)



Fuente: Elaboración propia (14 de abril del 2018).

Imagen 15. Concierto de Systema Solar, Festival Internacional de las Artes (FIA)



Fuente: Elaboración propia (14 de abril del 2018).

Imagen 16. Concierto de Systema Solar, Festival Internacional de las Artes (FIA)



Fuente: Elaboración propia (14 de abril del 2018).

Como hemos visto en ejemplos anteriores, el uso de la luz y de la música en el espacio modifica la sensorialidad perceptiva. Massimo Canevacci (2008), antropólogo italiano, ha investigado sobre diferentes eventos musicales que transforman el espacio. Analiza el espectáculo *Dissonanze*, evento de música electrónica y artes digitales realizado en el 2006 en el Palazzo dei Congressi de Adalberto Libera, describiendo cómo las “proyecciones insectiformes modifican la percepción de la arquitectura que, de obra estática, se transforma en cuerpo viviente” (Canevacci, 2008, p. 36). Al poner en escena estos espectáculos llamados por el autor “*performances* que resignifican contextos urbanos” (Canevacci, 2008, p. 31), se realiza una reapropiación performática dirigida por artistas y público dispuestos a profanar algunos escenarios destinados a fines institucionales o funcionales (Canevacci, 2008). Tanto los artistas como el público interactúan con sus movimientos y, junto a los efectos lumínicos y la música, el espacio racional se transforma en uno performativo: “Este tipo de evento desafía aquello que se entiende tradicionalmente por música y conecta hacia una indisciplina emotiva” (Canevacci, 2008, p. 36).

Con el ejemplo del espectáculo *Dissonanze*, vemos que es posible resignificar sitios y liberar las condiciones para las cuales fueron creados. Schafer (2001), citado en Canevacci (2008), afirma que la música en espacios cerrados promueve la escucha focalizada, mientras que en áreas abiertas estimula un escuchar periférico que se mezcla con todos los otros sonidos presentes del entorno. En los últimos años, en Costa Rica, se han potenciado más espectáculos abiertos al aire libre que incorporan la ciudad y democratizan el espacio. Por ejemplo, en Semana UCR, la ciudad universitaria se transforma en una fiesta de la música con variedad de conciertos en diferentes puntos del campus. En otros contextos, como Toulouse en Francia, con la *Fête de la Musique*, muchos espacios públicos se transforman en pistas de baile con varios días de espectáculos, cuyos repertorios incluyen música tropical latinoamericana (Imágenes 17, 18, 19).

Imagen 17. *Fête de la Musique*, Toulouse



Fuente: Elaboración propia (21 de julio del 2016).

Imagen 18. *Fête de la Musique*, Toulouse



Fuente: Elaboración propia (21 de julio del 2016).

Imagen 19. *Fête de la Musique*, Toulouse



Fuente: Elaboración propia (21 de julio del 2016).

La performatividad puede darles otros significados a los espacios y establecer nuevos discursos de diversidad y apropiación. Sin embargo, no solo se trata de alterar espacios creados con discursos de poder para darles otro significado, sino también, a través del planeamiento de los nuevos ámbitos, se puede generar diferentes discursos de integración cultural que potencien todos los sentidos. Como ya hemos visto, la cultura occidental se ha caracterizado por el dominio de la naturaleza en contraposición a muchas culturas precolombinas que han utilizado la diversidad y el paisaje natural como una herramienta de composición.

La música de la naturaleza

Biofilia es la necesidad profunda de los seres humanos de conectarse con la naturaleza (Ryan, Browning, Clancy, Andrews, & Kallianpurkar, 2014). Esta conexión ha sido explorada por algunos músicos; por ejemplo, el francés Olivier Messiaen (1908-1992), quien incorporaba cantos de los pájaros en sus composiciones. Su música se considera novedosa, ya que se encuentra influenciada por los ritmos de la naturaleza, la música oriental tradicional y variados ritmos alrededor del mundo. De esta manera, hace buen uso de sus especialidades multidisciplinarias como la ornitología, la pedagogía y la música. En contraste, se puede observar cómo con las nuevas tendencias de vida, lideradas por el neoliberalismo y el antropocentrismo occidental, la naturaleza ha pasado a un segundo plano en la vida cotidiana. El ser humano se ha ido desconectando de ella y de sus dinámicas.

Investigaciones y conocimientos de la endocrinología, las neurociencias y otros campos multidisciplinarios han ayudado a evolucionar las bases científicas para el diseño biofílico. Ryan y colaboradores (2014) nos explican cómo los patrones de diseño biofílicos tienen el potencial de reubicar el diálogo sobre la calidad del entorno para que las necesidades del individuo sean consideradas equitativamente junto con los parámetros convencionales para el desempeño de los edificios que históricamente han excluido la salud y el bienestar. Estos autores han estudiado las características psicofisiológicas positivas y los beneficios cognitivos que ofrece la biofilia en las intervenciones de diseño.

Uno de los principales componentes del diseño del paisaje es la naturaleza. A diferencia de algunos proyectos de arquitectura, desde este enfoque, el tiempo es un factor muy importante a considerar en la planificación, ya que el paisaje construido se transforma conforme las estaciones y la longevidad de los elementos vivos que habitan en el espacio.

De esta forma, es posible condicionar la llegada de algunos pájaros, mariposas o fauna en general, según las estrategias de diseño que se utilicen. Por ejemplo, el uso de güitites (*Acnistus arborescens*) en el Valle Central nos puede garantizar la llegada de ciertas especies de pájaros y, con ellos, su canto y sonidos de la naturaleza.

El yigüirro (*Turdus grayi*), como otro ejemplo, es atraído por diferentes especies de plantas nativas de Costa Rica y nos sorprende con sus hermosos y melodiosos cantos al entrar la estación lluviosa (Imágenes 20 y 21). A pesar de su apariencia poco llamativa, en 1977 fue declarado como ave nacional de Costa Rica por su canto y no por su majestuosidad visual, como la de los colibríes o el quetzal. Su canto ha acompañado la vida cotidiana de los costarricenses al estar habituado a espacios muy relacionados con las casas y los sembradíos. Su presencia ha contribuido al imaginario costarricense, donde han surgido leyendas como que su canto atrae la lluvia. No obstante, estos sonidos se deben más bien a la época reproductiva y de anidación que comprende los meses de marzo y abril, que concuerda con el periodo de lluvias, cuando hay más abundancia de alimentos como insectos y semillas (Alvarado, s.f.).

La ornitóloga Ghisselle Alvarado Quesada nos explica cómo el ambiente actúa como un desencadenante de cambios que se producen dentro de las aves y otros animales (G. Alvarado, comunicación personal, 18 de marzo del 2022). Es así como estos pájaros pueden interpretar las nubes del cielo, los vientos y los cambios de la vegetación preparándose para los periodos de reproducción. En este tiempo, los yigüirros machos se apropian de un territorio y sus cantos continuos son la manera de reafirmarle a otros machos su territorialidad: “El canto debe ser de buena calidad para que espante a otro macho y tan atractivo como para que enamore a una hembra” (G. Alvarado, comunicación personal, 18 de marzo del 2022). Al conformarse una pareja, ambos proceden a construir el nido y a alimentar a los pichones. De esta forma, conforme los cantos van disminuyendo, la época lluviosa costarricense aumenta su intensidad.

Con este ejemplo, vemos cómo el tiempo, los ciclos y las creencias de la población tienen un valor muy importante para la modificación del espacio exterior. El mal uso de las especies podría reducir nuestros recursos auditivos y, a su vez, leyendas y tradiciones relacionadas, perjudicando nuestro paisaje sonoro y nuestra memoria colectiva. Por último, es conveniente acotar que los sonidos clave de un paisaje son los creados por su geografía,

clima y animales (Schafer, 1977). Muchos de estos pueden estar impresos tan profundamente en las personas que la vida sin ellos se percibiría como un empobrecimiento distintivo que puede llegar a afectar el comportamiento o el estilo de vida de una sociedad en todos sus estratos (Schafer, 1977).

Imagen 20. Yigüirro en Guatuso



Fuente: Fotografía de Luis Alberto Fuentes Condega (10 de enero de 2021).

Imagen 21. Yigüirro en Guatuso



Fuente: Fotografía de Luis Alberto Fuentes Condega (10 de enero de 2021).

Es entonces evidente la importancia del paisaje sonoro y su planificación a nivel espacial. Ryan y colaboradores (2014) establecen diferentes patrones de diseño biofílico vinculados con la sonoridad, como la conexión no visual con la naturaleza, los estímulos sensoriales no rítmicos y la presencia del agua. Según estos autores, los patrones se definen

como una herramienta destinada a informar, orientar y ayudar en el proceso de diseño (Ryan et al., 2014). El propósito de definirlos es articular conexiones entre los aspectos del entorno construido y natural, además de ver cómo reaccionan los individuos y cómo se benefician de ellos. La utilización de estos patrones en el diseño biofílico puede repercutir en una mejor calidad de vida potenciando la relajación. La conexión no visual se caracteriza por estímulos auditivos, hápticos, olfativos o gustativos que engendran una referencia positiva a la naturaleza (Ryan et al., 2014).

Por otra parte, la investigación de Alvarsson, Wiens y Nilsson (2010) indica que los sonidos de la naturaleza, en comparación con el ruido urbano, permiten que la restauración fisiológica y psicológica ocurra hasta un 37 % más rápido después de la exposición a un factor de estrés psicológico. Mehta, Zhu y Cheema (2012) documentaron que el ruido ambiental moderado de 70 dB tuvo un mayor impacto positivo en el rendimiento creativo que la exposición a ruido ambiental bajo menor a 50 dB o alto mayor a 85 dB.

Además, el sonido está íntimamente relacionado con el contexto. Hunter y colaboradores (2010) estudiaron la similitud sónica entre el tráfico de vehículos y las olas del mar. En uno de sus experimentos, varios participantes escucharon un sonido sintetizado que reproducía ese patrón sónico, pero con videos que mostraban el tráfico o el mar. El sonido se consideró placentero cuando se experimentó con el video de ondas y no con el tráfico. Dentro de este orden de ideas, queda clara la importancia de potenciar los sonidos relajantes de la naturaleza en el diseño de los espacios tanto interiores como exteriores.

La presencia de agua también es una condición que mejora la experiencia de un espacio a través de la vista, oído o tacto (Ryan et al., 2014). El uso de canales de agua y pequeñas cascadas puede apoyar estrategias de diseño, ya que su sonido potenciará la relajación y la felicidad. Entornos que respeten la vegetación nativa y las relaciones flora-fauna permitirán conservar el equilibrio natural y potenciar los sonidos de animales como los grillos, los monos y las ranas, lo cual genera conexiones sociales y afectivas entre el ser humano y la naturaleza. Además, se contempla la diversidad sónica natural en el diseño que potenciará una apropiación y particularidad en los diferentes sitios y generará identidad y apego, dado que los sonidos naturales son muy variados, dependen de su ubicación y de la diversidad del sitio que se intervenga.

Conclusiones

Reflexionamos a lo largo del ensayo la forma en que algunos objetos arquitectónicos, específicamente los teatros y expresiones culturales como la música clásica, pueden ser herramientas para segregar y generar discursos homogeneizantes. El poder ha estado reflejado en grupos como las burguesías o las empresas del capitalismo que construyen edificios monumentales para expresar su “supremacía”. Las composiciones tanto arquitectónicas como musicales, basadas en las reglas y el dominio hacia la naturaleza, han potenciado formas de ver el mundo centradas en visiones antropocentristas que excluyen a la naturaleza. De esta forma, existe una relación trascendental entre la discursividad, los paradigmas establecidos y lo que valorizamos.

El paisaje sonoro involucra un alto grado de subjetividad en su comprensión, que debe estudiarse con mayor profundidad. El valor del trabajo radica en resaltar la importancia del paisaje sonoro en diferentes ámbitos multidisciplinares, incluidos la música, el diseño arquitectónico y el diseño de paisaje. Exploramos algunas alternativas para resignificar y generar lugares y composiciones, tanto plásticas como musicales, que fomenten la interculturalidad, la transculturalidad y la democratización del espacio.

Adicionalmente, se evidenció el descuido que han sufrido los sentidos no visuales en el diseño de espacios y cómo el paisaje sonoro modifica nuestra percepción de él. Se dejaron claros, además, los aportes que puede hacer la música de la naturaleza, tanto en la salud mental como emocional, y cómo a través de ella se puede buscar una identidad espacial aprovechando las condiciones sonoras particulares de cada contexto. De esta forma, en el diseño del paisaje, no es suficiente potenciar el deleite de nuestros sentidos, sino también se debe pensar en su temporalidad pasajera y cómo mantenerla. Es fundamental replantear las políticas de planificación, diseño urbano y de paisaje para aprovechar este recurso.

Finalmente, quisiera aclarar que, para la reconfiguración de nuevos discursos, no se trata de menospreciar la música “clásica” y los aportes culturales europeos. Al final de cuentas, tanto el Teatro Nacional como la Casa Cónica bribri forman parte de nuestra historia, por lo que la conservación y valorización de ambas estructuras es válida. Se trata de comprender cómo muchos de estos *habitus* han provocado actitudes de discriminación y desvalorización a lo no europeo, lo que ha creado mitos y violencia contra lo autóctono. En conclusión, es imprescindible resignificar algunas estructuras de poder, redescubrir

los instrumentos olvidados y reinventar nuestras composiciones generando paisajes sonoros alternativos. Debemos crear así nuestras propias composiciones basadas en todo nuestro bagaje histórico multidiverso y multiétnico incorporando tanto al piano de ascendencia europea como la marimba africana y el quijongo indígena.

Referencias

- Alcaldía de Medellín. (2011). *Laboratorio Medellín: Catálogo de diez prácticas vivas*. Medellín, Colombia: ACI Medellín, Inter-American Development Bank, UN Habitat.
- Alvarsson, J.J., Wiens, S., & Nilsson, M.E. (2010). Stress Recovery during Exposure to Nature Sound and Environmental Noise. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 7, 1036-1046. DOI:10.3390/ijerph7031036
- Araya, J.M. (2010). *San José. "De París en miniatura" al malestar en la ciudad. Medios de comunicación e imaginarios urbanos*. San José, Costa Rica: Editorial UNED.
- Barriga, M.L. (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista: Revista de investigaciones en música y artes plásticas*, 1, 30-48.
- Bomba Estéreo. (2017, 5 de octubre). *Internacionales* [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NCEQX46L3KU>
- Burckhardt, L. (2012). Why Is Landscape Beautiful? In J. Fezer, & M. Schmitz (Eds.), *Lucius Burckhardt Writings. Rethinking Man-made Environments* (pp.133-141). Vienna, Austria: Springer.
- Canevacci, M. (2008). Cuerpos-Espacios sonoros: Disonancias en la metrópolis comunicacional. *Signo y Pensamiento*, 27(52), 31-41.
- Custodio, N., & Cano-Campos, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuro-psiquiatría*, 80(1), 60-69.
- Curtis, W.J.R. (2009). *Modern Architecture since 1900*. New York, United States: Phaidon Press Limited.
- Dormaels, M. (2011). Patrimonio, patrimonialización e identidad. Hacia una hermenéutica del patrimonio. *Revista Herencia*, 24(1-2), 7-14.
- Flores, W. (2013, 31 de marzo). *Alma y Corazón* [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RO3EFQ1V1os>
- Fumero, P. (2009). Construyendo identidades: Monumento Nacional. *Revista Herencia*, 22(1), 7-14.

- Gehl, J. (2009). *La humanización del espacio urbano. La vida social entre los edificios*. Barcelona, España: Reverté.
- Grijalba-Obando, J.A., & Paül-Carril, V. (2018). La influencia del paisaje sonoro en la calidad del entorno urbano. Un estudio en la ciudad de Popayán (Colombia). *Urbano*, 21(38), 70-83. DOI: <https://doi.org/10.22320/07183607.2018.21.38.06>
- Hunter, M.D., Eickhoff, S.B., Pheasant, R.J., Douglas, M.J., Watts, G.R., Farrow, T.F.D., Hyland, D., Kang, J., Wilkinson, I.D., Horoshenkov, K.V., & Woodruff P.W.R. (2010). The state of tranquility: Subjective perception is shaped by contextual modulation of auditory connectivity. *NeuroImage*, 53(2), 611-618. DOI: 10.1016/j.neuroimage.2010.06.053
- López, I. (2001). El significado del medio ambiente sonoro en el entorno urbano. *Estudios Geográficos*, 62(244), 447-466. DOI: <https://doi.org/10.3989/egeo.2001.i244.277>
- Malinowski, B. (1940). Introducción. En F. Ortiz (Ed.), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (pp. 5-26). La Habana, Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Mehta, R., Zhu, R., & Cheema, A. (2012). Is Noise Always Bad? Exploring the Effects of Ambient Noise on Creative Cognition. *Journal of Consumer Research*, 39(4), 784-799. DOI: <https://doi.org/10.1086/665048>
- Mohanty, C.T. (2008). De vuelta a “Bajo los ojos de Occidente”: la solidaridad feminista a través de las luchas anticapitalistas. En L. Suárez, & A. Hernández (Eds.), *Descolonizando el feminismo: Teorías y prácticas desde los márgenes* (pp. 404-453). Madrid, España: Cátedra.
- de la Ossa, M.A. (2013). Un acercamiento a la música “clásica”: Rompiendo tópicos. *Artse- duca*, 6, 40-55.
- Palacios, M.D. (2014). *Cuerpo, Distancias y Arquitectura. La percepción del espacio a través de los sentidos* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. Recuperado de <https://oa.upm.es/30478/>
- Prats, L. (1998). El concepto de patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27, 62-76.
- Quesada, F. (2015). *La modernización entre cafetales: San José, Costa Rica, 1880-1930*. San José, Costa Rica: Editorial UCR.

- Real Academia Española. (2017). Diccionario de la lengua española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=A2NWzQi>
- Rey, G., & Barrigón, J.M. (2017). Perceptions and effects of the acoustic environment in quiet residential areas. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 141(4), 2418-2429. DOI: 10.1121/1.4979335
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Ryan, C., Browning, W., Clancy, J., Andrews, S., & Kallianpurkar, N. (2014). Biophilic Design Patterns: Emerging Nature-Based Parameters for Health and Well-Being in the Built Environment. *Archnet-IJAR*, 8(2), 62-76.
- Rojas, J.M. (2015). ¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música clásica en Costa Rica (1971-2011). San José, Costa Rica: Arlekin.
- Samanamud, J. (2012). Bolivia: Descolonización, interculturalidad y educación. *ALAI América Latina en movimiento*, 474, 25-28.
- Sanou, O. (2010). *Costa Rica. Guía de Arquitectura y Paisaje: and architectural and landscape guide*. San José-Sevilla, Costa Rica y España: Junta de Andalucía.
- Schafer, R.M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont, United States: Destiny Books.
- Sistema de Bibliotecas Públicas de Medellín. (s.f.). Nuestras bibliotecas. Recuperado de <https://bibliotecasmedellin.gov.co/nuestras-bibliotecas/>
- Torres, G.T. (2003). El paisaje, objeto del diseño: Ensayo sobre la problemática del diseño del paisaje en los barrios privados de Argentina. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 13, 9-63.
- Zamora, C., & Vargas, A. (2008). *Circuito de Turismo Cultural: Distrito El Carmen, Ciudad de San José*. San José, Costa Rica: Ministerio de Cultura y Juventud, Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, Imprenta Nacional.