

AMBULANS LONDINENSIS

Notas dispersas a la toma de registros sonoros del Londres pre-olímpico

Miguel Alonso Cambrón

Con la excusa de terminar de perfilar un proyecto de investigación, entre la cuarta y la quinta semana de marzo de 2012 me desplazo a Londres. No es ésta mi primera visita a la ciudad. En viajes anteriores, sin embargo, no había tenido ni el tiempo ni la necesidad de sumergirme en su trama urbana con la libertad de movimiento con que lo hice en esta ocasión. A pesar de que soy poco amigo de rutas turísticas o visitas guiadas creo que en ocasiones hay que ceder ante el desconocimiento y dejarse llevar por voces autorizadas o expertos en la materia a fin de optimizar el tiempo y generar una imagen determinada de aquello que se visita. Imágenes, paseos, visitas y un largo etcétera que generalmente pretenden mostrar una serie de estampas que en absoluto suponen algo más allá que una postal en cierto modo prefabricada y manufacturada para su uso turístico y recreativo. Quizá se deba esto a que siempre me han parecido más interesantes los recovecos que se escapan al control y a

la previsión, que nacen de forma espontánea como musgo que brota al margen de todo acuerdo de convivencia. Y más aun, si cabe, cuando trato con espacios de las dimensiones de una ciudad, en donde la simplificación, la tematización y la dirección de las dinámicas turísticas están al orden del día y responden a políticas definidas que tienen que ver con la imagen que se desea transmitir de la propia ciudad, lo que se conoce como la “marca” de ciudad. Marca o imagen de ciudad que necesariamente ha de suponer una reducción, una simplificación de la realidad a la que hace referencia, pues está pensada para ser consumida en un tiempo y unas circunstancias volátiles y que tiene tanto que ver con lo representado como una novela con el resumen que un estudiante pueda hacer de ella. Una imagen en absoluto pactada sino, más bien, ideada, orquestada y desplegada desde sectores determinados y orientada para la satisfacción inmediata de paladares y bolsillos concretos.

Tampoco tendría, en esta ocasión, tiempo suficiente para profundizar en el global de la ciudad, ni en términos generales ni, mucho menos, en términos sonoros, dado que, a pesar de una supuesta pérdida de población (si hacemos caso a las estadísticas censales), Londres sigue siendo una de las ciudades más extensas de Europa y del universo conocido. El resultado de tan peculiar viaje es esta serie de grabaciones que quizá fuese necesario categorizar dentro del género del *soundscape* (perverso concepto que nunca ha sido de mi agrado) o quizá en el del *field-recording* ambientalista. En cualquier caso, estas grabaciones, como cualquier otro documento sonoro (y digo sonoro porque es la materia que en mayor medida suscita estas líneas, pero también podría aplicarse esta reflexión a cualquier otro material audiovisual), encubren pequeños episodios de una deriva urbana personal y, como digo, semi-dirigida. Breves narraciones de fenómenos ocurridos en el lapso de tiempo entre el encendido y el apagado de la

grabadora que, como muestras de una serie de fenómenos de mayor alcance, no son en absoluto representativos sino que aluden a un descubrimiento, a una deriva y a unas situaciones determinadas.

Como el que toma una muestra de tejido de una alfombra y de paso no sólo se lleva muestras de tejido sino también las motas de polvo a éstas adheridas, restos de comida, bacterias, minúsculos microorganismos y un sinfín de materiales que casi podríamos asegurar forman parte de la propia alfombra, ya que coexisten en un mismo ecosistema, estas grabaciones dan pistas sobre la *fenomenología sociofónica* de una ciudad. A través de ellas descubriremos una serie de constantes y variables asociadas a los diversos ambientes y dinámicas sonoras en su mayoría de corte sociofónico, pero también de otros órdenes (conviene tener presente que las ciudades están habitadas por muchas especies más allá de la humana, lo que las convierte en verdaderas autopistas de tráfico de información sensible), que componen el global aural de la metrópolis.

Dicho esto no queda más que recomendar una escucha previa con auriculares sin tener en cuenta los comentarios. El texto no es otra cosa que un ejercicio descriptivo y analítico formado a partir de las notas de campo *in situ* así como una escucha posterior en profundidad. Es perfectamente posible entenderlos y construirlos como derivaciones documentales de un fenómeno inicial o como obras de arte. Es esa una responsabilidad que recae en la voluntad del oyente.

Carnoedo, Febrero, 2013

1. Mile End

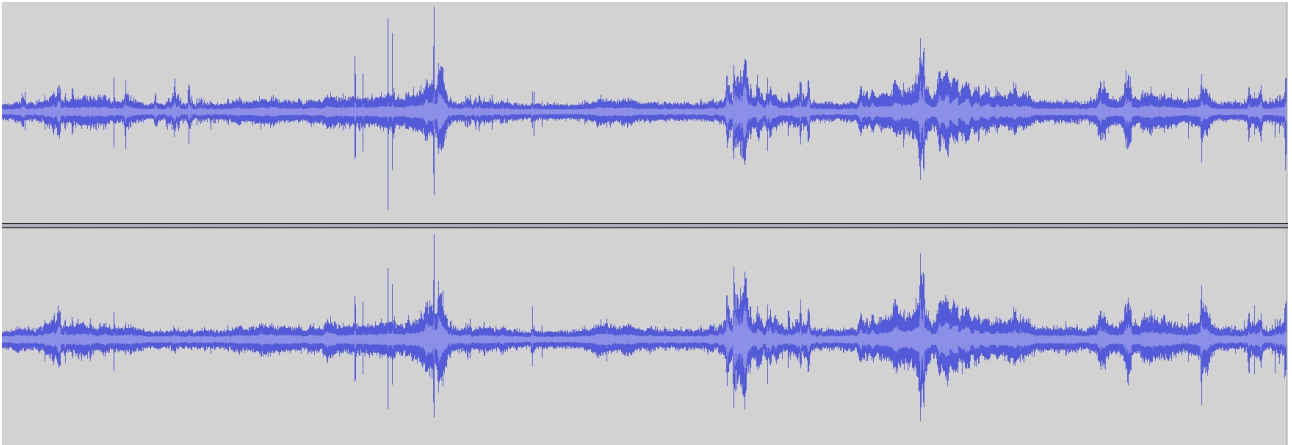


Figura 1: Representación gráfica de la onda sonora de la primera pieza.

Desde la ventana de un edificio residencial son muchos los acontecimientos que es posible observar. Mientras ultimo los detalles de la primera expedición al campo, una vez familiarizado con las costumbres locales, me detengo cerca de 10 minutos a escuchar atentamente este ambiente de semiperiferia. Es problemático hablar de centro y periferia en una ciudad tan dispersa y con tantos enclaves y focos de actividad social como Londres. La ciudad clásica, de la que parte el eje centro-periferia poco o nada tiene que ver con esta metrópolis, en donde prácticamente cada distrito posee sus propias dinámicas internas y respecto al global urbano. Más aun cuando la ciudad se halla sumida en un proceso de remodelación, de readaptación cara a las olimpiadas que este mismo año se celebrarán. La inversión en infraestructuras es considerable, así como el agregado fenomenológico de su implementación. Ya la propia lógica de la ciudad es diferente de la de muchas otras ciudades de la Europa mediterránea. La reconstrucción, la remodelación, la actualización de estructuras son una constante a lo largo de una historia marcada por incendios y bombardeos. La injerencia de la política internacional, de los conflictos externos e internos ha marcado la deriva urbanística de Londres, de manera que su crecimiento no responde únicamente a pervivencias en cuanto al uso y la construcción social y arquitectónica de los muchos y muy diversos espacios que componen la ciudad. Su lógica es bien distinta a la que nos lega la herencia romana colonial y descansa, como digo, en la reconstrucción.

El ambiente sonoro que recoge el registro está dominado por fenómenos asociados a obras de construcción. Durante los cerca de 10 minutos que dura la grabación la presencia de fenómenos sociofónicos relativos a la construcción es constante. Sirenas y alarmas procedentes de vehículos de transporte de obra, como gruas o camiones; eventos relacionados con el manejo de materiales de obra; junto con otros fenómenos que hay que asociar al tránsito motorizado de personas y vehículos adquieren un papel importante en esta tipología de ambiente sonoro. Motores de diversas cilindradas, en stand-by o en movimiento, diferentes sistemas de frenado, cambios de marchas y velocidad, suponen el día a día de un

distrito plagado de ampliaciones, actualizaciones o mejora de las infraestructuras existentes.

A mayores, son ligeramente audibles, poseen una presencia discreta, otro tipo de fenómenos que podríamos asociar a la vida urbana en general. Tráfico de motocicletas, de personas (pasos y voces), zumbidos ubícuos que nos indican la presencia de una línea de tránsito aéreo, sirenas de policía, bocinas de coches, verjas bajándose y todo un sinfín de pequeños detalles que nos indican las actividades que, durante el período diurno, son más comunes en el área.

También es posible percibir otro tipo de dinámicas no relacionadas directamente con las actividades humanas, como son el canto de determinado tipo de aves (que también podemos considerar voces o praxis fonética, en este caso, de orden etológico). En general se trata de aves urbanas, como gorriones, urracas o cuervos, de los que se dice que poseen una gran presencia en una ciudad cuyos imaginarios son ricos en historias relacionadas con sus actividades y ecosistemas.

Si observamos la forma de la representación gráfica de la grabación (Figura 1), la forma de la onda, podremos observar que existe un zumbido continuo de fondo salpicado fundamentalmente de picos y con algún que otro valle. La dinámica propia de esta forma gráfica nos da pistas sobre lo común en un tipo de ambiente donde predominan las frecuencias graves. Los picos hay que asociarlos al funcionamiento de los motores de combustión fósil.

La escucha y la experiencia continuada de este tipo de ambientes me lleva a pensar en mi experiencia previa de lo privado frente a lo público. En cómo es ésta una diferencia puramente simbólica que, a fin de cuentas, es constantemente transgredida ya sea por desconocimiento o por desaire. Por desconocimiento, pues la ingente cantidad de obreros de la construcción no tienen la más mínima intención (quiero pensar) de irrumpir en domicilios ajenos. Por desaire, pues las instancias que gobiernan la decisión de dónde y cuándo se hacen las obras, del empleo de metodologías más invasivas o más discretas, poco tienen en cuenta las repercusiones de sus actividades. De este modo, por obra y gracia de un interesante proceso de abstracción fenomenológica, los operarios operan sin tener en cuenta su entorno, sin saber más que por indicios y señas contextuales si donde trabajan es zona residencial, industrial o dedicada al ocio. Aunque tampoco parece suponer esto problemática moral alguna para los operarios o para sus jefes. Dicho proceso de abstracción respecto al medioambiente más cercano parece producirse en virtud de la concentración en las actividades asociadas a la construcción (pero perfectamente podría aplicarse a otras actividades cuya incidencia en el medioambiente fuese del mismo calado que las que describo, como podría ser la hostelería o servicios municipales como el de limpieza de la ciudad). El operario se abstrae del ambiente únicamente salvando su entorno más

próximo en lo referido a práctica comunicativa, para estar alerta en caso de que otro operario se dirija a él o en caso de que ocurra un acontecimiento inesperado que ponga en peligro su integridad.

Parece ser esto una constante en la interacción contemporánea de la especie humana con su entorno en términos ecológicos. Nos domina, al parecer, una discriminación mediante la cual priorizamos lo inmediato y lo propio, de manera que obviamos o descartamos otros procesos que no nos llevan a ello. Pero tampoco somos conscientes en muchas ocasiones de lo propio. El operario que bien golpea con un martillo la pared de una vivienda, bien hace agujeros en la misma bajo cualquier pretexto, no se preocupa de qué hay al otro lado o de qué molestias o repercusiones puede generar su actividad. La lógica militar de "yo sólo cumplo órdenes" se extiende hasta tal extremo, de manera que no nos hacemos responsable de aquello que estamos haciendo. Es probable que a ojos y oídos de cualquier otro ser vivo (por ejemplo, y al hilo del episodio recogido por la grabación) aparezcamos como seres eminentemente ruidosos en el sentido popular del término "ruido": que generamos constantes interrupciones en procesos ajenos. Esta suerte de desprendimiento respecto a nuestros entornos nos coloca en una posición tremendamente agresiva. Si comparamos estas dinámicas con las que describe la bioacústica, descubriremos que no hay parangón humano para la noción de *consistencia bioacústica*, que alude a una presunta armonía (quién sabe si construida a través de la mirada sistemática) en las dinámicas biofónicas de los entornos en donde la especie humana no está presente o su presencia es marginal.

La constante disruptiva parece estar enquistada en nuestro hacer. El "ruido" parece, por tanto, más que un elemento aislado, más que una variable en la ecuación social de nuestra especie, una constante que viene repitiéndose a lo largo y ancho de la geografía sincrónica y diacrónica de nuestras actividades. Sonamos para nosotros mismos, poco nos importa lo que pueda haber a nuestro alrededor.

2. Saint Mary-Le-Bow

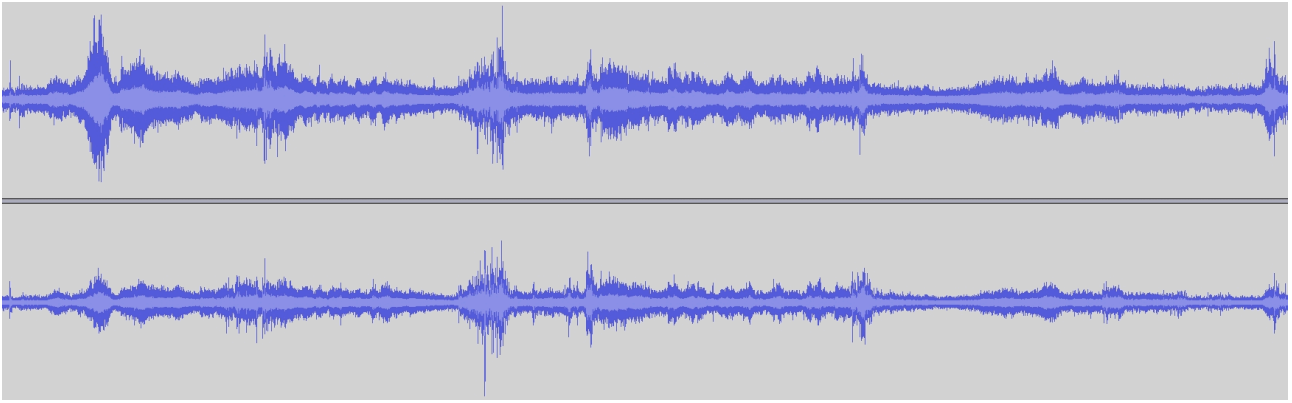


Figura 2: Representación gráfica de la onda sonora de la segunda pieza.

Es un buen ejercicio, siempre que uno tenga tiempo y ganas, darse un paseo por lo que guías y mapas de la ciudad describen como "centro histórico". La vida basada en el cemento o en la piedra, de forma análoga a la basada en el carbono, también parece estar sometida a las inclemencias de la edad. De esta manera, es particular llevar a cabo el contraste que supone practicar estas "zonas históricas" con el resto de la ciudad¹. Es particular en cuanto las relaciones que las dinámicas urbanas construyen entre estos "centros históricos" y el resto de la ciudad es, en cierto modo, una de las líneas narrativas que relata la vida y el funcionamiento de la propia urbe como si de un símbolo paterno-filial se tratase, en donde el celo proyectado sobre el "centro histórico" vendría a ser una metáfora del respeto y la consideración por el pasado, el patrimonio y la memoria. En cualquier caso, y más allá de la reflexión etnourbanística, el "centro histórico" vendría a ser lo que alguien calificó en algún momento como "la madre de la ciudad:" el espacio que asistió al génesis de la ciudad, el conjunto de espacios que ha asistido al desarrollo de la ciudad, a todos sus cambios y permutaciones. Parece existir la idea de que ese espacio originario irradia a sus gentes de forma que se vuelven más cercanos o similares a lo originario, a esa perversa noción que es la "autenticidad", que nos vuelve críticos hasta con nuestra historia personal.

De este modo podemos comprobar en los casos de las ciudades de la Europa del sur mediterránea, cómo esta narratividad se presenta en términos de la conservación, lucimiento, exposición y capitalización de un pasado. Pero no un pasado cualquiera. Un pasado basado también en el cemento, acaso en granito, caliza u otros materiales usados históricamente para construir. Un pasado, asimismo, también construido no sólo en cuanto edificado sino en cuanto escrito por una sucesión de clases sociales hegemónicas. Es el caso de ciudades como Barcelona, Madrid, Valencia, Zaragoza o muchas otras de la cuenca mediterránea

¹ Que dicho así suena evidente, acaso hay algo que trascienda a la historia, algo que, en un juego con la noción de no-lugar, pueda ser denominado zona no-histórica, siempre hablando en términos absolutos y positivos, más allá de la significación que cualquiera pueda darle al espacio urbano, es decir, abrazando la más absoluta de las institucionalidades.

española, francesa o italiana. El caso que nos ocupa es si no diametralmente opuesto si bien diferente, sin duda todo lo diferente que puede ser un fenómeno común a la especie humana.

Por lo que he podido averiguar Londres es una ciudad que surge de dos centros: lo que actualmente se conoce como el "city centre" y Westminster. Es el diálogo entre ambos centros lo que genera una transformación hacia el espacio urbano contemporáneo y lo que, en su momento, orquesta la aparición de estas narrativas de las que hablo, estos discursos generales de acción e interacción en la ciudad. Las inclemencias geopolíticas, lo que, parafraseando a Levi-Strauss podríamos llamar *los imponderables de la interacción política internacional*, fuerzan una reinvención de la ciudad. Reinvención que es posterior a una reconstrucción. Y, como sabemos, para reconstruir es preciso primero destruir. Eventos como el gran incendio de 1666 o los bombardeos que acabaron con la vida de cerca de 30.000 londinenses, generan en su momento políticas de recuperación del tejido arquitectónico y urbanístico de la ciudad. Políticas que, dado el impacto de los procesos de destrucción, parecen incrustarse de tal manera en los imaginarios y representaciones que los ciudadanos poseen y practican, acaban por extenderse en el tiempo y perpetuarse siendo asumidos por estas dinámicas urbanas, por estas narrativas propias a la ciudad. Como si de una película o de una serie de películas hablásemos, uno de los argumentos de Londres es la reconstrucción.

Esta narratividad de la que hablo toma forma en mi tema favorito, el que motiva estas líneas y de donde surge la idea de este proyecto: la *fenomenología sociofónica* de la ciudad. Lo sonoro en la especie humana parece funcionar, de entre muchas otras maneras, de modo similar a la argamasa de los edificios o al *score* de una película: une las situaciones, da continuidad a lo que ocurre en los espacios y puede proporcionarnos una guía muy útil a la hora de saber dónde nos hallamos. Es sencillo poner a prueba esta hipótesis en los "centros históricos". La regla puede parecer simple pero esconde una complejidad mayor a medida que nos sumergimos en las muchas y muy diversas capas que supone lo sonoro en la ciudad y a medida que identificamos las muchas y muy diversas capas que se encabalgan para formar un "centro histórico".

Si contrastamos los ambientes urbanos de la ciudad, de cualquier ciudad, nos encontraremos que es posible taxonomizarlos, entre otras muchas cosas, en base a las fuentes sonoras (es decir, a lo previo a lo sonoro, a las actividades, acontecimientos, sucesos, etc. que generan las formas sonoras que, más adelante, seremos capaces de escuchar) o a los *efectos sonoros*² que albergan. Sin embargo, hay una categoría que es todavía más entretenida y que tiene que ver con las dos anteriores, que relaciona a las dos anteriores con todas las que se nos

2 Para una definición de la noción de *efecto sonoro* es posible consultar Augoyard y Torgue, 2005.

puedan ocurrir. Se trata de las *dinámicas sociofónicas*. No es un concepto sencillo éste, ya que pone en comunicación las fuentes que generan la energía sonora o acústica con los espacios en donde se desarrollan, con las variaciones que, a lo largo del día, de la semana, del mes, de la estación, del año, etc., posee y practica la vida en la ciudad. En este sentido, los ambientes sonoros de estos "centros históricos" poseen habitualmente una especial relevancia en relación al resto de ambientes que componen el entorno sonoro de la ciudad. Puede ocurrir que los ambientes de los "centros históricos" sean convergentes o bien divergentes respecto a sus análogos en el resto del tejido urbano, caso que existan espacio análogos³.

El caso del "centro histórico" de Londres es, de nuevo, de una gran particularidad. Sus ambientes sonoros⁴ son, en general, y salvando algún que otro rincón ya sea dispuesto para su consumo turístico, ya sea conocido por los sibaritas de la deriva urbana, lo que cualquier urbanita contemporáneo llamaría propiamente urbanos.

Prestemos atención a la grabación que presento. Fue realizada en marzo de 2012, aproximadamente a las 11 de la mañana en la Plaza de Saint Mary-Le-Bow, justo enfrente al campanario que le da nombre, y que, dicho sea de paso, es uno de los sonidos más emblemáticos de la ciudad. Observamos varias capas sonoras. En una más lejana podemos escuchar un discreto rumor de tráfico (discreto en cuanto continuo, cuya detección y percepción acaba por experimentar un efecto borrado) únicamente salpicado por vehículos particulares, como motos de gran cilindrada o viejos autobuses de dos pisos (actualmente en desuso y, paradójicamente, también en proceso de renovación. En una segunda capa, más próxima a la oreja del oyente ambiental, las dinámicas microsociales hace su aparición: las propias de la vida del espacio en donde nos hallamos: pasos, conversaciones, cuberterías de terraza, el trajín de la carga y la descarga, una tos suelta, tacones de mujer o la combustión y expectoraciones de algún fumador de largo recorrido. Nada que no pueda darse y que de hecho no se de en otros espacios. Nada que añadir a las cacofonías de la ciudad posindustrial tardocapitalista.

3 En muchas ciudades no hay comparación posible de los espacios y los ambientes propios de los "centros históricos." Son únicos tanto en su disposición como en su composición, urbanística y social o socio-espacial.

4 Es realmente complicado hacer un inventario riguroso de absolutamente todos los ambientes que llegan a componer el entorno sonoro de una porción del tejido urbano como es un "centro histórico" o cualquier otro sector de la ciudad. Y no sólo por que sea necesario el factor humano para completarlos en su totalidad, sino también porque su mutabilidad, imprevisibilidad y permeabilidad pueden llegar a límites sorprendentes. En base a la observación casi podemos asegurar que no hay fenómeno que el espacio urbano no pueda absorber, no pueda integrar, hacer suyo y tornar de exótico a endóxico. Esta afirmación (hipotética hasta nueva orden) se vuelve todavía más clara si nos referimos a lo público en términos sonoros.

Existe, sin embargo, un elemento discordante, que son las campanas. ¿Quién podría imaginarse el sonido de las campanas en semejante espacio anómico? Tampoco desentonan hasta el punto de generar extrañeza pues, como hemos dicho, la extensión de lo urbano posindustrial fuerza una permeabilidad extrema en los ambientes sonoros que construye. Es el sonido del pasado que resiste, es una *dinámica resistente* frente a una miríada de *dinámicas emergentes*. Claro que todo depende del alcance de nuestros sentidos, de nuestra perspectiva. Si escuchamos desde la inmediatez no nos será posible establecer las discriminaciones que acabamos de presentar. Es la escucha consciente, crítica y conocedora de lo que rodea al ambiente, de lo para-ambiental en sentido de su génesis, lo que nos aporta las claves para una lectura simbólica.

3. Whitechapel Station

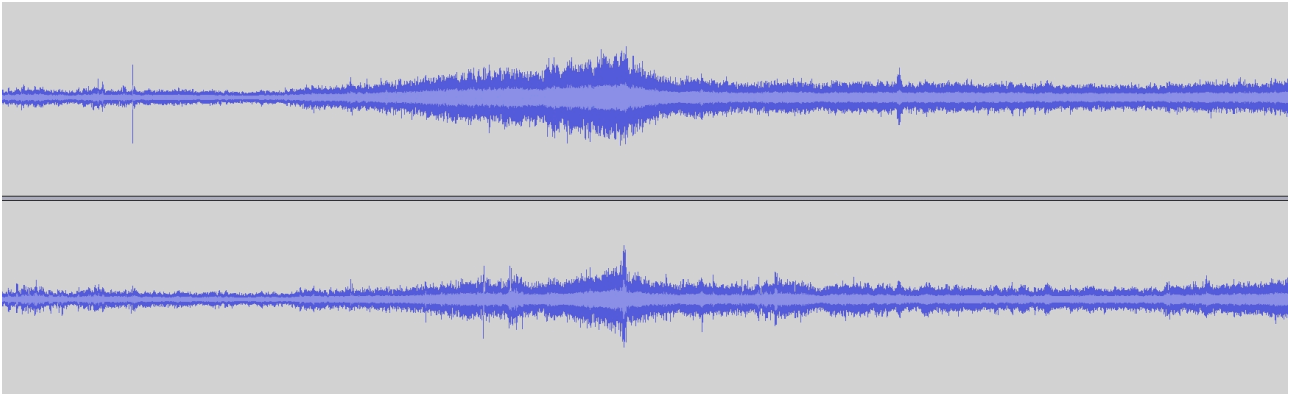


Figura 3: Representación gráfica de la onda sonora de la tercera pieza.

La fenomenología de las concentraciones humanas posee unas dinámicas propias, ajenas a aquello que nuestra propia especie construye como lo "natural" y lo "artificial." Es común la confusión entre lo "natural" y lo "habitual," entre aquello que ocurre al margen de la acción e interacción humana y aquello que se deriva de la misma. La naturaleza también posee hábitos en el sentido de Bourdieu, de manera que la oposición cartesiana entre cultura y naturaleza pierde su sentido a medida que nos apartamos de las representaciones e imaginarios propios de nuestra especie.

A menudo las disciplinas que, como la bioacústica, se ocupan de estudiar los fenómenos sonoros en ambientes o entornos "naturales" parten de estas representaciones. A menudo se relacionan hipótesis con argumentaciones antropocéntricas, sin caer en la cuenta de lo estrecho que hemos tornado la noción de "transmisión cultural". Parece que lo cultura el es el campo de la investigación sin salida, hecho por el mero placer de investigar o con ánimo del enriquecimiento personal, sea este monetario o relativo al conocimiento.

De la misma forma que la oposición rural-urbano ya no es válida en tanto en cuanto los seres humanos estamos bañados por una serie de corrientes ideológicas (imaginarios, representaciones...) que determinan nuestras opciones, nuestras complicidades y preferencias, tampoco deberían existir, por tanto, diferencias entre lo que es humano y lo que no va más allá de cuestiones pragmáticas. La investigación científica debería trascender esta separación moral aun siendo consciente de su existencia.

Esta reflexión es más que perceptible desde el paradigma de lo sonoro. Desde este punto de vista un ambiente como el que documenta la grabación que comentamos debería ser análogo en sentido estructural a cualquier otro producido o que ponga en relación a otras especies animales. Evidentemente que los contenidos, las lecturas y/o las interpretaciones cambiarán, pero no debiera ocurrir lo mismo con las metodologías empleadas para su caracterización y análisis.

Acaso, cuanto mayor sea el desarrollo de una especie a más detalles (variables contextuales) deberíamos atender, pero la base debería ser esencialmente la misma.

Desde este punto de vista, que busca un holismo disciplinario aglutinador de todos los saberes, la etología y la etnografía deberían compartir algo más que una metodología, debería compartir objetos de estudio y unidades de análisis. Si escuchamos detenidamente la pista que motiva esta reflexión observaremos una dinámica general teñida por leves pinceladas que poseen su relevancia fenomenológica. El proceso que sirve de argumento, de orientación a la interacción registrada es el transporte. Concretamente la espera a la llegada de un medio de transporte: una estación de metro previa llegada del tren.

Se trata, por definición, de un espacio en movimiento. El movimiento es ya un elemento estructural de lo sonoro, pues el sonido viaja nada más nacer, ocurre y desaparece generando una serie de corrientes o sugerencias en la orientación del comportamiento. Sugerencias que reverberan en los límites físicos de los espacios y originan, de este modo, discursos diferenciales. No es lo mismo un sonido que suena enclaustrado que uno que suena al aire libre, parece evidente. Asimismo, también el espacio físico y su construcción social afectan al comportamiento en términos sonoros. Una *práctica hiperdecibélica* discreta (un grito) registrada en un espacio cerrado y concurrido puede ser motivo para un contagio. De esta manera, y tal y como asistimos en la grabación, la llegada y estancia por un tiempo determinado de un grupo de niños en edad escolar, probablemente dentro de alguna actividad organizada por su centro de formación, puede generar lo que podría ser denominado un "trastorno sociofónico" (si se quiere, una "transformación de las dinámicas sociofónicas previas") que afecte bien a la dinámica general del espacio, bien a una dinámica puntual relacionada con la actividad que mayoritariamente se desempeña en dicho espacio.

Sin ánimo de violentar sensibilidades, pero con un pie en la intersubjetividad y la comparación entre especies animales, podemos asegurar que la infancia (las etapas tempranas de aprendizaje en todas y cada una de las especies animales) supone un aprendizaje por medio del ensayo-error muy similar al papel que los antropólogos desempeñan en las primeras fases de trabajo de campo en entornos hasta el momento desconocidos. El antropólogo o el etnógrafo ha de tomar el rol del "tonto del pueblo", de aquel que no se entera de nada, que constantemente está metiendo la pata, cometiendo errores, transgrediendo normas, subvirtiendo el orden establecido a fin de saber hasta dónde se puede estirar el orden social de un espacio. De esta manera, la infancia, como la práctica antropológica, podrían ser denominadas "industrias contaminantes". Quien haya vivido en las cercanías de un colegio de primaria sabrá perfectamente a lo que me refiero.

Sin embargo, estas reflexiones no son sino tangenciales a lo que aquí pretendemos describir, que tiene relación con las dinámicas de la fenomenología sociofónica de un espacio en concreto. La estación de tren, de metro, de autobús, de cualquier medio de transporte puede ser perfectamente entendida como un no-lugar en términos de Auge. Sin embargo, la experiencia cotidiana, el *habitus* del pasajero puede construirlo de maneras muy diferentes. Si entendemos que el reconocimiento y la apropiación simbólica de los espacios están directamente ligados a la predictibilidad de los ambientes sonoros (tal y como afirma Barthes), podremos entender que una vez asumidas las dinámicas generales de dicho espacio, éste pasa al terreno de lo familiar, de lo conocido y, si bien no necesariamente controlable, si en referencia a diferentes grados de permeabilidad, porosidad y estimación. Cuando uno ha experimentado un espacio un número determinado de veces, uno es capaz de no sorprenderse ante lo que ese espacio sonoro puede aportar.

De este modo, y si hemos viajado con suficiente frecuencia en tren o en metro, no nos sorprenderán los sonidos de los frenos del tren que se acerca a la estación. Podremos prever la posible necesidad de taparnos momentáneamente los oídos ante el rechinar de placas de metal que está por llegar. Conoceremos el discurso y el argumento narrativo en términos sonoros de la actividad del tren.

No ocurre lo mismo cuando somos ajenos a un espacio. Es por eso que, para la descripción y el análisis, es positivo combinar ambas perspectivas: entre el absoluto conocimiento y el absoluto desconocimiento, entre la capacidad para que todo sorprenda y el más amplio de los controles sobre lo que ocurre. La práctica habitual y cotidiana puede conducir a un efecto borrado⁵. Sin embargo, para que este efecto se dé deben estar claras las dinámicas bajo las que funciona el evento sonoro en cuestión: su predictibilidad. No ocurre lo mismo con uno de los elementos de la grabación, si bien es necesario ampliar el zoom de escucha para entender esta predictibilidad. Se trata de la sirena que aparece segundos después del inicio de la pista.

Las sirenas o, como también han sido llamadas, las *sonotopías de la conmoción cotidiana* (García, 2005) forman parte de los fenómenos comunes al entorno urbano. Son indicativas del tipo de sector desde donde practicamos la

5 Como el que ocurre en los vecindarios de los campanarios. Cuando uno se muda a un sector urbano que posee un elemento emblemático como es el sonido de las campanas puede llegar a desesperarse hasta extremos inusitados. Se trata de un proceso que puede extenderse durante meses, hasta que el propio sistema cognitivo procede al borrado cautelar de determinadas señales que, por presunta recursividad, en base a que aportan información reiterativa, el propio sistema no considera pertinente recordar de forma continua. Transcurrido un tiempo, la señal en cuestión parece diluirse de manera que el sujeto deja de ser consciente de su presencia hasta que desaparece.

escucha, incluso a nivel simbólico⁶. Es un ejercicio saludable contar la cantidad de sirenas que deambulan cerca de los domicilios propios a fin de saber con certeza qué lugar ocupa el sector en donde nos hallamos respecto a la trama simbólica de la ciudad. Es cierto que existen sensibilidades diferentes a la hora de caracterizar estos fenómenos. Un colega español comentaba, ante la experiencia de un convoy policial por una conocida vía central a la ciudad londinense, cómo en esa ciudad tienen el gatillo fácil a la hora de encender las sirenas, que por cualquier ligero motivo se congregan varios coches de policía y montan un estruendo más propio de otras latitudes⁷. Este hecho no invalida, sin embargo, la hipótesis que acabamos de desplegar sino que supone una variante geopolítica en cuanto a la gestión de la visibilidad y la conmoción de la emergencia en términos sonoros.

Para acabar la reflexión cabría preguntarse, en un mundo cada vez más privatizado como el que hoy día practicamos, la permisividad heredada en cuanto a la visibilidad y el entorpecimiento de estas sonotopías de la conmoción relacionadas con la emergencia. Desde un punto de vista público y, por tanto, político la conmoción es justificable en cuanto se trata de un mal menor en relación a un bien común: la sirena rompe pero lo hace por un motivo, quizá para salvar una vida, seguro que para solucionar un problema. Lo que no es justificable es que, a medida que la gestión sanitaria pasa a manos privadas, estas dinámicas sigan poniendo en práctica estrategias propias de lo que nos atañe a todos. Una ambulancia privada debería ser sometida a otro tipo de legislación, aquella que regula las actividades privadas sonoras en la vía pública ya que su objetivo ya no es la sanidad pública sino el incremento de los beneficios de los intereses privados y como tal no puede y no debe participar del mismo régimen legal que aquellas manifestaciones en las que todos los ciudadanos concuerdan en que son justificables.

6 Son numerosos los documentos fílmicos de ficción en donde, para indicar que un espacio es marginal, conflictivo o posee un estigma relacionado con la conflictividad, se disponen sirenas y/o alarmas para expresar un elevado número de conmociones que alteran un supuesto buen funcionamiento del orden urbano.

7 Lo cual nos lleva a otra cuestión que sería interesante analizar y reformular: los tópicos nacionales, regionales, etc. que aluden a particularidades acústicas. Por ejemplo, la imagen que en el norte de Europa se tiene de los habitantes de la cuenca mediterránea europea como súmamente hiperdecibélicos, o el silencio estructural que presuntamente salpica las relaciones sociales en el norte de Europa.

4. London Bridge

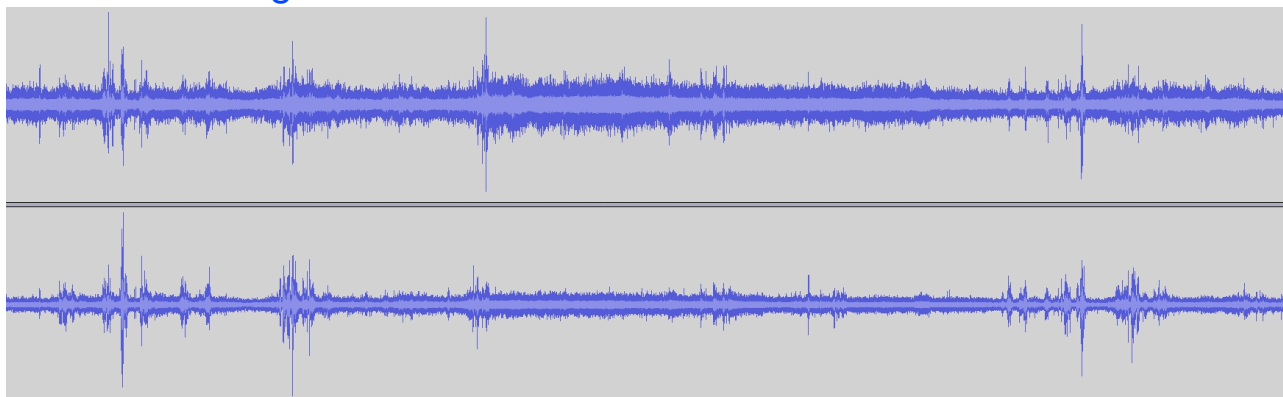


Figura 4: Representación gráfica de la onda sonora de la cuarta pieza.

El tránsito es, desde antiguo, uno de los elementos recurrentes de los entornos y ambientes sonoros generados por la acción humana. El movimiento es parte consustancial de la vida basada en el carbono. Con el devenir de los tiempos, con las diversas revoluciones que acabaron por modificar severamente la esencia y estancia de los seres humanos, cambian asimismo las dinámicas sonoras y sociofónicas asociadas tanto a la actividad e interacción social de nuestra especie consigo mismo y con otras.

La revolución industrial irrumpe en el entorno sonoro humano con nuevas formas presenciales. Formas que pasan, fundamentalmente, por lo que más adelante, una vez asumido el paradigma en cuestión, se ha dado en llamar *cacofonía*. El global sonoro urbano es caracterizado con frecuencia como cacofónico. Sin embargo, y a la luz del significado del término así como de su etimología⁸, se trata de una caracterización hecha a la ligera, con un claro componente de valoración moral y escasamente contrastada. La traducción literal del término griego originario nos lleva a su aplicación inicial a la fonética. Tal y como describe el DRAE, una *cacofonía* es una "disonancia que resulta de la inarmónica combinación de los elementos acústicos de la palabra". Más allá de las salvedades con las que podemos o no aceptar dicha definición, su aplicación a los ambientes sonoros urbanos es algo común en nuestros días. Con frecuencia es posible escuchar referencias a los sonidos típicamente urbanos como cacofónicos en cuanto repetitivos y carentes de información relevante respecto a lo que acontece en la ciudad⁹. Una vez que hemos oído el rumor del tráfico, parece ser que poco más nos podría aportar una escucha detenida.

Sin embargo, cabe preguntarse si lo sonoro repetitivo es malo en sentido de moralmente condenable, sanitariamente perjudicial, sensorialmente irrelevante

8 *Kakós*, del griego 'mal' o 'malo' y *phone*, del griego "sonido" o "voz", en clara oposición al término *eufonía* (*eu*, "bien" o "bueno").

9 Ante lo que cabría preguntarse por qué no es común la aparición de un efecto borrado que afecte globalmente a estas dinámicas, presuntamente cacofónicas.

¿Acaso podemos asegurar sin temor a equivocarnos que aquello que se repite en términos sonoros conduce inexorablemente a un alejamiento de lo positivo? Infinidad de ejemplos falsean una hipótesis excesivamente general a la par que generalizada. Muchas son las evidencias que, desde la práctica musical, rechazan esta afirmación. Basta con acercar nuestras orejas a cualquier práctica musical popular y tradicional para percatarse del equívoco. Desde cualquiera de las prácticas chamánicas que todavía a día de hoy se llevan a cabo en muchos puntos de la Sudamérica, África, Asia o, desde un eje diacrónico, entre los moradores previos a la colonización de Norteamérica o la Micronesia, la reiteración rítmica es una constante en todas las sociedades humanas¹⁰. Si bien se trata de una reiteración musicalizada, poco dista ésta de la propia de las sociedades post-industriales más allá de su valoración negativa. Quizá la cuestión de fondo haga referencia precisamente a la diferencia entre sonido musical y sonido no musical¹¹. Al margen de esa distinción, si llevamos a cabo un análisis general, poco o nada se diferencian las estructuras narrativas de "cacofonías" similares a las de la pista en cuestión con otras, más propias de escenas sociales aglutinadas en torno a prácticas musicales como el *drone*, el ruidismo o el serialismo.

Si bien ambos fenómenos son semejantes a un nivel estructural, es su interpretación lo que las hace diferente. Fenómenos similares que acusan valoraciones diversas y, por ende, tratamientos sociales bien diferentes. No será lo mismo, a pesar de que existan semejanzas, la percusión de un martillo neumático sobre el firme de una vía urbana a, por ejemplo, 80 BPM que una caja de ritmos modulada a la misma frecuencia y repetida a la misma velocidad. De modo análogo, no será lo mismo un ambiente sonoro escuchado *in situ* que su representación, es decir, su registro sonoro y posterior relocalización y exhibición, así como un ambiente sonoro de puerto fluvial (como el de la pista a la que pertenece el presente texto) que una grabación de dicho ambiente insertada en una situación musical. Lo *cacofónico* no es, por tanto y necesariamente, carente de información por sí mismo sino, más bien, en relación a la situación de escucha.

10Y quizá sea, como afirma Barthes, *la* constante: "Mucho antes de que se inventara la escritura [...] se produjo algo que quizás es lo que distingue de modo fundamental al hombre del animal: la reproducción intencional de un ritmo. [...] lo lógico sería imaginar [...] que ritmar (incisiones o golpes) y construir casas son actividades contemporáneas: la característica operatoria de la humanidad es precisamente la percusión rítmica repetida por largo rato. [...] También gracias al ritmo, la escucha deja de ser pura vigilancia y se convierte en creación. Sin el ritmo, no hay lenguaje posible: el signo se basa en un vaivén, el de lo marcado y lo no marcado, que llamamos paradigma. [...] entonces lo escuchado no es lo "posible" (la presa, la amenaza o el objeto del deseo que pasa sin avisar), es lo "secreto:" lo que, sumergido en la realidad, no puede advenir a la conciencia humana sino a través de un código, código que es, a la vez, cifrador y descifrador de esa realidad. [...] A partir de ese momento, la escucha queda sujeta [...] a una hermenéutica: escuchar es ponerse en disposición de decodificar lo que es oscuro, confuso o mudo, con el fin de que aparezca ante la conciencia el "revés" del sentido" (Barthes, 2002:246-247)

11 Aunque si aceptamos la propuesta de Small (1997) quizá la oposición debiera ser sonido *musicalizado* vs. sonido *no-musicalizado*.

De esta manera los acontecimientos que ocupan los poco más de ocho minutos de la pista que estamos describiendo toman una dimensión nueva. A los *drones* y zumbidos de fondo, provenientes de los diversos ingenios mecánicos que transitan el Támesis, sean motores de barcos, aviones, grúas y demás mecanismos relacionados con el transporte y gestión de mercancías y personas, hay que sumar los propios del tráfico rodado, también presentes y que toman la forma de polifonías mecánicas.

En una segunda capa estructural, agrupada en función de la tipología de las fuentes sonoras, encontramos fenómenos propios de la interacción humana con el cuerpo como interficie. Estos son las diferentes fonéticas que aciertan a ocurrir cerca de nuestro punto de grabación, básicamente inglés y francés, pero también diversos tempos y modos de pasos y pisadas, silbidos, susurros o toses. Fenómenos que podrían ser ubicados en muchos otros espacios de la trama urbana, pero que, gracias a su contraste con los propios de la actividad portuaria, adquieren una significancia específica. La gran mayoría de estos fenómenos remiten, como indicábamos al inicio, al movimiento, al tránsito, tanto los que hemos descrito en relación al río, como los relacionados con la actividad humana en sus márgenes.

La pista fue grabada en un pequeño jardín al lado del London Bridge, en el paseo que la autoridad municipal de la ciudad ha dibujado en torno al río. Paseo a través del que, como veremos en las dos pistas siguiente, proporciona una perspectiva única en relación a la forma en que se organizan las actividades frente a esa gran vía de comunicación que es el Támesis. Un espacio en el que confluyen dinámicas relacionadas con las actividades portuarias y recreativas propias de la oferta turística de la ciudad, incluyendo servicios urbanos estructurales (limpieza de calles, tráfico vehicular aéreo, fluvial y terrestre).

5. Southwark Bridge

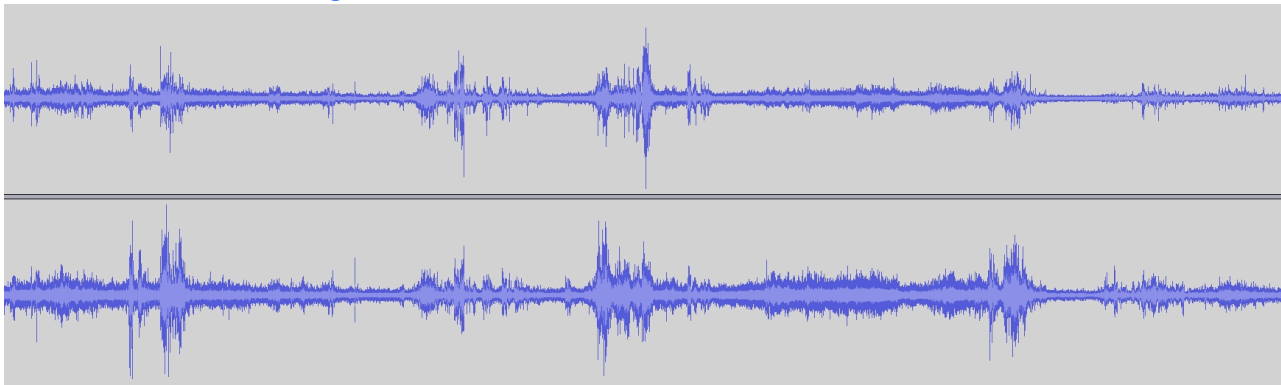


Figura 5: Representación gráfica de la onda sonora de la quinta pieza.

En la misma orilla del río, escasos metros más adelante, podemos escuchar un ambiente muy similar al de la grabación anterior. Si bien la presencia del tráfico terrestre es superior a raíz de la acústica del espacio, todavía es posible sentir la presencia del río, concretamente de su caudal chocando con los muros que en sus extremos se levantan. El rumor de las aguas agitadas se ve complementado por alguna clase de comunicación radiofónica, fácilmente distinguible en cuanto carece de las frecuencias graves que caracterizan la comunicación directa así como aparece plagada de breves lapsos de interferencias.

Se trata de una grabación algo accidentada, como podremos comprobar por las distorsiones generadas por un ligero viento que acosa a los micrófonos. Las particularidades acústicas del espacio, una esquina con un ligero techado, facilita la claridad de las leves fonéticas (¿eslavas?) que transitan la zona y nos dan una idea de la calidad del lugar. Asimismo, la reverberación de los pasos de los transeúntes, en diversos tempos y con diferentes matices de arrastre, nos indica el tipo de práctica del espacio: una práctica casual, un "pasaba por allí" que dibuja el contorno de un espacio en absoluto emblemático pero que si contiene algunos de los elementos estadísticamente más característicos de la ciudad londinense. También es posible distinguir trazas del tráfico ferroviario (particularmente el sonido de los frenos de algún tren o metro cercano) y aéreo (los zumbidos de los motores de algún aeroplano, difícilmente localizables).

Elementos, todos ellos, que nos traen de vuelta a las reflexiones que proponíamos para la pista anterior, que hay que extender a ésta también. Se trata, por tanto, de un ambiente que podríamos identificar con el transcurrir cotidiano de la vida urbana. Un ambiente infraordinario, que diría Percec, que no es característico por eventos fuera de lo común. Es curioso comprobar cómo este tipo de ambientes, así como otros aspectos sensibles de los mismos, no suelen figurar en guías turísticas ni en la memoria de su usuarios. Lo que se destaca de la ciudad, tanto a nivel sonoro-sociofónico como en otros, es lo que está dispuesto como atractivo, nunca lo cotidiano. De este modo, lo que nos puede resultar familiar, los

ambientes y entornos sonoros que conocemos, practicamos y producimos de una forma casi automática son los que asimismo consideramos “banales”, carentes de información en cuanto redundantes. Al hilo de esta reflexión toman otro color las palabras de Barthes, que afirmaba lo siguiente:

"No hay ningún sentido que el hombre no tenga en común con los animales. Sin embargo, es bien evidente que el desarrollo filogenético y, dentro de la historia del hombre, el desarrollo técnico, han modificado (y seguirán modificando) la jerarquía de los cinco sentidos. [...] La audición, por su parte, parece esencialmente ligada a la evaluación de la situación espacio-temporal (a la que el hombre añade la vista y el animal el olfato). La escucha, constituida a partir de la audición, es, para el antropólogo, el sentido propio del espacio y el tiempo, ya que capta los grados de alejamiento y los retornos regulares de la estimulación sonora. Para los mamíferos, su territorio está jalonado de ruidos y olores; para el hombre -fenómeno a menudo desestimado- también es sonora la apropiación del espacio: el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (el equivalente aproximado del territorio animal) es el espacio de los ruidos familiares, 'reconocibles,' y su conjunto forma parte de una especie de 'sinfonía doméstica'". (Barthes, 1982:244)

Es importante diferenciar entre lo que Barthes llama "apropiación sonora del espacio" y lo que Blesser y Salter denominan "auditory cultures", que podría traducirse como “culturas auditoras” o quizá mejor “culturas auditivas”. Ambas nociones pueden ser englobadas dentro de un conjunto mayor de prácticas acustemológicas pero la primera remite en mayor medida a la producción sociofónica y la segunda a las prácticas interpretativas. Por tanto, la sinfonía (doméstica o pública, en el caso que nos ocupa) a la que Barthes hace referencia al final de la cita tendría que ver tanto con una realidad física que hace inevitable la generación de energía acústica ligada a la práctica social del espacio, como con la realidad psicosocial que necesariamente nos lleva a interpretar todo aquello que llega a nuestros oídos en contraste con la actividad que estamos llevando a cabo en el espacio que lo estamos haciendo.

Todo ello nos lleva a preguntarnos por la naturaleza de nuestro objeto de estudio, es decir ¿qué es un sonido y qué procesos o dinámicas tiene que ver con lo que definimos como sonoro? El siguiente fragmento de la obra "De Anima" de Aristóteles puede ser clarificador:

"Comencemos haciendo ahora algunas distinciones en torno al sonido y a la audición. El sonido puede entenderse de dos maneras, en acto y en potencia. [...] El sonido en acto es siempre producido por algo, contra algo y en algo. El agente es, desde luego, un golpe y de ahí la imposibilidad de que se produzca un sonido si hay solamente una cosa, ya que el cuerpo que golpea y el golpeado han de ser distintos: luego lo que suena, suena contra algo. El golpe, a su vez, no se produce a no ser que haya un desplazamiento. [...] En cuanto a las diferencias entre los sonidos, se ponen de manifiesto en el sonido en acto: y es que, de la misma manera que no se ven los colores si no hay luz, tampoco se pueden percibir lo agudo y lo grave si no hay sonido."

En términos absolutos, y echando mano del esquema tradicional de la comunicación, podríamos asegurar que un fenómeno sonoro posee tres fases bien diferenciadas. En una primera fase ocurre lo que Aristóteles describe como un golpe: un fenómeno físico que, más allá de las intenciones relativas a su origen, inicia una corriente de energía sonora o acústica. Energía que necesariamente ocurre en una localización determinada, en un medio, en una calle, en una plaza, en un parque: en un espacio. La segunda fase del proceso nos remite a un espacio que pasará a formar parte de la señal en cuanto aportará los matices de la acústica que le es propia y que viene determinada por un orden arquitectónico y urbanístico particular. Una vez los aportes del espacio de producción se han visto sumados a la señal entraremos en la tercera fase, la relativa a la percepción y cognición de la señal. En primer lugar es necesaria una estructura fisiológica determinada, un sistema auditivo capaz de captar las vibraciones propias de la señal y un sistema de valores capaz de interpretar y categorizar lo escuchado.

Un sonido es, en resumen, un proceso que comprende variables físicas, ambientales, urbanísticas, arquitectónicas, fisiológicas, psicológicas y culturales en donde la única constante es lo estructural, en donde el hilo conductor es la propia señal sonora. De la misma forma que más allá de las atmósferas planetarias no existe lo sonoro ya que la señal no está inmersa en un medio adecuado a su transmisión, un medio a través del cual la señal se pueda mover, sin cualquiera de estas variables la ecuación estaría incompleta. Asimismo, cuestión frecuentemente obviada, si eliminamos la variable socio-cultural tampoco es posible el proceso.

Quizá sea esta la explicación de por qué los sistemas de gestión de lo sonoro en las ciudades funcionan bajo mínimos. Por un lado responden a la misma lógica que la gestión de desechos: el punto de partida no es la gestión de lo sonoro *per se* sino, más bien, la gestión de lo sonoro molesto (el "ruido"). Por otro lado también atienden a una lógica negativa fundamentada en valores presuntamente objetivos, valores producto de una matematización de la realidad, de la reducción de lo sonoro a valores matemáticos que obvian las variables psico-sociales y culturales. Y no sólo son obviadas, sino también marginalizadas, reiteradamente apartadas del debate. Quizá sea debido al prestigio que este paradigma técnico-sanitario parece posar entre la clase social que históricamente ha venido desempeñando las labores de gestión urbana (su efectividad es indudable, aunque siempre dentro de contextos muy determinados, no lo olvidemos), pero también en parte debido a las dinámicas académicas internacionales, las variables psico-sociales a este respecto son objeto de burla y estigmatización cuando, al hilo de las reflexiones mostradas hasta el momento, podrían ser una cuestión clave en relación a la mejora de la calidad de vida en los asentamientos humanos.

6. Blackfriars Bridge

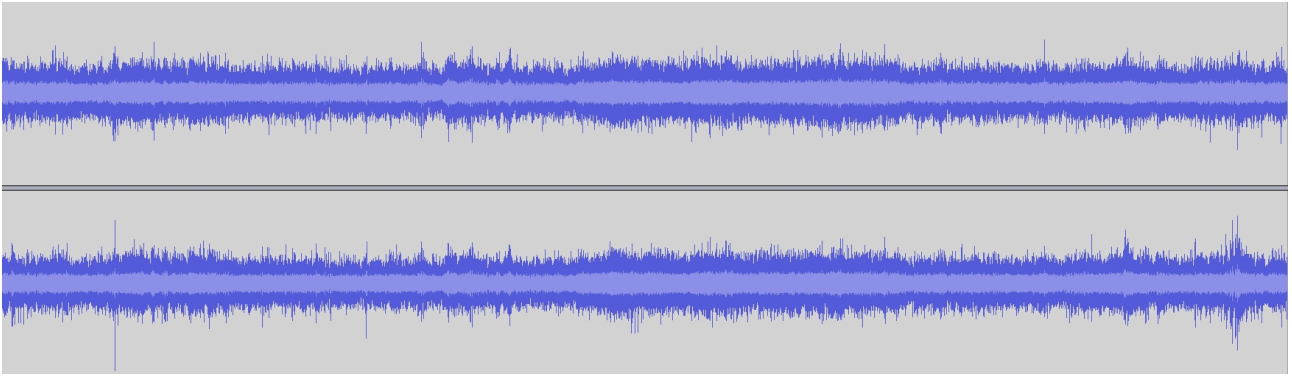


Figura 6: Representación gráfica de la onda sonora de la sexta pieza.

Aun dentro de los márgenes del río cambiamos de orilla para asistir a un cambio importante en la composición sociofónica de los ambientes. A pesar de las obras cercanas, pasamos de un entorno que combina las actividades industriales con las turísticas a una predominancia de lo segundo. Como si de dos capas que acaso se disputan la centralidad, seguro se superponen de manera caprichosa, ambas tipologías ambientales se entrelazan para indicarnos en qué lado y en qué tramo del Támesis nos encontramos.

El ambiente que reproduce la grabación es característico del segundo grupo. Las sociofonías derivadas de la interacción lúdica y comercial son más evidentes en esta pista. Risas, declamaciones, explosiones de alegría, diversidad de fonéticas con un alto componente anglosajón, fenómenos que nos indican que estamos en un espacio de esparcimiento, de descanso. El ligero trajín de cuberterías, líquidos que cambian de recipiente, las terrazas consiguen lo que muchos años de evolución y deriva no han conseguido: separar el espacio de consumo del espacio de trabajo en los establecimientos de hostelería.

Sin embargo, la presencia del río y el espectro de la ciudad post-industrial no nos ha abandonado. Un helicóptero surca el cielo para recordarnos que nos sintamos seguros: la ciudad vigilada. El cíclico percutir de las aguas en los márgenes del río vincula esta pista con las anteriores, de la misma manera que el rumor de fondo de las actividades industriales. Si prestamos atención a la forma gráfica de la onda podremos comprobar cómo se trata de un esquema regular, sin demasiados picos y valles, lo cual nos informa sobre la volubilidad de la dinámica sociofónica particular. Dinámica que es cierta para el tiempo que dura la grabación, pero que no lo es tanto para la rutina global del ambiente. Un cartel dispuesto en las inmediaciones (Figura 7) nos avisa de la posibilidad de sonidos a gran volumen, sin duda fruto de las obras de restauración del puente de Blackfriars.

Las sociofonías asociadas a la interacción social pueden, en este caso, ser escuchadas y entendidas como un *drone* o zumbido de fondo. En este sentido es particular comprobar cómo prácticamente cualquier sonido ambiental puede ser

entendido como tal, siempre en función de nuestra relación situacional o global con el espacio en donde son percibidas. No será lo mismo escuchar un martillo neumático, una sierra sobre mármol o cualquier otro fenómeno derivado de las obras de construcción si estamos meditando a si estamos participando en la construcción. La actividad que desempeñamos siempre interfiere en nuestra lectura del fenómeno. Actividad que, en caso de no estar fijada a un espacio determinado o en caso de ser móvil, incrementa el potencial disruptivo de su espectro socioacústico.



Figura 7: Cartel encontrado en las inmediaciones del puente de Blackfriars.

Es esta una consideración que habría de ser tomada en cuenta a la hora de prever las repercusiones de las opciones en relación a la gestión del global urbano. Son muchas las denuncias que, por motivos de ruido, refieren a servicios municipales del orden de ambulancias, policía, bomberos, brigadas de limpieza o de intervención rápida. En referencia a esta reflexión cabe hacer otra de carácter simbólico y alcance político. La norma no escrita pero que se suele cumplir en casi todas las ocasiones parece ser la que enfrenta al sujeto con el colectivo de manera que se sanciona si lo propio del sujeto en términos sonoros se filtra hacia lo colectivo/público. Cuando ocurre lo contrario, es decir, que si lo que se lleva a cabo en beneficio del colectivo se filtra hacia lo propio del sujeto, la sanción no es tan clara, ni moral ni administrativamente. Esta lógica parece haberse transmitido

por contagio a situaciones en las que lo propio de un sujeto se filtra a lo propio del resto de sujetos en el mismo entorno. Así ocurre con las obras de construcción. Si las condiciones acústicas en donde se desarrolla una obra (pública o privada) amplifican la fenomenología sociofónica propia de dicha actividad no existe necesariamente una sanción, a no ser que el entorno curse quejas ante la autoridad competente.

Se trata de una lógica perversa a la par que común. No porque priorice los supuestos intereses de lo colectivo frente a lo privado, sino porque los despliega sin tener en cuenta sensibilidades, tipologías y fragmentaciones espaciales domésticas. Hasta el sentido común dicta sentencia: ¿Dónde se ha visto que antes de implementar unas obras de construcción se informe a los vecinos de la programación y duración estimada de las mismas? De nada sirven las medidas paliativas si no tomamos en cuenta otras de carácter preventivo. De nada sirve "luchar contra el ruido" si no revisamos los pactos que nos vinculan.

7. Station Road Market

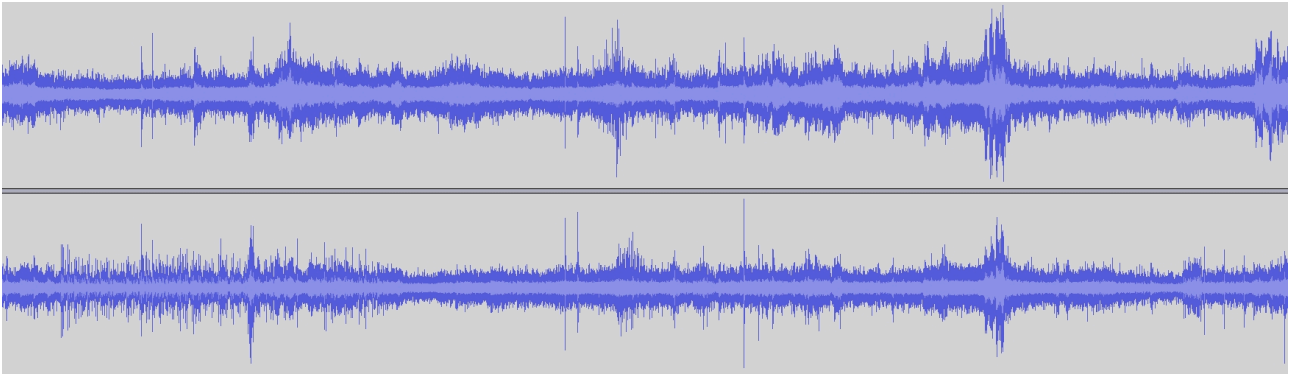


Figura 8: Representación gráfica de la onda sonora de la séptima pieza.

Con este último registro pasamos al extremo opuesto respecto a las tres anteriores. Las capas de sonidos típicamente urbanos (el tráfico, el tránsito, los derivados sociofónicos de las actividades industriales y los servicios municipales) pasan a un segundo plano y ceden protagonismo a las sociofonías propias de la interacción social. Siguen existiendo constantes propias del entorno general de la ciudad, como el rumor del tráfico o los pasos, pero es el equilibrio entre ambos así como las texturas que se generan en los intersticios las que nos informan del espacio que estamos practicando.

Lo que más abunda en esta grabación es el murmullo de la actividad social. Estamos en un mercado de calle. Un mercado en donde la gente de los alrededores dispone sus productos para la venta directa. El trasiego de paseantes, clientes potenciales y usuarios es importante, con sus fenómenos agregados. Las terrazas surcan las fronteras del mercado. La música inunda su interior. La sociabilidad impregna el espacio sonoro y fuerza un relajamiento importante respecto al resto del tejido urbano aledaño.

Grabo esta pista sentado en una terraza, degustando un te con pastas al tiempo que vigilo la grabadora. Un señor de edad avanzada se sienta a mi lado con un te con menta y un bocadillo vegetariano. No pasa mucho hasta que entablamos conversación. Situaciones similares emergen constantemente a mi alrededor.

Abundan las fonéticas anglosajonas en sus más diversas realizaciones. Predomina el *jafaican*, fonética sino propia si originaria de barrios que, como éste, poseen un alto componente transnacional. Casi ajenos al tráfico cercano, turistas e indígenas comparten un espacio cuyo *leit motiv* es el intercambio. Bolsas de plástico, dinero en *cash* que golpea barras de bares y tenderetes, que entra y sale de monederos de diversos materiales, pasos que corren, pasos que duermen, niños que gritan, cafeteras que avisan, sirenas que advierten... una miríada de fenómenos que remiten a actividades ajenas a los espasmos calvinistas propios de otras áreas. No se trata de una zona característica por su especial densidad humana. Tampoco al contrario, no es un espacio carente de actividad.

En algún lugar entre el frenesí post-industrial y el relajo rural descansa este mercado. Como si de una isla al pie de las vías del tren se tratase, multitud de tradiciones se mezclan para generar otra multitud de potenciales interpretaciones. Quizá para completar el ambiente se eche a faltar un repique de campanas al fondo, o algún otro elemento emblemático referido a lo comunitario, un *soundmark*. A este respecto Kiser y Lubman, partiendo del estudio de caso del barrio del East End londinense, sostienen que la nomenclatura tradicional de *cockney* ha sido históricamente atribuida a aquellos sujetos nacidos dentro de la zona en la que se escuchaban las Bow Bells, campanas de la iglesia de Saint Mary-le-Bow, cuestión que ya tratamos en la segunda pista. Con el paso de los años y la llegada de sucesivas oleadas migratorias transnacionales, el grado de cohesión de la comunidad *cockney* habría ido decreciendo de forma que, en palabras de los autores, "la diversidad cultural y la inmigración de nuevos grupos étnicos podrían haber debilitado dicha comunidad" (Kiser y Lubman, 2005:2). No carecen de fundamento estas afirmaciones, pero poseen una contrapartida sobre la que es oportuno reflexionar.

Parece evidente que el aporte que en cuestión de formas y representaciones genera la llegada progresiva e inclusión de individuos y grupos que practican otras tradiciones redundará en el debilitamiento formal de los modos y representaciones previos a su llegada. Algo similar ocurre cuando una ciudad crece y acaba por fagocitar a los asentamientos aledaños: el asentamiento cede espacio identitario para incorporar otras tradiciones y generar un fenómeno nuevo resultado de la hibridación de los anteriores. Sin embargo, y a pesar de que los hechos corroboran la hipótesis de los autores, el resultado es otra cosa. La comunidad inicial deja de existir en los términos en que hasta el momento lo había hecho para generar otro grupo social que participa de ambas tradiciones, de forma más o menos equilibrada, en función de la cantidad de individuos que integren ambos colectivos previamente a su integración como nuevo colectivo. En el caso de las prácticas interpretativas y productivas alrededor de lo sociofónico, es interesante atender a la cita que estos mismos autores proporciona:

"Los repiques de campanas del siglo XIX, que para nosotros se han convertido en un sonido de otros tiempos, eran escuchados y evaluados de acuerdo a un sistema afectivo que hoy día nos es ajeno. Dan testimonio de una relación diferente con el mundo y con lo sagrado del mismo modo que dan cuenta de una forma diferente de entenderse y experimentarse en el tiempo y en el espacio. La lectura del entorno audible constituiría uno de los procesos relacionados con la construcción de identidades, tanto de individuos como de comunidades. El toque de campanas estableció un lenguaje y fundó un sistema de comunicación que se ha ido resquebrajando gradualmente. Dio ritmo a formas olvidadas de relación entre individuos así como entre los vivos y los muertos. Hizo posible formas de expresión, hoy día perdidas, de regocijo y cordialidad." (Corbin, citado por Kiser y Lubman, 2005:11) (traducción propia)

Es, también, evidente que la incorporación de tradiciones nuevas a paradigmas existentes "resquebraja" las formas tradicionales. Nuevas formas implican nuevas lecturas y prácticas del entorno. Sin embargo, de la misma forma que cuando decidimos alquilar una habitación de nuestra casa, la nueva incorporación implica un período de adaptación entre lo previo y lo nuevo, lo mismo ocurre a un nivel macro. Afirmar que la diversidad debilita lo comunitario es, en términos absolutos, parcial y demagógico. En cualquier caso debilita los valores y las prácticas previas al contacto de una comunidad que está necesitada de dicho contacto y de dicha integración. Es, por otra parte, un contacto desequilibrado, que posee similitudes con procesos coloniales.

Conclusiones

Partiendo en mayor medida del placer de escribir y sintetizar más que del rigor académico o formal, las reflexiones que con este apartado concluyen no tienen por objeto otra cuestión que la abstracción, descripción y análisis general y particular de lo que lo sonoro implica respecto a lo relacional. Reflexiones que son de encaje complejo, de articulación disciplinar abstrusa ya que beben de tradiciones propias del análisis social (sociología, antropología, derecho, etnografía), de otras de sesgo más técnico (arquitectura, acústica, musicología) pero también de otras relacionadas con la estética y la composición (música, arte sonoro, ambientalismo, etnomusicología). Son, por tanto, reflexiones híbridas y transdisciplinares donde el conocimiento propio de sus fuentes colabora en un resultado común que tiende a lo que podríamos llamar acústica social o *socioacústica*. La idea general es acercarse a los fenómenos sonoros desde un perspectiva holística o global, atendiendo fundamentalmente a sus aspectos relacionales. Hablar del aspecto social de lo sonoro es, en cierta medida, incurrir en una tautología o en una reiteración ya que lo social, lo relacional está en la misma base que origina los procesos sonoros. Si, tal y cómo afirmaba Aristóteles, el sonido en acto es siempre producido "por algo, contra algo y en algo" tenemos que para que un sonido ocurra tiene que darse una interacción y, por tanto, lo sonoro es siempre metáfora e indicio de interacción social.

A partir de los registros de campo tomados en la ciudad británica hemos dado un breve y no muy profundo repaso a las dinámicas sociofónicas comunes a los asentamientos urbanos. Fenómenos estos, que tanto son propios del común de las ciudades humanas como particulares de la ciudad a la que hemos prestado especial atención. La historia del asentamiento es siempre importante a la hora de interpretar su fenomenología. Porque, a fin de cuentas, de eso se trata: de aplicar una hermenéutica lo más general posible a fin de entender la relación entre lo que supondrían los dos pilares fundamentales de cualquier análisis o diagnosis sociacústica que desee una cierta credibilidad, que no son otros que la *fenomenología sociofónica* y los *patrones acustemológicos*. La primera supondría un elemento intersubjetivo sobre el que asentar las reflexiones. Se podrá argüir si éste o el otro fenómeno sonoro poseen ésta u otra interpretación. Sin embargo, lo que jamás puede ser puesto en duda es la existencia misma del fenómeno. Las campanas pueden ser interpretadas de muchas formas pero lo que es indudable es que existe un fenómeno sonoro que ocurre cuando se tañen las campanas. El segundo pilar entraría precisamente a tratar las cuestiones de las hermenéuticas sociales y culturales en torno a los fenómenos sonoros y sociofónicos.

Central a las siete reflexiones que conforman la excusa del presente escrito son dos temáticas que también son centrales a las reflexiones generales y particulares de las Ciencias Sociales. Por un lado la gran chorrada cartesiana que

opone cultura a naturaleza, como si los seres humanos fuésemos la cúspide de la creación y se erigiese un muro frente a lo que no es humano. Es necesario superar no ya los etnocentrismos propios de los diferentes grupos sociales humanos, sino también un antropocentrismo que nos sitúa en clara desventaja al teñir nuestros análisis de un sesgo imperdonable. Por otro lado la cuestión de la escala del análisis: de cómo una caracterización y un análisis macro de los fenómenos sociofónicos (y sociales en general) arroja una luz diferente a otro de orden micro. Como dijo el literato: "hay muchos mundos, pero todos están en éste", lo que nos recuerda que siempre hay dinámicas de comportamiento pero que éstas pueden cambiar considerablemente, así cómo su interpretación, en función de la óptica que utilicemos para ello. En lo referente a la fenomenología sociofónica propia de la producción humana parece darse una secuencia lógica en función de la que los procesos macro-sociofónicos, las macro-dinámicas, han de ser ensordecedoras para tener entidad, para ser perceptibles como tal, amén de una gran capacidad de abstracción y concentración. Por otro lado, las dinámicas micro-sociofónicas son increíblemente más abundantes y requieren una escucha atenta. Existe positivamente una "música de las esferas" (tal y cómo ha demostrado recientemente la NASA) a la que estamos expuestos desde que nacemos y que supone nuestro punto de partida. En un ejercicio semejante al que Cage llevó a cabo a fin de comprobar si existía o no el silencio para acabar averiguando que cuando nuestros cuerpos no escuchan nada se vuelcan en el interior, es decir, que el silencio no existe más allá de en un plano metafórico, si ampliamos la escala al universo podremos comprobar que ocurre algo similar. Cada planeta posee un "silencio" particular, determinado por su masa y velocidad de órbita (entre otras variables, presumiblemente). Ese "silencio" propio, ese índice de partida necesariamente ha de afectar a la forma que tenemos de percibir e interpretar los fenómenos sonoros. No cabe la menor duda de que la frecuencia que emite el planeta Tierra es nuestra *tabula rasa*. La cuestión es ahora encontrar puntos de comparación a fin de aislar nuestras particularidades y saber más sobre cómo funciona y cómo influye la auralidad en la sociabilidad terrestre.

Agradecimientos

A John L. Drever y todo el equipo de la Goldsmiths-University of London por el excelente trato y devolverme la esperanza en la investigación pública; a Dani Palleiro, Lorena y Pablo “Infi” por acogerme, guiarme por la ciudad y hacerme sentir como en casa; a Max Dixon por su inagotable paciencia y su labor de sensibilización y concienciación respecto a lo sonoro; a Ian Rawes y su London Sound Survey por los considerables esfuerzos e interés, así cómo por la información y el intercambio de ideas; a Ciudad Sonora y la SiBE por las aventuras; a Edu Comelles y el equipo de LEA Ediciones por la oportunidad de escribir estas líneas; al túnel carpiano de Raúl Mella; a mi familia por el apoyo; y a Maite por nada en especial y todo en general.

Bibliografía

- Alonso Cambrón, M. (2005); "Sonido y sociabilidad. Consistencia bioacústica en espacios públicos", en VVAA (2005); *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*, Orquesta del Caos, Institut Català d'Antropologia, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- Amphoux, P. (1991); *Aux ecoutes de la ville. La qualité sonore des espaces publics européens. Méthode d'analyse comparative. Enquete sur trois villes suisses*, Rapport no 94, CRESSON, Grenoble.
- Aristóteles; *De Anima*, capítulo 8, en <http://www.mercaba.org/Filosofia/HT/diego20reina/Aristoteles/Arist%C3%B3teles%20De%20Animall.htm> [última consulta junio de 2011]
- Augoyard, Jean François; Torgue, Henry et. Al (2005); *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press, Quebec, 2005
- Barthes, R. (1982); "El acto de escuchar", en *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Blesser, B. y Salter, L. (2007); *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Culture*, The MIT Press, Cambridge, 2007.
- García López, N. (2005) "Alarmas y sirenas: Sonotopías de la conmoción cotidiana", VVAA (2005); *Espacios sonoros, tecnopolítica y vida cotidiana. Aproximaciones a una antropología sonora*, Orquesta del Caos, Institut Català d'Antropologia, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Barcelona.
- KISSER, Brenda H. y LUBMAN, David (2005); "Bow Bells. The Sound of Community," en *Actas del 149th Meeting of the Acoustical Society of America*, Vancouver
- Pelinski, R. (2007); *Entorno sonoro y percepción eco-fenomenológica*, www.pelinski.name [última consulta Agosto de 2008]
- SMALL, Christopher (1997); "El musicar. Un ritual en el espacio social," en *Actas del III Congreso de la Sociedad de Etnomusicología*, SiBE, Salamanca