

Figuras de la auralidad urbana en cuarentena: el respirador artificial, la tribuna parlante y la casa hiperaural

Pablo Elinbaum

Centro de Estudios Urbanos y Regionales (CEUR-CONICET)

Resumen

La arquitectura aural se refiere a las propiedades espaciales de un edificio que podemos experimentar a través de la escucha. La «auralidad urbana» es otra cosa. Es el sistema de las auralidades arquitectónicas, una meta auralidad, donde la dimensión social tiene tanto peso como la espacial. Durante la Fase I de la cuarentena por el Covid-19, la auralidad urbana se caracterizó por el sonido de las cosas y de las personas que no se pudieron «desenchufar». Durante dos meses, la ciudad se redujo a un panal y las viviendas se convirtieron en conmutadores. Durante la fase dura, constatamos que la separación purista de los ambientes acústicos *hi-fi* y *low-fi*, como si fuesen lugares estancos en el espacio y congelados en el tiempo, ya no nos sirve para explicar lo que escuchamos; no sirve para describir la auralidad urbana cuyos bordes tienden a integrar lo público y lo privado, lo doméstico y lo colectivo, lo natural y lo artificial. En línea con los aportes de Brandon LaBelle, podemos pensar estas figuras de la auralidad urbana como «territorios acústicos», entendiéndolos no solo como un problema de socialización del sonido, sino también del ambiente construido, en particular, de las infraestructuras y las tecnologías que lo hacen viable. El estudio de estas figuras aurales nos permite profundizar en el conocimiento acerca de la producción del espacio urbano contemporáneo y, en particular, con quién y cómo lo habitamos. Para dar cuenta de la auralidad urbana, este trabajo se apoya en el registro de los sonidos de la cuarentena desde el espacio de confinamiento del autor (su departamento en la ciudad de Buenos Aires), a través de la realización de tres paisajes sonoros, enfatizando dos de sus dimensiones clave: la material y la conceptual.

/ Palabras clave: Auralidad urbana - *field recording* - cuarentena - espacio urbano

Abstract

Aural architecture refers to the spatial properties of a building that we can experience through listening. The «urban aurality» is something else. It is the system of architectural auralities, a meta aurality, where the social dimension has as much weight as the spatial one. During Phase I of the quarantine by Covid-19, the urban aurality was characterized by the sound of things and people that could not be

«unplugged.» For two months, the city was reduced to a honeycomb and homes became switchboards. During the hard phase, we found that the purist separation of hi-fi and low-fi acoustic environments, as if they were places sealed in space and frozen in time, no longer helps us to explain what we hear; it does not serve to describe the urban aurality whose borders tend to integrate the public and the private, the domestic and the collective, the natural and the artificial. In line with the contributions of Brandon LaBelle, we can think of these figures of urban aurality as «acoustic territories», understanding them not only as a problem of socialization of sound, but also of the built environment, in particular, of the infrastructures and technologies that make it viable. The study of these aural figures allows us to deepen our knowledge about the production of contemporary urban space and, in particular, with whom and how we inhabit it. To account for urban aurality, this work is based on the recording of quarantine sounds from the author's confinement space (his department in the city of Buenos Aires), through the realization of three soundscapes, emphasizing two of its key dimensions: the material and the conceptual.

/ Keywords: Urban aurality - *field recording* - quarantine - urban space

1. Introducción

A mediados de 2020, poco después del inicio de la cuarentena suscitada por el Covid-19, un informe televisivo recogía varios testimonios acerca de los cambios en los ruidos provenientes del espacio público y del privado. Las cámaras enfocaban pajaritos en los balcones y capturaban con nitidez el rozamiento de las hojas de los árboles. A continuación, en el mismo informe se reproducía el video de una fiesta en un balcón del barrio de Colegiales en Buenos Aires donde se veía cómo los vecinos habían instalado efectos de láser y un parlante portátil con luces y rueditas. En lugar de orientarlo hacia el interior, donde estaban los invitados, enfocaron el aparato hacia el centro de la manzana. Ese sonido es más que música; está cargado de significantes que no son inmediatos y que solo se pueden entender a través de la noción de auralidad. Pero, ¿qué es auralidad? En general, este término se refiere a las propiedades físicas de un espacio que podemos experimentar a través de la escucha, por ejemplo, en el interior de un edificio. Así, podemos distinguir una sala de conciertos de otra por su particular arquitectura aural. Esta arquitectura posee, además, una dimensión social y relacional. En este sentido, podríamos definir a la «auralidad urbana» como el sistema de las auralidades arquitectónicas.

La auralidad urbana y la arquitectónica han sido abordadas desde diferentes disciplinas. Desde un enfoque puramente técnico y científico, arquitectos e ingenieros se han preocupado por mitigar el excesivo ruido producido en las

grandes urbes, definiendo estándares de volumen, medidas de separación entre actividades y coeficientes del aislamiento de los materiales de construcción (Cavanaugh *et al.*, 1999; Isbert, 1998). Desde una mirada más artística, la auralidad arquitectónica se ha enfocado en interpretar y diseñar los edificios como si fuesen gigantescos instrumentos musicales habitables (Leitner, 1974). Al margen de la mirada acotada a los espacios cerrados, a principios de los setenta, Murray Schafer convocó la atención de los músicos y del público en general a involucrarse con los problemas de la auralidad medioambiental. Movilizado por su propia frustración con el ruido urbano y tecnológico, Schafer enmarcó sus indagaciones acústicas en la tradición de los *lobbies* anti-ruido (ej. Schafer, 1970; Thompson, 2002; Bijsterveld, 2008), un enfoque negativo que, según Truax (2012), condujo solo a legislaciones burocráticas y a la apatía pública.

La mirada humanista y artística de Schafer, y su influente estética funcionalista del diseño acústico, derivó en la creación del campo de la Ecología Acústica, de su propio foro mundial iniciado en 1993 (wfae.net), y de su propia revista, *Soundscape—The Journal of Acoustic Ecology*. Otros compositores como Barry Truax abordaron el problema de la auralidad ambiental desde las ciencias sociales y, en particular, desde el campo de la comunicación, en un intento por trascender el modelo científico del estudio de las señales acústicas, tanto como el enfoque puramente subjetivo centrado en la escucha de los paisajes sonoros (Truax, 1984). En esta misma línea, el artista y teórico Brandon LaBelle combinó la investigación de los problemas acústicos, la cultura popular y la teoría urbana, abriendo el camino para indagar en cómo las condiciones del sonido moldean la subjetividad, desplegando la experiencia auditiva, territorializada e integrada en los procesos de intercambio social, en lo que denominó «política acústica del espacio» (LaBelle, 2018). Sin embargo, la definición de los «territorios acústicos» que propone LaBelle y el énfasis casi exclusivo en las «negociaciones sociales», sobreentiende la espacialidad urbana como algo dado. Las relaciones de audición no solo informan el proceso de socialización del ruido, sino que también ofrecen pistas para entender el ambiente construido, las infraestructuras urbanas y los sistemas tecnológicos que la hacen viable.

Los problemas que plantea la auralidad, van más allá de la contaminación acústica o de la historia del paisaje sonoro de la modernidad (Thompson, 2002), motivando dos interrogantes: cómo el proceso de urbanización influye en la auralidad urbana — entendida como la auralidad ampliada en espacio¹,

1 En el marco de este trabajo, definiremos «auralidad urbana» como el sistema de las auralidades arquitectónicas junto con la auralidad producida por todas las infraestructuras y servicios. Asimismo, la auralidad urbana está atada al dinamismo de los procesos de urbanización y, por lo tanto, también involucra a los espacios ya consolidados como los

más allá de los edificios— y cómo, al mismo tiempo, la escucha plantea formas innovadoras de interpretar ese proceso, conceptualizarlo (producir una teoría sobre la ciudad) y, eventualmente, intervenir en él. Dicho de otro modo, existe una relación dinámica entre escucha, espacio aural y procesos de urbanización; relación que es al mismo tiempo una referencia material, histórica, experiencial y operativa. En este sentido, la ciudad se presenta como un archivo de eventos sónicos, un gran instrumento que se construye en el tiempo como si fuese una gran obra de arte colectiva que muestra la importancia de las lecturas, las interpretaciones y las descripciones de la auralidad de los lugares.

El objetivo de este trabajo apunta a indagar en este tipo auralidad considerándola como un medio fértil para describir el hábitat moderno, dando cuenta de los espacios que habitamos, cómo los habitamos, cómo se producen y reproducen. Este objetivo se apoya, a su vez, en otros dos más específicos. El primero se enfoca en la escucha de la auralidad urbana durante la cuarentena para indagar en los sonidos que permanecen, los que estaban enmascarados y los sonidos nuevos. El segundo objetivo apunta a analizar la relación entre la espacialidad y la auralidad urbana, entendiendo a esta última no solo como un medio descriptivo, sino también como una vía de conceptualización para evidenciar sus aspectos significantes —no-cocleares, tal como los define Kim-Cohen (2009)—; sonidos portadores de conceptos y referencias que no surgen de la materialidad del sonido en sí, sino de su carácter intertextual y dialéctico, tal como se argumentó más arriba.

A modo de hipótesis, en este capítulo se pretende argumentar que la escucha de la auralidad urbana durante la cuarentena no solo ha sido una oportunidad para describir nuestro hábitat moderno, más allá de las mediciones «admisibles» y las oportunidades de «socialización», sino que, además, esa escucha mostró las particularidades de las estructuras espaciales y los modos de intervenir del Estado. Por un lado, se trata de formas y acciones que son específicas de un contexto periférico como el argentino y, por otro, se trata de formas dialécticas. Esto se refiere a una relación temporal entre los sonidos que se agregan y los que se silencian, y a una relación espacial entre los sonidos que faltan y los que sobran, no porque desaparezcan, sino porque están en otro lado, o faltan en otro lado. De este modo, se intentará argumentar que todos los territorios acústicos están entrelazados, son dinámicos y complementarios en el espacio y en el tiempo. Por eso podemos decir que no existen ambientes acústicos puramente *hi-fi* o *low-fi*, como si estuviesen aislados y congelados, sino que ambos son parte de un ciclo de sustitución y solapamiento que acompaña el

de las ciudades y de los espacios de ocupación difusa o incipiente, como los espacios rurales o en proceso de antropización.

proceso de la urbanización y modernización capitalista de alcance planetario (Lefebvre, 2014; Brenner, 2015).

2. Metodología

Este trabajo se enfoca en el estudio de la auralidad urbana de una metrópolis latinoamericana y pampeana como Buenos Aires, durante la Fase 1 de la cuarentena suscitada por el Covid-19. A partir de una aproximación cualitativa y constructivista, el análisis se enfoca en la descripción e interpretación crítica de su materialidad sonora, para cuestionar nuestro acercamiento a la idea de ciudad, el sentido que tiene vivir en un lugar concreto y la relación que tenemos con él (Pisano, 2010). Antes de definir la unidad de análisis, cabe mencionar que, si bien los territorios acústicos son una condición inherente a la espacialidad urbana, el sonido no tiene bordes definidos, aunque esté situado en un lugar específico. En ese sentido, la unidad de análisis de este trabajo queda definida por un punto particular de escucha que, en este caso, se refiere al espacio de confinamiento del autor, su departamento en el barrio de Belgrano² convertido en un panóptico donde se entrecruzan diferentes territorios acústicos.

Siguiendo las categorías de Blesser y Salter (2009), además del lugar de la escucha, la unidad de análisis está caracterizada por tres elementos propios de la auralidad arquitectónica. El primero se refiere al tamaño y a la forma de la «arena acústica» dentro de la cual las personas están conectadas auditivamente con otras personas y sucesos. El segundo elemento es el «horizonte acústico» que constituye el borde de la arena, conformado por un frente cambiante en su forma y en su materialidad, la «textura reverberante», definida por ambos autores como «espacialidad estética». Dicho esto, queda claro que el estudio de la auralidad urbana demanda la consideración simultánea de diferentes niveles de análisis, arenas y horizontes. A los fines empíricos de este trabajo, se definieron tres escalas conceptualizadas a partir de tres arquetipos espaciales (ver Imagen 1): la plaza (escala barrial), la tribuna (escala de la manzana), y el palco (escala de la vivienda).

2 El barrio de Belgrano es uno de los cuarenta y ocho que integran la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y uno de los centros comerciales más importantes de la ciudad. Fue pueblo, ciudad, capital federal (por un breve período) y luego barrio, al ser absorbido legalmente por la Municipalidad de Buenos Aires. Belgrano se caracteriza por ser un barrio de clase media y alta, por su idiosincrasia conservadora y por el promedio etario de su población que ronda la tercera edad. Asimismo, se distingue por su paisaje de torres aisladas y una densidad que supera los 15.000 habitantes/km², siendo la más alta de la ciudad.

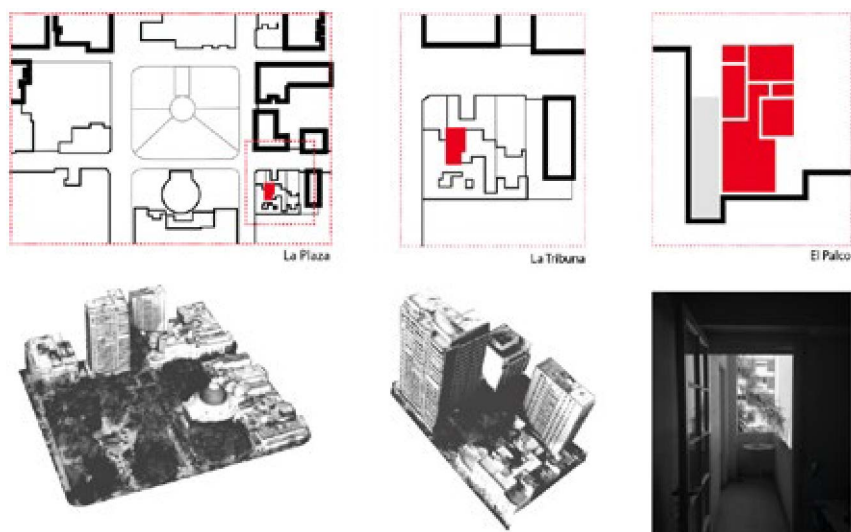


Imagen 1. Escalas y arquetipos espaciales considerados para estudiar la auralidad urbana: la plaza (escala barrial), la tribuna (escala de la manzana), y el palco (escala de la vivienda). Fuente: Elaboración propia.

La descripción de la auralidad urbana se apoya en una serie de «objetos sonoros» grabados y editados por el autor desde su departamento. Cabe aclarar de entrada que el registro de esta evidencia no fue sistematizado, ya que las grabaciones fueron realizadas de forma compulsiva e intuitiva antes de conocer el objetivo de este trabajo. Siguiendo un enfoque etnográfico autorreflexivo (Drever, 2002), más que una reconstrucción de la auralidad urbana con un fin documental, esta investigación se apoya en la metodología de los paisajes sonoros como práctica de representación y mapeo de la realidad (Truax, 2002). En este sentido, en el marco de este capítulo, se diferenciarán las nociones polisémicas de «auralidad» y «paisaje sonoro», entendiendo a la primera como una cualidad socialmente construida de los espacios y a la segunda como su registro — a través de la experiencia de la grabación de campo— que permite interpretarlos, modificarlos o conservarlos,³ dejando de lado las nociones más taxonómicas como las que planteaba Schafer (1977).

Asimismo, se proponen dos dimensiones de trabajo. Por un lado, se indagará en los aspectos materiales del sonido, incluyendo la consideración de sus relaciones morfológicas y sus fuentes. Por otro lado, el análisis se enfocará

3 Esta definición, en gran parte, se alinea con la noción de « paisaje sonoro electroacústico » de Manuel Rocha-Iturbide (2009).

en la dimensión conceptual, referida al cuestionamiento crítico de las interpretaciones más convencionales que suelen poner el énfasis en la «musicalidad» de las formas y en la «sensualidad» de las materialidades de los sonidos (Kim-Cohen, 2009).

Este trabajo tiene cuatro partes; después de la introducción, se discutirán algunas nociones clave en relación con la auralidad urbana. En el tercer apartado se describen tres episodios de la cuarentena, interpretándolos como paisajes sonoros, para concluir con una serie de reflexiones, abriendo la discusión para futuras investigaciones.

3. Auralidad urbana. Sonidos, espacios, territorios e infraestructuras

Tal como lo define Brandon LaBelle (2014), el sonido es el modelo más oportuno para pensar y experimentar la condición contemporánea de la espacialidad urbana. La promiscuidad que produce entre lo público y lo privado permite posicionar la escucha como un panóptico atravesado por el flujo de varios territorios acústicos. La simultaneidad del sonido es una dimensión inherente de la espacialidad urbana que permite expandir los estudios sonoros y urbanos para indagar en cómo el sonido condiciona y delimita las subjetividades, movilizándolo la negociación social, según lo que LaBelle (2014) denomina «acústica política del espacio». Otra dimensión inherente de la auralidad urbana es la intermediación tecnológica que también contribuye a formatear las subjetividades. La dinámica de la escucha propia de la vida moderna funciona como un conmutador entre los lugares y los sonidos de los teléfonos, los radios, los televisores y la omnipresente Internet (Connor, 2000). Los «territorios acústicos» tienen como fin indagar en cómo la subjetividad y los hábitos socio-culturales modernos se incorporan en las geografías de la escucha a través de las diferentes estructuras espaciales subterráneas, domésticas, públicas, comunales, etc. Dicho de otro modo, los territorios acústicos permiten indagar en cómo el sonido se manifiesta en la forma de las prácticas sociales, dando cuenta de los modos específicos de producción del espacio (LaBelle, *op cit.*).

Asimismo, los territorios acústicos evidencian cómo el espacio se desintegra y al mismo tiempo se reconfigura con la performatividad del sonido (Connor, *op. cit.*). Jean-François Augoyard (2005) se refiere al «efecto de ubicuidad» del sonido para enfatizar la dificultad y la imposibilidad de localizar su fuente. De este modo, el espacio acústico moviliza un proceso de territorialización sofisticado que es específico y múltiple, al mismo tiempo. Flujos y ritmos, vibraciones y ecos conforman un discurso sonoro efervescente, enérgico e

inclusivo que demanda un entendimiento relacional (LaBelle, 2006). Además del espacio, el sonido une cuerpos. Fuerza a tomar posición a partir de posturas bucólicas o antagonistas, creando momentos dialécticos, dinámicos y complementarios, que vinculan el presente y el pasado, lo cercano y lo distante, lo real y lo virtual. La materia sónica opera como una epistemología instantánea que abre nuevas formas de entender el mundo (Pisano, 2017).

El espacio doméstico es un caso oportuno para indagar en cómo nos posicionamos en el mundo que nos rodea y cómo, al mismo tiempo, escuchamos el mundo que nos rodea. Lo doméstico suele asociarse con el lugar del confort y del relajamiento, la seguridad y estabilidad propia de la organización patriarcal y burguesa, el lugar concebido para cultivar la privacidad y la moralidad social, la ciudadanía, la propiedad y la aceptación social. Desde el punto de vista acústico, el espacio doméstico se ha considerado como el lugar de la vida familiar ritualizada, vinculado a la claridad sonora, donde «orden» equivale a «quietud»: una burbuja acústica fundamental para la reproducción y el control social (Rice, 2007). Sin embargo, los ruidos amenazantes no solo se producen en el exterior, sino que también provienen del interior de los hogares. A lo largo del siglo xx, el hábitat doméstico modernista se fue intensificando con la introducción de los entretenimientos eléctricos que cada vez se hicieron más asequibles, como el gramófono, la radio y la televisión que definieron su propia cultura sónica (LaBelle, *op. cit.*).

La intensificación sonora del hábitat modernista convirtió al silencio en un paliativo; un anhelo que encontró forma en el suburbio de la clase media, concebido como un refugio para rescatar los valores de la familia con respecto al caos de las grandes metrópolis. Además de restablecer lo doméstico como centro psíquico, la opción por el suburbio sirvió además para cuestionar y problematizar la vida comunitaria y la experiencia intensa de la diferencia (LaBelle, *op. cit.*). En contraste, como señala LaBelle siguiendo el trabajo de Richard Sennet (1971), el desorden puede tener valores productivos y positivos en la medida que la imposición de las diferencias sociales podría garantizar un contacto fructífero en el proceso de continua formación y modelización de las relaciones. El ruido, en tanto desviación sonora, ofrece la oportunidad de conocer al otro, afrontando un instante productivo de intercambio en la construcción de la vida comunitaria. Siguiendo el razonamiento de Levinás (1969), LaBelle propone mover el foco del problema, pasando de lo moral a lo ético, explicitando que la constitución de los sujetos siempre se da en relación con el encuentro con un otro. Confrontar al otro es también ser llamado a una responsabilidad de la que uno no puede apartarse. Al mismo tiempo, es la posibilidad de encontrar puntos en común, superar cualquier forma de totalidad (o totalitarismo), poniendo en marcha un proyecto compartido. Se

podría decir que el ruido nos hace realmente visibles. Desde esta perspectiva, LaBelle enfatiza la importancia de vincular el silencio y el ruido a través de la materialidad plana de la vida social, la epistemología de la auralidad urbana y el terreno de las prácticas acústicas.

Cuando hacemos alusión a estas prácticas, nos referimos tácitamente a los procesos de institucionalización estatal. Como señalaba Althusser (2008), el aparato ideológico del Estado siempre está incorporado en la construcción psíquica de los sujetos y sus prácticas: el individuo es interpelado como un sujeto (libre) con el fin de que él mismo se someta (libremente) a los mandamientos del Sujeto (Dios, la Ley, el Estado). En este sentido, el silencio como norma parece esculpir lo social con una moral intrínseca que pretende asociar el espacio urbano con la promesa del «estar juntos». Aunque, en realidad, las normas del silencio previenen la interrelación social, evidenciando el carácter coercitivo que regula las ciudades modernas. Normas que, si bien suelen funcionar en los suburbios, en las áreas centrales se vuelven contradictorias con las densidades lucrativas de la especulación inmobiliaria. Es en estos lugares más consolidados donde las normas de corrección en el comportamiento social se tensionan al límite con las condiciones de vida en los espacios domésticos cada vez más hacinados y compactos.

La condición estructural de la materialidad y la forma de las ciudades modernas obliga, sin embargo, a matizar la potencia del sonido como herramienta de socialización. La mirada puesta casi exclusivamente en los ruidos producidos por el otro, tal como los estudia LaBelle, soslaya la auralidad inherente de nuestro medioambiente artificial conformado —y dependiente— de las infraestructuras urbanas. Estas se refieren al entramado de sistemas tecnológicos, tales como las redes de energía y sus periféricos (plantas transformadoras, tomas, interruptores, etc.), todos los electrodomésticos y los artefactos que hacen viable el funcionamiento de los edificios (ascensores, alarmas, equipos de aire acondicionado, extractores, bombas de agua, etc.). Además de los ruidos específicos de cada uno de estos artefactos, un factor importante que influye en su sonoridad es el grado de mantenimiento y la previsión de espacios técnicos en los edificios para acomodarlos y adecuarlos los cambios tecnológicos.

Ser «moderno» implica habitar en y a través de estas infraestructuras urbanas. Sin embargo, los análisis empíricos del ambiente urbano suelen omitir las tensiones profundas en torno a lo que Latour llamó «hábitat modernista», refiriéndose al contrato social que separa la naturaleza, la sociedad y la tecnología como si fueran ontológicamente independientes entre sí (Latour, 1999). Nuestro entorno tecnológico nos obliga a acercarnos a la naturaleza como mercancía (objeto de emociones románticas y sensibilidades estéticas) o bien como recurso, combustible o «materia prima», construyendo «otra»

naturaleza para la sociedad y la tecnología. En conjunto, todos los sonidos de nuestro entorno tecnológico conforman un ambiente artificial, constituyendo nuestra experiencia de la «naturaleza», mediada, filtrada y diferida. Como sugiere Edwards (2003), el entendimiento de estos vínculos demanda la deconstrucción de las ideologías modernistas aún dominantes en los estudios urbanos y sonoros.

4. Dos meses de escucha en cuarentena, tres paisajes sonoros⁴

4.1. El respirador artificial

Chirridos, pulsos continuos e intermitentes, frecuencias medias, más o menos *drone*, más o menos *glitch*, en general, ruidos comunes que se cuelan en todas las grabaciones de campo realizadas en contextos urbanos densos. Estos fueron los sonidos de las máquinas que permanecieron encendidas durante la Fase 1 de la cuarentena. Condensadores de aire acondicionado, extractores, todos los electrodomésticos siguieron sonando desde cada espacio privado. El ensamblaje de las infraestructuras eléctricas y sus periféricos se fundió en la reverberación 100% mojada del palier. Su carácter omnipresente y naturalizado reforzó la auralidad de la burbuja artificial de cada vivienda urbana.

Los sonidos provenientes de la calle, en cambio, fueron menos tranquilizadores. Los primeros días de la Fase 1 ofrecieron un paisaje sonoro apocalíptico, un silencio pesado como si el tiempo se hubiese frenado un domingo a las siete de la mañana. Si bien muchos sonidos desaparecieron (como en el famoso video de Murray Schafer),⁵ en la espacialidad aural del barrio de Belgrano, carente de marcas distintivas, emergieron nuevas figuras sónicas. La que más sobresalió fue la del batimento de engranajes, frenos y cadenas, junto con el zumbido amplificado del movimiento de las bicicletas de los cadetes de las *apps*. «Reconocidos» como trabajadores esenciales, durante dos meses fueron los dueños de la calle. También aparecieron figuras sonoras que estaban enmascaradas o que pasaban desapercibidas. Por ejemplo, la campana de la puerta de entrada se convirtió en un nexo sonoro entre el espacio sano y el espacio enfermo. Reaparecieron también los ruidos de las máquinas que, si bien ya estaban desde antes, a partir de ese momento fue posible distinguir no solo su particular timbre, sino también las cadencias y fricciones mecánicas que dan

4 Los paisajes sonoros que se describen en este trabajo se pueden reproducir en: <https://soundcloud.com/pablo-elinbaum/sets/figuras-de-la-auralidad-urbana-en-cuarentena>

5 https://www.youtube.com/watch?v=5q1rpNNnCUc&ab_channel=DanielBianchi

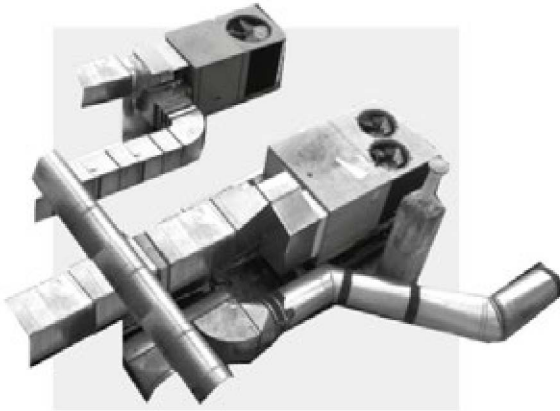


Imagen 2. Equipo de aire acondicionado y extractores agregados a una casona de 1930 donde actualmente funciona una cadena de hamburgueserías. Nunca se apaga. Fuente: el autor

cuenta de su nivel de deterioro, su falta de mantenimiento, su inadecuación a los espacios técnicos de los edificios, en definitiva, su anacronismo tecnológico.

La experiencia de la escucha durante la cuarentena puso en evidencia cómo las infraestructuras urbanas expanden las capacidades de las personas; permiten controlar el clima, trasladarse más rápido, comunicarse a mayor distancia. El ruido de las máquinas del hábitat doméstico da cuenta de la amplificación de la fuerza del cuerpo humano. Sin embargo, la auralidad del entorno urbano artificial no es solo un amplificador, sino también un filtro que media entre las personas y el ambiente. Se trata de una relación tan naturalizada que a veces se olvida que muchas infraestructuras modernas también dependen, en gran parte, de los recursos naturales. ¿Cómo llega la electricidad a los hogares? ¿Dónde se produce esa energía? ¿Quiénes continúan echando carbón a la máquina mientras otros permanecen confinados? ¿Y antes? ¿Y después?

4.2. La tribuna parlante

Ladridos, gorjeos de palomas, chillidos de las águilas mercenarias, trinos de cotorras y de pajaritos negros, diálogos telefónicos y discusiones familiares son casi todos los sonidos de la escueta fauna urbana que habita el barrio de Belgrano. El parate general de la cuarentena ha sido una oportunidad para reflexionar acerca de la particular imbricación entre el sonido de los seres vivos y el del entorno artificial. Perplejos, los habitantes de las ciudades, no solo se reconocieron habitando huecos en gigantescos panales de hormigón, sino que también escrutaron los sonidos que, a través de la comunicación, intensifican y atan la auralidad de lo público y lo privado (ver imagen 3). En este sentido, la ciudad, que siempre fue el teatro de la vida social, tras la clausura del espa-

cio público, se redujo a pura tribuna: cada vivienda un palco, un público sin escenario, una obra sin actores que puede describirse en cuatro movimientos.

Primer acto: aplauso orquestado a los médicos que tratan de mitigar los primeros contagios del Covid-19. El público está eufórico. El rito de agradecimiento se repite diariamente hasta finales de mayo de 2020, puntualmente a las 21:00 hs.

Segundo acto: La misa de la iglesia La Redonda se transmite por *streaming* diario a las 19:00 hs. La auralidad de la famosa cúpula se reemplaza por la de una oficina que hace las veces de estudio *ad hoc*. El sermón del cura y las famosas canciones de iglesia (y sus estribillos *loopeados* hasta el infinito) se escuchan desde el departamento del vecino de abajo. El sonido sube por el desagüe de hierro, por la cañería de los radiadores, por la losa y los muros cuyas sutiles reverberaciones convierten al dormitorio del autor en un santuario. Es una experiencia sublime.

Tercer acto: Sublimes son también los continuos cacerolazos. Durante la cuarentena, muchos de los vecinos de Belgrano comprenden que además de ser público pueden ser orquesta. La situación de confinamiento y encierro se convierte en potencia, como en una manifestación masiva cuando se crea un nuevo sujeto descontrolado, tan bien definido por Elias Canetti (1960). Así, en cada ejercicio percusivo, los vecinos exploran la capacidad amplificadora del centro de manzana para ensayar un mensaje colectivo que trasciende claramente el de la ideología reaccionaria y el de la corrección política para convertirse en un anhelo de supervivencia y en un arrebato por devolver toda la violencia acumulada y reprimida. Nuevamente, el escenario está vacío.

Cuarto y último acto: los vecinos se pelean por el volumen de la música. A los quince días de la cuarentena, todavía en ese limbo entre vacaciones y estado de sitio, una familia decide hacer asados en su terraza, compulsivamente, todos los días, como si estuviesen veraneando. Acompañan el ritual escuchando música pop a un volumen moderado que, por la reverberación de todas las fachadas del centro de manzana, llega amplificado a todos los departamentos. Un mediodía, la familia en cuestión razona que, si ya están ebrios, por qué no van a trasladar el potente equipo de música del living a la terraza. Es ahí cuando deciden ocupar el escenario y comunicarse con el público que los insulta desde sus palcos.⁶

6 Transcribo dos o tres frases memorables. A: -¡forro, bajá el volumen!-. B: -Eh, mala onda, ¡si ponemos buena música!- (en ese instante sonaba: «I still haven't found what I'm looking for», el cover de U2 en versión gospel-soul). A: ¡escuchalo en tu casa, forro! Inmediatamente, B pone el CD *Kick* de Inxs y sube el volumen que faltaba para llegar al máximo.



Imagen 3. La tribuna y el palco. Fuente: el autor

Escenas como las descritas más arriba, de intimidades superpuestas y hacinamiento naturalizado e instrumentalizado, donde los protagonistas son el público y donde las expresiones sonoras de la sociedad moderna nos hablan de una cultura del escepticismo y la desesperación, cabe preguntarse cómo es que tantas personas llegan a vivir tan cerca y si esa cercanía es agencia o estructura.

4.3. La vivienda hiper-aural

Las voces de familiares, amigos, colegas, profesores y alumnos, pero también de curas, *personal trainers*, psicoanalistas y otros asesores, junto con los sonidos de fondo de sus respectivos ambientes amplificadas, filtrados, estirados y entrecortados, de pronto, concurren todos en la auralidad doméstica. Emitidos a través de la señal débil e intermitente de Internet, se reproducen a través sus diversos periféricos: auriculares o parlantes de computadoras, celulares y tablets. La cuarentena forzó a que las prácticas telemáticas ocasionales se conviertan en un canal determinante y determinista. De este modo, los sonidos de las discusiones laborales y los diálogos en las correcciones del aula comenzaron a meterse en los hogares. Al mismo tiempo, como en una obra de Max Neuhaus, los ruidos de la vida íntima fueron absorbidos en el espacio



Imagen 4. La vivienda hiper-aural. Fuente: elaboración propia.

virtual, alimentando el *feedback* generativo de la reverberación enredada de todas las domesticidades.

Si bien las plataformas de reuniones *online* han logrado filtrar gran parte de esta información sonora residual, muchos de esos ruidos aún se cuelan por los micrófonos. A través de la suma de todas las auralidades domésticas, el entorno artificial omnipresente de las personas se volvió corpóreo, pero con una nueva fisonomía. Por un lado, se materializó en los dispositivos de las redes telemáticas (los *módems*, cámaras, micrófonos, el cableado telefónico, etc.) y, por otro, apareció culturalizado en el monitor mediante la interfaz genérica de la grilla de ventanitas de *Zoom*, *Meet*, *Jitsi*, entre otras plataformas (ver imagen 4). En pocos meses, las redes de telecomunicación intensificaron el vínculo entre la sociedad y la tecnología, reconfigurando la auralidad doméstica para dar lugar a una hiper-auralidad.

Las plataformas de servicios online jugaron un papel fundamental en todo este proceso, ya que pudieron adecuarse a la situación de la pandemia antes que el Estado. Cabe en este punto, abrir un paréntesis para señalar que lo que caracteriza a estas plataformas, más allá de sus múltiples formatos, es que se desarrollan en un espacio desregulado. Facilitan la accesibilidad a bienes y servicios, pero, sobre todo, aumentan la tendencia a la flexibilización laboral.

Cabe señalar que esta desregulación no es del todo ajena al Estado, cuya no-intervención es una forma de institucionalizar estas relaciones laborales y de producción cada vez más precarizadas. En este sentido, los sonidos, las voces y demandas que el teletrabajo introduce en el espacio doméstico constituyen la nueva cara del soporte tecno-cultural-natural de la modernidad, en sintonía con el proceso de urbanización e integración territorial de alcance planetario ya descrito por Henri Lefebvre, a mediados de los setenta del siglo pasado.

5. Discusión y reflexiones finales

La auralidad urbana en cuarentena estuvo conformada por la reverberación sonora de las cosas y de las personas que no se pudieron desenchufar. Durante dos meses, la ciudad se redujo a un panal y las viviendas se convirtieron de forma acelerada en conmutadores donde concurrieron los sonidos de todas las actividades cotidianas. El sistema de las auralidades se vio entrelazado no solo en el espacio urbano, sino también en el espacio virtual. Queda claro que la separación purista de los ambientes acústicos *hi-fi* y *low-fi*, naturales y artificiales, como si fuesen lugares estancos y congelados, ya no sirve para describir la auralidad urbana cuyos bordes territoriales tienden a la integración planetaria. Se trata, en cambio, de pensar en auralidades dialécticas, complementarias y dinámicas en el espacio y en el tiempo.

Las dificultades para ubicar las fuentes de los ruidos urbanos obligan a considerar su definición con más detenimiento, ya que, como vimos, es imposible separar sus aspectos materiales de los conceptuales. Partiendo del enfoque propio de las ciencias sociales y del campo de la comunicación, siguiendo en particular los aportes de Truax y LaBelle, en este trabajo se intentó indagar en la definición de los «territorios acústicos» entendiéndolos no solo como un problema de socialización del sonido, sino también del ambiente construido, en particular, de las infraestructuras y los sistemas tecnológicos que lo hacen viable.

La indagación en la auralidad de las infraestructuras urbanas permitió profundizar en el conocimiento acerca de la producción del espacio contemporáneo en una metrópolis pampeana como Buenos Aires. La escucha se desarrolló en un enclave del barrio de Belgrano, considerando para su análisis la delimitación de «horizontes» y «arenas» acústicas en las que concurren tres escalas aurales: la del barrio, la de la manzana y la de la vivienda. Asimismo, para describir la auralidad urbana se realizaron tres paisajes sonoros considerando dos de sus dimensiones clave, la material y la conceptual.

El primer paisaje se enfocó en la escucha de las máquinas y personas que permanecieron activas durante la Fase 1 de la cuarentena y que suelen estar enmascaradas por la auralidad «normal». Nos referimos, por un lado, a los sonidos omnipresentes y tranquilizadores de los artefactos que sustentan los espacios domésticos modernistas y, por otro, al sonido de las personas que no se pudieron confinar, ya sea porque tuvieron que seguir trabajando o porque carecen de vivienda. El sonido de la fuerza motriz humana y eléctrica también dejó en primer plano la singular modernidad de una capital periférica como Buenos Aires, su anacronismo tecnológico y el desencaje entre la velocidad del cambio en los edificios y las innovaciones en las redes de servicios, y viceversa. Así, quedó en evidencia que la auralidad del entorno artificial porteño no es solo un amplificador, sino también un filtro que «media» entre el cuerpo humano y las fuerzas naturales. El sonido coral de las máquinas que permanecen encendidas es el ruido del respirador artificial del cual depende el funcionamiento de nuestro hábitat y, al mismo tiempo, es el ruido de la combustión que mantiene el motor encendido. El ruido de la máquina llena el espacio doméstico, pero ni el humo y ni el carbonero se ven, están en otro lado y, quizás, en otro tiempo.

El segundo paisaje sonoro se enfocó en la escucha de la minúscula fauna urbana «en y desde» su entorno compartido. El extirpamiento del espacio público redujo la ciudad a una tribuna y cada vivienda a un palco. Desde este escenario vacío, el público se convirtió en orquesta. Los aplausos de homenaje al personal médico y los cacerolazos de protesta contra el gobierno fueron obras desesperadas, violentas y, al mismo tiempo, sublimes, gracias a la extraordinaria reverberación y amplificación que producen las torres en Belgrano. Esta auralidad urbana también permitió que el sonido del *streaming* de misas, clases de yoga y reuniones de trabajo se difundiera por la materialidad concreta de los muros y losas. Esta particular auralidad de un barrio extremadamente denso también produce que, cuando algunos vecinos ocupan el escenario con sus parlantes portátiles, el sonido que producen desde el espacio doméstico tenga un alcance exponencial. La misma acústica permite que, sin esforzar mucho la voz, un insulto se pueda escuchar con claridad a más de cien metros de distancia. El registro de la fauna urbana en cuarentena da cuenta de cómo los territorios acústicos no son solo expresión de la agencia, sino también de la estructura. Más que la representación de una arena socio-política, o de un espacio para el diálogo, como argumenta LaBelle, la ciudad evidencia una auralidad dinámica, contingente y residual, modelada por el sustrato de infraestructuras y edificios imbricados, y por las normas urbanas que acompañan la especulación inmobiliaria y la tendencia a construir hábitats cada vez más compactos y densos,

«energéticamente eficientes» como suele decirse, innovando en los modos de apilar y reducir las viviendas en nombre de la sostenibilidad.

En un contexto urbano como el de Buenos Aires, tendiente al hacinamiento, la pandemia determinó que las prácticas esporádicas de teleconferencia se conviertan un tipo de intermediación que ya no solo constituye el medioambiente sino también el entorno social. Hoy, más que nunca, pertenecer a la sociedad o a su cultura significa «tener fluidez» en las redes telemáticas, saber usarlas y estar conectado. Como sugiere Misa (1988), «las redes son al mismo tiempo un lenguaje, un modo de comunicación, un saber-hacer pragmático y un estilo de vida». Sin embargo, pese a la penetración de los sonidos del teletrabajo precarizado en la cotidianeidad cada vez más virtualizada de las personas, como señalaba Latour (*op. cit.*), el sentido común crea una «caja negra» que permite la separación retórica entre sociedad y tecnología. En definitiva, esta nueva auralidad virtual está conformada por prácticamente todas las actividades de la vida cotidiana que concurren en el espacio doméstico, utilizándolo, al mismo tiempo, como un nodo polivalente, receptor y emisor —la vivienda hiperaural—, enmarcado en el proceso de reestructuración de la anatomía de las redes telemáticas, junto con la creciente virtualización y clausura de los espacios públicos, cómo una tendencia previa a la pandemia.

En definitiva, lo que está en juego es cómo la auralidad urbana modela a las personas como sujetos, es decir, cómo la agencia sónica depende no solo de la interpelación social sino también de las estructuras e infraestructuras urbanas y arquitectónicas acumuladas y superpuesta a lo largo de los siglos. En este sentido, la normalización del ruido tanto como el exilio en el suburbio se convierten en opciones simplistas. La auralidad urbana tiene que ser entendida no solo por su materialidad (volumen, densidad, claridad, etc.), sino en el marco de una política acústica y, sobre todo, de una epistemología relacional del sonido. Se trata de una interpretación dialéctica que implica ubicar la fuente no solo en el «otro», sino también en otras escalas espaciales y temporales, en horizontes y arenas acústicas históricas dinámicas y complementarias.

Bibliografía

Althusser, L. (2008). *On Ideology*. London: Verso

Augoyard, J., & Torgue, H. (2005). *Sonic experience: a guide to everyday sounds*. Québec: McGill-Queen's University Press.

Bijsterveld, K. (2008). *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge, MA: The MIT Press.

- Blessner, B.**, & Salter, L. (2009). *Aural Architecture: The Invisible Experience of Space*. OASE Journal for Architecture, (78), 50–63.
- Brenner, N.** (2015). Towards a new epistemology of the urban? City Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, *Action*, 19(2–3).
- Canetti, E.** (2018) [1960]. *Masa y poder* (Vol. 1). Tipografía Bermúdez.
- Cavanaugh, W.**, Wilkes, J., & Jaffe, J. (1999). Architectural acoustics: principles and practice.
- Connor, S.** (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press, pp. 9–10.
- Drever, J.** (2002). Soundscape Composition: The Convergence of Ethnography and Acousmatic Music. *Organised Sound* 7(1): 21–7.
- Edwards, P. N.** (2003). Infrastructure and Modernity: Force, Time, and Social Organization in the History of Sociotechnical Systems. In P. Brey, A. Rip, & A. Feenberg (Eds.), *Modernity and Technology* (pp. 185–226). Cambridge, MA: MIT
- Isbert, A.** (1998). *Diseño acústico de espacios arquitectónicos* (Vol. 4). Univ. Politèc. de Catalunya.
- Kim-Cohen, S.** (2009). *In the blink of an ear*. Toward a Non-Cochlear Sonic Art.
- Koolhaas, R.** (2002). *Junkspace*, October, Vol.100, Obsolescence, MIT Press
- Latour, B.** (1999). *Pandora's hope: essays on the reality of science studies* (Vol. 37).
- LaBelle, B.** (2006). Introduction: Auditory Relations. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*.
- _____ (2014). *Acoustic Territories. Sound culture and everyday life*. New York: Continuum.
- _____ (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. London: Goldsmiths Press.
- Leitner, B.** (1974). Sound architecture. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 55(S1), S28-S28.
- Levinas, E.** (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- Lefebvre, H.** (1976). *Espacio y política*. Barcelona: Península.
- _____ (2014). Dissolving city, planetary metamorphosis. In N. Brenner & C. Schmid (Eds.), *Implosions / explosions: towards a study of planetary urbanization* (pp. 566–570). Jovis.
- Misa, T.** (1988). How Machines Make History, and How Historians (and Others) Help Them to Do So. *Science, Technology, & Human Values*, 13(3–4), 308–311.
- Montero, V.**, & Donoso, P. (2014). Dissent and Utopia: Rethinking Art and Technology in Latin America. *Leonardo Electronic Almanac*, 20(1).
- Pisano, L.** (2010). *Exploring rural territory as a new medium*. ISEA2010 Ruhr Conference Proceedings. Berlin: Revolver Publishing.
- _____ (2017). Comunidad acústica e identidad sónica. Una perspectiva crítica sobre el paisaje sonoro contemporáneo. Panambí. *Revista de Investigaciones Artísticas*, (1), 129.
- Rice, C.** (2007). *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*. New York: Routledge.
- Rocha-Iturbide, M.** (2009). Estructura y percepción psicoacústica del paisaje sonoro electroacústico. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, 3(4), 78–89.
- Sennett, R.** (1971). *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. New York: Vintage Books

- Schafer, M.** (1970). *The Book of Noise*. Wellington, NZ: Price Milburn.
- _____ (1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Thompson, E.** (2002). *The Soundscape of Modernity*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Truax, B.** (1984). *Acoustic Communication*, Ablex Pub. Corp., Norward.
- _____ (2002). Techniques and Genres of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University. *Organised Sound* 7(1): 5–14.
- _____ (2012). Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. *Organised Sound*, 17(3), 193–201.