
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Orviz Rodríguez, Sara; Orero Clavero, Pilar, dir. Análisis de los cambios del paisaje sonoro en zonas rurales durante la Covid-19 a través de testimonios. 2020. (1349 Màster Universitari en Traducció Audiovisual)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/231405>

under the terms of the  license

Universitat Autònoma de Barcelona
Máster Universitario en Traducción Audiovisual



**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Análisis de los cambios del paisaje sonoro en zonas rurales durante la
Covid-19 a través de testimonios

Trabajo Fin de Máster

Autora
Sara Orviz Rodríguez

Tutora
Pilar Orero

24 de julio de 2020

RESUMEN

En el presente trabajo se realizará un análisis de los cambios en dos paisajes sonoros del medio rural durante la situación de confinamiento provocada por la Covid-19. El objetivo será comprobar cómo los sonidos y su ausencia afectan a personas oyentes y con discapacidad auditiva, además de registrar su evolución entre fases.

De la misma forma, también se analizará la importancia de los sonidos y el silencio en las producciones audiovisuales (series, películas, programas, etc) y cómo éstos son indispensables para transmitir la información, lo que reforzará la idea de que se deben respetar en todo momento a la hora de realizar audio descripción o traducir un guion.

Palabras clave:

Paisaje sonoro, Accesibilidad, Audio descripción, Covid-19

ABSTRACT

This project presents an analysis of the changes in two rural soundscapes during the confinement caused by Covid-19. The main objectives of this work are checking how the sounds and their absence affect both hearers and hearing-impaired people and keeping track of the sounds' evolution between phases.

Similarly, the importance of sounds and silence in audiovisual productions (series, films, programs, etc.) will also be analyzed. It will prove how sounds are essential for transmitting information and reinforce the idea that they must be respected in the process of audio description or translating a script.

Key words:

Soundscape, Accessibility, Audio description, Covid-19

Índice

1. Introducción.....	6
2. Marco teórico.....	8
2.1 Sonido en la traducción audiovisual.....	9
2.2 Percepción de los sonidos: los modos de escucha.....	11
2.2.1 Escucha casual.....	12
2.2.2 Escucha semántica.....	12
2.2.3 Escucha reducida	13
2.2.4 Escucha referencial	13
2.3 El silencio	13
2.3.1 Usos del silencio.....	14
2.3.2 El silencio en audio descripción	15
2.4 El paisaje sonoro.....	17
2.4.1 Características del paisaje sonoro.....	18
2.4.2 Sonidos a través del tiempo.....	19
2.4.3 Los ritmos de los paisajes sonoros	20
3. Metodología.....	22
3.1. Objetivo e hipótesis.....	22
3.2. Perfil de los entrevistados	22
3.3 Contexto social.....	23
3.3.1 Covid-19 y estado de alarma en España	23
3.3.2 Las fases de la desescalada en Asturias.....	25
3.4 Cómo surge el proyecto	25
3.5 Localización de los entornos.....	26
3.6 Procedimiento	31
4. Resultados y análisis.....	33
4.1 Líneas temporales.....	33

4.2 Comparación entre ambientes	41
4.3. Análisis de los sonidos	42
4.3.1 Sonidos de la naturaleza	42
4.3.2 Sonidos de animales.....	43
4.3.3 Sonidos de medios de transporte	44
4.3.4. Sonidos Sociales	45
4.3.5 Ausencias de sonidos	46
4.4 Efectos emocionales del cambio en el paisaje sonoro.....	47
4.5. Oír con pérdida auditiva: el caso del grupo B	49
5. Conclusiones.....	51
6. Bibliografía	53

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1: Sonidos recogidos alrededor de las once de la mañana el 6 de mayo de 1975 desde una colina situada a 500 metros sobre Bissingen, Alemania (Schafer, 1977)	18
Ilustración 2: Ciclos del paisaje sonoro natural de la costa este de la Columbia Británica en la que se muestran el volumen relativo de los sonidos. (Schafer, 1977:242)	21
Ilustración 3: Imagen de la residencia del grupo A y alrededores, desde donde se describen los sonidos a analizar (Google maps)	26
Ilustración 4: Vista aérea de San Pedro de Villoria, Asturias. (Satellite)	27
Ilustración 5: Imagen vía satélite de San Pedro de Villoria (Google Maps)....	27
Ilustración 6: Alrededores de San Pedro de Villoria (rodeado en amarillo). Como se puede ver, la aldea no es cercana a áreas excesivamente urbanizadas, por lo que no recibe interferencias en su paisaje sonoro. (Satellite).....	28
Ilustración 7: Finca del grupo B, donde residieron durante el confinamiento. (Google Maps)	28

Índice de tablas

Tabla 1: Línea temporal de los sonidos descritos por el grupo A.....	36
Tabla 2: Línea temporal de los sonidos descritos por el grupo B.....	40
Tabla 3: Comparación de los sonidos descritos por ambos grupos.....	41
Tabla 4: Sonidos incapaces de escuchar por el sujeto con pérdida auditiva...	49

1. Introducción

Este es un trabajo de fin de máster de profesionalización, relacionado con las prácticas en empresa realizadas. En este caso, la empresa se trataba de Más Traducciones, en donde se realizaron encargos de traducción de guiones para voces superpuestas. Debido a problemas de confidencialidad, ninguno de estos guiones se pudo utilizar para elaborar el trabajo. No obstante, junto con el material audiovisual, en estos encargos también se incluían las transcripciones del original. A menudo se encontraban palabras o incluso frases enteras marcadas como ininteligibles, ya que en el vídeo los sonidos del entorno se mezclaban con los diálogos. Surgieron entonces dudas sobre si tratar de averiguar lo que se decía e incluirlo en el guion traducido o dejarlo sin traducir para que la audiencia meta experimentara lo mismo que la original. A raíz de estas dudas, comenzó una investigación sobre los ambientes sonoros y el trato de los sonidos en la traducción audiovisual, donde destaca el caso de la audio descripción y el uso del silencio.

El caso del Covid-19 supuso un cambio radical en las vidas de todo el mundo. Además de tratarse de una pandemia que ha llegado a contagiar a más de dos millones de personas y provocar más de 180.000 fallecidos, ha llevado a la población mundial a confinarse en sus casas, afectando de esta manera al contexto médico, económico, social y ecológico. Pero el repentino parón de las rutinas también llevó al cambio en el paisaje sonoro, no solo por las ausencias de sonidos que antes se producían a diario, sino por la aparición de nuevas marcas de sonido características solo de esta época en la historia, como el aplauso sanitario. En las ciudades, hay quien sale a los balcones para tocar instrumentos a modo de concierto improvisado, se reproducen canciones a un volumen lo suficientemente alto como para que se escuche en toda la calle, se nota la ausencia de los sonidos del tráfico y de los medios de transporte, etc. Pero, ¿cómo cambia el paisaje sonoro en ambientes rurales? ¿Cómo les afecta a sus habitantes?

La motivación principal del trabajo será realizar una recopilación de sonidos de dos zonas rurales distintas para comprobar y analizar el cambio en sus paisajes sonoros. Además, se contará con la ayuda de cuatro participantes que responderán a una serie de entrevistas diarias con el fin de anotar dicha recopilación y comprobar cómo les afecta el cambio en caso de que lo hubiera.

Este trabajo se divide en cuatro grandes apartados:

- ◁ Un marco teórico en el que se recopilará toda la teoría relevante para cumplir el objetivo del trabajo
- ◁ La explicación de la metodología del trabajo, en la que se incluyen los objetivos principales y las hipótesis
- ◁ La recopilación de los resultados y el análisis de los mismos
- ◁ Las conclusiones

2. Marco teórico

En este segundo apartado se incluirá la teoría relevante para la elaboración del trabajo. En el primer subapartado, se tratará de manera breve la importancia de los sonidos en el campo de la traducción audiovisual. En este subapartado también se comprobará la influencia del sonido en las submodalidades de voces superpuestas y audio descripción.

En el segundo subapartado, se describirán los cuatro modos de escucha establecidos por Schaeffer (1988) Chion (1993) y Sonnenschein (2001) a lo largo de los años, que especifican las distintas maneras que tenemos de percibir los sonidos.

En el tercer subapartado comprenderá el tema del silencio, puesto éste juega un papel importante en el análisis elaborado más adelante. Por ello, en el tercer subapartado nos encontraremos con los usos del silencio en el lenguaje hablado establecidos por Sontang en 1967. También se analizará el caso particular del silencio en audio descripción, donde se estudia la importancia de los distintos tipos de silencio en los productos audiovisuales y los problemas que surgen a la hora de audio describirlos según Orero (2016).

Por último, se finaliza el marco teórico con lo que se considera la parte más importante y con más relevancia del mismo: los paisajes sonoros. En este cuarto subapartado encontraremos la teoría del compositor y ambientalista canadiense Schafer (1977), el primero en acuñar el término y realizar investigaciones sobre el paisaje sonoro. De esta manera, en este subapartado se incluyen las características y el ritmo del paisaje sonoro, así como sus cambios y evoluciones a través del tiempo.

2.1 Sonido en la traducción audiovisual

Cuando Delabastita (1989) escribe sobre la traducción en los medios de comunicación de masas, señala que en las películas, series y programas de cualquier género la comunicación se produce a través de dos canales: el acústico y el visual. Si bien es verdad que existen casos aislados en los que las películas trataron de incluir más canales de comunicación, como las llamadas películas de olfato y visión de los años cincuenta, el acústico y el visual son los principales canales utilizados para transmitir el mensaje.

Sin embargo, desde su inicio el cine se ha definido como un medio esencialmente orientado a la imagen. En 1994, Michael Chion, uno de los primeros teóricos en escribir sobre el sonido cinematográfico, afirma: «*Theories of the cinema until now have tended to elude the issue of sound, either by completely ignoring it or by relegating it to minor status*». (Chion, 1994: 25) citado en (Gimeno, 2014). Y es que los primeros estudios dedicados al sonido de películas realizados a finales de los años setenta y en los ochenta, cincuenta años después de la introducción del sonido sincronizado, se centraban principalmente en la transición del cine mudo al cine sonoro (Geduld, 1975). Como resultado, el campo académico de los estudios cinematográficos surgió impulsado por la supremacía de lo visual, predominando la imagen sobre el componente sonoro, como demuestra Levin en su investigación sobre la hegemonía de la visión en 1993. No será hasta 1999 cuando aparezcan opiniones tan radicales como la del diseñador e ingeniero de sonido Randy Thom, que afirma que las películas no son un medio visual. Surge entonces una corriente en los estudios cinematográficos más centrada en la contribución del sonido a las películas y su relación con la imagen (Barsam, 2007).

Hoy en día la adición de audio ya no se considera una tarea adicional que realizar en producción, sino que los sonidos se consideran parte de la imagen y viceversa. Tal y como indica Thom en 1999, cuando una escena está bien trabajada es prácticamente imposible separar el componente sonoro del visual. Por lo tanto, debemos tener en cuenta que cuando se traduce una película o cualquier otro tipo de material audiovisual se está traduciendo un tipo de comunicación multicanal y multicódigo. Dentro de las distintas subdisciplinas de

la traducción audiovisual, nos encontraremos con diferentes formas de tratar el audio original, siendo interesante el caso de las voces superpuestas.

En el campo de los estudios cinematográficos se utilizaban las voces superpuestas en tercera persona como una técnica narrativa utilizada en películas de no ficción en la que un comentarista guiaba las interpretaciones de los espectadores desde una distancia autorizada. Cuando esta técnica se importó a los estudios de traducción audiovisual, la voz dejó de narrarse sobre las imágenes y pasó a traducirse sobre el discurso original.

A día de hoy las voces superpuestas se usan en géneros de no ficción, especialmente en documentales, *realities* y reportajes. Exceptuando los documentales, estos géneros se caracterizan por contener diálogos improvisados, lo que provoca un lenguaje espontáneo y en la mayoría de los casos lleno de titubeos, repeticiones, errores sintácticos, rectificaciones y demás rasgos orales (Franco et al., 2010). Para que la audiencia meta reciba un mensaje claro y se consiga la isocronía, el traductor de guiones de voces superpuestas debe eliminar las características de la oralidad, a menos que alguna de ellas sea especialmente significativa o se deba mantener por cuestiones de lenguaje corporal. Es por ello que quien se encargue de traducir guiones de voces superpuestas será más dependiente del audio original, a diferencia de quien se encargue de traducir guiones para doblaje. Aunque en ambos casos se proporcione una transcripción, esta no es tan fiable en el caso de voces superpuestas se debe comprobar que es correcta y coincida con lo que se escuche en el producto visual.

En el campo de audio descripción, aunque a primera vista parezca lógico que esta práctica se centre en hacer accesible al elemento visual y que se dé prioridad a este tipo de información, también se debe tener en cuenta la importancia de los elementos sonoros. Como se menciona anteriormente, el sonido complementa a la imagen de tal forma que llega a ser fundamental para la escena, y aunque la mayoría de los sonidos no necesitan explicación y se pueden deducir por el contexto, hay otros que tal vez resulten más difíciles de entender para la audiencia parcial o totalmente ciega. Es entonces trabajo de los audio descriptores identificar y elegir qué sonidos necesitan ser explicados en el guion. Se ha de tener cuenta que la forma en la que el público ciego o con

discapacidad visual reconoce e interpreta los sonidos estará también determinada por factores personales que variarán de un oyente a otro, suponiendo que su capacidad auditiva se desarrolle a través de entrenamiento. Por otra parte, también se debe tener en cuenta la calidad de las grabaciones, como indica Remael en 2012. En su artículo sobre la importancia del sonido en audio descripción afirma que se subestima la importancia del sonido, especialmente en lo que se refiere a la calidad de la grabación. Lo prueba citando el estudio realizado por van der Heijden en 2007 sobre las grabaciones de audio descripción en el Reino Unido, líder del mercado europeo en esta modalidad. El estudio holandés demuestra la mala calidad de las mismas, concluyendo que los audio descriptores se graban sin apenas tener conocimiento de sonido o técnicas de grabación, usando la configuración estándar del equipo de grabación.

En resumen, aunque a primera vista los sonidos no parecen tener tanta importancia en estas dos modalidades de la traducción audiovisual, se les ha de poner al mismo nivel que la información visual, puesto que pueden llegar a transmitir mucho más de lo que parecen, sobre todo teniendo en cuenta que las traducciones y las audiodescripciones buscan provocar las mismas experiencias que los espectadores encontrarían al ver el producto original. Ahora bien, es cierto que existen varias formas de percibir los sonidos varían según el tipo de escucha que les dediquemos, lo que nos lleva al siguiente apartado.

2.2 Percepción de los sonidos: los modos de escucha

Al escuchar un sonido, ponemos en funcionamiento ciertos organismos perceptivos. Cuando escuchamos, filtramos y centramos nuestra atención en diferentes sonidos o rasgos específicos de los mismos. Este proceso es un proceso automático que realizamos constantemente. No obstante, si lo analizamos, descubriremos que nuestra actitud ante la escucha depende de diferentes perspectivas, las llamadas modalidades de escucha.

Pierre Schaeffer establece por primera vez en 1988 la clasificación los modos de escucha en su *Tratado de los objetos musicales*. Años después, Michael Chion adoptará esta clasificación en 1993 en su libro *La audiovisión*, y

casi una década más tarde David Sonnenschein la reformula para añadir un cuarto tipo de escucha en el 2001, resultando en lo siguiente:

2.2.1 Escucha casual

Chion la define como aquella en la que nos centramos en la causa del sonido, como puede ser la voz de alguien conocido, las sirenas de un coche de policía o la televisión en la casa del vecino. No obstante, indica que en este modo de escucha el sonido en sí nos da poca información y no lo reconoceremos por sus características, sino gracias a nuestra propia deducción y a la costumbre de haberlo escuchado a menudo, a pesar de que la fuente sea o no visible.

Por estas razones, la escucha casual puede ser fácilmente manipulada, y precisamente por ello se utiliza a menudo en el cine, en donde se utilizan las grabaciones de sonidos, a menudo simulados, para hacernos creer que lo que oímos está producido por causas totalmente distintas.¹ En palabras de Chion, «Lo que se audio-ve no es lo mismo que aquello que se oye y aquello que se ve de modo independiente» (Chion, 1993:15).

Debido a nuestras limitaciones en la escucha, a menudo los humanos reconocemos antes la naturaleza de la causa, como puede ser una voz femenina o el sonido de un motor, que las especificaciones del sonido en sí, como el timbre de una voz específica.

2.2.2 Escucha semántica

La escucha semántica es aquella que nos hace interpretar el mensaje a través de un código o un lenguaje, y se asocia al lenguaje hablado. Es la escucha más estudiada a nivel lingüístico, pero en este campo los fonemas se estudian por los códigos y su contexto sintáctico, no por los rasgos específicos de los sonidos. Se ha establecido que puede y suele practicarse al mismo tiempo que la escucha casual, ya que somos capaces de interpretar lo que nos dicen al mismo tiempo que escuchamos cómo nos lo dicen.

¹ Chion denomina síncrexis a esta unión entre el fenómeno visual y sonoro utilizando a la vez la sincronía y la síntesis. Se puede entender como una interrelación de distintos tipos de estímulos audiovisuales sincrónicos que nos llegan y nos hacen creer que, por ejemplo, el sonido de un platillo de batería se produce cuando en los dibujos animados un gato (Tom) se choca con una puerta al perseguir a un ratón (Jerry).

2.2.3 Escucha reducida

Esta es la escucha más específica y menos natural. Consiste en la observación de las cualidades del sonido, sin tratar de identificar su causa ni tener en cuenta su sentido. Es el análisis del sonido en sí.

Ocurre, por ejemplo, cuando intentamos situar la altura de una nota o medir los intervalos entre sonidos. Quienes practican este tipo de escucha deben ejercitarla desde la acusmática² y la repetición, para logara separar el sonido de la causa y lograr afinar el oído y conseguir distinguir las cualidades de su timbre, textura y vibración.

2.2.4 Escucha referencial

En su aportación, Sonnenschein define la escucha referencial como aquella en la que «estamos al corriente o nos vemos afectados por el contexto del sonido, conectándolo no sólo a la fuente sino principalmente al significado emocional y dramático» (Sonnenschein, 2001: 78). Este tipo de escucha relaciona el origen del sonido con un significado subjetivo que puede ser dado por nuestro instinto, como cuando escuchamos el rugido de un león y sentimos miedo. Este significado también puede ser dado por otros factores, como el cultural que nos provoca ansiedad al oír la banda sonora de la película *Tiburón* (Spielberg 1978).

2.3 El silencio

Siguiendo con la teoría de Chion, se puede concluir que el sonido está siempre presente. Los elementos visuales son fáciles de evitar, basta con cerrar los ojos para no ver algo que se quiera ver. Sin embargo, los sonidos son inevitables. Ni siquiera con tapones en los oídos dejamos de oír por completo. Y es que, aunque la Rae defina el silencio como «abstención de hablar; falta de ruido; falta u omisión de algo por escrito; toque militar que ordena el silencio; pausa musical», la ausencia total de sonido no existe. Estamos obligados a oír

² Schaeffer define la acusmática como una forma de escucha sin ver la fuente sonora. Un ejemplo de sonido acusmático puede ser cualquier sonido proveniente de la radio.

de manera involuntaria. Nuestro cerebro procesa un *contunuum* sonoro constante (Chion, 1999).

2.3.1 Usos del silencio

La escritora y directora Susan Sontang (1967) hace hincapié en la importancia del silencio respecto al lenguaje hablado, aludiendo que, sin la polaridad del silencio, todo sistema de lenguaje fallaría. Además, más allá de su función de opuesto del discurso le concede al silencio los siguientes usos:

1. Aseverar la ausencia de pensamiento o renunciar a él. Este tipo de silencio se utiliza sobre todo en las relaciones sociales represivas, como se puede ver, por ejemplo, en las normas de los jesuitas a la hora de dirigirse a sus superiores y en los castigos a los niños. Sontang aclara que esta función del silencio no debe confundirse con las prácticas de ciertas dinastías monásticas, en el que el silencio es un acto ascético que sirve para alcanzar la plenitud.
2. Probar la conclusión del pensamiento. Para explicar este uso del silencio, Sontang cita al filósofo Karl Jaspers, que asegura que quien posea las respuestas finales ya no podrá hablar con otros, interrumpiendo la comunicación en honor de aquello en lo que cree.
3. Proporcionar tiempo para continuar o explorar el pensamiento. Y es que, aunque sea la palabra la que ponga el punto final al pensamiento, si uno decide un tema no está cerrado, no lo está. El silencio mantiene las cosas «abiertas».
4. Facilitar o ayudar a que el lenguaje alcance su máxima integridad o seriedad. Todo el mundo ha experimentado cómo las palabras pesan más cuándo se separan con silencios largos. O que, cuanto menos hablamos, más comenzamos a notar nuestra presencia física en un espacio determinado. El silencio socava el «mal discurso», el discurso disociado del cuerpo y, por lo tanto, del sentimiento. Desvinculado del cuerpo, el lenguaje se deteriora y se convierte en algo falso. El silencio puede llegar

a contrarrestar esta tendencia proporcionando una especie de lastre, y monitorear y corregir el lenguaje cuando pierde su autenticidad.

2.3.2 El silencio en audio descripción

Volviendo a los estudios de la traducción audiovisual, donde ya establecimos la importancia de los sonidos, nos centraremos ahora en el papel que juega el silencio, sobre todo en el campo de la audio descripción.

La norma UNE en AENOR (2005) sobre audio descripción para personas con discapacidad visual establece que «el guion audiodescriptivo está formado por unidades denominadas bocadillos de información o unidades descriptivas que deben ir situados en los huecos de mensaje». En 2008, Braun recalca la importancia de que las audio descripciones no deberían mezclarse con la música o los efectos sonoros para asegurar una buena interpretación del medio audiovisual por parte de la audiencia. Díaz Cintas refuerza estas ideas en 2010 cuando dice que «desde el punto de vista lingüístico y semántico, el guion audiodescriptivo está compuesto por unidades de información que se insertan en los silencios del programa audiovisual y tienen como objetivo contextualizar la trama, los ambientes y los efectos sonoros para los espectadores con discapacidad visual» (Díaz Cintas, 2010: 174). El silencio juega, por tanto, un papel indispensable en audio descripción, proporcionando un momento ideal para añadir la información necesaria sin afectar a ningún otro elemento audiovisual. Aun así, se presentan ciertas dificultades a la hora de hacerlo.

Al igual que el silencio tiene sus propios usos con respecto al lenguaje hablado en la vida cotidiana, Orero indica en 2016 que el silencio puede llegar a ser significativo en el guion, o tener una función específica dada por el director. Pone como ejemplo películas en las que el silencio se usa para caracterizar a un personaje sordomudo, o indicar que un personaje acaba de morir o ya está muerto. De esta forma, el silencio puede servir como figura retórica o formar parte de los elementos estilísticos de la película. Por tanto, como dice Torras en 2007, «el silencio también está pensado para estar ahí, con una intención u otra, con más o menos voluntad, pero siempre con conocimiento de su existencia. Podríamos aplicar la máxima de que cuando más perceptible, más consciente»

(Torras, 2007:86). De esta forma, se puede decir que en audio descripción el silencio debe ser tratado como un sonido más.

En este contexto, Torras (2007) define el silencio como un elemento de variación sonora, o incluso como «un no-sonido, es decir, un elemento que comparte las cualidades del sonido, pero radicalmente variadas». Además, este autor afirma que la naturaleza del silencio se puede definir a través de tres características: «el contraste, la ambigüedad, y la extrema dependencia del contexto» (Torras, 2014: 83). Contraste porque la sensación de silencio no existiría sin los sonidos, con quienes comparte una misma esencia. Ambigüedad porque a pesar de ello el silencio no cuenta con un significado específico, y puede recibir tratamientos distintos en distintas culturas, lo que nos lleva al tema del contexto.

Para poder ganar una significación el silencio depende del contexto, y en el caso del mundo audiovisual, el silencio puede originarse en varios contextos: el contexto narrativo, el contexto real y el contexto diegético (Torras, 2014: 87). El primer contexto hace referencia al factor lineal del producto audiovisual, a su narración, en el que el silencio puede ser determinante para la historia. El segundo contexto, el real, hace referencia a la sala de proyección de la película, en donde se usa el silencio como puente entre la realidad y la ficción. Por último, el contexto diegético es aquel que se relaciona el silencio con elementos que no están directamente relacionados con la historia principal, o que funcionan como recursos expresivos fílmicos provocados por el *atrezzo*. Además, a todo lo anterior Orero (2016) añade el término «silencio no diegético» como aquel silencio que se usa para situar una acción, un lugar o un momento concreto. Pone como ejemplo la información contextual que introduce el sonido de las moscas en dos películas: mientras que una de ellas este sonido nos indica que es verano, y que el silencio es tan dominante que se puede oír pasar a una mosca, en otra es una metáfora de la progresiva decadencia social, ya que, como indica la autora, una sociedad próspera es una sociedad ruidosa, por lo que es lógico utilizar el silencio como elemento representativo de la decadencia.

De esta manera, queda claro que el silencio puede llegar a jugar papeles muy distintos dentro de un producto audiovisual y por ello las directrices de audio descripción no pueden considerarse del todo correctas cuando establecen que

se deben aprovechar los silencios para narrar la información. Orero (2016) indica que la omisión tampoco es una buena estrategia a la hora de audio describir el silencio, puesto que este siempre estará acompañado de información visual y plantea así el dilema de cómo conseguir describirlo. Además, aquellos que no tengan acceso al elemento visual pueden interpretar el silencio como un error técnico, por lo que la autora propone indicar cuándo se va a iniciar el silencio, una especie de audio descripción literal del mismo. Por último, propone que sea el audio descriptor el que se encargue de decidir qué función tiene el silencio y si se debería audio describir o no, aunque esta solución pueda llevar a unas audio descripciones demasiado subjetivas³.

2.4 El paisaje sonoro

Pierre Schaeffer define el término «objeto sonoro» en 1967 como un sonido grabado y posible de repetir con la misma audición, considerándolo una formación fenomenológica. Este autor considera que el sonido puede resultar tan real o más que cualquier estímulo visual.

Posteriormente al concepto de objeto sonoro, el compositor canadiense Murray Schafer introduce en 1969 el concepto de paisaje sonoro, que posteriormente definirá así:

Yo denomino *Soundscape* (paisaje sonoro) al entorno acústico, y con este término me refiero al campo sonoro total, cualquiera sea el lugar en que nos encontremos. Es una palabra derivada de *Landscape* (paisaje); sin embargo, y a diferencia de aquella, no está estrictamente limitada a los lugares exteriores. El entorno que me rodea mientras escribo es un *soundscape*, un paisaje sonoro (Schafer, 1994: 10) citado en (Ferretti, 2006: 783).

Como fundador del *World Soundscape Project*, un proyecto mundial que surgió con el objetivo de atraer la atención hacia los ambientes sonoros a través de la contaminación acústica, Schafer y su grupo realizaron varios estudios de campo en Canadá y Europa durante la década de los 70, que resultaron en dos

³ La UNE sobre audio descripción para personas con discapacidad visual establece que en la confección del guion «debe evitarse transmitir cualquier punto de vista subjetivo» (AENOR, 2005)

1. **Tonalidad (*keynote sounds*)**. Son los sonidos de fondo que se escuchan en una sociedad determinada de manera continua y a menudo inconsciente. Pueden ser, por ejemplo, las sirenas de una ambulancia en la ciudad o el ruido de las olas en un pueblo de costa.
2. **Señales sonoras (*sound signals*)** Son los sonidos que regulan la vida de una comunidad y reflejan su carácter. En los ambientes urbanos son cada vez más escasas debido a los niveles de ruido ambiental.
3. **Marca sonora (*soundmarks*)** Este tipo de sonidos también reflejan el carácter de una comunidad, pero son únicos o poseen cualidades identificativas específicas de la misma. Son sonidos de importancia cultural y merecen ser protegidos y preservados.

Además, Schafer también nos proporciona la definición de las dos formas principales de sonido creadas por el entorno:

- ◁ **HI-FI** Son entornos en los que las señales sonoras que pueden ser escuchadas con claridad, sin verse afectadas por enmascaradas por otro tipo de sonidos o ruidos⁵.
- ◁ **LO-FI** En estos entornos, las señales sonoras están enmascaradas por otros sonidos y por ello no se escuchan con claridad. Este entorno es más frecuente en zonas urbanas.

2.4.2 Sonidos a través del tiempo

En 1977, Schafer también realiza una clasificación de sonidos a través del tiempo, comenzando por los sonidos propios de los elementos naturales (agua, tierra, fuego y aire) y demuestra que incluso en donde no hay vida, puede haber sonido. Pone como ejemplo los campos de hielo del norte, en donde se puede oír el resquebrajar del hielo de los glaciares, o el movimiento del agua bajo la superficie del hielo. También cita a Heinrich Heine, cuando en 1824 visitó las minas subterráneas de Harz y pudo distinguir los sonidos de las aguas subterráneas, las goteras y el ruido de las máquinas. En este apartado también habla de lo que llama los sonidos apocalípticos, unos sonidos que son tan

⁵ Schafer cree que «sonido no deseado» es la mejor definición de «ruido», aunque añade que entonces se le otorga al ruido un carácter subjetivo, ya que lo que es música para una persona puede ser ruido para otra. No obstante, lo considera una oportunidad para que la sociedad llegue a un acuerdo sobre qué sonidos son o no deseados.

difíciles de imaginar como el silencio definitivo. Por mucho que los seres humanos tratemos de recrearlos, Schafer afirma que ambos existen solo en la teoría, puesto que ponen límites a la vida en sí.

En segundo lugar, define los sonidos de la vida, es decir, los sonidos producidos por animales. Pueden ser alertas de peligro, llamadas de apareamiento, sonidos sociales, de caza, producidos al comer, etc. Además, también alude a los sonidos de los primeros humanos, y aclara que las onomatopeyas no son más que imitaciones del paisaje sonoro.

En tercer lugar, trata el paisaje sonoro rural, caracterizado por un ambiente hi-fi en el que se podrán distinguir los sonidos de los prados menos ruidosos que los de la granja debido a las rutinas de sonidos y silencios de los animales. Establece que los sonidos de la granja han cambiado con los años, teniendo en cuenta que en la actualidad existe maquinaria para ayudar con el trabajo pesado. Concluye que el paisaje sonoro rural, originalmente bastante tranquilo, ha sufrido un cambio con el paso del tiempo, especialmente tras haberse contaminado con los sonidos de las guerras.

Por último y tomando la revolución industrial como elemento divisorio, define los sonidos en el proceso de urbanización. Las campanas de las iglesias en Europa, por ejemplo, forman parte del proceso de cristianización y también se usan como un calendario acústico, para anunciar fiestas, nacimientos, funerales, bodas, etc. Asimismo, distingue las diferencias en el paisaje sonoro nocturno y diurno, y los ruidos de la ciudad. Y es que, con el paso del tiempo y la llegada de las maquinarias, la revolución eléctrica y las nuevas tecnologías ha llegado a producirse una superpoblación de sonidos con tanta información acústica que es prácticamente imposible saber lo que se está escuchando en el paisaje sonoro urbano.

2.4.3 Los ritmos de los paisajes sonoros

En este apartado Schafer demuestra como los ritmos propios de un ambiente determinado afectan al paisaje sonoro del mismo.

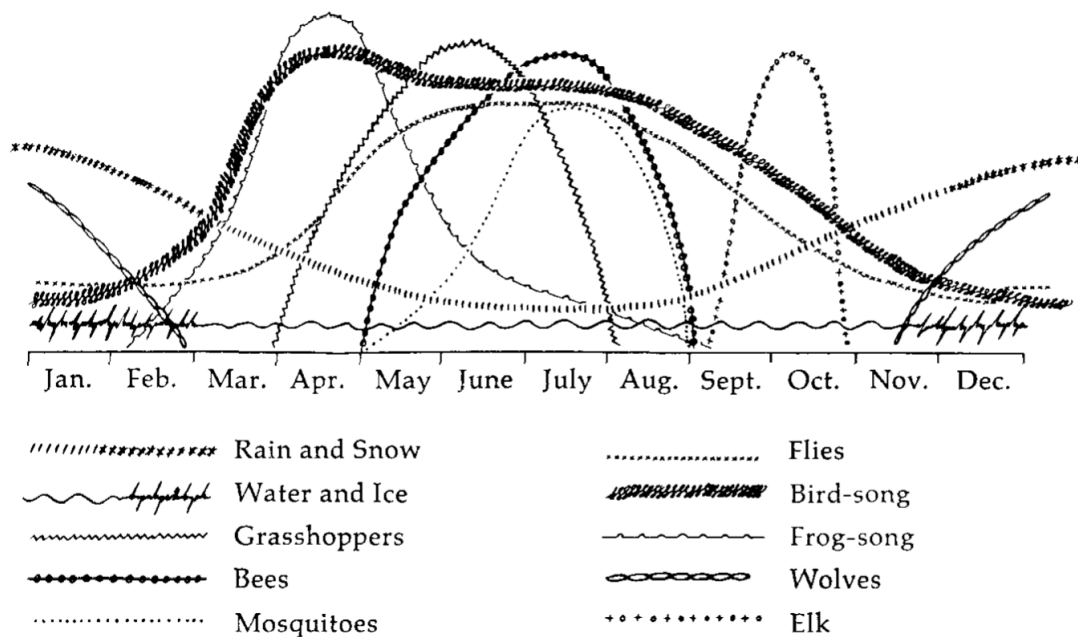


Ilustración 2: Ciclos del paisaje sonoro natural de la costa este de la Columbia Británica en la que se muestran el volumen relativo de los sonidos. (Schafer, 1977:242)

Como se puede ver en la siguiente gráfica, en el paisaje sonoro natural de la Columbia Británica existe un ciclo anual en el que el hombre también participa al respetar el calendario agrario y su propio ciclo de actividades que pueden provocar periodos de sonidos y silencios. No obstante, este ciclo puede romperse fácilmente, y Schafer advierte de que está desapareciendo de la sociedad urbana actual.

Estos ritmos circadianos y estacionales también pueden ser observados en asentamientos humanos, sobre todo en comunidades pequeñas como pueblos o aldeas en donde se tienden a realizar actividades comunes, concluye el autor tras analizar la dinámica de los pueblos europeos en 1975. En estas comunidades la vida giraba en torno a señales sonoras como de las campanas de la iglesia o el pitido de la fábrica.

Por último, Schafer establece que en las grandes ciudades no existen los mismos ritmos acústicos que en los paisajes sonoros naturales o rurales. El principal problema es, como se menciona con anterioridad, la superpoblación de sonidos y el ambiente lo-fi. La principal característica del paisaje sonoro de las ciudades es la aleatoriedad de movimientos, y se puede escuchar mejor por las noches o a distancia.

3. Metodología

3.1. Objetivo e hipótesis

Como se menciona en la introducción, el objetivo de este trabajo es registrar el cambio del paisaje sonoro en dos ambientes rurales durante el Covid-19, y cómo este cambio afecta de manera psicológica tanto a personas oyentes como a aquellas con pérdida de audición. Con este objetivo en mente, se establecen las siguientes hipótesis:

1. Debido al estado de cuarentena, la contaminación sonora del ruido urbano que normalmente llega al entorno rural será reducida y dará paso a un paisaje sonoro con elementos más naturales.
2. El impacto emocional de este cambio con respecto a los participantes será mayor en aquellos que no tengan problemas de audición.

3.2. Perfil de los entrevistados

Para comprobar estas hipótesis, se han entrevistado a cuatro personas de una edad media de 86,3 años residentes en dos entornos rurales distintos de Asturias. Todos consintieron verbalmente participar en este estudio tras ser informados del objetivo del mismo. Los perfiles individuales divididos en grupos son los siguientes:

- ◁ Grupo 1
 - Hombre de 90 años, oyente
 - Mujer de 90 años, oyente
- ◁ Grupo 2
 - Hombre de 85 años con pérdida de audición de un 80% en el oído derecho. Usa un audífono retro auricular con reductor de ruido para compensar esta pérdida
 - Mujer de 80 años, oyente

Tanto los participantes del grupo A como los del grupo B son parejas que conviven sin presencia de terceros en sus respectivos domicilios, situados en dos zonas rurales distintas (véase apartado 3.5).

Cabe destacar que, a pesar de sus edades, los participantes no tienen ningún tipo de pérdida de audición, a excepción del indicado. Además, todos los ellos están en pleno uso de sus capacidades mentales.

La razón por el rango de edad de los entrevistados es elevado radica en que el estudio pretende analizar los paisajes sonoros en entornos rurales prácticamente deshabitados, pero no muy alejadas de zonas más urbanas hacia las que se produjo un éxodo de población.

3.3 Contexto social

3.3.1 Covid-19 y estado de alarma en España

El día 11 de marzo de 2020 la OMS declaró como pandemia la enfermedad COVID-19, originada el 31 de diciembre de 2019 en la provincia de Hubei, China. Dos días más tarde, el presidente Pedro Sánchez declara el estado de alarma en España tras alcanzar más de 5.100 infectados (Cué, 2020).

Ese mismo día se publica el Real Decreto 463/2020, en donde se establecen las siguientes limitaciones de la libertad de circulación de las personas:

- 1) «Durante la vigencia del estado de alarma las personas únicamente podrán circular por las vías de uso público para la realización de las siguientes actividades:
 - a) Adquisición de alimentos, productos farmacéuticos y de primera necesidad.
 - b) Asistencia a centros, servicios y establecimientos sanitarios.
 - c) Desplazamiento al lugar de trabajo para efectuar su prestación laboral, profesional o empresarial.
 - d) Retorno al lugar de residencia habitual.
 - e) Asistencia y cuidado a mayores, menores, dependientes, personas con discapacidad o personas especialmente vulnerables.
 - f) Desplazamiento a entidades financieras y de seguros.
 - g) Por causa de fuerza mayor o situación de necesidad.

- h) Cualquier otra actividad de análoga naturaleza que habrá de hacerse individualmente, salvo que se acompañe a personas con discapacidad o por otra causa justificada».

Del mismo modo, también se suspendía la actividad educativa presencial, así como la apertura al público de locales y establecimientos minoristas, excepto los que proporcionaran bienes de primera necesidad, museos, fiestas, actividades deportivas y de hostelería y restauración durante el estado de alarma, que en un principio tendría una duración de 15 días. No obstante, el 10 de abril se publica el Real Decreto 487/2020, por el que se prorroga dicho estado de alarma hasta el 26 de abril.

Sin embargo, el 18 de abril Pedro Sánchez comunica durante una rueda de prensa telemática que en mayo comenzaría progresivamente el fin del confinamiento, anunciando una desescalada por comunidades. Del mismo modo, también informa que los niños menores de 14 años podrán salir a las calles acompañados por un adulto durante una hora a partir del 27 de abril.

De esta forma comienza el regreso a la nueva normalidad española. Efectivamente, el día 1 de mayo el ministerio de sanidad presenta la orden SND/380/2020, en la que «se habilita a las personas de 14 años en adelante, a circular por las vías o espacios de uso público para la práctica de las actividades físicas permitidas». En esta misma orden se establecen franjas horarias para realizar dichas actividades.⁶ Más adelante se publicarían nuevas órdenes estableciendo qué comunidades pasaban a la fase 1⁷ y, eventualmente, a la 2⁸ y la 3⁹ con sus respectivas medidas de prevención.

⁶ Orden SND/380/2020, de 30 de abril, sobre las condiciones en las que se puede realizar actividad física no profesional al aire libre durante la situación de crisis sanitaria ocasionada por el COVID-19, disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2020/05/01/pdfs/BOE-A-2020-4767.pdf>

⁷ Orden SND/399/2020, de 9 de mayo, para la flexibilización de determinadas restricciones de ámbito nacional, establecidas tras la declaración del estado de alarma en aplicación de la fase 1 del Plan para la transición hacia una nueva normalidad, disponible en <https://www.boe.es/eli/es/o/2020/05/09/snd399/dof/spa/pdf>

⁸ Orden SND/414/2020, de 16 de mayo, para la flexibilización de determinadas restricciones de ámbito nacional establecidas tras la declaración del estado de alarma en aplicación de la fase 2 del Plan para la transición hacia una nueva normalidad, disponible en <https://www.boe.es/boe/dias/2020/05/16/pdfs/BOE-A-2020-5088.pdf>

⁹ Orden SND/458/2020, de 30 de mayo, para la flexibilización de determinadas restricciones de ámbito nacional establecidas tras la declaración del estado de alarma en aplicación de la fase 3

3.3.2 Las fases de la desescalada en Asturias

El 11 de mayo Asturias entra en la fase 1 de la desescalada, en la que se permite circular por las calles en grupos de máximo de 10 personas siempre y cuando se mantuvieran la distancia de seguridad y pertenecieran a colectivos vulnerables. Además, volvió a ser posible desplazarse dentro del municipio y los trenes de cercanías recuperaron el 90% de su actividad (Villacorta, 2020). También se permitió la reapertura de locales y establecimientos minoristas con un 30% del aforo total, y las terrazas al aire libre con un 50%.

La fase 2 llegó el día 25 de mayo tras no haberse producido ningún rebote, trayendo consigo la libertad horaria para los colectivos que no sean de riesgo, el acceso a las playas y el cambio de municipio mientras se practica deporte sin necesidad de pertenecer a ninguna federación.

Por último, el 8 de junio Asturias entró en fase 3, en donde se estableció la libertad horaria total y permitiendo la apertura de comercios, restaurantes y locales en los que se realicen actividades culturales con un aforo del 50%. Aun así, a día de escritura de este apartado del trabajo (13 de junio¹⁰), el Gobierno del Principado de Asturias se niega a solicitar la movilidad con Cantabria y Galicia y prefiere que la comunidad autónoma se mantenga aislada, contrastando con la decisión de la Unión Europea de abrir fronteras el día 15 (Díaz, 2020).

3.4 Cómo surge el proyecto

Antes de que se declarara el estado de alarma, este trabajo pretendía recoger los métodos, retos y estrategias empleadas a la hora de realizar un mapa de sonidos del campus de la Universidad Autónoma de Barcelona, con el objetivo de incorporarlo a una aplicación y crear un espacio más accesible para todos.

del Plan para la transición hacia una nueva normalidad, disponible en <https://www.boe.es/boe/dias/2020/05/30/pdfs/BOE-A-2020-5469.pdf>

¹⁰ En la revisión realizada a 8 de julio, todo el territorio español ha pasado a nueva normalidad.

De este modo, se le hubiera dado a la audio descripción un uso más práctico fuera del mundo audiovisual y se la utilizaría para describir escenarios reales.

No obstante, la llegada del Covid-19 y el posterior confinamiento hizo imposible la recogida de sonidos en la UAB. Tras volver a Asturias y hablar con los dos grupos de cómo les estaba afectando el confinamiento, surgió la idea de analizar y comparar sus entornos sonoros.

3.5 Localización de los entornos

Como se menciona con anterioridad, los grupos pasaron el confinamiento en dos zonas rurales distintas, aunque pertenecientes al municipio de Laviana, en Asturias.

El grupo A reside en una aldea asturiana llamada San Pedro de Villoria en la que no habitan más de 50 personas. Se sitúa en un valle rodeado de montañas, y la mayoría de las casas están situadas alrededor de la carretera que lo atraviesa. En este caso concreto, la casa también es próxima a un río, por lo que, además del tráfico se puede oír el sonido del agua.



Ilustración 3: Imagen de la residencia del grupo A y alrededores, desde donde se describen los sonidos a analizar (Google maps)



Ilustración 4: Vista aérea de San Pedro de Villoria, Asturias. (Satellite)

A pesar de ser un pueblo pequeño, los participantes del grupo A informan de la existencia de una carpintería mecánica (señalada en la ilustración 4 por un círculo amarillo), por lo que sus habitantes están acostumbrados a los sonidos producidos en la misma. Además, la mayoría de la población posee animales o algún tipo de ganado que desplaza a las zonas de pasto de manera frecuente, por lo que esto también influye en el paisaje sonoro diario.

Finalmente, debido a que la mayoría de la población está conformada por personas mayores cuyas familias residen en ciudades o pueblos cercanos, a menudo reciben visitas que aumentan la frecuencia con la que los vehículos circulan por la zona. De la misma forma, el pueblo también es frecuentado por pescadores o grupos de ciclistas ocasionales.



Ilustración 6: Alrededores de San Pedro de Villoria (rodeado en amarillo). Como se puede ver, la aldea no es cercana a áreas excesivamente urbanizadas, por lo que no recibe interferencias en su paisaje sonoro. (Satellite)

Por otro lado, el entorno en el que el grupo B pasó el confinamiento, aunque también rural, posee características totalmente distintas:



Ilustración 7: Finca del grupo B, donde residieron durante el confinamiento. (Google Maps)





Ilustración 10: Vista aérea de la finca (Satellites)

Como se puede observar, el grupo B pasó el confinamiento en una finca de 2,5 hectáreas rodeada de un ambiente totalmente natural, puesto que las casas cercanas no son residenciales. No obstante, debido a su proximidad con la villa de Pola de Laviana, de casi 10.000 habitantes, se pueden escuchar los sonidos propios de un ambiente urbano. Todo esto se ve reforzado por el hecho de que Pola de Laviana se encuentra en un valle que hace que los sonidos se amplifiquen y se puedan escuchar con claridad en las laderas de las montañas que la rodean.

Además, la finca es una pequeña granja familiar de consumo propio, en la que se crían gallinas y vacas. De esta forma, las personas pertenecientes al grupo B aseguran que entre los sonidos que se pueden escuchar día a día se encuentran, por ejemplo, el canto del gallo, el piar los pájaros, ladridos de perros y mugidos de vacas; pero también coches y camiones que pasan por la autopista

que llega a Pola de Laviana, las campanas de la iglesia, el timbre del instituto o los ánimos de los hinchas cuando se juegan partidos de fútbol.

3.6 Procedimiento

Si bien la grabación de los sonidos característicos de los entornos mencionados hubiera sido lo ideal para realizar un buen análisis, el confinamiento hizo imposible el desplazarse a dichos lugares. En un principio se planteó que fueran los mismos entrevistados quienes grabaran los sonidos, pero en seguida se descartó esta idea al comprobar que los participantes no poseían los medios adecuados para ello.

A raíz de esto se optó por realizar una serie de entrevistas telefónicas diarias¹¹ durante un mes, del 20 de abril al 20 de mayo. En estas entrevistas se pedía a los participantes:

1. Describir los sonidos de su entorno, exceptuando los domésticos.
2. Informar si se notaba algún cambio significativo respecto al paisaje sonoro pre-Covid-19.
3. Informar si los sonidos (o la ausencia de ellos) les afectaban emocionalmente de alguna manera.

Basándose en sus testimonios, se han podido recoger los sonidos de ambos entornos a medida que se avanzaba de la fase 0 a la fase 1 de la desescalada.

Por otro lado, para mostrar los resultados de este estudio se han realizado líneas temporales con los sonidos diarios con su respectivo análisis, una tabla de comparación de sonidos entre las ubicaciones mencionadas, un apartado en el que se recogen citas textuales de cómo el cambio en el paisaje sonoro afectó emocionalmente a los sujetos y por último un apartado dedicado al sujeto con pérdida auditiva.

Para la comparativa se tomará como guía la categorización de sonidos de Schafer (1977), adaptándola a este caso particular y dividiendo los sonidos en

¹¹ Por motivos personales e inevitables, no se pudieron realizar estas llamadas del 10 al 14 de mayo.

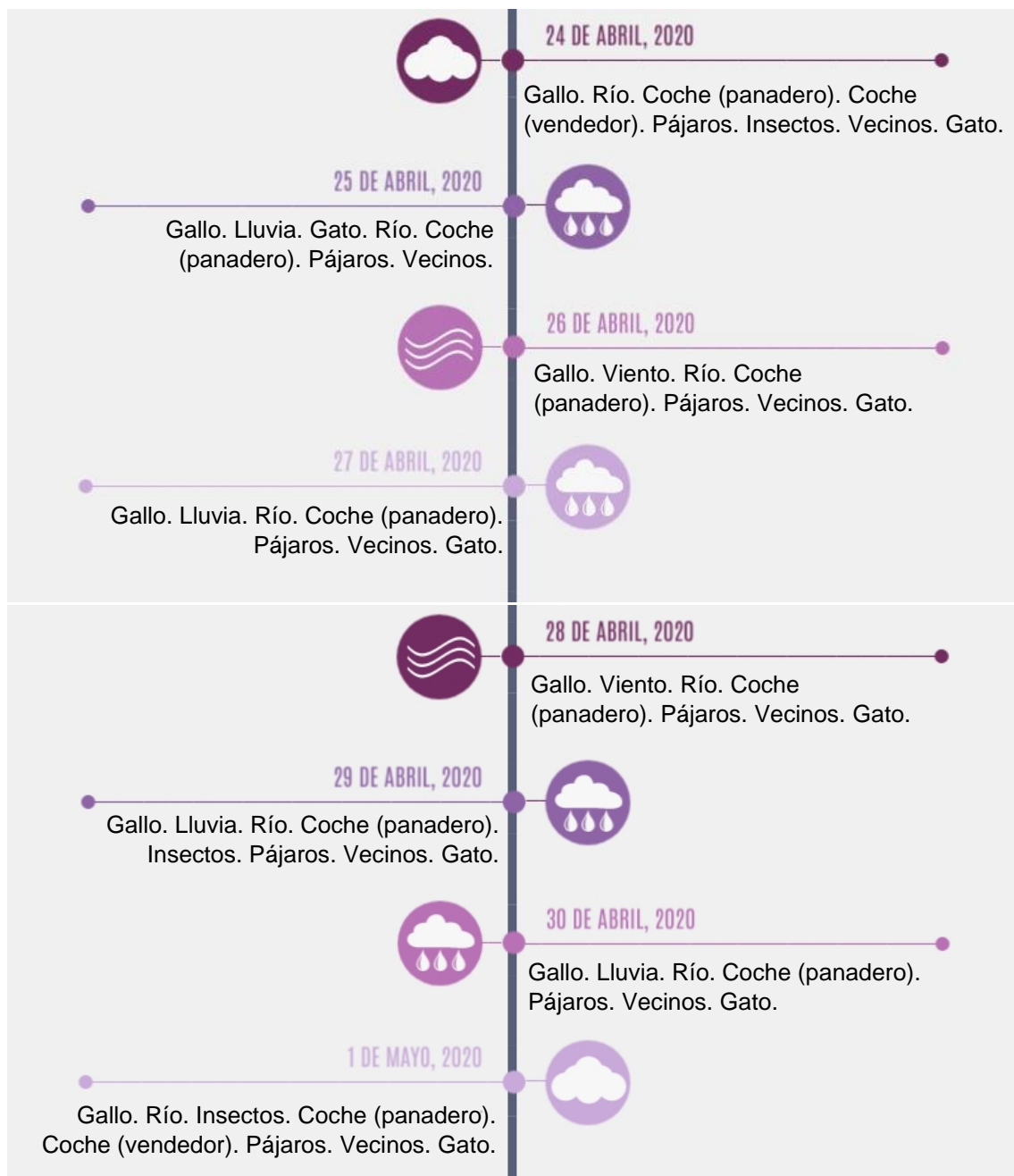
sonidos de la naturaleza, sonidos de animales, sonidos de medios de transporte, sonidos sociales y ausencia de sonidos.

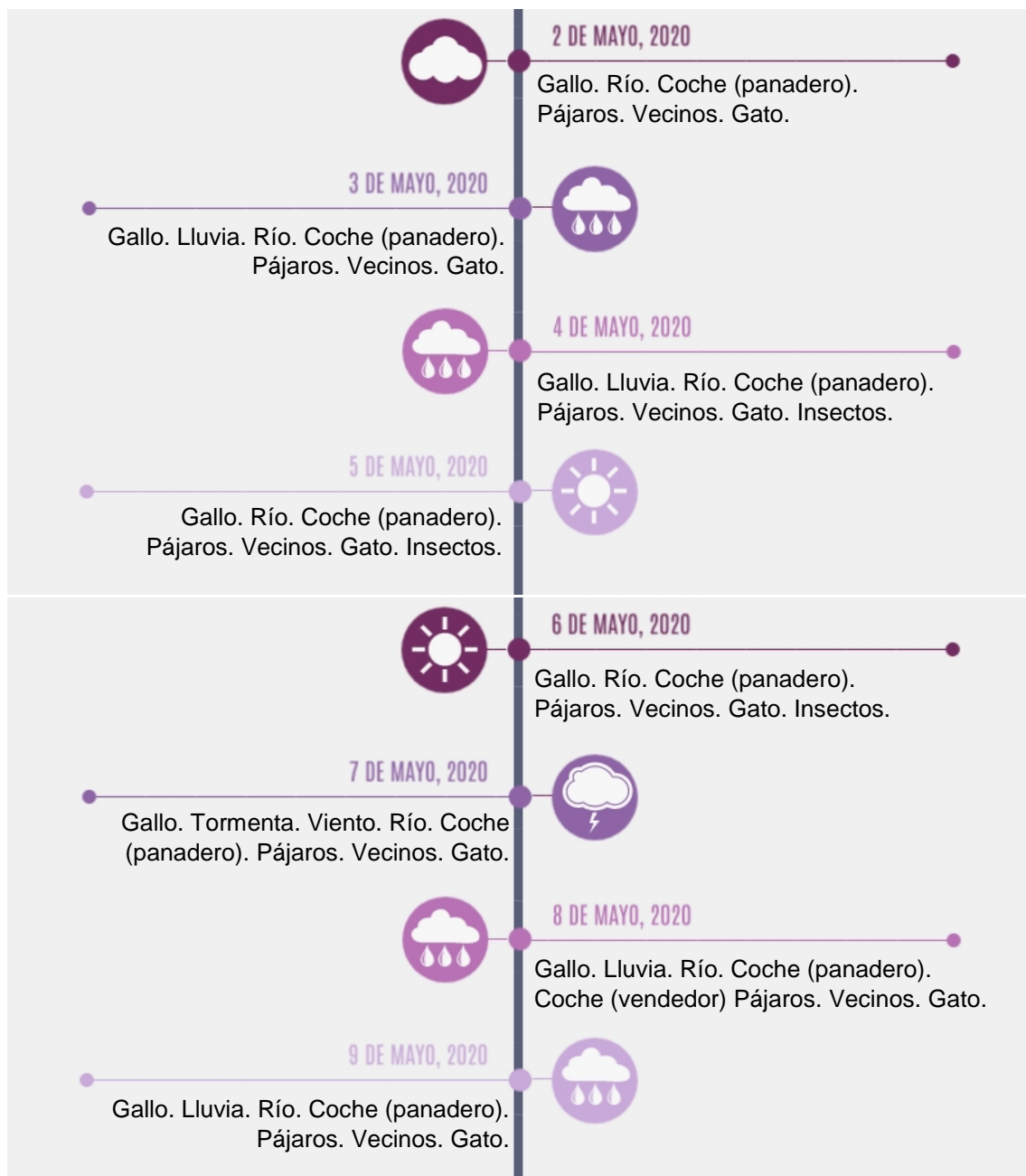
4. Resultados y análisis

4.1 Líneas temporales

Con el fin de proporcionar una manera visual y resumida de mostrar las respuestas diarias de cada grupo en las entrevistas, se han realizado las siguientes líneas temporales:







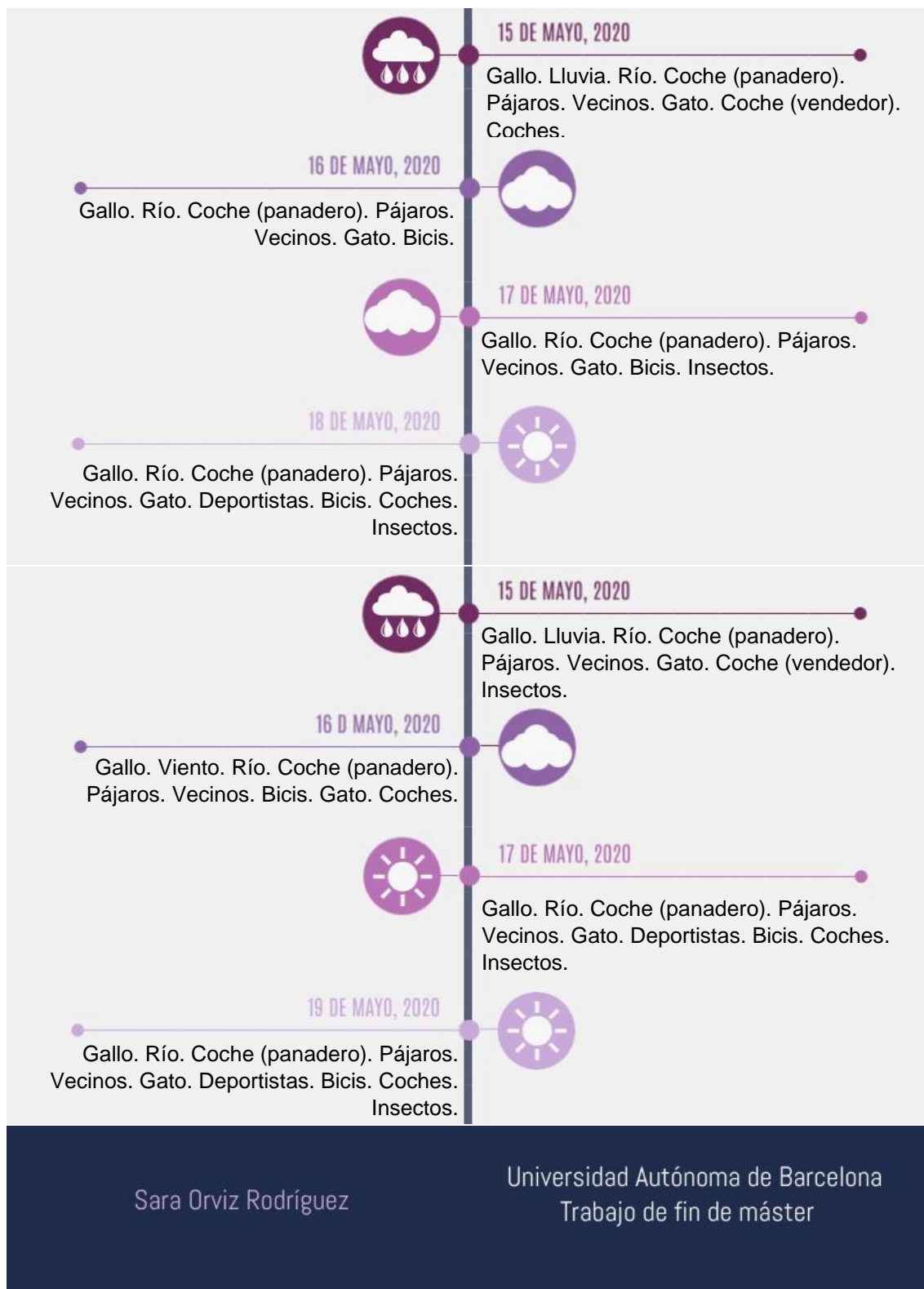
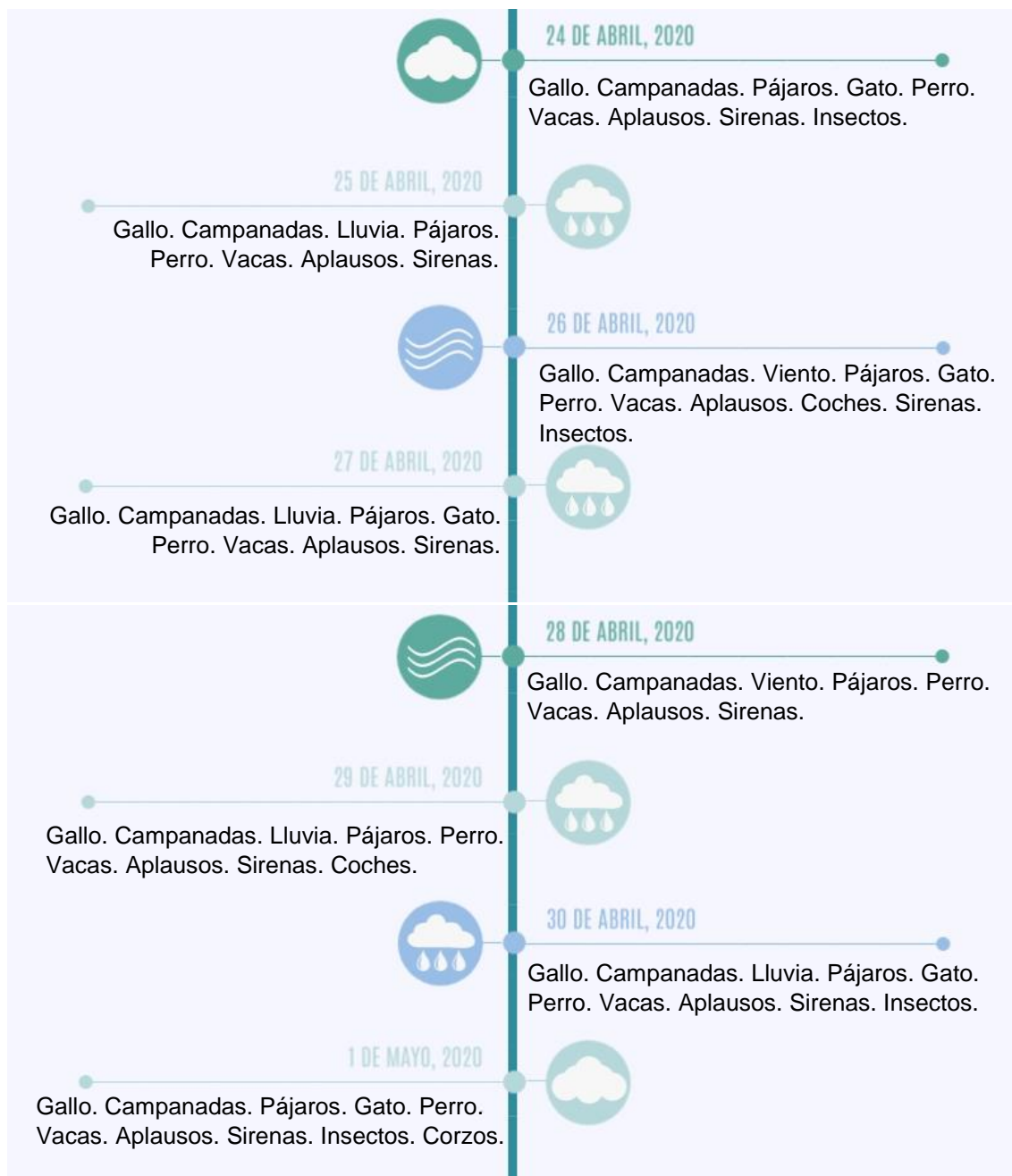


Tabla 1: Línea temporal de los sonidos descritos por el grupo A





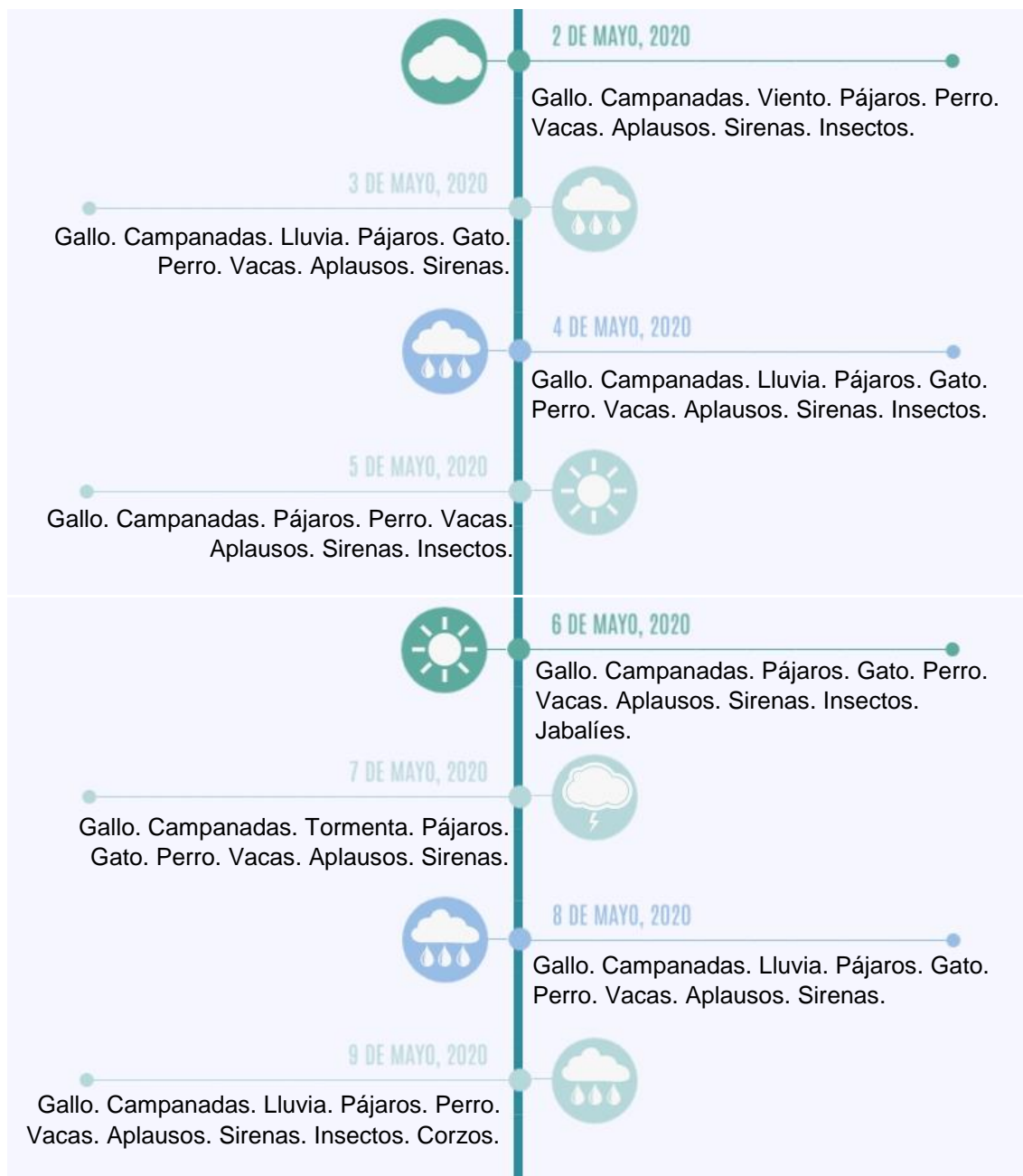




Tabla 2: Línea temporal de los sonidos descritos por el grupo B

Como se puede observar, aunque lectura individual de las tablas puede resultar bastante monótona, sí que se producen ligeros cambios sonoros después de que Asturias pasara a la fase 1 el 11 de mayo. Conjuntamente, también se pueden apreciar sonidos comunes a ambos ambientes, mientras que también hay elementos únicos en cada uno.

4.2 Comparación entre ambientes

A continuación, se muestra la tabla que recoge las comparaciones de los sonidos entre ambientes.

	Sonidos de la naturaleza	Sonidos de animales	Sonidos de medios de transporte	Sonidos sociales	Ausencias
Grupo A	Lluvia Tormenta Viento Río	Gallo Gatos Perros Insectos Vacas Pájaros	Coches Bicicletas (fase 1)	Vecinos Deportistas (fase 1)	Medios de transporte Carpintería mecánica
Grupo B	Lluvia Tormenta Viento	Gallo Vacas Perros Gatos Insectos Pájaros Jabalíes Corzos	Coches Sirenas de policía (fase 0)	Aplausos (fase 0) Campanadas ¹² Deportistas	Medios de transporte Sirenas (Fase 1) Aplausos (Fase 1)

Tabla 3: Comparación de los sonidos descritos por ambos grupos

Tal y como se observa, ambos ambientes poseen sonidos en común, pero llama la atención cómo el grupo B, residentes en una zona menos urbanizada que el grupo A, recibe más sonidos propios del paisaje sonoro urbano.

¹² En este caso se consideran un sonido social porque además de dar la hora, indicaban el inicio de las misas, que celebraban de manera *online* durante el confinamiento.

4.3. *Análisis de los sonidos*

A continuación, se muestran las descripciones que los miembros del grupo A y B les dieron a los sonidos que identificaron a lo largo del confinamiento, divididos según la clasificación de Schafer (1977) adaptada a este trabajo:

4.3.1 *Sonidos de la naturaleza*

En este caso los sonidos de la naturaleza bien podrían ser llamados sonidos meteorológicos, puesto que se han decidido dejar los sonidos de los animales para otra sección, al igual que hace Schafer al separar los sonidos de la naturaleza y los sonidos de la vida. Son los siguientes:

1. Lluvia

Es uno de los sonidos que más se repite durante el mes, y no es de extrañar, puesto que Asturias está entre los lugares más húmedos del mundo, llegando en ocasiones a superar la media anual de 2.000 litros por metro cuadrado (Fonseca, 2018). Por las descripciones dadas, se han identificado y fichado dos tipos de lluvia:

- ◁ Lluvia ligera: Ambos grupos coinciden en que apenas se distingue sonoramente. Solo cuando se prestaba mucha atención podía oírse, por ejemplo, caer sobre las hojas de las plantas.
- ◁ Lluvia moderada: Se podía escuchar caer sobre el techo de cristal en la terraza del grupo A, y sobre el porche del grupo B.

2. Tormenta

Aunque en un principio podría haber sido añadida en la clasificación de los tipos de lluvia, en este caso posee la peculiaridad de combinar varios sonidos:

- ◁ Lluvia muy fuerte: ambos grupos podía escuchar el sonido de las gotas en los cristales de las ventanas
- ◁ Viento intenso: Además de hacer que las gotas impactaran con más fuerza, se podían escuchar cómo agitaba los árboles o tiraba macetas.

- ◁ Río: El grupo A afirma que desde la terraza podían escuchar cómo el río, que en ese momento llevaba más agua, se intensificaba.

3. Viento

En la mayoría de ocasiones acompañado por lluvia, el grupo A escuchaba el viento al colarse por una ventana mal cerrada, provocando una especie de silbido. El grupo B lo escuchaba cuando provocaba el movimiento de las hojas de los árboles que rodean la finca.

4. Río

En este caso solo se cuenta con el testimonio del grupo A, cuya residencia se encuentra muy cerca del cauce del río Villoria. Dicen que es uno de los sonidos que más les costó identificar, puesto que llevan años escuchándolo de manera inconsciente. Aun así, pudieron escuchar el agua fluir desde la terraza.

4.3.2 *Sonidos de animales*

Puesto que en ambas localizaciones existe una fuerte tradición ganadera, es solo lo lógico esperar que este tipo de sonidos sean sin duda los más comunes. Además, gracias al confinamiento y a la reducción de sonidos lo-fi, los sonidos de los animales salvajes quedan especialmente acentuados.

1. Gallo

El canto del gallo por las mañanas puede hoy en día parecer cosa de ficción, pero lo cierto es que en ambientes rurales como los descritos se puede distinguir alto y claro, o así lo describen ambos grupos. Obviamente, el sonido que produce no es tan fuerte como para realizar la función de despertador, pero sí se llega a escuchar desde el interior de sus casas.

2. Gatos y perros

En ambas residencias se tienen gatos como animales domésticos, por lo que sus maullidos no resultan extraños. El grupo B tiene, además,

un perro guardián a la entrada de la finca. Se confirmó que sus ladridos disminuyeron al empezar el confinamiento, puesto que ya nadie paseaba por la zona.

3. Vacas

En este caso solo se cuenta con el testimonio del grupo B, que podía moverse libremente dentro de la finca. Confirman que los mugidos de las vacas se pueden oír en los alrededores de la cuadra, pero no dentro de la casa.

4. Insectos

Ambos grupos coinciden en que se podían apreciar las moscas y los mosquitos, sobre todo por las noches cuando el ruido doméstico disminuye. Además, el grupo B escucha claramente las moscas al entrar en la cuadra.

5. Pájaros

Al igual que el canto del gallo, el canto de los pájaros silvestres era audible desde dentro de casa durante todo el día, a excepción del día de la tormenta.

6. Jabalíes y Corzos

En este caso solo se cuenta con el testimonio del grupo B. Al vivir cerca de la linde de un bosque en las montañas, la aparición de estos animales en la finca es bastante común. Se escuchaban sobre todo por las noches.

4.3.3 Sonidos de medios de transporte

En esta categoría tan solo se recogen tres sonidos. Aunque los tres se pudieron oír durante el confinamiento, los entrevistados aseguraron que se producían de manera muy ocasional, lo que contrasta fuertemente con la situación anterior a la pandemia.

1. Coches

Algunos días el grupo B pudo escuchar algún coche o autobús en la autopista, sobre todo cuando aceleraban. En el caso del grupo A, tan solo escucharon el coche del panadero, que todas las mañanas iba a vender pan desde el pueblo de al lado, y el del dueño de la tienda de alimentación, que una vez a la semana llevaba productos de primera necesidad por si alguien necesitaba comprarlos.

2. Bicicletas

Los sonidos producidos por las bicicletas al dar pedales solo se empezaron a escuchar a partir de la fase 1. El grupo A lo escuchaba frente a su casa, cuando pasaban por la carretera.

3. Sirenas de coche de policía

En este caso solo se cuenta con el testimonio del grupo B. Desde la finca, todas las tardes a las ocho se escuchaban las sirenas de los coches de policía mientras recorrían las calles de Pola de Laviana.

4.3.4. Sonidos Sociales

En esta categoría se describirán los sonidos producidos directamente por seres humanos o aquellos que se realizarán para indicar alguna actividad social.

1. Vecinos

En el entorno del grupo A, debido a la poca distancia entre las casas, durante el confinamiento fue común que los habitantes de San Pedro de Villoria se asomaran a sus ventanas o terrazas para charlar. En cuanto al del grupo B, se podían escuchar las voces de los vecinos dándose ánimos al mismo tiempo que sonaban las sirenas del coche de policía. Este sonido queda recogido en la línea temporal como aplausos.

2. Aplausos

En este caso solo se cuenta con el testimonio del grupo B. Todos los días de la fase 0, a las ocho de la tarde, se realizaba el aplauso sanitario en Pola de Laviana, y éste se oía desde la finca, junto con los gritos de ánimo de los vecinos.

3. Campanadas

En este caso solo se cuenta con el testimonio del grupo B. Las campanas de la iglesia de Pola de Laviana indican diariamente las horas, pero, además, durante el confinamiento, las campanas también sonaban para indicar el inicio de la misa *online*, al igual que de manera normal anuncian la misa presencial.

4. Deportistas

A partir de la fase 1, ambos grupos pudieron escuchar a grupos de deportistas pasar frente a sus casas, ya fuera corriendo, en bici, o simplemente paseando, lo que provocaba diversos sonidos

- ◁ Charlas: debido a su proximidad a las residencias y a que el tono de voz era elevado por el uso de mascarillas y el respeto de la distancia de seguridad, se podían distinguir diálogos entre grupos de personas.
- ◁ Pasos: El grupo B, sobre todo, podía distinguir los pasos mejor que el grupo A debido a que el camino frente a la finca no está asfaltado. Cada paso impactaba sobre las pequeñas piedras o guijarros y estas provocaban un sonido característico al chocar unas con las otras. Además, la frecuencia sonora aumentaba si las personas iban corriendo.

4.3.5 Ausencias de sonidos

Los dos grupos están de acuerdo en que las ausencias más notada durante el confinamiento fueron las de los sonidos producidos por el tráfico y la de los sonidos sociales que se producían antes de que se diera esta situación.

De la misma manera, tras observar las líneas temporales se puede comprobar que los sonidos más característicos durante el Covid-19 en la zona de Pola de Laviana desaparecen al pasar a la fase 1. El aplauso sanitario y las sirenas de policía, junto con los ánimos de los vecinos, no se volvieron a escuchar, posiblemente por estar un paso más cerca de la nueva normalidad.

4.4 Efectos emocionales del cambio en el paisaje sonoro

Cuando se empezaron a realizar las entrevistas, los cuatro participantes ya llevaban una semana confinados. Al comunicarles el planteamiento de este trabajo y sus objetivos, todos coincidieron en que nunca antes *«habíamos echao tanto de menos el ruiu»*.¹³

Al preguntarles si ese ruido del que hablaban les había resultado molesto alguna vez, la respuesta de una de las personas del grupo A fue clara: *«Pa' mí que ni lo notábemos, acostumbrémonos tanto a estes coses que ya nun nos ofiende ná»*.

El grupo B, no obstante, dio respuestas diferentes: *«Home, depende de qué ruios. Dacuando quies sentate con una revista tranquilamente y nun se puede porque hay fiesta en la Pola y la música de los caballitos molesta enforma, sí. Pero hai coses como'l pasar de los coches pela carretera que s'echen de menos. Ahora ye que nun se oye ni un alma, yo de noche paso hasta mieu.»*

Aquí notamos la connotación negativa que tiene el silencio. La ausencia de ruido es la indicación de que algo va mal, y más para los participantes, que vivieron la posguerra en su infancia. A pesar de que este es un tema del que prefirieron no hablar, sí admitieron que, sobre todo por las noches, el aparente silencio les recordaba al toque de queda que tenían que seguir y a las tensiones

¹³ Los entrevistados hablan una variedad del asturiano llamado «amestao/amestau», caracteriza por mezclar elementos del castellano con el asturiano. Las traducciones de estos fragmentos son las siguientes:

«Habíamos echado tanto de menos el ruido».

«Creo que ni lo notábamos, nos acostumbramos tanto a estas cosas que ya no nos molesta nada».

«Hombre, depende de qué ruidos, A veces te quieres sentar tranquilamente con una revista y no se puede porque hay fiesta en la Pola (de Laviana) y la música de los caballitos (atracciones de feria) molesta bastante, sí. Pero hay cosas como el pasar de los coches por la carretera que se echan de menos. Es que ahora no se oye ni un alma, yo de noche paso hasta miedo».

en los pueblos cuando la Guardia Civil aparecía para buscar a los maquis o *fugaos*, que a menudo se ocultaban en zonas rurales como las descritas en este trabajo.

Aun así, también hubo sonidos que afectaban de manera positiva a las emociones del grupo B. A las ocho de la tarde se producía el llamado aplauso sanitario en el que los vecinos de Pola de Laviana salían a sus ventanas a aplaudir la labor de los trabajadores de la salud durante la pandemia. Además de esto, un coche de policía con las sirenas activadas recorría las calles, dando ánimos a los vecinos con un altavoz y felicitándolos por no romper el confinamiento.

Todos estos sonidos llegaban a la finca, y el grupo B lo definía como una experiencia positiva que les proporcionaba tranquilidad.

El grupo A, en cambio, no se vio tan afectado por el cambio. Si bien es verdad que la repentina ausencia de coches y del sonido de la carpintería mecánica les resultó extraña al principio, en ningún momento se sintieron miedo o incomodidad. Tal vez se deba a que, a pesar de estar confinados, las casas de los vecinos están situadas relativamente cerca y hablaban con ellos desde las terrazas o las ventanas. Además, en la aldea nadie hacía el aplauso sanitario ni pasaban coches de policía, por lo que el cambio en el paisaje sonoro apenas fue percibido.

Cabe recordar que en el grupo B hay una persona con pérdida auditiva del 80% en el oído derecho. Si bien esta pérdida auditiva no se originó durante el confinamiento, se puede decir que su paisaje sonoro también cambió de manera radical en su momento. Aunque esto no tenga relación con el objetivo principal del trabajo, se considera importante en esta sección ya que el hecho de dejar de oír gradualmente sí le afectó de manera emocional.

Entre los cambios que experimentó se encuentra de dejar de ver la televisión por no ser capaz de leer los subtítulos para sordos con suficiente rapidez. Aun cuando consigue leerlos, hay veces que le resultan confusos o de mala calidad. Tal vez se trate tan solo de un caso aislado dado a raíz de un trasfondo concreto, pero nunca está de más recordar la responsabilidad de los

traductores audiovisuales y de aquellos quienes regulan las directrices en el campo de la accesibilidad, en donde siempre puede haber pie a mejora.

4.5. Oír con pérdida auditiva: el caso del grupo B

Las descripciones de los sonidos proporcionadas por el grupo B fueron otorgadas por ambos miembros. Sin embargo, debido a la condición auditiva de una de estas personas, no todos los sonidos fueron escuchados por ambos. A continuación, se muestra una lista de los sonidos que el sujeto con pérdida auditiva no pudo escuchar:

Sonidos de la naturaleza	Lluvia, viento (ligero)
Sonidos de animales	Gallo, insectos, vacas (desde lejos), pájaros, gatos, insectos, corzos y jabalíes
Sonidos de medios de transporte	Bicicletas y coches
Sonidos sociales	Aplausos, deportistas

Tabla 4: Sonidos incapaces de escuchar por el sujeto con pérdida auditiva

Como se puede ver, el sujeto solo es capaz de percibir sonidos muy fuertes, a no ser que se encuentre cerca de la fuente del sonido, ni siquiera usando el audífono.

A raíz de esto se les realizó una entrevista exclusivamente a los miembros del grupo B, con la intención de averiguar y comparar la percepción del entorno sonoro de cada uno de ellos (incluyendo esta vez los sonidos domésticos), y cómo esto afecta a sus actividades diarias. El resumen de las respuestas a esta entrevista es el siguiente:

Con pérdida auditiva, el sujeto es incapaz de escuchar sonidos provocados por fenómenos meteorológicos a no ser que sean casos extremos, como una tormenta con truenos, un vendaval o una ventisca. En ningún caso oye los sonidos producidos por los insectos o pequeños animales salvajes (ardillas, pájaros, etc) de su entorno, pero sí los producidos por animales más grandes si se encuentra cerca de ellos (ladridos, mugidos, canto del gallo). En casa, no escucha el sonido del teléfono o el de la televisión, a no ser que el volumen esté muy alto. Sonidos más «pequeños» como los que se surgen al cocinar, limpiar, y demás acciones cotidianas también pasan desapercibidos a no ser que se encuentre extremadamente cerca de la fuente. De la misma forma, esto también ocurre cuando mantiene conversaciones: de manera presencial, se le tiene que hablar alto y prácticamente al oído. Durante esta entrevista telefónica, se tuvo que subir de manera significativa el tono de voz para que pudiera comprender algo, y su pareja tuvo que estar presente para repetirle las cosas que no podía oír. Los sonidos que llegan a la finca desde la villa también suelen ser imperceptibles para él, a no ser que, de nuevo, sean extremadamente altos o tengan mucha resonancia, como es el caso de las campanas de la iglesia. Tampoco percibe los sonidos provocados por el tráfico de la autopista.

La lista es prácticamente interminable, y todo esto teniendo en cuenta que de todo lo descrito con anterioridad, los pocos sonidos que escucha le llegan gracias al audífono. Respecto a este tema, indica que solo se quita el aparato para dormir, y afirma que en cuanto se lo quita todo a su alrededor parece quedar en completo silencio. Sin el audífono le es imposible distinguir sonidos, salvo en casos muy raros en los que estos se producen directamente sobre su oreja.

Por esta razón, confirma que apenas noto el cambio del paisaje sonoro. Para él no existe un «antes» y un «después», sonoramente hablando, del confinamiento y las fases de la desescalada. Tras más de 20 años sufriendo de pérdida auditiva, está más que acostumbrado a la ausencia de los sonidos que antes podía distinguir con claridad. Nada de esto le impide seguir realizando una rutina de actividades diarias, como son leer, atender al ganado y efectuar labores agrícolas.

5. Conclusiones

Tras realizar el análisis de las respuestas proporcionadas por ambos grupos en las entrevistas, se establecen las siguientes conclusiones.

Por un lado, se ha cumplido el objetivo principal del trabajo, «registrar el cambio del paisaje sonoro en dos ambientes rurales durante el Covid-19, y cómo este cambio afecta de manera psicológica tanto a personas oyentes como a aquellas con pérdida de audición». Para alcanzarlo, se han registrado los sonidos basándose en los testimonios de cuatro personas confinadas en distintos entornos rurales, y tras su análisis se comprueba que la primera hipótesis, «debido al estado de cuarentena, la contaminación sonora del ruido urbano que normalmente llega al entorno rural será reducida y dará paso a un paisaje sonoro con elementos más naturales» se cumple al 100% en el entorno del grupo B, más expuesto a los sonidos característicos de las ciudades por su cercanía a una zona urbanizada. No solo los entrevistados corroboran la ausencia de la mayoría de los sonidos lo-fi a los que estaban acostumbrados durante la fase 0, sino que también afirman que los sonidos de los animales y la naturaleza se vieron acentuados por dicha ausencia. Además, reconocieron la vuelta de algunos sonidos urbanos tras pasar a la fase 1.

En el caso del entorno del grupo A, sin embargo, las únicas ausencias sonoras recogidas fueron las de los coches no pertenecientes a vendedores y la de la carpintería mecánica, que no cambiaron tras la fase 1. De esta forma, si bien es verdad que los sonidos naturales sí se notaban con más claridad, el cambio no fue tan radical.

En cuanto a la segunda hipótesis, «el impacto emocional de este cambio con respecto a los participantes será mayor en aquellos que no tengan problemas de audición» no se cumple del todo. En el caso del grupo A, formado por oyentes confinados en un ambiente en donde el cambio en el paisaje sonoro no fue tan radical, no se produjeron mayores consecuencias emocionales.

En el grupo B sí se pudo distinguir un sentimiento de miedo e incomodidad provocado por la ausencia de sonidos, que la participante relacionaba con un pasado difícil. No obstante, el sujeto con pérdida auditiva no notó tanto el cambio

sonoro, y por tanto no fueron los sonidos quienes causaron su incomodidad, sino más bien las noticias y la situación social en sí.

Por último, se ha de tener en cuenta que los datos aquí recogidos están basados en las respuestas de cuatro personas, y aunque no se duda de la veracidad de la información, este estudio hubiera resultado más interesante si se hubieran podido grabar los sonidos de los ambientes y se hubiera vivido el cambio en los paisajes sonoros de primera mano. Aun así, este trabajo puede resultar útil en el mundo de la traducción audiovisual, puesto que demuestra que la mera ausencia o cambio de algunos sonidos considerados «cotidianos» y muchas veces sin importancia se nota más de lo que se cree. Por ello, es responsabilidad del traductor respetar los sonidos en cualquier medio audiovisual.

6. Bibliografía

- AENOR. (2005). Audio descripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audio descripción y elaboración de audioguías. UNE 153020, AENOR, Madrid.
- Barsam, Richard. (2007) *Looking at Movies. An Introduction to Film*. New York:
- Braun, S. (2008). «Audiodescription Research: State of Art and beyond». En *Translation Studies in the New Millennium*, 6, pp. 14-30.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.
- Chion, M. (1999). *El sonido. Música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós.
- Cué, C. (2020) Sánchez decreta el estado de alarma durante 15 días. *El País*.
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel*, 35, pp.193-218.
- Díaz Cintas, J. (2010). «La Accesibilidad a los Medios de Comunicación Audiovisual a través del Subtitulado y la Audio descripción». En L. González, P. Hurnúñez (eds), *Cooperación y diálogo*, pp.157-180.
- Díaz, R. (2020) Asturias decide seguir aislada mientras la UE recomienda abrir fronteras el día 15. *La Nueva España*.
- Ferretti, U. (2006). Sonido ambiental, entorno sonoro y música. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*, pp. 781-784.
- Fonseca, X. (2018) Asturias, en el mapa mundial de la Lluvia. *La Voz de Asturias*.
- Franco, E., Matamala, A., & Orero, P. (2010). *Voice-over Translation: An Overview*. Berna, Peter Lang.
- Geduld, H. M. (1975). *The birth of the talkies: From Edison to Jolson*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gimeno, E. (2014). Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons. *Revista d'Estudis Catalans*, 27, pp. 69-84.

- Kleinberg-Levin, D. M. (1993). *Modernity and the hegemony of vision*. Berkeley, University of California Press.
- Lunney, D., & Morrison, R. C. (1981). High technology laboratory aids for visually handicapped chemistry students. *Journal of Chemical Education*, 58(3), pp. 228-229.
- Orero, P. (2016). «Audio describing Silence: Lost for Words». En A. Jankowska, A. Szarkowska (eds), *New Points of View in Audiovisual Translation*, pp. 219-236. Oxford, Peter Lang.
- Remael, A. (2012). For the use of sound. Film sound analysis for audio-description: some key issues. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (4), pp. 255-276.
- Schaeffer, P., & de Diego, A. C. (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza Editorial.
- Schafer, M. (1969). *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Toronto, Berandol Music Limited.
- Schafer, M. (1977). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Vermont, Destiny Books.
- Schafer, M. (1994). *Hacia una Educación Sonora*. Buenos Aires: Ricordi.
- Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*. Seattle: Michael Wiese Productions.
- Sontag, S. (1967). *Aspen no. 5+6, item 3: Three Essays. The aesthetics of silence*. Recuperado el 27 de mayo de 2020, de <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html>
- Thom, R. (1999). *Designing A Movie For Sound*. Recuperado el 23 de mayo de 2020, de https://www.filmsound.org/articles/designing_for_sound.htm
- Torras, D. (2007). *Ús i interpretació del silenci audiovisual. Un cas pràctic: les pel·lícules dels germans Marx* (trabajo de grado). Universitat Ramon Llull, Barcelona.

- Torras, D. (2014). La esencia del silencio audiovisual. 'El silencio' de Bergman como ejemplo. *Revista Comunicación*, 12 (1), pp. 82-93.
- Truax, B. (1999). *The World Soundscape Project's Handbook for Acoustic Ecology*. Cambridge Street Publishing.
- van der Heijden, M., & Grimm, E. (2007). *Film en televisie toegankelijk voor blinden en slechtzienden: een onderzoek naar de functionaliteit van geluid bij audiodescriptie* (trabajo de máster). Hogeschool voor de Kunsten Utrecht, Utrecht.
- Villacorta, A. (2020) Reiniciando Asturias. Fase 1. *El Comercio*.