

De la marginalidad del oído a la construcción auditiva del paisaje urbano

From the marginality of sound, to the auditive construction of the urban landscape

FILIPE TEMTEM

Resumen

Centrado en el valor heurístico de las sonoridades, el presente artículo procura compilar algunos atributos fundamentales para la definición acústica del paisaje. Se trata de un recorrido que se inicia en la marginalidad del sentido auditivo promovida por la “sordera” de las ciencias sociales, hasta llegar al concepto de “soundspace” acuñado por el musicólogo canadiense Murray Schafer. De este modo se intenta descifrar como el paisaje se reintroduce en la agenda de la geografía y otros dominios del conocimiento, pasando a ser entendido como un constructo cultural donde los sonidos dan carácter al espacio y lo “humanizan”. Aquí se explicita el carácter antropocéntrico del paisaje sonoro, demostrándose como la biografía sonora del espacio se confunde con la memoria autobiográfica de quien escucha. De esta manera se procura aclarar de qué manera el sonido caracteriza y atribuye sentido a un determinado lugar, discurriéndose sobre los conceptos de imagen e identidad sonora del paisaje. Esto para demostrar, conclusivamente, que la componente ordinaria de dicha identidad tiende a estandarizar las señales patrimoniales de la “música de la ciudad”, conllevando al apareamiento de un paisaje urbano genérico, producido por el “cosmopolitismo sonoro” característico de la ciudad contemporánea.

Palabras clave

Paisaje sonoro, imagen sonora, identidad sonora, música de la ciudad, cosmopolitismo sonoro, paisaje urbano.

Abstract

Focused on the heuristic value of the sounds, this article seeks to compile some fundamental attributes for the landscape's acoustic definition. This is a journey that starts in the marginality of the auditive sense, promoted by the “deafness” of the social sciences, until the purview of the “soundspace” concept, coined by the Canadian musicologist Murray Schafer. This way, we try to decipher how the landscape is reintroduced in the geography's agenda and other domains of knowledge, understanding it then, as a cultural construct, where sounds give character to the space and “humanise” it. Here, we try to reveal the anthropocentric character of the sonorous landscape, demonstrating how the soundspace biography is confused with the autobiographical memory of whoever listens. This way, we seek to clarify how the sound characterizes and gives a meaning to a particular place, explaining the concepts of image and sonorous identity of the landscape. This to conclusively demonstrate that the ordinary component of such identity tends to standardize the patrimonial signals of the “music of the city”, leading to the emergence of a generic urban landscape, produced by the “sound cosmopolitanism”, characteristic of the contemporary city.

Keywords

Soundscape, Sonorous Identity, Music of the city, Cosmopolitanism sound, Urban Landscape.

Filipe Temtem. Doctor(c) en Arquitectura y Estudios Urbanos: FADEU, Pontificia Universidad Católica de Chile. Máster en Teoría y Práctica de Proyecto de Arquitectura: ETSAB, Universidad Politécnica de Catalunya. Arquitecto: FA, Universidad de Lisboa.

Actual socio del estudio “FTTA: Architecture & Design”, se ha desempeñado como director del departamento de design y representación de proyectos de arquitectura (DRPA) en la Cooperativa de Vivienda “A Nossa Casa”, destacándose también su prestación en el estudio “PR Arquitectura Global”, donde alcanzaron el primer lugar en el Concurso Nacional de Arquitectura y Espacio Público “Fundação António Manuel Sardinha”. Paralelamente se ejerce como académico en las áreas de arquitectura y urbanismo. En este contexto ha participado en el desarrollo de proyectos financiados por la FCT y el CIAUD de la FAUL, subrayándose también su paso por la ETSAB donde colaboró con el Grup Internacional de Recerca en Arquitectura i Societat. Actualmente es investigador invitado del Urban Research and Design Laboratory en la Universidad Técnica de Berlín e integra la Catedra Elemental de la Pontificia Universidad Católica de Chile codirigida por Fernando Pérez Oyarzun y Alejandro Aravena.



[Fig. 1] "White Race" de René Magritte: Grafito sobre papel. Escultura en cobre, 1967. Óleo sobre tela, 1937.

FUENTE: página web del Patrimoine culturel de la Communauté française de Belgique, Brussels, Belgium: <http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-white-race-1967>.



Nuestra cultura es presentada, en general, como una cultura escrita en que la sonoridad de la expresión oral sólo interfiere marginalmente en los arreglos y configuraciones sociales y culturales. La reconocida importancia de la cultura visual en los modos de representación de la sociedad promueve la marginalización de la sonoridad como ingrediente cultural de pertinencia social en áreas como la arquitectura y el urbanismo. Las propias corrientes sociológicas de matriz fenomenológica, etnometodológica y simbólico-interaccionista destacan la supremacía del componente dinámico y simbólico del mirar en la percepción humana, enunciando su extraordinaria influencia en el desarrollo de los acontecimientos y relaciones cotidianas. En este sentido podemos afirmar que la visión fue convertida en un protocolo metodológico privilegiado en numerosos análisis simbólicos de lo social en detrimento de otros modos de percepción (Goffman: 1993). Digamos que estos campos disciplinarios generaron un dolmen semejante a lo de Magritte en su "White Race" [fig. 1], elevando la visión al exponente máximo, mientras que el olfato, el gusto y la audición son reducidos a un mero soporte de la misma.

A pesar del creciente desarrollo de estrategias metodológicas de carácter cualitativo, sensibles a elementos sutiles de la realidad social, aun se verifica la inferioridad de la variable auditiva en distintas áreas del saber. Esto en contraste con el consenso ampliado sobre el valor heurístico de la visión y de la cultura visual. El propio George Simmel, uno de los fundadores de la Sociología más atento a los abordajes cualitativos, defiende que la audición no puede sino ofrecer una revelación parcial de los seres humanos y de la sociedad. Esto porque sólo autoriza una interpretación momentánea de ambos, delimitada por el tiempo en que se manifiesten y hagan reconocer, sonoramente, su presencia (Simmel: 1981: 229). Habla de la audición como un sentido pasivo despojado de autonomía propia, que contrasta de forma evidente con la vista. Esto porque, en la relación cara a cara, esta última siempre implica comunicación, por lo que Simmel (1981: 229) reconoce que el mirar "no puede dar sin recibir", mientras el oído está destinado a recibir sin (poder) dar. Tal como refiere Fortuna (2009) el autor parece tratar los sentidos bajo la forma de un juego de suma cero, siendo que el dinamismo de lo visual arrastra consigo la marginalidad del oído. Así Fortuna señala el egoísmo y pasividad del sentido auditivo, condenado a "recibir" sin criterio todos los estímulos que se le ofrecen, sin poder ser. Esto en oposición a la visión que puede ser deliberadamente interrumpida o desviada de todo cuanto no nos interesa o despreciamos.

FILIPE TEMTEM

De la marginalidad
del oído a la construcción
auditiva del paisaje urban

From the marginality of
sound, to the auditive
construction of the urban
landscape

	Sujeito		
Símbolo	<i>Paisagem torna-se um facto puramente interno</i> Relações internas: - paisagem como construção mental do sujeito	<i>Paisagem da geografia historicista e das ciências</i> Relações entre o sujeito - paisagem como produto histórico-social	Modelo
	<i>Paisagem do enfoque percepcionista e humanista</i> Relações entre representações e coisas - paisagem como resultado de tal relação	<i>Paisagem da geografia e do enfoque positivista</i> Relações causais entre as coisas - paisagem como geosistema	
	Objecto		

[Fig. 2] Tabla de Dematteis (adaptada al portugués) donde se explica la reconfiguración del concepto de paisaje en el ámbito de la geografía de los siglos XIX-XX. Esto a partir de la relación cruzada entre símbolo/modelo y sujeto/objeto.

FUENTE: Dematteis, G., 1995. *Progetto implicito*, Angeli, Milán. p. 47.

Digamos que es la crítica a esta “sordera” de las ciencias sociales que devuelve el paisaje a la agenda de la geografía y otros dominios del conocimiento como las artes, ciencias, humanidades y arquitectura, introduciendo las dimensiones sensoriales del olfato, tacto y sonido en su definición conceptual. Aquí se confrontan las tendencias fundamentales desarrolladas por la geografía de los siglos XIX / XX estudiadas por G. Dematteis (1989/ [fig. 2]), donde el paisaje como símbolo (como un conjunto de señales a interpretar) procura complementar el paisaje como modelo (como construcción racional explicativa de la realidad externa) a través de aspectos sensoriales de la percepción relativos a la relación sujeto/ objeto. Se trata de una nueva actitud hacia el paisaje que valida el enfoque humanista de la geografía y su perspectiva antropocéntrica, holística y hermenéutica, donde el espacio requiere, para su comprensión, una lectura fenomenológica y existencial que convoca todos los sentidos (auditivo, táctil, olfativo) habitualmente marginalizados por la visión. Acá aparece el concepto de lugar como una porción concreta del espacio a la que se atribuye una significación que evoca siempre una respuesta afectiva (Tuan: 1977). Nos referimos a lugares como “centros de significados o intenciones, entendidos tanto culturalmente como individualmente”,¹ “entidades que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente”² o “unidades del espacio material de significado psicológico, limitadas temporal y perceptiblemente.”³

Tal como refiere Maderuelo, es este entendimiento del lugar que conlleva a otra concepción del paisaje, la cual “ya no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes”.⁴ Es esta “trabazón” entre el lugar, ideas, sensaciones y sentimientos que desvela el “paisaje como constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura”.⁵ Es decir, una sinestesia global donde los sonidos también dan carácter al espacio y lo “humanizan”, permitiendo aprehender lo que M. Samuels denomina como la biografía de los paisajes a través del oído. Véase como las obras *Space and Place: The Perspective of Experience*, *In the Human Experience of Space and Place*, *The Experience of Landscape* y *Landscape of Fear* pasan a centrar el análisis en nuestra relación experiencial con el espacio, destilando la importancia de la componente acústica en la construcción del concepto de paisaje. Son obras que entienden la percepción como un fenómeno sensorial global, abriendo nuevas perspectivas donde “el paisaje no es sólo algo visible, sino que, como construcción de nuestra actividad sensorial, está también hecho de sonidos, ruidos”.⁶ Hablamos de un pai-

1 RELPH, E. 1976. *Place and Placelessness*. London, Pion, p. 55.

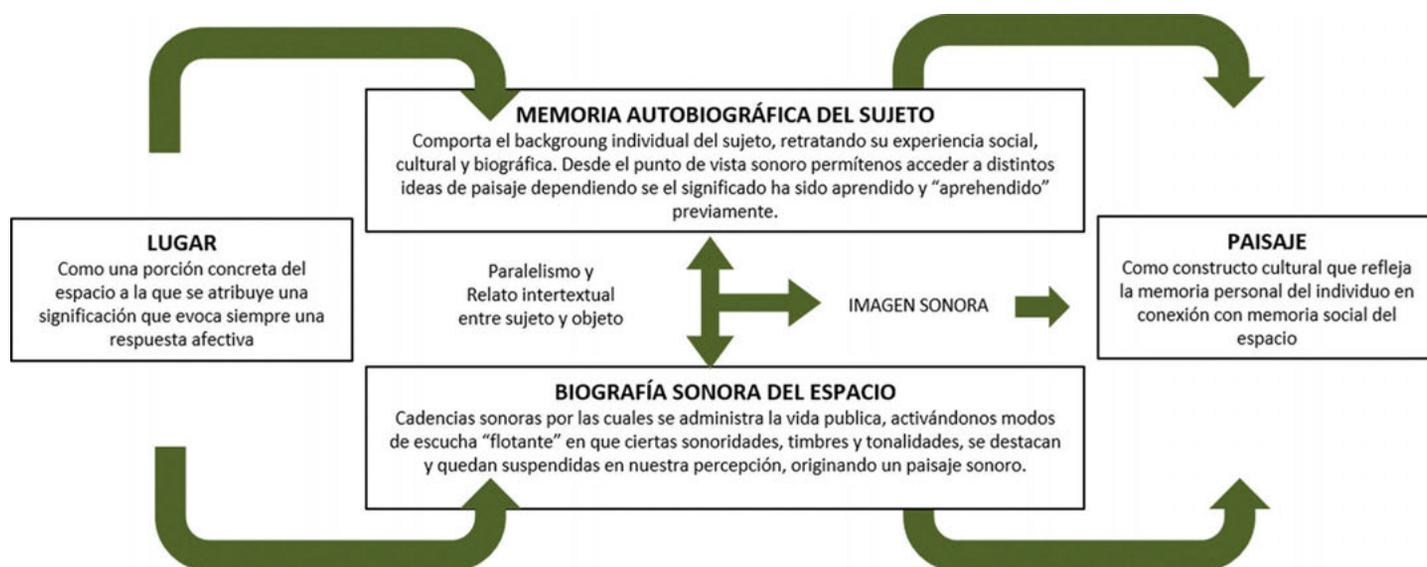
2 TUAN, Yi-Fu. 1980. *Landscapes of Fear*. Oxford: Basil Blackwell Publisher, p. 281.

3 GODKIN, Michael A., 1980. *Identity and Place: Clinical Applications Based on Notions of Rootedness and Uprootedness*. En *The Human Experience of Space and Place*. Anne Buttimer and David Deamon, eds. New York: St. Martin's Press, p. 73.

4 MADERUELO, Javier, 2005. *El paisaje: Génesis de un Concepto*. Madrid: Abada Editores.

5 Ibidem.

6 TURRI, E., 1979. *Semiologia del paesaggio italiano*. Milano: Longanesi, p. 70.



[Fig. 3] Diagrama conceptual sobre la relación entre memoria social del lugar y memoria personal del oyente en la configuración del paisaje como constructo cultural.

FUENTE: elaboración propia del autor.

saje que presupone el disfrute de los placeres de la imaginación y la racionalización poética de todas las sensaciones empíricas. Esto porque tal como la visión, el tacto y el gusto, también la audición se presenta como una forma de ver la tierra; y *"cada forma de ver la tierra, cada manera de describirla o representarla supone que tras ella hay un tipo diferente de pensamiento, estableciéndose así una relación objeto sujeto que conduce al paisaje."*⁷ Digamos que los objetos sonoros también cautivan la atención del espectador, exigiendo una interpretación en términos de significado. Se trata de una imposición semiótica donde la materia sonora cobra importancia por sí misma, destilando el concepto de imagen sonora avanzado por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure: Una imagen mental subjetiva que a cada persona le sobreviene ante un estímulo sonoro.

De este modo podemos afirmar que el paisaje, cualquiera sea el grado de su resolución acústica, se traduce en un acto de atribución de sentido que nos remite a la condición humana. Esto porque el significado de un sonido es siempre relativo. No sólo con respecto a la singularidad de la fuente o actividad objetiva que lo origina - situación en que estaríamos ante un significado denotativo del sonido que se interpreta - sino que también respecto a otros sonidos con que se combina. Aquí podemos hablar de un significado sonoro connotativo, o de un relativismo sonoro que retrata la experiencia social y biográfica del oyente. Tanto puede revelar una memoria, un pasado, o una actividad vivida, como puede enunciar un estado de extrañamiento y disconformidad ante sonoridades desconocidas (y, en un extremo, ante sonoridades ausentes) que se pretenden descifrar en su significado o sentido abstracto.

Digamos que nosotros somos capaces de interpretar hasta las mínimas inflexiones sonoras de nuestros entornos habituales. De la misma forma que distinguimos un paso o el sonido de una puerta en nuestro ámbito doméstico, también podemos "leer" ese sonido en el espacio público de la ciudad. Esto porque el significado ha sido aprendido y "aprehendido" previamente. El punto extremo de esta situación tiene lugar cuando calificamos de "ruido" lo percibido, negándole así toda capacidad de significado más allá del desagrado. Pero sin llegar a este extremo, diferentes situaciones intermedias nos describen modos de escucha "flotante" en que ciertas sonoridades, timbres y tonalidades quedan suspendidas en nuestra percepción, originando una construcción acústica del lugar. Así, el paisaje se identifica con los significados denotativos y connotativos de las sonoridades aprendidas por el oyente. Esto porque la biografía sonora del espacio se confunde con la

7 MADERUELO, Javier, 2005. *El paisaje: Génesis de un Concepto*. Madrid: Abada Editores.

FILIFE TEMTEMDe la marginalidad
del oído a la construcción
auditiva del paisaje urbanFrom the marginality of
sound, to the auditive
construction of the urban
landscape

[Fig. 4] Diagrama de Barry Truax donde se explica la relación mediadora entre un individuo y el medio ambiente por medio del sonido.

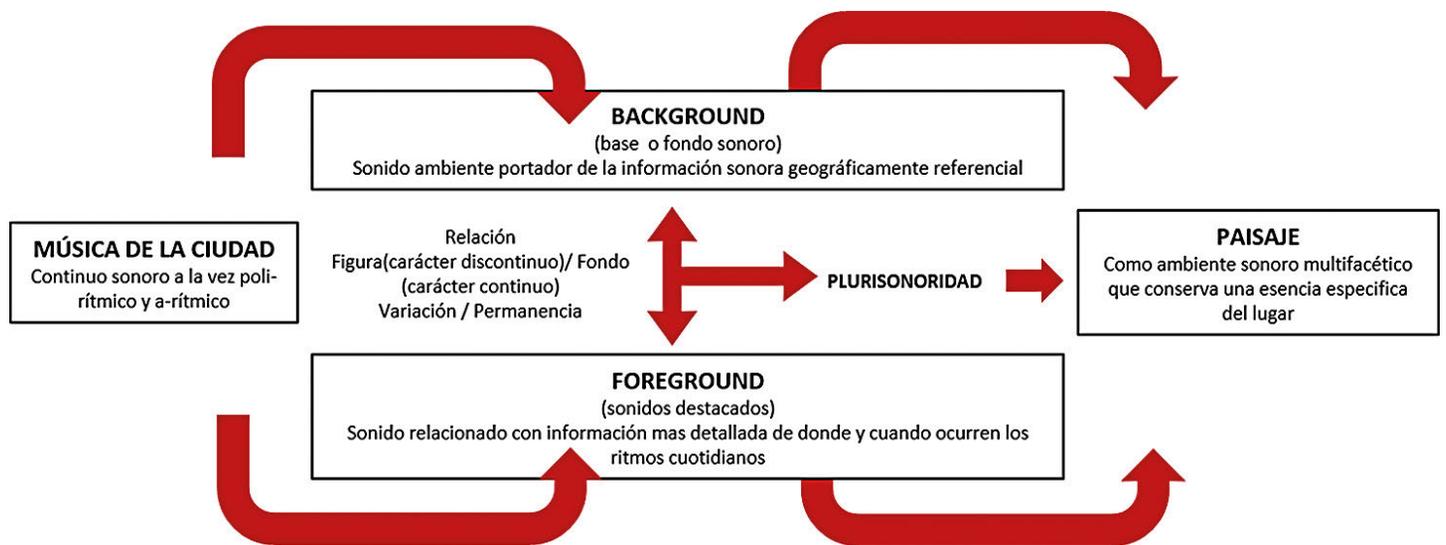
FUENTE: Truax, Barry: *Acoustic Communication*, Nueva Jersey: Ablex Publishing, 1984.

memoria autobiográfica de quien escucha. Es decir, la memoria social del lugar es, en parte, la memoria personal del oyente, constituyéndose una especie de relato intertextual que pone en relieve el paralelismo de las cadencias sonoras por las que se rige la vida pública con la componente metafórica, poética y personal del sujeto [fig. 3]. Tal como menciona Nogué, “*el paisaje es por una parte el espejo del alma en el territorio, el objeto de una percepción y vivencia subjetivas; y por otra, un producto social, es decir la proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado y no sólo en lo referente a su dimensión material y tangible, sino también a su dimensión intangible, espiritual y simbólica*”.⁸

De este modo podemos afirmar que el paisaje sonoro es un indicador clave del espacio envolvente. Esto porque el sonido mantiene una relación íntima con el movimiento, induciendo alteraciones en la estructura molecular de la persona u objeto que se mueve. Estas alteraciones se propagan en el espacio a través de ondas sucesivas que llegan a nuestros oídos, confiriéndonos nociones espaciales y temporales específicas (Ackerman: 1990). Dicho en otros términos, el sonido aparece como movimiento de un cuerpo que encuentra resonancia en otro cuerpo concreto, organizándose de tal modo que nos informa sobre la estructura material del espacio envolvente. Esto porque el espacio físico (donde el sonido ocurre y es oído) se vuelve parte integrante del sonido y de la experiencia sensorial, lo que permite al oído interferir en la identificación y diferenciación de los espacios. Nos referimos a una especie de cadena alimenticia explícita en los diagramas de Truax (1984) donde el sonido asume el rol de productor que es aprehendido por el entorno como consumidor primario y a su vez por el individuo como predador final [fig. 4]. Así el sonido vuelve el espacio reconocible por los sujetos que lo habitan, traspareciendo una identidad propia que configura el paisaje.

Esta relación es perfectamente demostrada en las consideraciones teóricas del geógrafo Orlando Ribeiro (1968) y a sus acostumbradas referencias sobre los ambientes sonoros de las ciudades islámicas. El autor nos da cuenta de cómo la geografía y el espacio mantienen esta relación con los sonidos y sus movimientos intrínsecos. Tal como refiere Carlos Fortuna (2009) los paisajes de aquellas ciudades son, para Orlando Ribeiro, algo más que sus trazos morfológicos, espaciales o funcionales. De ellos forman parte sus colores y olores pero también sus sonoridades. Orlando considera que el paisaje puede oír el pulso del espacio y de ahí obtener conclusiones relativas a su modo de organización funcional y espacial. Otro argumento acerca de esta relación entre espacio y sonoridades se encuentra en la obra de Paul Rodaway (1994) que propone el concepto de “geografías auditivas” como campo específico de análisis de la experiencia sensible y de las

8 NOGUÉ, Joan, 2011. *Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales*. En *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña, p. 25.



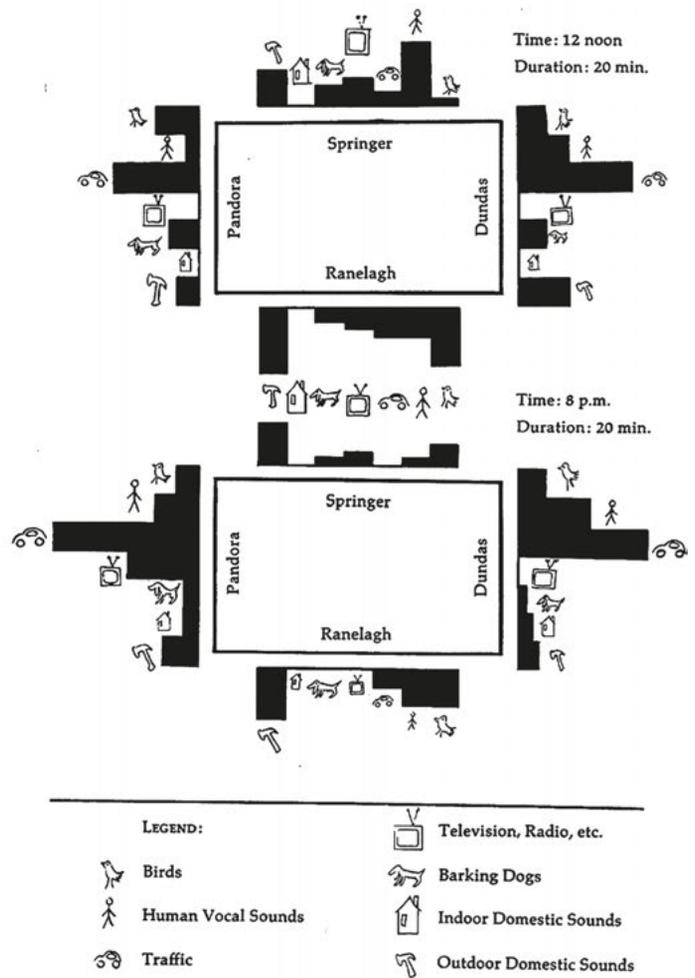
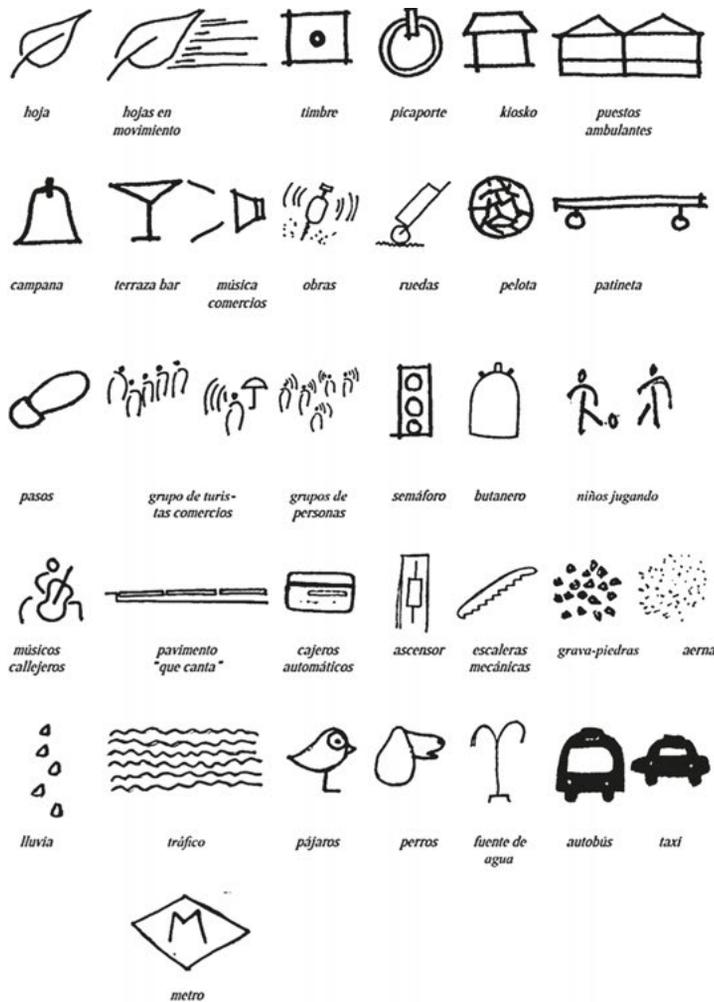
[Fig. 5] Diagrama conceptual sobre la composición de la sonoridad urbana o “música de la ciudad”, a partir de la relación entre *background* y *foreground*.

FUENTE: Elaboración propia del autor.

propiedades acústicas del medio ambiente. Esta también el trabajo del musicólogo canadiense R. Murray Schafer que contempla precisamente la relación entre el espacio, su ordenamiento/regulación y las sonoridades sociales. Hablamos de una de las contribuciones teóricas más significativas en este campo disciplinario que consolida el concepto *soundspace*. Según Schafer (1985) el campo sonoro se refiere al espacio acústico generado a partir de una determinada fuente emisora que irradia y extiende su sonoridad a un área o territorio bien definidos. Tal como explica Fortuna (2009) el centro de este campo sonoro es un determinado agente emisor humano o material que, a medida que el sonido que produce se propaga y mezcla con otros, tiende a ser opacado e indeterminado su origen. Por este motivo el autor considera que los espacios registran la presencia simultánea de campos sonoros particulares que se superponen y articulan entre sí, dando origen al paisaje sonoro, o sea, un ambiente sonoro multifacético que envuelve a los diferentes sujetos receptores.

Así podemos afirmar que “el paisaje sonoro es, de esta manera, fundamentalmente antropocéntrico y que, al contrario de lo que sucede con el campo sonoro, no existe un agente emisor indiferenciado –humano o material–, sino que es el sujeto humano concreto quien, en su calidad de receptor, constituye su centro. Dicho de otra manera, mientras los campos sonoros hacen destacar la acción de producción/emisión de sonoridades, los paisajes sonoros se refieren al acto de su apropiación/recepción, volviendo específica la acústica indiferenciada del campo sonoro”.⁹ De este modo el paisaje sonoro se vuelve esencial en la comprensión de cómo el sonido atribuye sentido y caracteriza un lugar, pues está inextricablemente relacionado con el tiempo y el espacio, pudiendo ser visto desde un punto de vista global o local (Raimbault y Dubois: 2005). Hablamos de una caracterización auditiva que no distingue fenómenos locales, pero sí analogías y divergencias entre diferentes disposiciones y prácticas espaciales, temporales y de usos (Atienza: 2008). Esto porque el paisaje sonoro evoluciona a lo largo de la historia (donde se tiende a perder los sonidos de la naturaleza o de la vida pre-urbana) y con el transcurrir del día (de la hora caótica a la calma de la noche). Tal como refiere Henri Lefebvre (1992), el espacio es simultáneamente poli-rítmico y a-rítmico conforme la cadencia de su vida cotidiana. Para el autor donde hay una interacción entre espacio, tiempo e inversión de energía existe un ritmo. Ese ritmo puede ser lineal como el mundo del trabajo, siempre intercalado con momentos de ocio y descanso, pero también puede ser cíclico como las estaciones del año, el día, la noche, o las olas del mar.

9 FORTUNA, Carlos, 1999. *Expressões públicas da vida sensível* e “*Paisagens Sonoras. Sonoridades e ambientes sociais urbanos*”. En *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais. Estudos sociológicos de cultura urbana*. Oeiras: Celta Editora.



[Fig. 6] *Sound map de Murray Schafer*, datado de 2005. Se trata de un levantamiento sonoro efectuado alrededor de una manzana canadiense en dos periodos distintos del mismo día. El autor rastrea gráficamente la totalidad de sonidos que componen el ambiente sonoro de este tramo urbano, para posteriormente analizar dicha paleta sonora y su variación con el pasar del tiempo.

FUENTE: <http://www.cca.qc.ca/en/issues/16/the-rest-of-your-senses/39096/the-wrong-sound-in-the-wrong-place>.

En este sentido, de la misma forma que el mar o el viento confieren su voz y sus inflexiones a ciertos entornos naturales, la ciudad posee su propio modo de expresión acústica. Sus sonidos componen una “música de la ciudad” (Lefebvre: 1992) que a pesar de ser permanente, puede variar según el contexto espacial y temporal (de acuerdo con el periodo del día /época del año), adquiriendo características y sentidos particulares que la distinguen de las demás. Según Lefebvre (1992) existe un background sonoro en la ciudad (sonidos que se manifiestan como terreno - ground), siendo que la naturaleza de este “continuo sonoro” dista de ser un sonido timbrado nítido, pero también no puede ser asimilado a un ruido blanco homogéneo, pues tiene un color y una dinámica marcada por los diferentes usos y modos de apropiación del espacio a lo largo del día (foreground) [fig. 5]. Schafer (1977) habla de figura (carácter discontinuo) y fondo sonoro (continuo) de la ciudad, demostrándonos que es la dialéctica entre la permanencia del fondo y la variación de su figura, la que permite caracterizar una jornada completa o periodo más amplio de un determinado espacio urbano. Esto a través de la elaboración de una serie de “sound maps” [fig. 6] donde el autor mapea las distintas sonoridades del espacio urbano en diferentes horas del día, corroborando que es la variación de esa paleta sonora la que describe espacial y temporalmente un determinado lugar. De este modo Schafer descifra el paisaje como un fenómeno intrínseco a la materia sonora que responde a ciertos ritmos, tonalidades y secuencias del cotidiano, los cuales componen un ambiente multifacético que se reproduce indefinidamente alterando su apariencia, pero conservando siempre una esencia específica que caracteriza el lugar.

Véase como en el Largo de Camões en Lisboa se escuchan los tranvías, los autos y el bullicio cotidiano que marca la semana laboral, mientras que en el domingo



[Fig. 7] Largo Camões en Lisboa en distintos días de la semana: lunes a las 9 h.; sábado a las 23 h.; domingo a las 9 h.

FUENTE: registro fotográfico del autor.

[Fig. 8] Calle Ferrán en Barcelona: en la mañana; a la hora de almuerzo; en un día de lluvia.

FUENTE: registro fotográfico del autor.

por la mañana casi solo se perciben los flashes de las cámaras de los turistas. Esto en contraste con las noches del día sábado donde gritos, risas y cantos universitarios colman la plaza dirigiéndose a los bares y cafeterías del Barrio Alto [fig. 7]. Este pulsar de la ciudad es también audible en la Calle Ferrán en Barcelona. Se trata de una calle peatonal que se abre a la circulación automóvil durante la mañana para el reabastecimiento de los comerciantes. En este momento suenan los motores de combustión de los autos conjuntamente con los pasos más acelerados de la gente que corre hacia al trabajo. A la hora de almuerzo se volatilizan las voces de la multitud de turistas que camina y compra en el centro, mientras que en un día de lluvia el espacio se silencia [fig. 8]. En la ciudad universitaria de Lisboa, los sonidos están estrechamente relacionados con el horario y calendario académico, dándonos a conocer un espacio vibrante durante el periodo escolar, que contrasta con la noche y el periodo de vacaciones e interrupciones lectivas.

Acorde a estos ejemplos podemos corroborar que la “música de la ciudad” no es un ruido neutro y arbitrario, en la medida que describe un conjunto de características espaciales, temporales y sociales asociadas a las actividades cotidianas de dicho espacio. Digamos que *“el sonido de una localidad particular (sus tónicas, señales sonoras y marcas sonoras) - al igual que la arquitectura local, sus costumbres y vestimentas - puede expresar la identidad de una comunidad, al punto en que los pueblos pueden reconocerse y distinguirse por sus paisajes sonoros”*.¹⁰ Como refiere Hildegard Westerkamp (1988), el paisaje sonoro puede hablarnos de la situación política, económica, tecnológica y ecológica de un lugar. Esto porque *“la vida cotidiana tiene una banda sonora. Si no la escuchamos, es porque ya estamos acostumbrados a oírla”*.¹¹ Según la compositora canadiense existe una multitud de sonidos que nos relata historias cotidianas. Se tratan de sonidos que

10 TRUAX, Barry. 1978. *Handbook For Acoustic Ecology*. En *The Music of the Environment Series*; No. 5. Vancouver, A.R.C. Publications.

11 PELINSKI, Ramón, 2007. *El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro*. Ponencia presentada en el I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros.



construction of the urban



[Fig. 9] Sonoridades que caracterizan la identidad patrimonial del paisaje urbano funchalense: vendedor de cestas de mimbre; hombre de la lotería; vendedora de pescado; campana de la catedral.

FUENTE: registro fotográfico del autor.

[Fig. 10] Sonoridades que caracterizan la identidad ordinaria del paisaje urbano contemporáneo: teléfonos móviles, motores de combustión automóvil; rieles del metro.

FUENTE: registro fotográfico del autor.

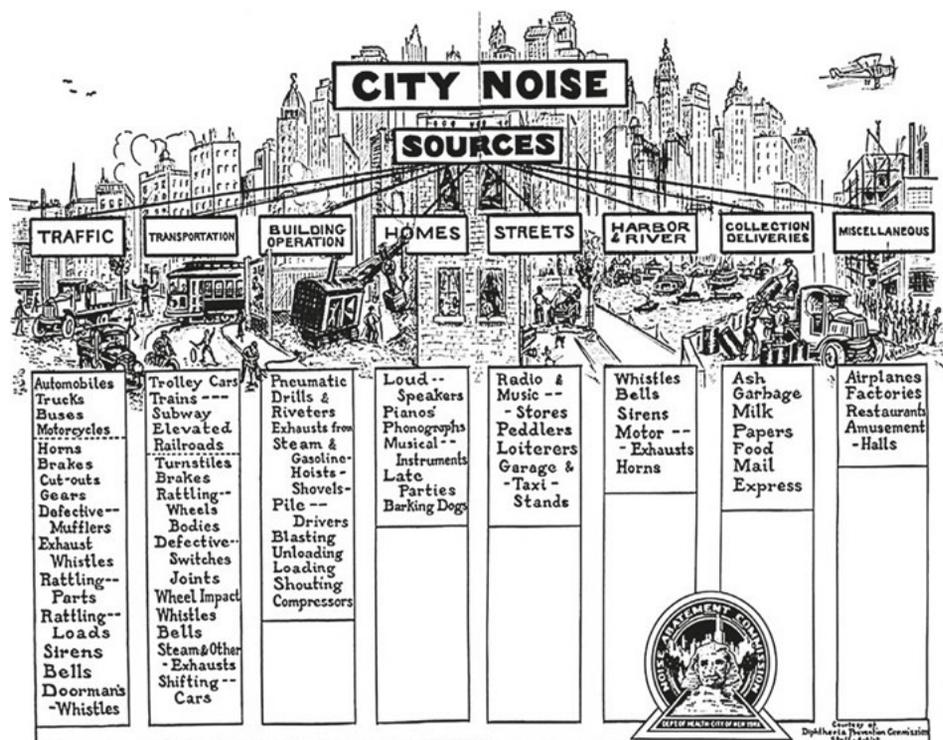
producimos diariamente en cada uno de nuestros quehaceres, permitiéndonos describir el lugar en el que vivimos y el entorno en el que nos movemos. La autora se refiere a sonidos que procuran datos esenciales para la supervivencia y el entendimiento del ambiente envolvente, erigiendo referencias auditivas que nos ubican y aportan proporciones de los espacios que habitamos. Hablamos de la identidad sonora del paisaje, descrita por Ricardo Atienza como *“un conjunto de rasgos sonoros característicos de un lugar que permiten a quien lo habita, reconocerlo, nombrarlo, pero también identificarse con ello, es decir, sentirse parte de él y (...) hacerlo propio”*.¹²

Sin embargo cabe destacar que esta identidad sonora puede ser mirada desde dos ópticas diferentes y complementarias, generando una especie de paradoja entre la ciudad contemporánea y la urbe tradicional. Esto porque los sonidos de la globalización invaden el espacio urbano, coexistiendo con las sonoridades propias de las antiguas casas de comercio, de los vendedores ambulantes o de los viejos hábitos cotidianos que prevalecen en la ciudad actual. Digamos que la identidad sonora conjuga la identidad patrimonial con la identidad ordinaria del sonido, construyendo el paisaje sonoro a través de la superposición de ambas.

Tal como relata Atienza (2008) la identidad patrimonial alberga los rasgos más explícitos y particulares de la identidad sonora. Los elementos que la constituyen son objetos sonoros característicos del lugar que podemos distinguir y nombrar. Fortuna (2009) habla de sonidos de elevada fidelidad y personalidad sonora (hi-fi), cuyo origen es muy fácil de identificar; mencionando sonoridades de la naturaleza, de la vida animal y de la vida profesional pre-industrial o pre-urbana. El autor se refiere al cantar estridente del gallo madrugador, el sonido de la bomba manual de agua para aprovisionar la casa, o del martillo que suena rítmicamente sobre el yunque de la antigua herrería. Son *“sonidos de transición o formas de resistencia y revanchismo sonoro de la ciudad barroca en la ciudad moderna”*,¹³ perfectamente audibles en la Zona Velha de la ciudad de Funchal en isla de Madeira. Aquí aún es posible cruzarnos con algunas de las profesiones “pre-modernas” que, un poco al margen de los procesos de herencia “oficial”, contribuyen a la construcción de

12 ATIENZA, Ricardo, 2008. *Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano*. En Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08: Paysage Culturel, 16-19, Madrid, Espagne.

13 FORTUNA, Carlos, 1999. *Expressões públicas da vida sensível* e *“Paisagens Sonoras. Sonoridades e ambientes sociais urbanos”*. En Identidades, Percursos, Paisagens Culturais. Estudos sociológicos de cultura urbana. Oeiras: Celta Editora, p. 112.



[Fig. 11] Digrama de Thompson donde explica la composición del “ruido de la ciudad” de New York y los cambios sonoros introducidos por la era tecnológica entre los años 1900-1933. Este diagrama fue originalmente publicado en su libro *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*.

FUENTE: <http://www.fastcodesign.com/3020728/infographic-of-the-day/sound-city-just-how-roaring-was-1920s-new-york>.

la “imagen postal” del centro histórico madeirense. Nos referimos al “afilador de cuchillos y tijeras” con su armónica estridente, o a las vendedoras de pescado, que con su canasta pasan por las zonas residenciales del centro, repitiendo sus “dichos” mientras hacen negocio de puerta en puerta [fig. 9]. El centro de la capital madeirense se perciben también los sonidos de otras profesiones “pre-modernas” como el vendedor de cestas de mimbre, o el hombre de la lotería que se detiene todos los días en el Largo do Pelourinho exclamando “¡Olha a lotaria! ¡Hoje anda à roda!”. Está también la campana de la catedral del siglo XV que marca el compaso horario en la vida ciudadina de la isla. Estas señales sonoras cumplen funciones de memoria colectiva, construyendo referencias auditivas que permiten identificar el paisaje urbano funchalense. Esto porque nos remiten a la memoria urbana de la ciudad pre-industrial que aún persiste o resiste en el centro histórico, aunque sin el mismo peso en cuanto a “*marcadores de ritmos, temporalidad y modos de vida del cotidiano*”.¹⁴

Esta pérdida de peso se debe a la componente ordinaria de la identidad sonora que tiende a uniformar y estandarizar las señales patrimoniales, encubriéndolas con rasgos sonoros que oímos de forma distraída, sin darles demasiada atención. Tal como describe Atienza (2008) se trata de un fondo sonoro que estamos habituados a escuchar sin darnos cuenta y que, contrariamente a las señales patrimoniales, no marcan ningún acontecimiento ni dividen la jornada. Según el autor es un “fluir” sonoro que nos habla del paso del tiempo, siendo su ausencia y silencio, más que su presencia, lo que puede llamar nuestra atención, apuntando características generales de un lugar. “*Cuántos de nosotros ya no nos sorprendemos con la marca sonora del cajero automático o el sonido universal del pago con tarjeta de crédito, sea en Coimbra, Sao Paulo, Maputo o Nueva York*”.¹⁵ El propio sonido de los teléfonos móviles, motores de combustión automóvil o los frenos del metro sobre los rieles se tornaron universales, emitiendo campos sonoros que nos direccionan hacia un movimiento colectivo, capaz de romper umbrales espacio-temporales [fig. 10]. Tal como refiere Thompson, en su estudio sobre la acústica en New York entre 1900-1933, todo el cambio tecnológico que se ve también puede ser oído, por lo que no resulta extraño que, estando inmersos en la lógica de la llamada globalización, la identidad sonora del paisaje se vea también afectada por las

14 Ibídem.

15 Ibídem.



[Fig. 12] Diagrama conceptual sobre la composición de la identidad sonora y la consecuente uniformización de del paisaje urbano contemporáneo.

FUENTE: elaboración propia del autor.

drásticas innovaciones tecnológicas. Convengamos que esta renovación técnica potencia la componente ordinaria de la identidad sonora, transformando la “música de la ciudad” en un ruido urbano (“city noise”) gatillado por distintas fuentes sonoras - del tráfico, de los transportes, de las obras de construcción, de las casas, de las calles, de los puertos y de la miscelánea de fábricas y aeropuertos, etc. [fig. 11], que esconden, bajo una supuesta variedad, la lógica homogeneizadora de la técnica, donde el ciudadano se transforma en un individuo sin identidad, inmerso en una masa disforme de sujetos en movimiento ordenado.

De acuerdo a este planteamiento podemos afirmar que la identidad patrimonial nos habla esencialmente de un tiempo que “fue”, y que tal vez “es”, evocándonos la memoria colectiva del espacio urbano; mientras que la identidad ordinaria es por naturaleza transversal en el tiempo. Esto porque se apoya en una experiencia translocal que permite interpretar lo presente y deducir las situaciones futuras que lleguen a nuestros oídos. Es decir, no se limita a la descripción del lugar, sino que lo pone en relación con otros espacios y otros momentos. Tal como refiere Atienza (2008) la identidad patrimonial permite caracterizar fielmente un contexto preciso, su espacio sonoro, sus hábitos y sus costumbres, mientras que la identidad ordinaria contiene un rasgo de “desapego” de su propio contexto.

De este modo podemos corroborar que la componente ordinaria polariza negativamente la identidad sonora, uniformando y estandarizando el paisaje urbano. Esto porque el paisaje sonoro de la ciudad contemporánea se produce de forma casi tecnológica, promoviendo la construcción de estereotipos que conllevan a un hábitat global, donde se refuerza las relaciones de anonimato y extrañamiento características de la sociedad actual. Aquí se substituyen las relaciones y situaciones particulares por configuraciones urbanas genéricas que conllevan a un paisaje global. El mismo campo sonoro en espacios tan diferenciados, los hace semejantes y familiares, construyéndose así un paisaje por aproximación sonora. Esto paisaje atribuye una dimensión distinta a nuestras concepciones de territorio y de frontera, configurando un espacio translocal que olvida las expresiones domésticas y la identidad local [fig. 12].

Frente a esta maraña globalizante, nos damos cuenta que las resonancias del paisaje, tal como las culturas, los individuos y los grupos sociales, se presentan cargadas de ambigüedad, transitorias, híbridas y, aparentemente, sin historia ni raíces, sin identidad. Dicha condición arrastra el paisaje sonoro de la ciudad actual al dominio de los no-lugares enunciados por Marc Augé (2005), evocando espacios de transitoriedad con configuraciones circunstanciales, exclusivamente

$$\frac{\text{Gusto + Tacto + Olfato}}{X} = \frac{\text{Visión}}{\text{Audición}}$$

[Fig. 13] Ecuación propuesta por el autor donde se determina la construcción del paisaje a través de las cinco variables de la percepción humana.

FUENTE: elaboración propia del autor.

definidos por el pasar de individuos que no personalizan ni aportan a la identidad sonora. Tal como explica Fortuna (2009) el “cosmopolitismo sonoro” de la ciudad contemporánea acabó por generar una entropía en el paisaje, donde los individuos parecen deambular como el flaneur en medio de una nube de ruido homogéneo y anónimo, caracterizado por la omnipresente tónica del tráfico. Ante esto el autor se cuestiona si será legítimo sostener que las ciudades actuales tienen, o pueden tener, una identidad (sonora) propia, encontrando tres respuestas afirmativas en su memoria autobiográfica de la ciudad de Coimbra: el viejo saludo académico de Coimbra (el conocido ES-FF-RRR-ÁÁ), el inconfundible anuncio sonoro de la salida del tren para Alfarelos, o la canción/fado. Hablamos de un conjunto de expresiones sonoras innegablemente locales que evidencian la componente patrimonial de la identidad sonora. Es decir, sonoridades urbanas que resisten a la uniformidad del paisaje, produciendo “una firma sonora (...) que demarca un espacio o un tiempo determinado, confirmando de alguna manera, su autenticidad” (Amphoux: 1993).¹⁶

Sin embargo, estas firmas sonoras no logran conjurar los aspectos más ríspidos y austeros de la renovación técnica y su lógica homogeneizadora. Esto porque los oídos tienden a escuchar “ciegamente” las doctrinas fundadas por la globalización, asimilando, sin criterio, los estímulos “translocales” que le son ofrecidos por la ciudad contemporánea. Se trata de un acto involuntario del sentido auditivo que acaba por “movilizar memorias generales, memorias de memorias: si no todas las memorias al mismo tiempo, al menos una memoria abstracta, tocada, un interminable déjà vu, una memoria genérica”.¹⁷ De este modo podemos afirmar que la pasividad del sentido auditivo empuja el paisaje urbano hacia el abismo de lo global, sembrando el futuro de “la post-ciudad que se está preparando en el emplazamiento de la ex-ciudad”.¹⁸ La ciudad genérica (Koolhaas: 2006), donde el paisaje dejará de representar permanencias históricas o culturales, para mostrar panorámicas líquidas que pronto desaparecerán sustituidas por otras nuevas.

Ante esta evidencia creo que, se torna pertinente volver al “dolmen de los sentidos” representado por Rène Magritte en su *White Race*, reconsiderando la posición teórica de Simmel (1981) en lo que respecta a las limitaciones del sentido auditivo. Esto porque tal como refiere el teórico Herbert Marshall McLuhan, en su *Teoría de la percepción*, la imagen sonora necesita ser fortalecida por otros sentidos. No porque sea débil, sino porque la percepción humana tiene gran dependencia de la visión y, como tal, el sentido del oído necesita que la vista confirme y valide el contenido percibido y asimilado. No se trata de marginalizar el sentido auditivo pero si validar una composición sensorial más trabajada, pues “solo se puede hablar de paisaje cuando existe «trabazón», cuando la diversidad que forman los diferentes elementos que se ofrecen a nuestra contemplación aparecen «enlazados», «trabajados»”.¹⁹ Para tal considero que es necesario formular una ecuación con las 5 variables de la percepción humana, equilibrada visión y audición, sin dejar de parte la sumatoria entre el gusto, tacto y olfato. Esto para llegar a la componente X que designa el sentido figurado y metafórico del paisaje [fig. 13], dado que “para que los elementos físicos de un lugar se hagan paisaje es necesario el misterio, o sea, lo revelado a través de la poética, lo reservado, lo subjetivo, lo interpretativo”.²⁰

16 AMPHOUX, Pascal, 1993. *Sound signatures, Configurations and Effects*. Arch.& Comport. / Arch. & Behav., vol. 9, n.º 3, pp. 387-395.

17 KOOLHAAS, Rem, 2006. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.

18 Ibídem.

19 MADERUELO, Javier, 2005. *El paisaje: Génesis de un Concepto*. Madrid: Abada Editores.

20 Ibídem .

FILIFE TEMTEM

De la marginalidad
del oído a la construcción
auditiva del paisaje urban

From the marginality of
sound, to the auditive
construction of the urban
landscape

Bibliografía

- ACKERMAN, Diane. 1990. *A Natural History of the Senses*. New York: Random House.
- AMPHOUX, Pascal. 1993. *Sound signatures, Configurations and Effects*. Arch.& Comport. / Arch. & Behav., Vol. 9, nº 3, pág. 387-395.
- APPLETON, J. 1975. *Pie Experience of Landscape*. London: Wiley-Sons.
- ATIENZA, Ricardo. 2008. *Identidad sonora urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano*. En Les 4èmes Journées Européennes de la Recherche Architecturale et Urbaine EURAU'08: Paysage Culturel, 16-19, Madrid, Espagne.
- CÁRDENAS-SOLER, R. N., & Martínez-Chaparro, D. 2015. *EL Paisaje sonoro, una aproximación teórica desde la semiótica*. Rev.investig.desarro.innov, 5(2), 129-140.
- Cid, M. S. 2012. *Paisaje sonoro, un patrimonio cultural inmaterial desconocido*. www.Instalia.eu. Disponible en: http://www.instalia.eu/es/notices/2012/02/paisaje_sonoro_un_patrimonio_cultural_inmaterial_desconocido_1813.php
- DEMATTEIS, G. 1995. *Progetto implicito*. Milán: Angeli
- FORTUNA, Carlos. 1999. *Expressões públicas da vida sensível e Paisagens Sonoras. Sonoridades e ambientes sociais urbanos*. En Identidades, Percursos, Paisagens Culturais. Estudos sociológicos de cultura urbana. Oeiras: Celta Editora
- FORTUNA, Carlos. 2009. *La ciudad de los sonidos. Una heurística de la sensibilidad en los paisajes urbanos contemporáneos*. En Cuadernos de Antropología Social Nº 30. Buenos Aires: UBA.
- FOWLER, Michael. 2013. *Soundscape as a Design Strategy for Landscape Architectural Praxis*. Design Studies I, n.º 34 (2013): 111-128
- GODKIN, Michael A. 1980. *Identity and Place: Clinical Applications Based on Notions of Rootedness and Uprootedness*. En The Human Experience of Space and Place. Anne Buttimer and David Deamon, eds. New York: St. Martin's Press.
- GOFFMAN, Erving. 1993. *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- KOOLHAAS, Rem. 2006. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- LEFEBVRE, Henri. 1997. *Seen from the window e Rhythmanalysis of Mediterranean Cities*. En Writings on Cities. Grã Bretanha: Blackwell Publishers.
- LEFEBVRE, Henri. 1992. *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Syllepse.
- MADERUELO, Javier. 2005. *El paisaje: Génesis de un Concepto*. Madrid: Abada Editores.
- NOGUÉ, Joan. 2011. *Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales*. En Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Barcelona: Observatorio del Paisaje de Cataluña.
- AUGÉ, Marc. 2005. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90º Editora.
- PELINSKI, Ramón. 2007. *El oído alerta: modos de escuchar el entorno sonoro*. Ponencia presentada en el I Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros.
- RAIMBAULT, Manon e DUBOIS, Danièle. 2005. *Urban soundscapes: Experiences and knowledge*. En Cities, Vol. 22, nº5, pp. 339-350.
- RELPH, E. 1976. *Place aud Placelessness*. London, Pion.
- RIBEIRO, Orlando. 1968. *Mediterrâneo: Ambiente e Tradição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SCHAFFER, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. Nova Iorque: Alfred A Knopf.

SCHAFFER, R. Murray. 1985. *Acoustic space*. En Seamon, D. e Mugerauer, R. (orgs.), *Dwelling, Place and Environment*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, pp. 87-98.

SILVESTRI, Graciela. 2011. *El lugar común*. Buenos Aires: Edhasa.

SIMMEL, Georg. 1981. *Essai sur la sociologie des sens*. En *Sociologie et épistémologie*. Paris: PUF.

TUAN, Yi-Fu. 1980. *Landscapes of Fear*. Oxford: Basil Blackwell Publisher.

TRUAX, Barry. 1978. *Handbook For Acoustic Ecology*. En *The Music of the Environment Series*; No. 5. Vancouver, A.R.C. Publications.

TURRI, E. 1979. *Semiologia del paesaggio italiano*. Milano: Longanesi.

WESTERKAMP, H. 1988. *Listening and soundmaking: A study of music-as-environment*. Tesis M.A. no publicada, Simon Fraser University.