

## **”Let the sounds be”. Cuando la urbe suena...**

Ricardo Atienza Badel

Konstfack, University College of Arts, Crafts and Design, Stockholm, Suecia

ricardo.atienza@konstfack.se

### **Protegiéndonos de la ciudad sostenible**

La densificación es hoy en día un paradigma de sostenibilidad en el ámbito urbano. Una urbe más compacta es globalmente más económica desde un punto de vista energético y de desplazamientos, al tiempo que limita en lo posible el consumo de áreas naturales o no urbanizadas. Es éste un proceso a medio camino entre la optimización de recursos y la implosión programada en el que la urbe europea reniega finalmente del modelo de ciudad difusa (Secchi, 2005), dispersa, que había caracterizado su crecimiento desbocado anterior. El nuevo modelo de densificación “intramuros” intensifica el pulso urbano, acelera su ritmo, optimiza sus recursos... y necesariamente compacta sus vanos. En los últimos años, la edificación ha florecido en zonas de elevada intensidad sonora, anteriormente consideradas inadecuadas para un uso residencial. Tal es el caso por ejemplo de los márgenes de zonas industriales y vías de comunicación principales, tanto de tráfico rodado como ferroviario, o incluso de áreas limítrofes aeroportuarias. Al tiempo, esta misma densificación urbana ha generado una intensificación del flujo en las propias vías de comunicación, pudiendo agravar en ocasiones la situación.

La principal respuesta técnica a los problemas sonoros generados por esta situación ha sido el aislamiento, aislamiento de un medio cada vez más incisivo, más opresivo, o tal vez simplemente más cercano en términos de distancia física. Aislamiento en forma de viviendas mejor aisladas (a condición de no abrir las ventanas...). Y aislamiento de cada individuo en sus recorridos urbanos al extenderse y popularizarse el uso de auriculares cerrados o que integran incluso sistemas activos de reducción de “ruido”. ¿Moda pasajera o movimiento de fondo que ha venido para quedarse? Nos encontramos pues ante una verdadera renuncia aural a un entorno considerado prescindible, indeseable incluso. Deambulamos por la ciudad desconectados sensorial y (en consecuencia) corporalmente del medio al perder nuestro “radar” sonoro. Amphoux (1993) nos han descrito esta función tan particular de la escucha que opera de un modo “flotante”, sin atención particular a cuanto nos rodea, pero lista a reaccionar en cuanto

percibimos cualquier señal inesperada. La propia flexibilidad corporal, acentuada en entornos urbanos densos, queda limitada al restringir nuestro campo perceptivo al visual; no sentimos por ejemplo cuanto acaece a nuestras espaldas, por lo que no podemos prever una respuesta corporal adecuada.

En paralelo a esta negación del entorno, proliferan en la actualidad expresiones musicales que enfatizan el carácter móvil y urbano de su naturaleza, capaces de emerger sobre estos entornos densos y enmascararlos en ocasiones. Se extiende igualmente de modo ubicuo el empleo de músicas “ambientales” pensadas para negar silencios o disimular fondos sonoros indeseables, músicas que acompañan o marcan cadencias de paso cada vez más tensas, procurando incluso inducir ritmos y modos de consumo.

Podemos afirmar que se está acelerando el divorcio entre el habitante y su entorno sonoro cotidiano. Es un proceso complejo en el que es difícil entender quien fue primero: si un medio sonoro agresivo o un habitante que no escucha. El resultado es en cualquier caso inquietante pues supone un doble fracaso, el de una ciudad incapaz de ser sensorialmente atractiva o estimulante, y el de un habitante incapaz de abrir sus sentidos y transformar su relación con un medio que experimenta como hostil. En una extraña ambigüedad, la portabilidad sonora ha acelerado la indiferencia al medio aural al hacer posible la desconexión del mismo.

Estas reflexiones pretenden cuestionar algunas de las conclusiones del trabajo del investigador Michael Bull (2012), cuyas investigaciones en este campo no presentan, desde mi punto de vista, un verdadero acercamiento crítico a las implicaciones de nuestra negación aural del medio. Bull sitúa en un dominante primer plano las impresiones de los usuarios de estos medios sonoros portátiles, renunciando a explorar en colectivo y en profundidad el impacto social, político y espacial de los modos de consumo musical nómada.

### **¿Por qué estudiar la ciudad sonora?**

La ciudad es sonora por naturaleza, y su sonido ha sido objeto de múltiples trabajos de investigación desde los años 50 y en particular a partir de los 70 con la emergencia del paisaje sonoro. Diversos métodos de análisis, inmersión sensorial e intervención artística nos han ofrecido un amplio abanico de aproximaciones a nuestros entornos urbanos, situando el acento en cada ocasión en diferentes aspectos y expresiones de la ciudad sonora.

En la mayor parte de estos estudios subyace, de forma más o menos explícita, una intención inicial, funcional, estética o de otra índole, generalmente conectada al ámbito disciplinar correspondiente. En el caso del urbanismo y de la arquitectura, esta intención primera puede responder a una reflexión del siguiente tipo: necesitamos descifrar la información contenida en el sonido de nuestras ciudades pues su estructura y significado nos permitirán desarrollar herramientas más eficaces para mejorar la calidad de nuestros entornos sonoros y de nuestros modos de intervención en la ciudad. Queremos comprender el fenómeno aural para poder proyectarlo, mejorarlo, modelarlo en definitiva a nuestro antojo en la medida de lo posible. En el terreno del paisaje sonoro, más vinculado a una cierta estética musical, la reflexión puede presentar otros matices: necesitamos comprender y describir un entorno sonoro para poder calificarlo (evaluarlo) y determinar en consecuencia su relevancia patrimonial –es decir, la importancia de su preservación o la necesidad de su recuperación. En el ámbito el diseño sonoro, lo que buscamos es más bien saber cómo intervenir del modo más eficaz posible para transformar un determinado ambiente sonoro, para alterar la percepción de un contexto físico y social en definitiva, insertando para ello nuevos elementos y experiencias (significados) sensoriales. Y podríamos continuar este recorrido por las diversas disciplinas que se han ocupado del medio sonoro urbano en los últimos años, señalando en cada ocasión una intención subyacente específica más o menos consciente y confesada. En ocasiones el medio sonoro y su calidad son un fin en si mismo, a menudo son un simple medio en el que diversos profesionales se apoyan para modelar las condiciones de un entorno dado, esperando poder modificar o incluso inducir determinados comportamientos en los usuarios.

Todos estos caminos se apoyan de este modo en una intuición, una “creencia” fundamental compartida: el medio sonoro urbano no es sólo ruido, caos sin información. Podemos y debemos encontrar el modo de descifrar el “código” sonoro urbano, de extraer informaciones relevantes más allá de los tradicionales análisis cuantitativos; los significados y estructuras sonoras urbanas pueden ser interpretados. Afirmamos en definitiva que las formas sonoras de la ciudad son portadoras de identidad (Amphoux 1993, Carles 2004, Atienza 2008), transmisoras de significados complejos y relevantes, y no el mero resultado caótico e intrascendente de cuantas acciones yuxtapuestas componen nuestras ciudades.

## **¿Cómo responder a nuestra ruptura con el medio?**

¿Cómo sensibilizar al habitante y re-humanizar el medio sonoro urbano?

Al desafío de la exuberancia de nuestros entornos urbanos cotidianos, Cage (1961) propuso como respuesta la plena inmersión, una posición que invita no sólo a aceptar integralmente cuanto nos rodea, sino también a experimentarlo sin prejuicios, renunciando a nuestras expectativas y juicios estético-musicales. Según Cage es necesario liberar los sonidos de nuestra voluntad de control, no forzarlos a ser lo que no son: “let them be”, una invitación a introducir una mayor apertura sensorial y experiencial sobre los fenómenos que estamos llamados a observar como ciudadanos o a intervenir como compositores, arquitectos o diseñadores sonoros. Esta invitación, de más de medio siglo de antigüedad, con toda su ambigüedad, sigue aún siendo relevante para ayudarnos a reflexionar acerca de la relación que hemos establecido con nuestro objeto de estudio: ¿cuan libre de prejuicios es nuestra comprensión del medio sonoro urbano?, ¿proyectamos en ella unas expectativas que no le corresponden? Tal vez nuestra ansia por entender y describir la ciudad sonora nos ha llevado a intentar controlarla y explicarla en exceso a través de categorías que no le son propias. Los conceptos y herramientas que empleamos, ¿son tan inocentes y neutros como afirman ser? Por supuesto estas reflexiones epistemológicas críticas no son nuevas a pesar de la relativa juventud del campo del que nos ocupamos; Augoyard (1995, 2006) ya señaló por ejemplo las incongruencias presentadas por algunos de los conceptos clásicos del paisaje sonoro como “hi-fi/lo-fi”, “soundmark”, etc.

## **Escrutando nuestra escucha: reflexión desde la práctica**

En la reflexión de Cage subyace en definitiva una invitación a la escucha, y a una escucha libre en lo posible de expectativas, categorías y juicios de valor –al menos a priori. Escucha neutra o diáfana, tan paradójica como esta idea pueda resultar, que debería seguir siendo nuestra principal herramienta de trabajo, precediendo cualquier otro modo de reflexión o de análisis. Y surge de este modo un nuevo conjunto de preguntas: ¿cuántos de nuestros protocolos de análisis integran la escucha como algo más que un elemento anecdótico, poco fiable pues subjetivo?, ¿es nuestra escucha habitual una práctica in situ o es ésta fundamentalmente mediada, a través de grabaciones de campo? ¿Qué tipo de nuevos conocimientos, ajenos a una escucha intuitiva in situ, somos capaces de obtener a través de nuestras metodologías habituales?

La invitación de Cage es por desgracia de difícil aceptación para el pulso urbano actual, escasamente abierto a la apertura sensorial, y más impresionable a cuantas respuestas se le ofrezcan por ejemplo desde el terreno tecnológico como herramienta de mediación sensorial. Tal vez la fascinación actual por la realidad aumentada, por una virtualidad capaz de extender en teoría nuestras capacidades sensoriales y cognitivas, comienza a atrofiar de alguna manera nuestras propias habilidades naturales, faltos de fe o de interés en nuestros propios sentidos al desnudo. La mediación tecnológica actuaría como una protección física y ante todo estética capaz de ofrecernos una imagen más amable de un entorno cotidiano que rechazamos. Si a ello sumamos el carácter predominantemente visual de dicha realidad aumentada, podremos tal vez entender mejor las dificultades actuales de escucha y desconexión de nuestros entornos cotidianos.

### **Escucha-memoria frente a escucha cotidiana**

Y sin embargo, para nuestros oídos la voz de la ciudad aún “significa”, e incluso pretendemos recoger y poner por escrito dicho significado. Forzando el trazo y empleando una metáfora más o menos acertada, quisiéramos ser capaces de escribir una partitura –en su sentido amplio– de cada entorno urbano. Pero sabemos que escribir es primero fijar y después intentar anticipar, predecir con cada nueva lectura; deseamos en definitiva controlar, proyectar el comportamiento futuro del propio medio sonoro para poder después evaluarlo, juzgarlo en consecuencia y modificarlo si necesario. Queremos nada menos que ser capaces de prever fenómenos que son de naturaleza efímera y emergente –empleando el término propuesto por Alex Arteaga–, lo que por desgracia o fortuna raya en lo adivinatorio.

Surge aquí una analogía interesante con el modo de escucha-memoria, muy vinculado al campo musical, que requiere un conocimiento previo para el disfrute de lo que escuchamos. La ciudad de la memoria que escucha enfrentada a la ciudad que simplemente escucha y siente (Cage). La escucha desde la memoria o recibe lo que espera, es decir, lo que anticipa, o niega todo significado. La ciudad analizada desde una perspectiva musical tradicional es así una aberración capaz sólo de producir frustración, pues no es memorizable = controlable.

Y ésta es una de las dificultades a las que se enfrenta la aplicación de las ideas originales del paisaje sonoro (Schafer, 1977) en tanto que disciplina con un pié en lo musical que quiere en alguna medida clasificar, calificar un entorno sonoro en función

de categorías que no le son necesariamente propias, como hemos visto antes. Esta crítica puede ser extendida incluso al propio concepto de “paisaje” empleado en el territorio de lo sonoro: el paisaje como tal designa un objeto estético externo al propio observador, lo que en el campo sonoro es sencillamente inaplicable siendo la escucha un fenómeno sensorial en inmersión por definición. Quien escucha es, con su cuerpo, punto de referencia y escala del propio espacio aural. El paisaje sonoro implica en definitiva la proyección de unas expectativas y categorías sobre un medio físico, sensorial y social que está en continua ebullición, que no entiende de memoria –en su sentido clásico– ni de estructuras temporales a escala de detalle es decir, de paseante, de quien deambula por la ciudad.

Y las dificultades del urbanista y del arquitecto son aún mayores, acostumbrado a diseñar un entorno, a anticipar e imponer, hasta cierto punto, unas determinadas posibilidades de acción y modos de funcionamiento en cada entorno intervenido. Los modos clásicos de proyecto entran fácilmente en conflicto con un espacio y ambientes urbanos que dependen finalmente de los propios usuarios, de sus modos de apropiación, improvisación y transformación del lugar, siempre más flexibles e imprevisibles de lo que pueda esperar o pensar ningún proyectista.

Jugamos a atrapar agua con manos desnudas, pues nuestras herramientas son aún, sin duda, muy rudimentarias. En el colmo de la ironía, lo que tan complejo nos resulta formalizar en términos científicos no es más que lo que cada usuario experimenta y entiende a diario de manera intuitiva, sin necesidad de más herramientas que sus propios sentidos y experiencia del lugar.

### **Qué pueden hacer el urbanista, el arquitecto o el diseñador sonoro?**

Frente a problemas de saturación sonora, la respuesta más inmediata y eficaz es reducir o domesticar aquellas actividades generadoras de “ruido”, limitando la densidad del tráfico o su velocidad máxima por ejemplo; el impacto de estas medidas es muy notable, y no sólo en términos de ambiente sonoro. Por desgracia estas medidas no son siempre posibles o tan siquiera deseadas por quienes pueden promoverlas o por los propios habitantes, no siempre dispuestos a renunciar a un uso indiscriminado del vehículo privado por ejemplo. En definitiva, todos padecemos el ruido ajeno pero igualmente todos contribuimos a su producción de manera más o menos consciente y voluntaria, y

comprender esta ambigüedad es fundamental para abordar eficazmente la naturaleza compleja de los conflictos sonoros.

En los últimos años se han popularizado herramientas como los sistemas de cancelación activa del ruido, integrados hoy en determinados auriculares. Respuesta que defiende como solución óptima la plena negación del entorno, un aislamiento tan radical como posible; y que ha garantizado un éxito comercial en un rango medio-alto de poder adquisitivo. El mensaje subyacente es que el silencio equivale a calidad de vida, aunque este silencio sea a costa del entorno: “no importa cuan ruidoso sea el mundo, sólo tú y tu música, o en palabras simples, paz y tranquilidad”<sup>1</sup>. Es ésta sin duda una muestra interesante del nivel de individualización hedonista que promueve esta tecnología y del tipo de relación con nuestro entorno físico y social que defiende. Este tipo de respuestas, eficaces a escala individual o puntual, son aún imposibles de implementar a escala urbana, lo que nos salva por el momento de entornos artificialmente vaciados de contenido sonoro es decir, de las actividades que lo habitan y dan sentido.

Desde el ámbito del diseño sonoro urbano, más allá de los tratamientos acústicos tradicionales (aislamiento y absorción), el modo clásico de intervención se ha basado en el concepto de enmascaramiento, de borrado perceptivo de las fuentes sonoras molestas mediante la inserción de sonidos aún más intensos en un rango de frecuencias equivalente –por ejemplo la inserción de fuentes de agua para ocultar el impacto del tráfico. Sus limitaciones son obvias al requerir la introducción en el entorno de nuevos elementos sonoros de presencia afirmada (enmascaramiento energético), lo que puede ser origen de nuevas e incluso mayores molestias, por muy naturales que sean estos sonidos. Este procedimiento de enmascaramiento amplía a escala de espacio público el mecanismo puesto en obra a nivel individual con el empleo de auriculares para ocultar/negar el entorno sonoro .

Otros modos operativos difieren del enmascaramiento energético anterior, insertando materiales sonoros que no ocultan las fuentes molestas sino que buscan desviar, cautivar la atención de los viandantes mediante la inserción de otros materiales sonoros con un discurso y significado propios. Algunos ejemplos pueden ser el empleo de secuencias musicales, ambientales (paisajísticas), narrativas, etc. Si la variante musical posee ya un

---

<sup>1</sup> *Even air travel becomes enjoyable, as engine roar gently fades away. No matter how noisy the world is, it's just you and your music—or simply peace and quiet:* descripción del fabricante Bose de su gama de auriculares « Quietcomfort ».

largo historial, su más reciente versión ambiental/paisajística está en plena expansión en todo tipo de espacios comerciales, haciéndose eco de un cierto sentimiento nostálgico de lo natural y lo rural, presentando típicamente diversos cantos de pájaros combinados con la presencia de diferentes formas de agua y otros elementos de un medio rural idealizado. Estos simulacros de naturaleza son presentados en ocasiones combinados con elementos de carácter músico-ambiental a modo de textura de fondo homogeneizadora. El uso de estos elementos naturales, patrimonio colectivo de todos, con fines de lucro individual, plantea sin embargo toda una serie de cuestiones éticas que no deberían ser obviadas (Atienza 2015). Las limitaciones de este enmascaramiento por diversión son igualmente conocidas, al imponer significados que pueden ser rechazados por los usuarios de un espacio en función de gustos musicales o preferencias narrativas por ejemplo. Su empleo puede por ello perseguir en ocasiones usos “defensivos”, como el rechazo de determinados sectores de edad en función de sus preferencias estéticas.

Finalmente, otros métodos buscan trabajar sobre el modo en que percibimos y significamos un determinado entorno sonoro sin pretender imponer un discurso específico y ajeno al propio entorno y usuario. El enmascaramiento atencional (Atienza, 2015) busca por ejemplo dotar al contexto sonoro de nuevos significados mediante la inserción de texturas capaces de fundirse con el medio y alterar su percepción, abriendo así su experiencia a otros marcos posibles de significado. Con este fin, el diseñador procura encontrar modos sutiles de intervención, con bajos niveles de presión sonora y materia añadida, de manera a no revelar necesariamente la presencia de estas texturas.

### **Explorando nuevos caminos: a la escucha del medio**

Desde el terreno del diseño sonoro interactivo (SID, Sonic Interaction Design) nos llegan nuevos conceptos que se integran en este modo operativo para refinarlo y dotarlo de una necesaria flexibilidad: entornos reactivos e “inteligentes”, capaces de aprender del medio para adaptarse mejor a él. El nuevo paradigma no estaría ya basado en la idea clásica de un diseñador/compositor que genera una textura específica para un entorno dado, sino en la concepción de un entorno capaz de adaptarse, es decir, capaz de escuchar y responder, en un diálogo con el medio en el que ha sido insertado; en definitiva, en términos prácticos, en la generación de un algoritmo inteligente y sensible. Experimento o utopía que nos permite revisitarse a Cage desde una perspectiva

diferente y esquizofónica, en la que se favorece una escucha sensual de la urbe, sin forzar al ciudadano a un estado de atención suspendida, distraída o de inocente y acrítica “sordera” mediante un silencio inducido artificialmente.

En realidad, la reactividad hacía ya parte de las características del diseño sonoro clásico, pero aún en un modo primario, de acción y reacción, incapaz de aprender y evolucionar. Su capacidad de adaptación se limitaba a modificar determinados parámetros básicos de la textura sonora en función de las características del medio, pero no afectaba –o de manera muy limitada– al propio proceso de generación. El diseñador necesita pues superar el rol clásico de compositor heredado de disciplinas sonoras preexistentes, con todo lo que esto ha significado en términos de “caja negra” acerca de los propios procesos creativos. Su nueva práctica ha de orientarse prioritariamente a la ideación de sistemas de aprendizaje y respuesta sensibles al medio, que pudieran tal vez denominarse inteligentes al menos como concepto.

Ante este panorama, aún por explorar en profundidad, no podemos evitar un último interrogante: nos encontramos ante una nueva utopía del medio sensible, o simplemente una nueva herramienta de control espacial y social...?

## **Bibliografía**

AMPHOUX, Pascal. *L'identité sonore des villes Européennes*, CRESSON / IREC, 1993.

ATIENZA, Ricardo. *Ruido contra ruido: tratamientos sonoros aditivos para el espacio público*. In *Espacios Sonoros y Audiovisuales: creación, representación y Diseño*. UAM, Madrid, 13p. 2015 ISBN-978-84-606-8023-9

ATIENZA, Ricardo. *L'identité sonore urbaine*. Tesis doctoral. UPMF- CRESSON / UPM- ETSAM. Grenoble / Madrid. 2008 <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00403584/fr/>

AUGOYARD, Jean-François & TORGUE, Henry (eds.) *A l'écoute de l'environnement. Répertoire des effets sonores*, Parenthèses, 1995

AUGOYARD, Jean-François & TORGUE, Henry (eds.) *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2006.

BULL, Michael. *The end of flanerie*. In: Ekman, Ulrick (ed.) *Throughout : art and culture emerging with ubiquitous computing*. MIT Press, Cambridge MA, pp. 151-162. 2012

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press. 1961

CARLES, José Luis, PALMESE, Cristina. *Identidad sonora urbana*. En: *Revista Digital Estudio de Música Electroacústica*, Escuela Universitaria de Música. Uruguay, Universidad de Montevideo, 2004. <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>

SECCHI, Bernardo. *La città del XX secolo*, Laterza, Roma 2005

MURRAY SCHAFER, Raymond. *The tuning of the world*. McClelland and Steward, Toronto, 1977